5. Jg. - Sommer 2000

FILMBLATT 13

ISSN 1433-2051

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

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

FILMBLATT ist dringend auf die finanzielle Unterstützung durch die Leser angewiesen. Mit einem Förderabonnement von 30 DM tragen sie dazu bei, dass das FILMBLATT auch weiterhin erscheinen kann.

Wer will, kann unsere Arbeit auch mit einem höheren Beitrag fördern. Eine Spendenbescheinigung bzw. eine Rechnung wird dann mit der nächsten FILM-BLATT-Ausgabe zugestellt.

Im September nehmen wir unsere monatliche Reihe "FilmDokument" in Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek e.V. in den neu eröffneten Arsenal-Kinos am Potsdamer Platz wieder auf. Mit Hilfe zahlreicher deutscher und ausländischer Archive versuchen wir auf diesem Termin, den bisher vernachlässigten deutschen Non-Fiction-Film in all seinen Spielarten vorzustellen und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Wir bedanken uns beim Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin für die erneute Unterstützung dieser Veranstaltungsreihe. Wir werden die Programme auch weiterhin im FILMBLATT ausführlich dokumentieren.

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

Berlin, den 20. August 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: leanpaul.Goergen@t-online.de

Von Brummer zu Hitler

Sex-Business made in Pasing (BRD 1969, R: Hans-Jürgen Syberberg)

FilmDokument 24, Kino Arsenal, 25. Oktober 1999 In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin Einführung: Michael Wedel

In *Sex-Business made in Pasing* begibt sich Hans-Jürgen Syberberg vorderhand einmal nicht in die Abgründe der deutschen Seele, sondern dokumentiert deren Untiefen. Sechs Tage lang begleitet, befragt und beobachtet er mit seinem Kameramann Christian Blackwood den bayerischen Sexfilm-Produzenten Alois Brummer bei der Arbeit. Syberberg: "Könnten Sie uns die Szene etwas erklären, was da gemacht wird?" – Brummer: "Ja, das Mädchen spielt das Cowgirl. Hier dreht es sich ja, wie gesagt, um 7 Töchter der Gräfin. Dieses Mädchen wird vom Grafen Eder (Porno) verführt, wie ihr Verlobter nicht oder zu spät zurückkommt. Da gibt es an und für sich nichts zu sagen…" (Das Kino als Puff. In: Syberbergs Filmbuch, Frankfurt/M. 1979, S. 79)

"So harmlos kommen die Dinge, die wir nicht ernst nehmen, bevor sie Markt und Meinung selbstverständlich beherrschen," kommentierte Syberberg die skurrilen Tage mit Brummer später. (ebd., S. 78f) Heute, da die innerfilmische Begegnung des (Pseudo-)Dokumentarischen mit dem Pornographischen zu den festen Bestandteilen des Reportage-Repertoires jedes privaten Nachtmagazins im Fernsehen gehört, markiert Syberbergs hintergründig-amüsanter Film nolens volens den Beginn eines zunehmend von seinem Gegenstand vereinnahmten dokumentarischen Genres; in seiner Rhetorik und seinen verfremdenden Stilmitteln aber eben auch eine historische Differenz im Blick der Bilderproduktion auf sich selbst: "Sonst ist alles klar und einsehbar gemacht: Christian Blackwood an der Kamera, ruhig sensibel. Alles in einer Woche aufgenommen, chronologisch geschnitten – mit Zwischentiteln zur Anmerkung und Information über Statistisches und Situation des deutschen Films zur Zeit der Entstehung: 1969." (ebd., S. 79)

Syberbergs Film ist so nicht nur ein aufschlussreiches Dokument der "Geschäfte mit Film und Mädchen" (ebd.) Ende der sechziger Jahre, sondern auch Beispiel für eine in Ab- und Auseinandersetzung mit seinem Gegenstand entwickelte Ästhetik der Transparenz: "Der Filmmacher wird sich und seinem Objekt einen übersehbaren Raum und eine nachvollziehbare Zeit schaffen, worin sich seine Personen bewegen können. (...) Der Zuschauer weiß, wo und unter welchen Bedingungen aufgenommen wurde und wann." (Zuhören, Mitdenken, Dirigieren. Wie ich Dokumentarfilme drehe, ebd., S. 83)

In der Galerie von Syberbergs frühen dokumentarischen Portraits nimmt Alois Brummer neben Fritz Kortner, Bertolt Brecht, Romy Schneider und Winifred Wagner auf den ersten Blick eine etwas absonderliche Stellung ein. Es spricht für die Konsequenz von Syberbergs dokumentarischem Ansatz, dass sein Blick sich dabei nicht verändert, sondern auch hier das Geduldsspiel mit dem Portraitierten über die filmische Bloßstellung geht: "Die Kamera wird einfach aufgestellt, und die Person redet oder macht, und wenn es gut geht, also knifflig, dann hat er sie reingelegt, der Regisseur. Man muß wissen und akzeptieren, dass erst einmal alle Menschen vor der Kamera dazu neigen, sich zu verbergen mit Worten und Gesten. Dabei muß man sie lassen. Es wird ein Versteck- oder Suchspiel sein. Die Widersprüche ergeben dann ein Assoziationsgeflecht, mit dem der Zuschauer arbeiten kann." (ebd., S. 82)

Auf diese Weise wollte Syberberg seine Portrait-Serie "das Leben erzählend, ohne Fernseh-Interesse, als Archivgut unserer Geschichte" (Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr. München, Wien 1981, S. 127) fortsetzen, u.a. mit Henry Kahnweiler, Marlene Dietrich, Katia Mann, Oskar Kokoschka, Lotte Lenya, Walter Mehring, Lotte Eisner, Marta Feuchtwanger, Ernst Jünger, Anna Seghers, Carl Schmitt, Karl Popper, Erich Fried, Herbert Marcuse, Karl Böhm, Herbert Wehner, Alfred Kantorowicz, Lil Dagover, Rosa Albach-Retty, Ernst Busch, Douglas Sirk, Olga Tschechowa, der Witwe von Alban Berg, Wilhelm Hoegner und Karl Dönitz. Anfang der achtziger Jahre, als viele der Genannten bereits verstorben waren, mußte er jedoch feststellen: "Kein Interesse, nicht bei den großen Stiftungen, in Bonn, nicht in den Zeitungen, darüber zu diskutieren, zu ermuntern. Goebbels hatte 80 solche Portraits ohne Ansehen ihrer Parteizugehörigkeit herstellen lassen. Sie sind die einzigen jetzt im Bundesarchiv, außer dem über WW [Winifred Wagner]." (ebd.)

Vor dem Hintergrund dieses ehrgeizigen Projekts, den Makrokosmos einer Kultur am Mikrokosmos einer einzelnen, in dieser Kultur tätigen Figur darzustellen, erschließt sich der symptomatische Gehalt eines Films wie Sex-Business made in Pasing und eines Protagonisten wie Alois Brummer: "Um eine Epoche oder sonstige wichtige Ereignisse darzustellen, kann es ergiebiger sein, das an einer Person, einem Haus, einer Reise, einer Straße oder einem Ort genau und übersichtlich zu demonstrieren, wenn Gegenstand und/oder Thema als Zentrum eines Spannungsfeldes gut gewählt sind. (...) Dazu ist es wichtig, den Mikrokosmos feinnervig und ökonomisch zu organisieren. Je detaillierter und subjektiver hier gearbeitet wird, um so weiter greift alles hinaus." (Non-Fiction-Filme. In: Syberbergs Filmbuch, S. 56) Das trifft nicht nur auf Syberbergs frühe Dokumentarfilme zu, deren methodische und ästhetische Prämissen eben auch eingegangen sind in die Arbeit an Hitler, ein Film aus Deutschland (1977) und zum kontroversen Potential dieses Films beigetragen haben: "Immer wird hier zunächst ein dialektisches Programm aufget

baut; nicht nur im Wenn-Dann oder Gut-Böse, Weich-Hart, sondern auch in Ambivalenzen und Spiel der Möglichkeiten wird man Leben und Menschen umkreisen und auswägen und am Ende zur Diskussion stellen, wobei die Wertung notwendig impliziert, aber sorgsam und nicht terroristisch agitiert wird." (Noch einmal: Das Requiem als Film-System, ebd., S. 88)

In Syberbergs aus dem dokumentarischen Impuls entwickelten dialektischem Programm, das immer auch als ein dialogisches konzipiert ist, zeichnet sich somit eine werkgeschichtliche Kontinuität ab, die (neben dem Knotenpunkt Bayreuth) auch eine Brücke von Pasing zum Obersalzberg, von Brummer zu Hitler schlägt: "Vielleicht ist man erstaunt, dass gerade Trivialität aus der Provinz einer Münchner Vorstadt, vorgetragen in scheinbar harmloser Form, über Kultur derartige Auskünfte geben kann. Natürlich hätte ich gern eine Fernsehdiskussion nach der Sendung des Films gesehen. Denn der Film selbst ist nur ein "Beitrag" zur notwendigen Dokumentensammlung in der augenblicklichen Krisensituation des Films. Er müßte ergänzt werden, er verlangt es geradezu, ist nur Rohstoff zum Erfahrungsaustausch über die heutige Ausbeutung des Publikums durch gezielte Volksverdummung. Jetzt wäre ein Film über Lümmelfilmhersteller und Heintje-Verkäufer fällig, und ich würde mir wünschen, einer nähme sich des sogenannten guten Unterhaltungsfilms' in Deutschland einmal dokumentarisch an." (Hans-Jürgen Syberberg: Notizen zum Film [1970]. Archiv der Freunde der Deutsche Kinemathek. Berlin)

Sex-Business made in Pasing

Produktion: Syberberg Filmproduktion, München 1969 / Regie, Buch, Idee: Hans Jürgen Syberberg / Kamera: Christian Blackwood.

Kopie: Freunde der Deutsche Kinemathek, Berlin; Format: 16 mm, s/w, Ton; Länge: 1030 m, 95 Minuten.

Städtebilder aus der Trümmerzeit DEFA-Dokumentarfilme von 1946

FilmDokument 25, Kino Arsenal, 26. November 1999 In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek und der ICESTORM Entertainment GmbH, Berlin Einführung: Ralf Schenk

Die Veranstaltung war einer Videoedition gewidmet, mit der die Berliner Firma ICESTORM Entertainment eine Reihe von Kaufvideos zur DEFA-Dokumentarfilmgeschichte eröffnete. Diese Reihe, die im Laufe der nächsten Jahre den Fundus des DEFA-Dokumentarfilms wenigstens partiell vorstellen wird, dürfte

zur wichtigen, jedermann zugänglichen Fundgrube für Historiker, Psychologen und Soziologen avancieren. Mit Filmen wie *Der Weg nach oben* (Andrew Thorndike, 1950), *Baumeister des Sozialismus* (Theo Grandy, Ella Ensink, 1953/1997), ...dass ein gutes Deutschland blühe (Joop Huisken, 1959), *Schaut auf diese Stadt* (Karl Gass, 1962), *Lebensläufe* (Winfried Junge, 1980), *Leipzig im Herbst* (Andreas Voigt, 1989) oder *Die Mauer* (Jürgen Böttcher, 1990) ermöglicht sie schon jetzt spannende Auskünfte über Politik und Leben in der DDR, über die Degradierung des Medium Films zur Magd der Politik, pathetische Heldenbilder, zügellosen Opportunismus – aber auch das Bestreben von Regisseuren nach künstlerischer Autonomie.

Den Anfang dieser Edition macht die Kassette "Aufbau Ost 1946", die vier kurze Dokumentarfilme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit versammelt. Sie dokumentiert damit zugleich die filmischen Anfänge der DEFA, die zum Teil noch vor der Lizenzübergabe durch die sowjetische Militäradministration im Mai 1946 begonnen wurden.

Es sind weitgehend unpathetisch gemachte Arbeiten, die sich in ihrem zurückhaltenden Stil wohltuend vom aufpeitschenden Ton der Nazi-Wochenschau abhoben, aber auch noch wenig von dem peinlichen Heroismus späterer DEFA-Produktionen ahnen lassen. Berlin im Aufbau, eine der ersten Arbeiten des damaligen Wochenschau-Leiters Kurt Maetzig, zeigt die Anstrengungen der Bevölkerung auf allen Gebieten und über die Sektorengrenzen hinweg. Parteipolitische Propaganda im Sinne der SED kommt fast nicht vor; gewürdigt werden allerdings die Bemühungen der sowjetischen Armee, den Alltag in der deutschen Hauptstadt wieder auf zivile Bedürfnisse umzupolen.

Potsdam baut auf entstand als erste Regie des niederländischen Filmemachers Joop Huisken, der mit Joris Ivens gearbeitet hatte und als Fremdarbeiter ins faschistische Deutschland zwangsrekrutiert worden war. Im Vorspann des Films nennt er sich übrigens "Hans Huisken", eine "Eindeutschung" des Namens, auf die er schon bei folgenden Filmen wieder verzichtete. Sein Debüt ist dramaturgisch am Stil einer Rechenschaftslegung orientiert: Die berufenen Mitglieder des Stadtrates berichten ein Jahr nach dem Ende des Krieges von den Fortschritten auf ihrem jeweiligen Gebiet; den verbalen Auskünften, die wie in einer Spielszene vom Oberbürgermeister eingeholt werden, folgen kurze dokumentarische "Belege".

Dresden fällt unter anderem deswegen etwas aus der Reihe, weil die Stilistik des deutschen Kulturfilms massiv zum Tragen kommt: nicht zuletzt in der optischen Gestaltung, die das Bild des im Sonnenschein schuftenden muskulösen deutschen Arbeiters auferstehen läßt. Leipziger Messe schließlich, ein erweitertes Wochenschau-Sujet, ist unter anderem deswegen interessant, weil hier die außerordentlich bescheidenen Anfänge der deutschen Wirtschaft, des Handwerks und auch der Mode nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentiert sind. In nahezu allen Fällen weisen die Filme auf die Wurzeln des Unheils in

der deutschen Vergangenheit hin: Bevor der Aufbau geschildert wird, lassen die Regisseure die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts und deren militaristische und imperialistische Traditionen Revue passieren, um die Schuldigen am Zustand der Städte und Menschen zu benennen. Auffällig ist, dass der Duktus des Kommentars nicht auf Überredung, gar Übertölpelung des Zuschauers setzt, sondern um Erkenntnis, eine Übereinkunft ringt.

Nicht auf der Kaufkassette befindet sich der Film *Halle*, der sich mit seinen Schlussbildern als direkte Wahlwerbung für die SED erweist (er wurde von der Partei in Auftrag gegeben). Ebenfalls als Ergänzung zum DEFA-Städteprogramm stellten wir die Produktion *Wurzeln* von 1986 vor: eine Reminiszenz an die ersten Jahre des ostdeutschen Films, die Produktionsbedingungen, die Regisseure, die Versuche, an Traditionen der Vor-Nazi-Zeit anzuknüpfen. Ein Essay, das vor allem durch seine authentischen Aufnahmen überzeugt, in denen neben Staudte, Maetzig, Georg C. Klaren, Dudow, Erich Engel, Artur Maria Rabenalt und anderen auch Jean-Paul Sartre oder Béla Balázs bei DEFA-Besuchen zu entdecken sind

Berlin im Aufbau

Regie: Kurt Maetzig / Buch: Marion Keller / Kamera: Harry Bremer, Otto Baecker, Erich Nitzschmann, Heinz Jaworsky, Walter Fehdmer, Kurt Krigar, Herbert Körner, C. Schlawe, Alfred Westphal / Musik: nach Kompositionen von Borodin, Gronostay, Haydn, Kollo, Schubert, Rimski-Korsakow / Schnitt: Ella Ensink / Ton: Karl Tramburg, Elisabeth Padel / Produktionsleitung: Paul Schmidt / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt Kopie: VHS, 21', s/w (ICESTORM Entertainment)

Potsdam baut auf

Buch, Kamera und Regie: Joop Huisken / Musikalische Beratung, Schnitt: Willy Zeunert / Produktionsleitung: Adolf Fischer

Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt

Kopie: 35 mm, Lichtton, 18', s/w (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Leipziger Messe 1946

Regie: Kurt Maetzig / Kamera: Erwin Anders, Richard Groschopp, Walter Roßkopf / Schnitt: Ella Ensink / Produktionsleitung: Paul Schmidt / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap

Produktion: DEFA, 1946; Premiere unbekannt

Kopie: 35 mm, Lichtton, 7', s/w (ICESTORM Entertainment)

Halle baut auf

Regie und Produktionsleitung: Fred Braun / Aufnahmeleitung: Fritz Anton / Assistenz-Regie: Max Jaap

Produktion: DEFA-Produktion Sachsen-Anhalt, 1946; Premiere unbekannt

Kopie: 35 mm, Lichtton, 5', s/w (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Dresden

Buch und Regie: Richard Groschopp / Szenarium:Vilmos Korn / Kamera: Erwin Anders / Schnitt: Richard Groschopp

Produktion: DEFA-Produktion Sachsen, 1946; Premiere unbekannt

Kopie:VHS, 15', s/w (ICESTORM Entertainment)

Wurzeln

Regie: Günter Jordan / Buch: Christiane Mückenberger, Günter Jordan / Dramaturg: Erwin Nippert / Kamera-Trick: Michael Bieghold / Musik: Peter Gotthardt / Schnitt: Viktoria Dietrich / Ton: Henner Golz, Ulrich Fengler / Produktionsleitung: Karlheinz Haarnagell / Sprecher: Rüdiger Joswig

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Gruppe Kinderfilm, 1987; Anlaufdatum: 6. 3. 1987

Kopie: 35 mm, Lichtton, 22', s/w (PROGRESS Film-Verleih GmbH)

Nationalsozialistische Kulturpolitik und musikalische Moderne

Verbotene Klänge – Musik unter dem Hakenkreuz (BRD 1989/90; R: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy)

Filmdokument 23, Kino Arsenal, 21. Dezember 1999 In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin.

Einführung: Michael Wedel

Ausgangspunkt von *Verbotene Klänge* ist die Düsseldorfer Ausstellung "Entartete Musik", mit der die Nazis im Frühjahr 1938 auf ähnliche Weise die öffentliche Diffamierung der musikalischen Moderne betrieben, wie sie im Jahr zuvor mit der Münchner Ausstellung "Entartete Kunst" ihren "Vernichtungsangriff" auf die bildkünstlerische Avantgarde geführt hatten und diesen bis 1941 auf der Wandertournee dieser Ausstellung durch Deutschland und Österreich weiterführten. (vgl. Christoph Zuschlag: "Entartete Kunst". Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 1995, Rez. in FILMBLATT 4, S. 41)

Die Idee zu diesem Film entstand anläßlich einer von Albrecht Dümling und Peter Girth zusammengestellten kommentierten Rekonstruktion der Ausstellung "Entartete Musik", die 1988 in der Berliner Akademie der Künste zu sehen war. Während Dümling und Girth in ihrer Rekonstruktion und Dokumentation (3., überarb. Aufl. Berlin: dkv 1993) vor allem den Kontext der nationalsozialistischen Musikpolitik in den Vordergrund rückten, geht es Norbert

Bunge und Christine Fischer-Defoy in erster Linie um die individuellen Schicksale von Komponisten, Musikern und Musikwissenschaftlern, die in den 30er Jahren staatlichen Repressalien ausgesetzt waren und ins Exil gezwungen wurden. So wird im Film nicht nur die zwiespältige Kompromissbereitschaft von Wilhelm Furtwängler und anderen Musikfunktionären kritisch durchleuchtet, sondern ebenso die Rolle beschrieben, die Musik und Musikaufführungen in Ghettos und Konzentrationslagern für die von Verfolgung und Internierung Betroffenen hatte – man lese hierzu im Vergleich etwa das beklemmende Kapitel in den Erinnerungen Marcel Reich-Ranickis über das jüdische Orchester im Warschauer Ghetto, dessen Organisation der spätere Literaturkritiker übernommen hatte (Mein Leben. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1999, S. 217ff.).

In zahlreichen Interviews zeichnet der Film die Lebenswege emigrierter Musiker und Komponisten wie Berthold Goldschmidt, Herbert Zipper oder Ernst Krenek nach, wobei der offizielle "restaurative" Wagner- und Bruckner-Kult der Nazis mit der modernen Jazz- und Zwölf-Ton-Musik der diffamierten und vertriebenen Avantgarde kontrastiert wird.

Zur sinnfälligen Verschärfung des Kontrasts dienen den Filmemachern eingeschnittene, der Gegenwart des Exillands USA entnommene Straßenszenen mit afro-amerikanischen Rap-Musikern. "Wieder und wieder landen sie dabei in Los Angeles, filmen schwarze Frauen in China Town, die Einkaufstüten über die Straße schleppen, Rapper beim Kaugummikauen und die Emigranten beim Kauf der Tageszeitung in der nun zur Heimat gewordenen Fremde", kommentierte diese vielleicht assoziativ etwas verkürzende Vorgehensweise Mariam Niroumand: "Das soll wohl so wirken, als hätten die Schwarzen in Los Angeles irgend etwas mit der Zwölftonmusik zu tun." (Dachau, Los Angeles. In: die tageszeitung, 9. 4. 1992)

Betrachtet wird diese unvereinbare Gegenüberstellung von nationalsozialistische Kulturpolitik und musikalischer Moderne entschieden aus der Perspektive der Opfer. "Nicht der intellektuelle Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt, "zitiert der Film eine Rede Hitlers aus dem Jahre 1938. Die Nazis erklärten die Musik zur Domäne des Gefühls, emigrierte Schönberg-Schüler wie Hanns Eisler – dessen "Solidaritätslied" in der Ausstellung "Entartete Kunst" zu den diffamierten Werken gehörte – wehrten sich vehement gegen die Ausschaltung des Verstandes bei der Komposition und Rezeption von Musikwerken und dekuvrierten mühelos die dahinter stehende Ideologie. (vgl. Eisler, Einiges über Musik und Politik (1937). In: ders.: Musik und Politik. Schriften 1924-1948. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1973) Auch darin folgten ihnen ihre tatsächlichen Erben der Gegenwart. So Hans Werner Henze, der 1987 feststellte: "In der Kunst gilt nur die Überwindung der Norm, also die Nicht-Norm. die Entartung: mit ihr fängt Kunst überhaupt erst an zu tönen, zu leuchten, zu sein." (zit. nach Dümling/Girth, S. 7)

Verbotene Klänge – Musik unter dem Hakenkreuz

Regie: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy / Buch: Christine Fischer-Defoy; nach einer Idee von Albrecht Dümling / Kamera: Norbert Bunge, Klaus Schrader / Schnitt: Norbert Bunge / Produktion: Maxfilm Wolfgang Pfeiffer, Berlin 1989/90

Kopie: Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, 16 mm, Farbe und Schwarzweiß, 83 Minuten

Keine Stadtsinfonie Gigant Berlin (BRD 1964, R: Leo de Laforgue)

FilmDokument 27, Kino Arsenal, I 0. Januar 2000 In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin Einführung: Jeanpaul Goergen

Es handelt sich um den ersten abendfüllenden Farbfilm über West-Berlin, aufgenommen im Schatten des Mauerbaus 1961, zum Teil auch schon vorher. Leo de Laforgue (1902-1980) porträtiert Berlin als eine "Stadt des Westens", dynamisch und weltoffen. Dann: Beklemmende Szenen an der Berliner Mauer, schärfste Angriffe gegen den Osten, Kennedy-Besuch 1963. Unter dem Schutz der alliierten Militärparaden verbindet sich trotzige Selbstbehauptung mit ungebrochenem Fortschrittsoptimismus.

Ein widersprüchlicher Film über die "erregendste Stadt der Welt", die sich naiv in ihren Widersprüchen eingerichtet hatte. Fünfzehn Jahre nach Kriegsende sind Optimismus und Zukunftsvertrauen angesagt, die Stadt gedeiht wirtschaftlich, was sich auch in den von Laforgue immer wieder gesuchten allgegenwärtigen "Werbemaßnahmen" zeigt. Die Filmfestspiele sorgen für internationalen Glanz. Ein Blick zurück, immerhin: Aufnahmen der Gedenkstätte Plötzensee, ausgerechnet mit Wagner untermalt. Man mag dies als Zeichen der Unsicherheit werten, vielleicht auch als Unbedarftheit oder Ungeschicklichkeit.

Leo de Laforgue – dessen Leben und Werk wie das so vieler Kulturfilmer noch zu erforschen bleibt; die wenigen Anhaltspunkte werden hier mit aller Vorsicht mitgeteilt – konnte sich im "Dritten Reich" allem Anschein nach in einer Zwischenposition behaupten. Einerseits etablierte er sich als weitgehend unabhängiger Kameramann, andererseits arbeitete er als einer der Spezialisten, die von Leni Riefenstahl für *Olympia* engagiert wurden: seine Nahaufnahmen von Hitler wurden besonders gelobt. Auch Hitlers Staatsbesuch in Italien begleitete er mit der Askania-Schulterkamera. Der gebürtige Kölner – Stationen: Kunstschule, Studium bei Max Ernst, Flugzeug-Ingenieur bei Ernst

Udet, Regie-Assistent bei Max Reinhardt, Schriftsteller (Roman: "Hölle im Hirn", Drama: "Brand am Skaggerak") – kam offenbar über den Amateurfilm ins Filmgeschäft. In Berlin fand er dann das Thema, das ihn ein Leben lang nicht mehr los lies: ein großer Berlin-Film. Bereits 1933/34 schwärmte er von einem "großangelegten Berlin-Film", den er sich "sinfonisch, abendfüllend" vorstellte, dabei Manuskript, Regie und Kamera in seiner Person vereinend. (Einer filmt "Gigant Berlin", Film-Kurier 263, 8. 11. 1934) "Seit den Tagen der Olympiade arbeite ich, nur durch den Krieg unterbrochen, in den Straßen Berlins an filmischen Schnappschuss-Aufnahmen, die später die Unterlage zu einem großen Filmquerschnitt mit dem Thema "Gigant Berlin" ergeben sollen.... Vor allem suche ich die Romantik der Weltstadt filmisch einzufangen." (Noch einmal: Berlin-Film, Völkischer Beobachter, 96, 6. 4. 1941)

Es entstanden kleine Kulturfilme über Berlin, wie z.B. Berliner Bilderbogen, An den Wassern von Berlin, Vorfrühling in Sanssouci, Berliner Typen, – auch von avantgardistischen Kurzfilmen wie Gotische Vision und Reflexe ist zu lesen. Angeblich schuf Leo de Laforgue über 100 Filme allein über Berlin! Einige seiner Berlin-Aufnahmen wurden auch in Spielfilmen wie Großstadtmelodie und Zwei in einer großen Stadt eingesetzt. Helmut Käutners Unter den Brükken (1944/45) entstand nach einem Leo de Laforgue-Manuskript.

Gegen Kriegsende wurde Laforgue enteignet, das Negativmaterial seiner Berlin-Filme wurde in einem niedersächsischen Dorf aufgefunden und 1950 zu dem abendfüllenden Dokumentarfilm *Berlin wie es war* montiert. Mitte der fünfziger Jahren entstanden neben weiteren Kulturfilmen auch Spielfilme wie *Kanaillen - Drei Ganoven in Berlin.* In seiner eigenen Farbfilmproduktion arbeitete Laforgue sowohl mit Agfacolor als auch mit Eastmancolor.

In Gigant Berlin steht die moderne Stadt im Vordergrund. Der offenbar intendierte sinfonische Aufbau, das Leben und Treiben der Großstadt von morgens bis abends gelingt eigentlich nur in den ersten Minuten; danach verliert sich der Film in Einzelbeobachtungen, die schon in seinen Berlin-Filmen der 30er Jahre Laforgues Stärke waren. Laforgue war zweifellos ein sehr begabter Kameramann, auch sein Schnitt überzeugt, als Autor jedoch gelingt es ihm nicht, sein Konzept über die abendfüllende Distanz durchzuhalten. So finden sich gleich mehrere filmische Ansätze in Gigant Berlin: der freie künstlerische Zugriff, der Werbe und Informationsfilm, der politische Agitationsstreifen. der sachlich-dokumentierende Bericht. Wie schon in Berlin, wie es war kommt er immer wieder in Filmzitaten auf Walter Ruttmann zurück. Im Gegensatz zu diesem sucht Laforgue aber stets das Romantische, Idyllische und Wohlig-Vertraute, das gilt sowohl für seine Kulturfilme der 30er Jahre als unterm Strich auch für Gigant Berlin. Damit steht er Basse näher als Ruttmann, der in Kadrierung und Anschluss nach Formung und Rhythmus suchte: Experimente aber waren nicht die Sache von Laforgue, der die Kulturfilm-Behaglichkeit nicht ablegen konnte.

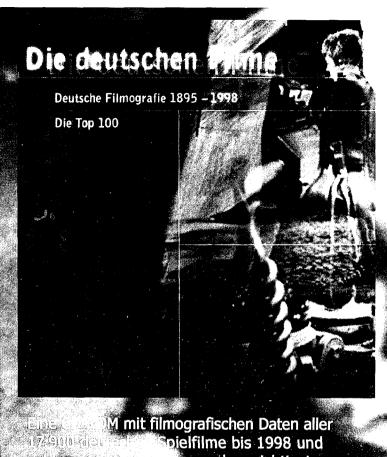
Die zahlreichen Uneinheitlichkeiten und Ungereimtheiten (etwa die verwirrende Narration des Mauerbaus) von Gigant Berlin mag auf die Finanzierungsprobleme zurückzuführen sein – auch die Musik schwankt zwischen Wagner. Berliner Gassenhauern und elektronischen Klängen – , ist aber letztendlich nur Ausdruck künstlerischen Scheiterns. Wenn man will, kann man dieses kuriose Stilgemisch als Ausdruck einer typisch West-Berlinischen Nicht-Identität lesen. Es bleiben die zum größten Teil sehr plastische und kräftige Farbigkeit Berlins, der Mauerbau in Farbe, auch Kennedys "Ich bin ein Berliner" in Farbe – das Schnittmaterial zu Gigant Berlin (angeblich 53 Kilometer Film!) ist ein ungehobener Schatz.

Gigant Berlin. Die erregendste Stadt der Welt

Produktion: Leo de Laforgue Farbfilm-Produktion, 1964. Hergestellt mit finanzieller Unterstützung durch den Berliner Senat / Gesamtgestaltung, Farbkamera, Regie: Leo de Laforgue / Buch: Matthias Walden / Sprecher: Klaus Miedel / Farbverfahren: Eastmancolor FSK Jugendentscheid Nr. 32143 vom 1.6. 1964 zu Gigant Berlin, Länge: 2389 m: "Der Film, der längere Passagen über die Errichtung der Berliner Schandmauer und über den triumphalen Besuch Kennedys zeigt, und ansonsten mehr alltägliche Aufnahmen von Berlin bringt (keine Nachtlokale) konnte uneingeschränkt freigegeben werden." Kopie: Archiv der Landesbildstelle Berlin (Nr. FA 1708), 35mm, Farbe, 2.370 m = 87

Anmerkungen:

- Credits It. Vorspann: Eine Leo de Laforgue Farbfilm-Produktion / Gigant Berlin / Die erregendste Stadt der Welt / Gesamtgestaltung, Farbkamera, Regie: Leo de Laforgue - Uraufführung und Verleih konnten nicht nachgewiesen werden. Bereits 1955 erschienen erste Meldungen, dass Leo de Laforgue "mit Unterstützung maßgeblicher Stellen" demnächst einen neuen "abendfüllenden Kultur- und Dokumentarfilm über Berlin in Angriff nehmen (wird), der auf Agfacolor farbig gedreht werden soll." (Großes Programm von Leo de Laforgue, Der neue Film, Wiesbaden, 14. 4. 1955). Im Sommer 1956 wird die baldige Fertigstellung des Films angekündigt, der als "Brennpunkt Berlin" (ursprünglicher Titel "Berlin, wie es weint und lacht") mit dem Untertitel "Das erregendste Pflaster der Welt" vorgestellt wird: "Der Film zeigt den Ablauf eines Tages, das Profil einer Weltstadt und die verschiedenartigen Gesichter des Berliner Leben." (Farbfilm bald fertig. Dokumentarstreifen über Berlins Leben, Die Welt, 29. 8. 1956) Im Herbst 1961 melden Berliner Zeitungen erneut die baldige Fertigstellung des Films: "Mitte Oktober soll der erste abendfüllende Dokumentarfilm in Farbe über Berlin, an dem der Regisseur Leo de Laforgue seit vier Jahren arbeitet, fertig sein. Der Film unter dem Titel 'Gigant Berlin' ('Die erregendste Stadt der Welt') ist 2.600 Meter lang und enthält u.a. auch die neusten Ereignisse der Abriegelung Westberlins. Aufnahmen von Johnson und Adenauer bei ihren jetzigen Besuchen sowie aus Ostberlin und ein Panorama des politischen, sportlichen und kulturellen Lebens in Berlin. Geschildert wird ein Tag in Berlin vom Erwachen den Weltstadt bis zur lichterfüllten Nacht." (Die erregendste Stadt der Welt, Spandauer Volksblatt, 3, 9, 1961) Im Januar 1962 schließlich: "Leo de Laforgue, der bekannte Berliner Dokumentarfilmmann, hat Sorgen. Wird sein gerade in unseren Tagen so wichtiges Werk "Gigant Berlin" bald den Weg auf die Leinwand finden?" (Dieter Strunz: Gigant Berlin in Farbe, 53 Kilometer Film warten auf eine Premiere, Berliner Morgenpost, 16. 1. 1962)



Eine M mit filmografischen Daten aller
17/9) in Geren Spielfilme bis 1998 und
20/0 Filmen des chen Filmgeschichte.
10/0 Filmen des crandkosten) zu beziehen bei:

Deutsches Filmmstift | Schaumainkai 41 Schaumainkai 41 60596 Frankfüht a.M. Fax: 069/62 00/60 e-mail: Deutsches Filminstitut@

em.uni-frankiuri de

DIF Filmmuseum Berlin
Deutsche Kinemathek
Potsdamer Straße 2
10785 Berlin
Fax: 030/300903-13
e-mail:
info@kinemathek.de

Nachruf auf eine 27-Jährige von Günter Agde

Plötzlich und unerwartet verstarb... nein, nicht plötzlich, auch nicht unerwartet, sondern leider voraussehbar starb kürzlich eine Zeitschrift, die über lange Jahre ein unentbehrliches, durchweg sehr lesenswertes und gehaltvolles Kompendium moderner deutscher Filmwissenschaft war: "Film und Fernsehen". Unzureichende Finanzierung zwang zur Aufgabe, auch die gutwillige DEFA-Stiftung konnte sie nicht retten, da ihre Satzung eine weitere Finanzierung untersagt.

Immer, wenn eine gutgemachte Filmzeitschrift eingeht (und das war in den letzten Jahren ja öfter der Fall), wird man traurig, weil wieder ein Teil von Kultur – im weitesten Sinne – verloren geht. Die aktuelle Trauer über ein solches Ende mischt sich mit Zorn darüber, dass es nirgendwo in diesem doch wohlhabenden Land gelang, eine Finanzierung zu sichern, die das Weiterleben der Zeitschrift garantiert hätte. Nun könnte man sagen, dass nichts weiterleben sollte, was sich nicht rechnet. Aber für viele Dinge gilt wohl immer noch Brechts "Galilei"-Diktum, dass sich nur soviel durchsetzt, wie wir durchsetzen. Und da ging zu guter Letzt "kein Weg rein", wie der Berliner sagt, um die Zeitschrift am Leben zu erhalten.

Die Zeitschrift "Film und Fernsehen" (Berlin, DDR) erschien seit 1973, monatlich im Umfang von mindestens 48 Seiten, sie hatte lange Jahre ein DDR-typisches, bieder-langweiliges Layout: zweispaltig, Normsatz, striktes Schwarz-Weiß, die meisten Fotos nach Art der phantasielosen Schaukastenund Pressefotos

Sie trat die Nachfolge der "Deutschen Filmkunst" an, der ersten DDR-Filmzeitschrift. Und sie sollte die filmwissenschaftlichen und -historischen Publikationen in Zeitschriften wie "Wochenpost" und "Weltbühne" ebenso flankieren wie die Rezensionen und Vorankündigungen der 14-tägigen Filmillustrierten "Filmspiegel", die mit einer sehr hohen Auflage und schnellem Verkauf das aktuelle Filminteresse der potentiellen Zuschauer wachhielt. In dieser konzertierten Aktion sollte "Film und Fernsehen" vor allem der schmalen, tapferen, filmsüchtigen und tief filmkunstverständigen Filmwissenschaft der DDR einen Ort der Debatte, des Nachdenkens, der öffentlichen Reflexion sein. Das hat die Zeitschrift über ein Vierteljahrhundert – nehmt alles nur in allem – geleistet: enorm.

Trotz gelegentlich massiver und so auch in einzelnen Heften abzulesender Einflussnahme durch doktrinäre Film- und Kunst-Obere der DDR-Führung verstand sich "Film und Fernsehen" von Anfang an als ein Versammlungsort seriöser und seriös schreibender Filmwissenschaftler und -publizisten, denen es durchweg darum ging, Werte, Schönheiten, Widersprüche und auch Konflikte

der Filmkunst in die Öffentlichkeit zu bringen, sie zu diskutieren, zu multiplizieren und somit eine vertrackt-gutmütige, auf Einsicht und auf filmische Argumente setzende Langzeitwirkung anzupeilen.

Freilich: meist vollzogen sich in dem Blatt wirkliche Diskussionen eher subkutan, verdeckt, infolge des sehr langen redaktionellen Vorlaufs zuweilen wohl auch qualitätsmindernd. Doch diese Subversivität blieb hilfreich insofern, als sie eine Mitleserschaft umwarb und einschloss, die wirklich von der Sache besessen war. Das gilt für jedes Heft und für das Ensemble aller. Das bezieht auch diesen sonderbaren Dualismus zwischen Film und Fernsehen in der DDR ein, der gelegentlich eigenwillige Blüten trieb: "Das DDR-Fernsehen ist das Medium der Parteiführung" – O-Ton Eberhard Fensch, Agit-Abteilung im SED-ZK – die DEFA aber "betrieb" Kunst... Der Dualismus war in der Zeitschrift weitgehend aufgehoben, weil Macher und Autoren auf Anspruch und Ernsthaftigkeit bestanden und folglich die (meisten) Ideologie-Seifenblasen-Bläser draußen blieben.

Die Werkstattgespräche mit Filmemachern – ein Charakteristikum über viele Jahre – sind noch heute gültige Selbstaussagen im Sinne seriöser Quellenpublikationen und authentischer Kommentare zu Filmen. Die Festivalberichte holten filmspezifische Welthaltigkeit in die DDR, die in Tageszeitungsrapporten eher glattgehobelt blieb, zumal die DDR-Film-Oberen lange Zeit ignorierten oder diskriminierten, dass es eine internationale Bildsprache via Weltfilmkunst gab.

Auch die Rezensionen einzelner Filme liest man noch heute mit Gewinn, weil sie durchweg das Filmische darstellten und davon ausgehend erst urteilten (gelegentliche ideologie-trächtige "Ausrutscher" durchaus inbegriffen). Gewiss, die Filmkunst der ehemals sozialistischen Länder wurde bevorzugt, aber nirgendwo sonst in deutscher Sprache konnte man so fundierte und materialreiche Arbeiten über Zoltan Fabri, Andrzej Wajda, Jerzy Hofman, Alexander Mitta, die georgischen Filme und und lesen.

Zur Wende 1989/90 geriet die Zeitschrift in Not, da sie der Henschelverlag in die Marktwirtschaft entließ. Rolf und Erika Richter, nach Rolfs Tod 1992 Erika allein, haben mit immensem persönlichen Aufwand (immer dicht an der Selbstausbeutung) die Zeitschrift 10 Jahre lang weitergeführt; nun mit sechs Ausgaben im Jahr, doppeltem Umfang, mit modernem (bisweilen auch exzentrischem) Layout – bei gleichbleibend hohem Niveau. Werkstattgespräche und weitergreifende Aufsätze nahmen nun auch kritisch unter die Lupe, welche Defizite und Verzerrungen es in der DEFA-Filmkunst und -Wissenschaft gegeben hatte, ein notwendiger Prozess auch der Selbstreinigung.

Zum Abschied von einem langjährigen guten Gefährten ein (schwacher) Trost: die Jahrgänge von "Film und Fernsehen" stehen in jeder guten Fachbibliothek, ein ordentliches Jahresregister hilft beim Recherchieren, und der Ausblick: ein jährliches DEFA-Jahrbuch soll DEFA-Gehalte weiterführen...

PS 1: Dorothea Becker hat jüngst in ihrer Dissertation "Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte" (Münster 1999) den filmhistorischen Beitrag der Zeitschrift, der sich scheibchenweise über die Jahre hin verteilte, angemessen dargestellt.

PS 2: Das bemerkenswerte Zeitschriftenarchiv ist gerettet worden und harrt im Filmmuseum Potsdam der archivarischen und wissenschaftlichen Erschließung.

Dokumentarfilm in Deutschland: Perioden - Stile - Strategien von Ralf Forster

Die diesjährige Fachtagung der Medienwissenschaften an der Universität Siegen am 3. und 4. Februar 2000 (unterstützt vom Haus des Dokumentarfilms Stuttgart) stand ganz im Zeichen der Forschungen zum dokumentarischen Film in Deutschland bis 1945. Die Wahl des Themas korrespondiert mit verstärkten Bemühungen, schwerpunktmäßig den lange vernachlässigten Non-Fiction-Film zu untersuchen. In diesem Sinne arbeitet CineGraph Babelsberg seit September 1997 mit der Filmreihe "FilmDokument". Und seit 1999 gibt es das DFG-Projekt "Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945". [siehe FILMBLATT 12, S. 45] Das Siegener Forum bot Gelegenheit, Anregungen zum Forschungsgegenstand auszutauschen und in der Fachöffentlichkeit für dieses unterbelichtete Kapitel der Filmgeschichte zu werben. Leider war die Publikumsresonanz an beiden Tagen eher gering. Das ist um so erstaunlicher, als die Organisatoren durchweg sachkundige Referenten gewinnen konnten.

Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann führten in die Tagung ein und stellten das DFG-Projekt zum dokumentarischen Film in Deutschland bis 1945 vor. Die Kooperation der medienwissenschaftlichen Institute der Universitäten Siegen und Trier, dem Haus des Dokumentarfilms und dem Bundesarchiv-Filmarchiv verspricht eine gründliche Aufbereitung der erhaltenen filmischen Quellen und ihrer wissenschaftlichen Auswertung, die, so Peter Zimmermann vom Haus des Dokumentarfilms (Stuttgart), auch neue Sichten auf den NS-Film als Propagandamedium eröffnen könne. Aus der Arbeit des Projektes präsentierte Jeanpaul Goergen (Berlin) drei Filmbeispiele zum Thema Wochenschau, wobei die unterschiedlichen Inhalte und Funktionen dieser Filmgattung in den zehner, zwanziger und dreißiger Jahren deutlich wurden.

Michael Wedel (Berlin) skizzierte in seinem Vortrag über den Non-Fiction-Film in Deutschland bis 1918 anhand von Filmbeispielen frühe ästhetische Schemata. Zunächst den Panoramen entlehnt, waren "Bilder" von Straßen, Plätzen oder Landschaften zumeist mit statischer Kamera aufgenommen und sollten durch Objekte im Vordergrund (z.B. eine vorbeifahrende Pferdebahn) Tiefe und damit Raumerlebnisse vermitteln. Diese Kurzfilme stellten auch durch den oft im Titel verwandten Begriff "Bild" eine Beziehung zum bewegten oder unbeweglichen Schaubild her.

In ihrer spezifischen Ästhetik prägten Non-Fiction-Filme, so Wedel, die Filmkultur in jedem Fall bis 1905. Mit der Etablierung ortsfester Kinos dominierten nun Spielfilme das Programm. Wedel spitzte seine Ausführungen zu, indem er die Frage aufwarf, ob Non-Fiction-Filme überhaupt dem Kino als Ort angemessen seien: eine Vermutung, die schon allein durch die Bedeutung des dokumentarischen Films in Wissenschaft, Forschung und Lehre – also in kinofernen Bereichen – sinnfällig erscheint.

Den Anfängen des Filmessays widmete sich der Beitrag von Thomas Tode (Hamburg). Anhand von *Inflation* von Hans Richter (dem *Inflationsbild* aus dem Ufa-Spielfilm *Die Dame mit der Maske*, 1928, Regie: Wilhelm Thiele) destillierte er zunächst die Grundzüge des Essay-Films, insbesondere den Einsatz "erweiterter filmischer Möglichkeiten" wie Trick, Blenden, Analogie-Montagen usw. zur Kenntlichmachung brisanter Ereignisse und Fragestellungen der Zeit. Die Position Richters in seinem "Bildkommentar" sei, so Tode, in "bestem Falle sozialdemokratisch".

Die Diskrepanz zwischen Richters kritischem Bewusstsein und des im Filmessay abgegebenen Statement wurde in einem anderen Film noch deutlicher. In *Die Börse*, 1939 von Richter im Schweizer Exil für die Zürcher Börse hergestellt, dominiert der lehrfilmhafte Bericht über die Geschichte der Börse und die Arbeitsabläufe. Dem fügte sich auch die Bild- und Montagestruktur. Nur wenig sei hier von Richters üblicher filmischer Handschrift bzw. kritisch-ironischer Position gegenüber dem Filmgegenstand zu spüren, eine Aussage Todes, die in der Diskussion Widerspruch hervorrief. *Die Börse*, so der Referent weiter, sei aber mehr Auftrags- denn Autorenfilm. Die Anfänge des Filmessays bewegten sich demnach häufig im Rahmen von Auftragsproduktionen – als Autorenfilm entstanden Filmessays erst nach 1945.

Den Ausklang des ersten Konferenztages bildete der Vortrag von Rainer Rother (Berlin). Sicher ist über Leni Riefenstahl schon viel geforscht und publiziert worden und es bedeutet auch immer ein kleines Wagnis, auf einer Fachtagung das strapazierte Thema aufzugreifen und dabei neue Erkenntnisse zu präsentieren. Rothers Ausführungen zu Riefenstahls Dokumentarfilmen im Kontext einer Film-Avantgarde-Diskussion im Nationalsozialismus zeigten jedoch durchaus bemerkenswerte Forschungsergebnisse, die wesentlich auf einem genauen Quellenstudium, insbesondere einer Auswertung der Filmfachpresse, fußten. Der Referent zeichnete die (z.B. von Hans Schuhmacher) geführten Debatten um den absoluten Film anhand der Riefenstahl-Filme nach. Bemerkenswert ist allein die Tatsache, dass solche ästhetischen Diskussionen

überhaupt stattfanden und dass sie mit dem Vokabular der verfemten Avantgarde geführt wurden. Gleichzeitig kanonisierte der zeitgenössische Pressediskurs zu den Riefenstahl-Filmen die angeblich "schöpferischen Momente im deutschen Dokumentarfilm". Dass die hochgestochen geführte Debatte aber letztlich nur sehr wenige filmische Kategorien berührte (und damit einer Film-Avantgarde nicht gerecht wurde), zeige sich, so Rother, in der Beschränkung auf Kameraeinsatz und einen nebulösen "Symphonie-Charakter". Die These, dass Dispute um einen "vorbildlichen" deutschen Film kaum im Spielfilmbereich, dafür um so mehr im Kultur-, Dokumentar- und Werbefilm geführt wurden, lässt sich sicher auch anhand der Filme von Walter Ruttmann oder von Oskar und Hans Fischinger nachweisen.

Der zweite Konferenztag begann mit einem Vortrag von Thomas Meder (Frankfurt/M), der unter der Fragestellung stand, wie der Kulturfilm zu einer "zutiefst deutschen Gattung" wurde. Nach Meder impliziere schon die Verwendung des Begriffes Kultur im Terminus "etwas Festes", eben Inhalte einer realen Kultur, die dann oft durch einen didaktischen Voice-Over-Kommentar begleitet würden.

Dieser "Gestus des Wahren" fand im Nationalsozialismus auch seine Entsprechung im Kinospielplan: Kulturfilme bildeten als Pflichtbestandteil jeder Vorstellung das Bindeglied zwischen Wochenschau und Spielfilm. Der festen inhaltlichen und rezeptorischen Struktur des Kulturfilms in der NS-Zeit stünde, so Meder, der Bereich Produktion gegenüber: Gerade kleineren Kulturfilmherstellern gelang es, auch in der Diktatur ein Stück Unabhängigkeit zu bewahren. So schlüssig auf den ersten Blick Meders Hypothesen scheinen, hätten sie doch stärker mit Filmbeispielen unterlegt werden müssen. Notwendig wäre sicher auch eine Abgrenzung zu verwandten Filmgenres wie Industrieoder Lehrfilm.

Horst A. Wessel, Leiter des Mannesmann-Archivs in Bochum, behandelte die Geschichte des Wirtschaftsfilms bis 1945. Zunächst definierte er sie als "Filme, die sachbetriebliche Vorgänge, auch soziale, zeigen und von den Betrieben gedreht oder in Auftrag gegeben wurden." Werbefilme seien dabei jeweils im Einzelfall zu prüfen. Chronologisch zeichnete er die Geschichte des Genres nach, hob auf die ersten firmeneigenen Filmabteilungen ab (1911 Siemens-Schuckert-Werke) und erwähnte frühe Wirtschaftsfilme (etwa eine Messter-Produktion über die Kabelherstellung der AEG, 1912). Breiten Raum nahmen dann Beschreibung und Interpretation des Werbekulturfilms *Mannesmann* (1937/38, Ufa, Regie: Walter Ruttmann) in Anspruch, allerdings ein aufgrund seiner ästhetischen Qualität und ideologischen Aufladung wenig repräsentatives Beispiel für den "sachbetrieblichen" Wirtschaftsfilm. Hinzu kommt, dass Wessel zeitgenössische Kritiken zum Ruttmann-Film unhinterfragt anführte.

In dem abschließenden Beitrag von Thomas Leder (Köln) wurde die Medienentwicklung nach 1945 thematisiert, technische Innovation, Medienproduk-

tion und -rezeption miteinander verknüpft. Leder beschrieb die Entwicklung der 16mm-Synchronkamera zunächst als Schritt, die Effizienz in der Fernsehproduktion zu erhöhen. In diesem Zusammenhang kam es, bedingt durch die neue Aufnahmetechnik, auch zur Steigerung des "vermeintlich Dokumentarischen". Mit der Möglichkeit, Bild und Ton zusammen aufzuzzeichnen, konnten beispielsweise "Menschen vor der Kamera miteinander reden". So gelang mit der beweglichen Kamera ein Sprung in die soziale Wirklichkeit. Auf der Seite der Rezipienten wurde, wie Leder anschaulich darstellte, der unreine und immer ein wenig unprofessionell wirkende 16-mm-Film nun stärker als dokumentarisch empfunden und so die Vorstellung erhöht, dass das Fernsehen die Realität stetig begleite und beobachte.

Nach dieser anregungsreichen Fachtagung bleibt zu hoffen, dass die für weitere Forschungen zum deutschen Non-Fiction-Film sehr nützlichen Beiträge recht bald publiziert werden.

Verstreutes zu Dr. Caligari von Jeanpaul Goergen

١.

Am 7. September 1925 veröffentlichte der Film-Kurier (Nr. 210) auf Seite 1 unter der Überschrift "Dr. Caligari als Bühnenstück" folgende kurze Meldung: "Paul Czinner, der bekannte Bühnenschriftsteller und Regisseur von *Nju* und des im Entstehen begriffenen Films *Der träumende Mund* hat ein Bühnenstück 'Dr. Caligari' auf Grund des Films *Das Kabinett des Dr. Caligari* verfasst. Den Bühnenvertrieb hat die "Schmiede" übernommen. – Übrigens hat das Théâtre Guignol in Paris ebenfalls die Absicht, eine Dramatisierung des *Dr. Caligari* zur Aufführung zu bringen."

Letztere Aufführung kam tatsächlich zustande, und zwar Anfang Dezember 1925 im Théâtre du Grand Guignol, wie Kristin Thompson (Dr. Caligari at the Folies Bergères, in: Mike Budd (Hg.): *The Cabinet of Dr. Caligari*. Texts, Contexts, Histories. London 1990, S. 154f) mitgeteilt hat. Die Autoren waren André Lorde und Henri Bauche. Nach dem Caligari-Theaterstück von Paul Czinner wurde bisher offenbar noch nicht gesucht. Paul Czinner hatte Carl Mayer nach 1914 in Wien kennengelernt – so das CineGraph Lexikon zum deutschsprachigen Film. Könnten Czinners Grotesken (z.B. "Satans Maske", 1914) den *Caligari* von Janowitz/Mayer beeinflusst haben? Bemerkenswert auch, dass der hier bereits als "im Entstehen begriffene" Film *Der träumende Mund* (Drehbuch: Paul Czinner/Carl Mayer, Dramaturgische Leitung: Carl Mayer) erst 1932 realisiert wurde.

2.

Die folgende autobiographische Skizze des Caligari-Regisseurs Robert Wiene erschien auf Seite 14 der "Sonderausgabe des D.L.S. Aus Anlaß der Jubiläumstagung des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer am 15.-18. August 1927 in Nürnberg". Es dürfte sich um den einzigen bekannten und selten zitierten Text Wienes handeln, in dem er sich auch zu Das Cabinet des Dr. Caligari äußert. In einer unsignierten Notiz wird Wiene als "Der Regisseur unserer Zeit" vorgestellt: "Die wenigsten wissen, daß Das Kabinett des Dr. Caligari der stummen Kunst die Tore zu einer unbekannten Zukunft geöffnet hat. Dr. Wiene erstrebte die kinematographische Erneuerung und er suchte dieses Ziel zunächst auf dem Wege der Aufnahmetechnik. Wohl war der Caligari-Film kein großer Geschäftserfolg, aber er leitete er Periode der Reinigung und künstlerischen Kraft beim deutschen Film ein. Es war die plastische Sinnlichkeit, die dem bewegten Bild einen bisher ungeschätzten Wert gab. In ihrer Einfachheit lag die reine Tendenz, und der neue Stil zeichnete sich durch klare Formengebung aus." – Der von Wiene für das Deutsche Lichtspiel-Syndikat (D.L.S.) inszenierte Film Die berühmte Frau wurde am 29. 10. 1927 in Nürnberg uraufgeführt, die Berliner Premiere war am 7, 11, 1927. Inwieweit Wiene an dem Film Die Landstraße (D 1913, R: Paul von Worringen, nach einer Vorlage von Paul Lindau) beteiligt war, bleibt noch zu erforschen. Über Robert Wiene informiert bestens das Buch von Uli Jung und Walter Schatzberg: "Robert Wiene. Der Caligari-Regisseur" (Berlin: Henschel 1995).

Wie ich zum Film kam? von Robert Wiene

Ich bin in der Tschechoslowakei geboren als der Sohn einer echten Künstlerfamilie. Vater und Brüder fuhren auf dem Tespiskarren. Da der Apfel nicht weit vom Stamm fällt, wurde ich Theaterdirektor. Der größte Teil meiner Lebensarbeit galt der Bühne und Literatur. Ich darf mir das Verdienst zurechnen, als einer der ersten von den Brettern, die die Welt bedeuten, zu der Leinwand übergegangen zu sein, die dem Künstler sowohl wie dem Volk heute das Weltall darstellt. Mein erster Film war Die Landstraße nach einem Bühnenstück von Paul Lindau. Dann versuchte ich es mit dem Kabinett des Dr. Caligari. Die Idee dieses Films entstand bei mir aus dem Willen zum Subjektivismus. Was ich damals erstrebt und vielleicht nur bedingt erreicht habe, wie Moses, dem nur vergönnt war, Kanaan zu schauen, haben Spätere als Neuland der Filmkunst entdeckt, indem sie das innere Leben der handelnden Personen bildmäßig darstellten. Es ist das Los aller Bahnbrecher, zunächst von der Menge nicht verstanden zu werden, denn schließlich gilt jeder, der aus der Reihe vorspringt, für anormal. In den Augen des Durchschnitts aber und der Mittelmäßigkeit wachsen die Erkenntnisse so langsam, daß der überragende Geist des einzelnen die Anerkennung leider oft selbst nicht mehr erlebt. Für

die dekorative Bildillustration hatte ich die Ausdruckskunst gewählt; sie ins Filmische zu übersetzen, war nicht leicht, und wenn es mir gelungen ist, so verdanke ich es vor allem einem der größten Schauspieler, die es heute gibt: Werner Krauß.

Tatsächlich ist der Dr. Caligari das Grundwerk zu allen meinen späteren Schöpfungen gewesen. Richtig ist wohl, daß der Impressionismus [sic!] im Zusammenhang einen klaren Aspekt bildet. Die Welt in ihrer sinnlichen Erscheinung ist nicht nur Illusion. Ebenso wie zu dem Kabinett des Dr. Caligari habe ich zu dem Film Raskolnikoff, den ich mit dem Moskauer Künstlertheater gedreht habe, die expressionistische Form der Szene nach den Entwürfen von Konstantin Stanislawski [recte: Andrej Andrejew] gewählt. Überall liegt ihr die Auffassung von der einfachen Darstellungsform der Vorgänge zugrunde. Immer muß der Regisseur, wenn er ein Künstler ist, vor allem daran denken, ein Kunstwerk zu schaffen. Selbstverständlich habe ich den Naturalismus nicht verleugnet, soweit beim Film davon die Rede sein kann. Die filmische Handlung muß lebensecht und in der Psychologie der Konflikte begründet sein.

Es sind dieselben Methoden, nach denen ich auch jetzt *Die berühmte Frau* mit Lily Damita drehe. Die Innenaufnahmen sind in Tempelhof fertiggestellt worden, und zu den Außenaufnahmen haben wir uns nach Barcelona begeben, wo ein großer Teil des Films spielt. Lily Damita zeigt sich in diesem Film in einem neuen Stil; es war eine Freude, mit dieser Frau zu arbeiten, die eine Künstlerin von höchsten Graden ist und deren Stern in eine aussichtsreiche Zukunft strahlt.

Die deutsche Produktion nimmt innerhalb der europäischen eine führende Stellung ein. Am deutschen Wesen wird das Wesen des Films überhaupt genesen können. Amerika hat das Geld und fabriziert nach der Schablone der Klassenproduktion. Was ihm fehlt, ist der Mut zur künstlerischen Erneuerung. Der amerikanische Film ist äußerlich, der deutsche, der europäische will Verinnerlichung, Vertiefung, Beseelung.

Die Bildkunst ist eine Welt für sich. Wen der Film einmal gepackt hat, den läßt er so leicht nicht mehr los. Es ist weniger der Wettlauf um Sieg und Ruhm, als die innere Besessenheit, mit der wir einer Menschheitsaufgabe angehören.

3.

Am 15. Februar 1932 gab es im Rahmen der montäglichen Kulturfilmveranstaltungen der Degeto (der sogenannte Degeto-Montag) im Berliner Filmkunstkino "Die Kamera" eine Wiederaufführung von *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Oskar Kalbus von der Ufa sprach zum Thema "Rund um den Film-Expressionismus" einleitende Worte. "Er führte aus, dass der Caligari-Film als Kind seiner Zeit angesehen werden müßte, einer Zeit, die eben den Umsturz erlebt

und neue Werte gesucht hätte. Okkultismus und das Sehnen nach transzendentalen Dingen seien die natürliche Folge des Krieges gewesen – Verbindung zu den Toten der Schlachtfelder sollten sie geben. Dr. Kalbus kam sodann auf die Formulierungen von Impressionismus und Expressionismus zu sprechen. Der Caligari-Film, der als Experiment gewagt worden und dessen Erfolg in allen Ländern so groß gewesen sei, habe keine Basis für neue Filme werden können, da er den Stilbruch zwischen naturalistischen Menschen und expressionistischer Umgebung nicht vermieden hätte; während der von der Zensur verbotene Karl-Heinz-Martin-Film Von Morgens bis Mitternacht als einziger Stileinheit bewahrt hätte." (Dr. Kalbus-Vortrag, Film-Kurier 40, 16. 2. 1932) Die LichtBildBühne bringt in ihrem Bericht (Dr. Kalbus spricht zu "Caligari" in der "Kamera", LBB 39, 16. 2. 1932) darüberhinaus eine wichtige Zusatzinformation zur offenbar endlosen Produktionsgeschichte des Caligari: "In einer Beziehung unterlief Dr. Kalbus ein filmgeschichtlicher Irrtum: der Produktionschef der Decla, der den "Caligari" ermöglichte, war kein anderer als Rudolf Meinert: und dies werden auch Robert Wiene, der "Caligari"-Regisseur, und Walter Reimann, der "Caligari"-Architekt, die der Vorführung beiwohnten, bestätigen müssen, "Die bisher bekannten Versionen, die insbesondere Erich Pommer in den Vordergrund stellen, sind bei Jung/Schatzberg nachzulesen. (Uli Jung, Walter Schatzberg: Ein Drehbuch gegen die Caligari-Legenden, in: Das Cabinet des Dr. Caligari, Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz zu Robert Wienes Film von 1919/20. München: edition text+kritik 1995, S. 113-138, hier: S. 119ff)

4.

Die beste Website zu *Das Cabinet des Dr. Caligari* wurde von Olaf Brill zusammengestellt: http://www.filmgeschichte.de/f_caligari.htm

Drei Texte von Hans Janowitz zusammengestellt von Helmut G.Asper und Jeanpaul Goergen

Am 16. Oktober 1926 brachte das Berliner Tageblatt (Nr. 189) eine von Walter Zadek redigierte Themenseite: "Revolutioniert das Drehbuch!" u.a. mit einem Drehbuchauszug von Henrik Galeen / Hans Janowitz, den wir hier dokumentieren. Im Hauptartikel dieser Sonderseite versprach Karl Freund in seiner Eigenschaft als Leiter der deutschen Fox: "Wir brechen mit der Tradition!" Unter dem Titel "Wie schreibt man Filmmanuskripte?" wurden dann an Stelle eines Lehrbuches "praktische Beispiele aus guten, noch unveröffentlichten Drehbüchern" abgedruckt: die ersten Einstellungen aus Metropolis (Thea von Harbou), zwei Einstellungen aus einem Film von Béla Balázs (es handelt sich um das verschollene Werk Die Abenteuer eines Zehnmarkscheines. K 13513) sowie jeweils ein Ausschnitt aus Die Reise nach Tilsit (Carl Mayer) und aus Die Geliebte Roswolskys (Henrik Galeen / Hans Janowitz).

Der Film Die Geliebte Roswolskys (R: Felix Basch, UA: 2. 9. 1921) wurde vor einigen Jahren von Walter Seidler als viragiertes Fragment in Sao Paulo ausfindig gemacht; das noch ungesicherte Nitromaterial liegt heute im Bundesarchiv-Filmarchiv. Ebenfalls im Bundesarchiv überliefert ist Zirkus des Lebens (R: Johannes Guter, UA: 15. 12. 1921) nach einem Drehbuch von Hans Janowitz und Franz Schulz, und zwar in der russischen Fassung, derzeit ebenfalls noch nicht gesichert. (Jeanpaul Goergen)

Der verwandelte Auftritt. Wie sieht eine Romanepisode im Film aus?

"Die Geliebte Roswolskys", Roman von Georg Fröschel (Rudolf Masse, Buchverlag), S. 59/60, aus der Erzählung der Mia, die an sich schon sehr "filmisch" gesehene Schilderung:

"...Das Unwetter war zu wild und mein Herz klopfte zu stark. Da öffnete sich die Tür eines vornehmen Wagens, der neben dem Fußsteig stand, und ein grauhaariger Herr winkte mir, einzusteigen. Ohne zu wissen, was ich tat, folgte ich ihm. Seltsam still war es in dem Coupé, in dem ein Duft frischer Blumen schwebte. Der Herr mit dem kleinen grauen Bart zog mich auf den Platz neben sich, breitete eine Pelzdecke über meine Knie und sagte: "Ich will Sie nach Hause bringen, Kind.' Von diesem Augenblick an war mein Leben anders…"

"...Ich wusste nicht, dass es Eugen Roswolsky war, mit dem ich im Wagen saß. Tief in die Polster gelehnt, fuhr ich dahin und hatte die Augen halb geschlossen. Er fragte mich nach meiner Adresse und gab dem Kutscher durch das Sprachrohr einen Befehl. Wir fuhren schnell, die Häuser wichen zur Seite, Bäume und Buschwerk traten an den Weg, wir waren am Ausgang der Stadt. Schon wurde zwischen den jagenden Wolken heller Sternenhimmel sichtbar. Über einer hohen Mauer, an der wir dahinfuhren, wogten die Wipfel alter Bäume. Ich öffnete die Augen ganz, und ein frohes, reines Gefühl erfüllte mich. Ich sagte: "Es wäre schön, unter diesen Bäumen spazieren gehen zu dürfen."

"Das dürfen Sie, wann und wie oft Sie wollen", sagte der Herr neben mit, griff in die Tasche und reichte mir einen Schlüssel. "Dieser Schlüssel öffnet jedes Tor der Parkmauer. Der Garten ist groß und einsam, er gehört Ihnen und mir allein…"

Im Filmmanuskript, bearbeitet von Henrik Galeen und Hans Janowitz, findet sich neben den meist stark veränderten Szenen auf Seite 9/10 die obige mit nur geringer Umdeutung:

- Stürmischer Wasserwirbel unter der Brücke.
- 25. Brückenpfeiler.

Maria in heftiger Gebärde. Sie ringt nach einem äußersten Entschluss, vor

dem ihr unsagbar graut.

- 26. Straße mit Brücke.
- a) Gesamt: Der Brücke zu fährt eine Equipage. Galonierte Bediente auf dem Bock.
- b) Nah: Die langsam heranrollende Equipage. Aus dem Fenster hinaus beugt sich der Kopf eines scharf blickenden Mannes. Er läßt halten.
- c) Maria wendet sich jäh um sieht staunt: Der Wagenschlag fliegt auf. Ein scharf prüfender Blick unter buschigen Brauen liegt lange auf ihr. Der Mann steigt aus. Mit einer höflichen Geste sagt er, auf den Wagenschlag zeigend:

Titel: "Bitte, steigen Sie ein! – Es regnet. – Sie haben nichts zu befürchten." Ruhig liegt sein Blick auf ihr. Maria hebt den Kopf. Sie weiß, ihre Schicksalsstunde hat geschlagen. Sie geht auf den Wagen zu und steigt ein.

- d) Der Wagen fährt über die Brücke. Nach einer kleinen Weile erscheint auf der Brücke ein Radfahrer, der dem Wagen folgt.
- 27. Straßenkreuzung vor dem Hotel Excelsior.
- a) Gesamt: Es regnet nicht mehr. Roswolskys Wagen passiert die Straße. Wagenverdeck aufgeschlagen. Ein Passant grüßt devot. Es ist Jean Meyer. Erstaunt blickt er dem Wagen nach.
- 28. Ein Gittertor mit schmiedeeisernen Ranken, darin große Initialen "E. R." $\,$

Von halber Blende auf ganze aufgeblendet.

Die Equipage fährt vor. Der Lakai springt hinunter und springt an den Wagenschlag. Er empfängt von dem Alten den Torschlüssel, entfernt sich, um zu öffnen.

- Nah: Im Wageninnern. Mia blickt, neben dem fremden Manne sitzend, erstaunt vor sich.
- 29. Das Tor.

Es ist geöffnet. Einblick in einen herrlichen Park.

- 30. Vor dem Tor.
- a) Nah: Das Wageninnere. Mia atmet die frische Luft des Parkes ein. Sie flüstert vor sich hin:

Titel: "Paradiesisch schön!"

Der grauhaarige Herr sieht sie von der Seite an. Er lächelt, steigt aus und wartet. Mia senkt die Augen. Sie macht keine Anstalten auszusteigen. Der Fremde nimmt vom Schlüsselbund einen Schlüssel und überreicht ihn Mia mit den Worten:

Titel: "Dieser Schlüssel öffnet jedes Tor der Parkmauer... Kommen Sie, wann Sie wollen – nicht früher und nicht später. Ich warte."

Die Geliebte Roswolsky's. Ein Wort der Autoren von Henryk Galéen und Hans Janowitz

Dieser offene Brief (erschienen im Film-Kurier 213, 13.9. 1921) ist einer der wenigen filmbezogenen Texte, die von Hans Janowitz bekannt sind. Er dokumentiert vor allem, über den Einzelfall hinaus, wie schwer sich Film-Autoren mit dem Funktionsverlust sowohl ihrer Rolle als auch ihrer Texte im Rahmen der Filmproduktion abfinden konnten, berührt aber auch grundlegende Fragen der Autorenrechte.

In einem redaktionellen Nachwort verweist der mit J-s (Paul Ickes ?) zeichnende Redakteur des Film-Kurier auf einen Aufsatz von Willy Haas ("An die Filmdichter", Film-Kurier 64, 16. 3. 1921), wo dieser sich mit einem vergleichbaren Protest Thea von Harbous auseinandersetzt. Und fügt u.a. hinzu: "Ja, meine Herren, was geht die Kritik denn das Manuskript an, das Sie für Ihren Hausgebrauch herstellten? Was kümmert sich das Publikum, von dem der Kritiker nur ein kleiner, bescheidener Teil ist, denn um das, was nicht geworden ist? Sie stehen auf dem Programm, Ihre Namen zieren die Vorblätter des Films, also sind Sie verantwortlich für das, was Sie decken! Von Ihrem besseren Manuskript, und wenn es fünfzig Kritiker lesen, haben doch die zwanzig Millionen Kinobesucher Deutschlands nichts! Setzen Sie es doch durch – einmal mehr sei es gesagt, daß auch Ihr geistiges Eigentum ungeschmälert bleibe, wenn Sie Ihren guten Namen hergeben."

Die Messter-Produktion der Ufa Die Geliebte Roswolskys in der Regie von Felix Basch mit Paul Wegener und Asta Nielsen wurde im Film-Kurier 202, 30. 8. 1921 rezensiert; einige Tage später verriss Paul Ickes in seiner Rubrik "Dramaturgische Streifzüge" (Film-Kurier 207, 5. 9. 1921) das Manuskript als "in seiner ganzen Anlage verfehlt". Auf diese Kritik bezieht sich der hier abgedruckte Text von Henryk Galéen und Hans Janowitz. (Jeanpaul Goergen)

Der künstlerische Film sieht bereits auf die Erfahrung immerhin einiger Jahre zurück. Seltsam, daß es trotz immer wiederkehrender gleicher Lehre kaum einen Kritiker gibt, der sich in der Beurteilung des Manuskriptes, welches er in den seltensten Fällen auch nur gelesen haben kann, gewisse Schranken auferlegen würde. Weiß man immer noch nicht, daß Manuskript und Film Begriffe sind, die nur dann zur Deckung gebracht werden können, wenn der Regisseur, der den Film macht, mit dem Autor, der ihn geschrieben hat, identisch ist, oder zumindest in gemeinsamer Arbeit übereinstimmt? Weiß man immer noch nicht, daß Auslassung eines grundlegenden Texttitels, die Fortlassung einer charakterologisch entscheidenden Szene den Sinn des ganzen Dramas ins Wanken bringen, daß einschneidende Änderungen, Fortlassungen und Zutaten, die ein Regisseur am Manuskript begeht, den komplizierten Aufbau eines in allen Teilen organisch verknüpften, dramatischen Gebildes zerstören müssen?

Zur Not kann ein Theaterkritiker ein Drama, das er nicht gelesen hat, aus der Aufführung beurteilen; denn das geistige Eigentum des Bühnendichters ist geschützt, sowohl vom Gesetz wie auch von der Tradition des Theaters,



Video-Edition "ZEICHEN DER ZEIT"

Ein Stück Zeitgeschichte im Fernsehen: In den 50er und 60er Jahren entstand im SDR eine Reihe von Dokumentarfilmen und Reportagen, die mit Ironie und Wortwitz hinter die Kulissen der Adenauer- und Wirtschaftswunder-Ära blickten.

Die Edition enthält 16 Filme auf 5 Kassetten und ein umfangreiches Begleitbuch. Sie kostet 198.-DM. Bezug: TR-Verlagsunion, Thierschstraße 11, 80538 München.

CLOSE UP Neuerscheinungen Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms

> Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ostund westdeutschen Film

Thomas Tode, Alexandra Gramatke (Hg.): Dziga Vertov: Tagebücher/Arbeitshefte

Gerhard Lampe: Panorama, Report und Monitor. Geschichte der politischen Fernsehmagazine 1957-1990



Tagungen, Workshops, Filmporträts, Retrospektiven

Videothek 6000 europäische Dokumentarfilme, Fernsehreportagen, Features als Videokopie von den Anfängen der Filmgeschichte bis zur Gegenwart

Bibliothek Fachliteratur und Zeitschriften zum Genre

Arbeitsplätze zur individuellen Sichtung

Datenbank-Recherche über Internet

Wissenschaftliche Beratung bei Themensuche für Magisterarbeit, Diplomarbeit etc.

Das Haus steht allen am Dokumentarfilm Interessierten offen. Da es nur über eine kleine Zahl an Arbeitsplätzen verfügt, wird um telefonische Anmeldung gebeten. Veranstaltungsprogramme werden auf Wunsch zugeschickt.



Öffnungszeiten: Mo-Do 9.00-17.00 Uhr, Fr 9.00-15.00 Uhr

HAUS DES DOKUMENTARFILMS Villa Berg 1, 70190 Stuttgart , Tel.: 0711/1666 80, Fax: 0711/26 00 82, Internet: http://www.hdf.de, e-Mail: hdf@hdf.de das sich seiner kulturellen Verantwortung doch bewußt zu sein pflegt. Mehr als der Bühnendramatiker müßte daher der Film-Autor von der Kritik verlangen, daß sie, ehe sie sein Werk beurteilt, es auch liest. Rudimentäre Bruchstücke des ursprünglichen Manuskriptes dürfen jedoch wohl kaum die Basis einer ernsthaften kritischen Beurteilung sein.

Wir sagten: der Sinn des ganzen Dramas käme ins Wanken, wenn eine Szene, ein Text von grundlegender Bedeutung fortgelassen würde; wird aber eine Reihe solcher Szenen und Texte einfach gestrichen oder durch andere ersetzt, wird die Exposition der Charaktere auf den Kopf gestellt oder verschoben, so hört die Verantwortung des Autors für das resultierende Werk selbstverständlich auf.

Mit Recht wird der Kritiker fragen, warum in einem so eklatanten Falle die Autorennamen auf einem Produkt prangen, dessen dramaturgisches Niveau sie in künstlerischer Hinsicht herabsetzt. Hierzu ein Wort: Hätte man die Autoren, wie es ihnen seitens der Ufa-Direktion zugesagt war, zu einer Probevorführung vor der öffentlichen Première zugezogen, so wären zumindest die gröbsten Änderungen und Auslassungen nicht gebilligt worden. Eine gründliche Reparatur des Filmes durch textliche und szenische Korrekturen wäre vielleicht noch möglich gewesen. Eine Weigerung seitens der Hersteller würde in diesem Augenblick noch das selbstverständliche Zurückziehen der Autorennamen bewirkt haben. Weil aber den Autoren der Film leider erst in der Première zugänglich gemacht wurde und der Regisseur es auch nicht der Mühe Wert gefunden hatte, die Autoren eines Filmes, den er doch nur darum zur Inszenierung bekam, weil der vorgesehene Autor-Regisseur erkrankte, zur Beratung in Regiefragen heranzuziehen, so konnte selbst ein nachträgliches Zurückziehen der Namen an der Sache selbst nichts mehr ändern.

Hier ist gewiß nicht der Ort, diese Angelegenheit in all der Ausführlichkeit zu besprechen, wie sie sie verdienen würde. In aller Kürze sei noch gesagt, daß die Autoren an einer Fülle von Beispielen dartun können, wie der sorgfältig verknüpfte, logische Zusammenhang und Aufbau des Sujets, offenbar nur durch hastige Arbeitsübernahme, in einer sonst völlig unbegreifbaren, die Sache selbst natürlich sehr schädigenden Weise über den Haufen geworfen wurde.

Die schiedsgerichtliche Untersuchung eines so eklatanten Falles von Nichtbeachtung durchdachter Szenenvorschriften müßte für alle Mitarbeiter am Film von exemplarischer Bedeutung sein. Die Autoren sind bereit, ihre Sache vor jedem literarisch und filmtechnisch einwandfreien Schiedsgerichte zu vertreten und das schwere Unrecht zu beweisen, welchem sie als Verfasser von Filmdramen sowohl von seiten der Hersteller wie auch von seiten einer allzu uninformierten Kritik andauernd ausgesetzt werden.

Ein Leben an der Kamera. Zum Tode von Otto Kanturek von Hans Janowitz

Der hier dokumentierte Text erschien am 4. Juli 1941 im Aufbau, New York, S.9-10. Es ist der einzige von vier Aufsätzen, die Hans Janowitz zwischen 1941 und 1952 im Aufbau publizierte, der sich mit einem Filmthema beschäftigt. – Im Aufbau (4. 6. 1954, S. 12) erschien auch der einzige bisher ermittelte Nachruf auf Hans Janowitz: Franz Spencer (= Schulz): Hans Janowitz. Aus der Grabrede, die der Freund des Verstorbenen Franz Spencer hielt. (Helmut G. Asper)

Otto Kanturek, Kameramann der Twentieth Century-Fox-Film in London, 43 Jahre alt, gebürtiger Tscheche, der seit sieben Jahren zu den besten Kameraleuten Englands zählte, berühmt wegen seines erfinderischen Geistes, ein Mann, der wie kaum ein anderer von der Pique auf dem Film gedient hat, ist mit einem Flugzeug der Royal Air Force, während er Aufnahmen für den Foxfilm A Yank in the R.A.F. drehte, abgestürzt.

Im August 1940 ist er aus London nach New York gekommen, nachdem er die Aufnahmen zu *The Girl in the News* und *Night Train* beendet hatte. Im September ging er nach Hollywood, um am 21. April 1941 nach London zurückzukehren. Keiner seiner Freunde hatte den wohlbeleibten, immer tätigen, immer lustigen Mann jemals so verbittert gesehen, wie in den letzten New Yorker Tagen, da er sich gezwungen sah, nach England zurückzukehren, weil die Organisation seiner amerikanischen Kollegen, die Cameramen Union in Hollywood, trotzdem er bereits vor vier Jahren in die U.S.A. eingewandert war und trotzdem er viele Jahre hindurch in den Diensten von Twentieth-Century-Fox-Film, einer amerikanischen Gesellschaft in London gearbeitet hatte, seine Aufnahme in die Union abgelehnt und seine Tätigkeit in Hollywood verhinderte.

Als Knabe fand er alle Anregung für seine spätere technische Findigkeit in der Wohnung seines Vaters: der war der österreichische Generalvertreter grosser Spielwarenerzeuger, die Wohnung in Prag war stets ein Lager von neuestem Kinderspielzeug. Als die Eltern nach Wien übersiedelten, gelang es dem fünfzehnjährigen Jungen, ohne Wissen des Vaters, als Beleuchter im Apollo-Theater auszuhelfen, wo er zum ersten Assistenten des Oberbeleuchters aufrückte. Für das erste, selbstverdiente Geld kaufte er sich ein Fahrrad, um nach der Vorstellung einer zweiten heimlichen Stelle im Prater nachgehen zu können: Filmvorführer in einem Kino. Im Wurstelprater war er bald so bekannt, dass er da und dort aushalf, wo seine Beleuchtungskünste oder Kinokenntnisse gebraucht wurden. Eines Tages hatte er den Ausrufer im Flohzirkus zu ersetzen, als ein Onkel im Zuschauerraum auftauchte, der ihn eruierte und sein Doppelleben enthüllte... Endlich erlaubte ihm dann sein Vater, Photographie und alles, was dazu gehörte, an der Kunstakademie zu studieren. So stand er also schon mit siebzehn Jahren an der Filmkamera. Und Erich

Pommer, damals der Wiener Repräsentant von Pathé-Paris, beschäftigte ihn mit Lokalaufnahmen. Seine erste Leistung brachte ihm den unheimlichen Ruf des Mannes, der den Erzherzog Franz Ferdinand geköpft hat: er nahm eine Truppenparade bei Wien auf – und der hohe Herr, Truppeninspektor der K. und K. Armee, erschien auf dem Bilde ohne Kopf. Er war es, der die letzte Ausfahrt des Kaisers Franz Josef aufgenommen hat. Er war es, der Franz Ferdinands letzte Truppenparade gefilmt hat. Im Krieg war er dann dem Stabe des Kaisers Karl zugeteilt, und machte Aufnahmen des Kaisers während der Offensive im Frühjahr 1918 gegen Italien, filmte den Vormarsch vom Isonzo an der Piave, den Rückzug der italienischen Armee und General Hötzendorff kurz vor dem Zusammenbruch der Monarchie...

Im Dienste des österreichischen Kriegspresse-Quartieres, wurde er eines Tages nach dem Kriegshafen Pela abkommandiert.

Der einzige österreichische Dreadnought, die "Viribus Unitis", schaukelte in einer Distanz von fünfhundert Schritten friedlich in der Sonne. Spielerisch stellte Otto die Kamera auf das Schiff ein, steckte sich eine Zigarette an und schaute gähnend auf die Meeresfläche. Drüben sah er ein kleines Torpedoboot in den Hafen fahren, offenbar von Patrouille zurück. Das fiel niemanden auf, das war tägliche Routine hier. Aber plötzlich ertönte eine dumpfe Detonation. Kanturek sah, wie das Verdeck des Dreadnought sich langsam senkte und er begann zu drehen ... er drehte den berühmten Untergang des von einem italienischen Torpedo getroffenen Dreadnought. Nach dem Krieg begann er Filme zu drehen, erst in Wien, dann in Rom, endlich in Berlin. Und hier, in den grossen Jahren des deutschen Filmes, wurde er zum Meister. Nahezu alle grossen Regisseure und Produzenten haben ihn durch zwanzig Jahre dauernd beschäftigt: F. W. Murnau, Joe May, Erich Pommer, Konrad (recte: Robert) Wiene, Hanns Schwarz, Korda, Pressburger. 1933 verliess er Berlin und begann zunächst in Prag Filme zu produzieren. Dann ging er als Kameramann nach England, wo Korda eine englische Filmproduktion aufzuziehen begann. Kanturek wurde in London unentbehrlich, er wurde der führende Kameramann der englischen Filmproduktion. Eine eigene Firma – British Color Process - verwertete seine Farbfilmpatente.

"Selbstmörderische Sachlichkeit"

Aus einem unveröffentlichten Manuskript von Gertrud T. Basse über Wilfried Basse vorgestellt von Thomas Tode

Wilfried Basse, der aus Hannover stammende Pionier des Dokumentar- und Avantgardefilms, wurde vor allem durch seinen Kurzfilm Markt in Berlin / Wochenmarkt auf dem Wittenbergplatz (1929) bekannt. In der Endzeit der Weimarer Republik vibriert er im Umfeld bekannter Künstler wie Hans Richter, Moholy-Nagy, Dziga Vertov.

Basse dreht Filme über modernes Bauen und einen Film über die kommunistische Theatergruppe Das Rote Sprachrohr. Für seinen abendfüllenden Querschnittsfilm Deutschland zwischen gestern und heute (1932/34) fährt er kreuz und quer durch seine Heimat, spürt interessante Bilder eines großenteils noch agrarisch geprägten Deutschlands auf, das aber in großen Veränderungen zur Industrienation begriffen ist. Der visuell herausragend fotografierte Streifen wird von dem Hannoveraner Verleger und Kunstmäzen August Madsack finanziert und auf den Filmfestspielen von Venedig 1934 ausgezeichnet. Es ist kein Nazifilm, aber einer der sich unpolitisch gibt, um nicht anzuecken. Treffend makaber beschreibt einer der verworfenen Titelvorschläge für diesen Film Basses Schicksal in der Nazizeit: "Zwischen zwei Stühlen".

Er wird von Leni Riefenstahl als einer der Kameramänner für den Olympia-Film angeheuert und glaubt durch unpolitische Arbeiten für die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU, später RWU) in der Nazizeit "überwintern" zu können. Es gelingt nur schlecht. Bereits lange Zeit sehr krank, erlebt er zwar noch die Befreiung, stirbt aber nach dem ersten harten Winter 1945/46 durch eine Rippenfellentzündung. In der Nachkriegszeit wird er in der Filmszene weitgehend vergessen. Allein bei den Filmtagen in Göttingen 1953 wird noch einmal Basses Bedeutung für die Avantgarde hervorgehoben. Auf Anregung des nach London emigrierten Filmkritikers Andor Kraszna-Krausz widmen ihm die Internationalen Filmfestspiele Berlin 1977 eine Retrospektive. Sein Deutschland-Film, der seit 1968 von den Landesbildstellen "als Klassiker der Filmgeschichte und als lebendiges historisches Filmdokument aus dem letzten Jahr der Weimar Republik" (FWU-Beiheft FT 2000) erneut verliehen wird, wird 1980 auch vom Fernsehen "entdeckt" und ist inzwischen mehrfach ausgestrahlt worden.

Der Kulturfilmer Hans Cürlis hatte nach Basses Tod 1946 dessen Frau "Tucki" angeregt, das Leben und Arbeiten ihres Mannes aufzuschreiben. Seltsamerweise ist das informative und ungemein kurzweilige Typoskript (1948, 253 Seiten, Archiv Gerhard P. Peringer) niemals verlegt worden. Ein kurzer Extrakt zu den Filmen Baumblütenzeit in Werder und Deutschland - zwischen gestern und heute erschien zur Retrospektive der Berliner Filmfestspiele 1977 (Kraft Wetzel, Peter A. Hagemann: Liebe, Tod und Technik/Wilfried Basse. Berlin: Spiess 1977, S. 78-83), der Auszug zu Das rote Sprachrohr wurde im Januar 1981 von der Hamburger Zeitschrift "medienarbeit/Video-Magazin" (Nr. 27/Nr. 20, S. 62-64) publiziert.

Hier ein weiterer Appetithappen, auch in der Hoffnung, dass sich Geldgeber für eine Veröffentlichung finden. (Kontakt: Gerhard P. Peringer, Nernstweg 24, 22765 Hamburg, Tel. 040-396476). Der Auszug ist auf Mitte der 20er Jahre zu datieren, als Wilfried Basse nach dem Tod seines Vaters (1923) dessen Bankhaus übernimmt und die elterliche Villa in der hannoverschen Jägerstraße nach der allerletzten Bauhaus-Mode einrichtet.

Einer von denen, die diese ganze Skala von Geselligkeit und Genüssen munter auf- und niederbalancierten, ohne je das Gleichgewicht zu verlieren, war Wilfried Basse. Die Maskenbälle und Ateliers kannten ihn in seinem frechen und doch irgendwie korrekten zinnoberroten Seidenhemd mit den gutmütigen breiten Händen und dem überlebensgroßen Siegelring, auf dem er gemächlich seine Zigarette auszuklopfen pflegte, wenn er hinter den mutwillig funkelnden Brillengläsern seinen Spott zusammenbraute und den Angriff präparierte. Man liebte ihn in allen Kreisen. Nicht nur die witzigen, schlagfertigen Intellektuellen – sondern ebenso die schwerfälligen und leicht empfindlichen Honoratioren der Gesellschaft warteten geradezu darauf, von ihm angegriffen zu werden, und waren dann seiner Treffsicherheit ebenso wehrlos preisgegeben – wie entwaffnet von seinem aufrichtigen Lausejungenlachen. Es war ein fröhlicher, unschuldiger Spott, der aus reinem Herzen kam; darum tat er nicht weh. Ohne ihn fehlte jedem Fest die richtige Würze.

Und immer war dieser Basse guter Laune – nie gekränkt oder eifersüchtig; dazu war ihm die Zeit viel zu kostbar – längst war er schon wieder anderweitig interessiert. Leben – und leben lassen! So kannten ihn die Freunde – gesellig und unbekümmert, übermütig auf Festen und die halbe Nacht. Am anderen Morgen aber wieder ein nüchterner und kühler – Bankier... ein sehr junger noch – und ein bisschen wider Willen, aber gewissenhaft und fleißig. Ein eisgrauer Prokurist stand ihm zur Seite, als er anstelle des Vaters das ererbte Geschäft durch die Sintflut der Inflation steuerte. Es war viel Verantwortung und gar kein Spaß. Abgesehen von gelegentlichen psychologischen Studien an den "gehenkten" Kollegen auf der Börse oder an der Kundschaft, wenn es um ihre heiligsten Güter: ums Geld ging. Ja, Geld hatten sie – aber meistens keinen Humor, und deshalb konnte der junge Basse nicht viel mit ihnen anfangen. Er hielt sich zurück und galt als äußerst zugeknöpft. Manche spürten sogar ein bisschen Unbehagen, wenn er ihre Vertraulichkeiten geflissentlich überhörte und nur sachlich reagierte.

Außerdem war etwas Fremdes in diesem sehr weltmännischen Anzug – immer helles Beige – Ton in Ton, leger und doch unangreifbar korrekt. Dazu die schiefe Schulter, die der Haltung einen Ausdruck von Verwegenheit und Angriffslust gab – eine langhaarige, bräunlich melierte Melone, wie sie sonst kein Mensch in Hannover trug, und einen Malakka-Spazierstock über den Arm gehängt. Das war keine Eleganz aus dem Modejournal, sondern ein Anzug von so erstaunlicher Qualität und so nobler Unauffälligkeit, dass der andere sich dagegen immer irgendwie minder gut angezogen fühlte und deswegen zu Neid und unfreundlichen Gefühlen neigte. Man fühlte sich herausgefordert und witterte den Snob.

Und dann das eigene Heim! Aus schierem Protest gegen die Jugendstil- und Fachwerkpracht der elterlichen Villa hatte er sich selber mit einer geradezu selbstmörderischen Sachlichkeit eingerichtet – streng nach den Prinzipien Le

Corbusiers: "Das Haus ist eine Maschine zum Wohnen". Großspurig und pomphaft präsentierten sich die riesigen Räume des Hannoverschen Palazzo, den Basse nun in eine solche Maschine umzuwandeln trachtete. Vor die schwefelgelben oder pompejanischroten Wände stellte er monumentale, aber quälend schmucklose Möbel – alle schwarz wie Särge und so massiv, dass man sich selber dazwischen nur noch wie ein vergängliches Nichts empfand, was einen ia nicht gerade froh macht. Alles war eingebaut – sogar die Schlafkabine für die "Biche", das englische Whippet, ebenso das Grammophon und das seltsame Jazzgerät, das aus allerlei Trommeln. Becken und sonstigen geräuschvollen Instrumenten kombiniert war – und womit man die Negermusik der Schallplatten eventuell noch untermalen oder übertönen konnte. Alles verschwand hinter schwarzer Täfelung; die Räume schienen völlig kahl und gähnten vor Hunger nach Formen. Als Einziges, was nicht eingebaut war, prunkte das gewaltige Bett. Es stand auf einem Thron mit drei Stufen mitten im Zimmer wie ein schwarzer Katafalk. Der Raum war so groß, dass man nur mit Hilfe eines Fernstechers feststellen konnte, wer am anderen Ende in die Tür trat: und das Bett war wie ein Haus in der Stube

Aus der Nüchternheit seines Berufes und aus der seiner streng modernen Wohnung zog sich Basse gern zurück auf diese Lagerstatt, sobald eine Erkältung oder sonstige Anfälligkeit nur einen leidlichen Vorwand dafür lieferte. Das eingebaute Telefon auf dem eingebauten Nachttisch alarmierte seine Freundinnen, die sich alsbald auf den Stufen seines Thrones gruppierten, um dem munteren Patienten die Zeit zu vertreiben. Sie kamen mit ihren Herzensangelegenheiten und kleinen Nöten, und Wilfried hatte für alles Verständnis. Die Schwächen und Eitelkeiten seiner Mitmenschen sah er mit scharfem Auge, aber für ihre Kümmernisse und deren Ursachen hatte er etwas wie einen sechsten Sinn; hinter der Maske des Eulenspiegels verbarg sich ein hellhöriges Herz und ein treuer Freund. So genoss er seine vielen vertrauten Freundinnen, und wenn er so – auf sein üppiges Lager hingestreckt – nach allen Seiten guten Rat erteilte, fühlte er sich wohl wie der weise König Salomo zwischen seinen tausend Frauen.

Auch die Biche zog das königliche Pfühl dem eingebauten Sarg in der Zimmerecke vor. Und da sie zur Familie gehörte, begnügte sie sich nicht wie die Besucherinnen mit den Stufen des Thrones, sondern schlüpfte geschmeidig am Fußende unter die rohseidene Steppdecke. Die Freundinnen protestierten: es sei unästhetisch, einen Köter im Bett zu haben; aber Basse, der seine Biche mindestens für eine verzauberte Prinzessin hielt, nickte begütigend: "Nur kein Neid!" und machte ihr freundlich Platz, bis die Prinzessin eines Tages wahrscheinlich einen verzauberten Magen hatte und ihrem guten Herrn grausiges Zeug an seine seidenen Pyjamabeine kotzte. Niemand konnte über seine eigenen Reinfälle so schadenfroh und hemmungslos lachen wie Basse selber.

Interview mit dem aus Berlin zurückgekehrten Anton Giulio Bragaglia (1928)

Anlässlich einer Autorentagung Ende April 1928 hielt sich der italienische Theater- und Filmregisseur Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) einige Zeit in Berlin auf. Der Film-Kurier brachte neben einer Notiz (94, 20. 4. 1928) auch ein langes Interview (95, 21. 4. 1928: Ein römischer Theaterdirektor in Berlin. Anton Giulio Bragaglia über Theater und Film), in dem es vor allem um Bragaglias Avantgarde-Theater "Teatro degli Indipendenti" ging; der Film wird nur am Rande angesprochen: "Um den italienischen Film sieht es ja leider trübe aus. Unser italienisches Publikum lehnt unsere heutige italienische Filmproduktion ab, sie will bei Regisseuren und Stars neue Gesichter sehen. Um 1918 herum habe ich übrigens sieben Filme hergestellt, in der Art des Dr. Caligari, den ich damals noch nicht kannte. (...) Ich habe mit Absicht zehn Jahre gewartet, um jetzt wieder neu anzufangen. Vielleicht zeigt sich mit Deutschland eine Verbindungsmöglichkeit. Ich würde gerne hier arbeiten, zumal wir in Italien auch nicht die geeigneten Ateliers haben. "Von Bragaglias frühen Filmen ist offenbar nur der futuristisch inspirierte Spielfilm Thais (1916) erhalten.

Im Mai 1928 veröffentlichte die Rom erscheinende Filmzeitschrift "Cinematografo" ein Gespräch mit Bragaglia über die Berlin gesammelten Eindrücke. (Libero Solaroli: Intervista con A. G. Bragaglia di ritorno da Berlino, Cinematografo, Rom, 2. Jg., H. 11, 27. 5. 1928, S. 10f) Wir dokumentieren diesen Text in der Übersetzung von Sylvia Brandt.

Dieses Interview kann als Beleg gelesen werden für den regen Austausch und Dialog im Film-Europa der zwanziger Jahre – vgl. hierzu auch die entsprechenden Kongresse von CineGraph Hamburg – sowie als Anregung genommen werden, sich intensiver mit den deutsch-italienischen Filmbeziehungen der zwanziger und dreißiger Jahre zu beschäftigen. Die von Bragaglia angesprochene italienische Filmkrise kommt auch in folgenden Zahlen zum Ausdruck: 1928 wurden in Mailand 72,5% amerikanische Filme, 9,2% deutsche und österreichische Filme, 8,5% französische, aber nur 7,7% italienische Filme aufgeführt. (Jeanpaul Goergen)

Wir haben Bragaglia besucht, der gerade retour d'Allemagne ist, um ihn nach seinen Eindrücken über das, was er dort gesehen hat, zu befragen. Wir waren in der Tat sicher, dass unser régisseur in der Hauptstadt der europäischen Filmkunst (soweit es sich um künstlerischen Film handelt) erneut von seiner alten Liebe ergriffen würde und dass die Nostalgie ihn in die Kinos und in die Studios getrieben hätte. Da wir nun einmal gezwungen sind, auf die Vorteile zu verzichten, die das Genie Bragaglias unserer nationalen Filmkunst hätte zukommen lassen, müssen wir uns mit seinem erhellenden Urteil über einige umstrittene Fragen zufriedengeben.

– Deutsche Filme habe ich nur wenige gesehen. In Deutschland richtet sich das Interesse der Zuschauer eher auf das russische als auf das nationale Kino. Der einzige Film, der es wert ist, genannt zu werden, ist *Spione* von Fritz Lang¹. Es handelt sich hierbei um einen dramatischen Film in starken Zügen, der im Eisenbahner-Milieu spielt: Komplizierte Verwicklungen, Schicksals-

schläge jeder Art, unglaubliche Situationen, Auflösungen, die an Wunder grenzen. Aber dem Wesen und dem Ziel dieses Films liegt ein so deutliches Bekenntnis zugrunde, die Lust des *épater* ist so offensichtlich, die phantastische Handlung ist ein so erkennbares und scharfsinniges An-der-Nase-herumführen seitens des Autors und des Regisseurs, dass der Film letztlich unterhält und ein Beispiel des besten Geschmacks darstellt. Die Umsetzung des Stoffes und die optimale Technik, an der man Lang immer wieder erkennt, tragen auf der anderen Seite zum guten Gelingen bei.

- Und die Russen?
- Der russische Film wird als Ausnahme betrachtet. Das heißt aber nicht, dass er keinen Erfolg beim normalen Publikum hätte. Ganz im Gegenteil: Der beste Film aus der russischer Produktion der Jahre 27-28, Die letzten zehn Tage von Petersburg [recte: Das Ende von St. Petersburg]², beschwört eindringlich die Erinnerung an das Ende des Zarismus herauf und wird dabei von deutlichen politischen Zielen bestimmt. Diesen Filmen liegt eine spezielle Technik zugrunde, die stark der Technik der Commedia dell'Arte ähnelt. Die russischen Regisseure, die im Staatsauftrag arbeiten, bilden alles von der Wirklichkeit ab. Sie improvisieren oder rufen echte Tatsachen hervor, die sie dann in ihre Geschichten einpassen. Die längste Arbeit ist somit die Montage des Films. die von dem gewaltigen und chaotischen Material, das sich ansammelt, bestimmt wird. Um einen Filmstreifen zusammenzukleben braucht man sechs Monate. Aber hieraus entstehen Filme von einzigartiger Kraft. Staatsfilme versteht sich. Wer sonst könnte mit einer ähnlichen Technik arbeiten? Nur mit dieser Technik aber gelingt es, die Massen zu beeindrucken und somit die propagandistische Zielsetzung zu erreichen. Es ist ein sicheres Verfahren. Man kann ihm nicht widerstehen
- Das heißt also, dass sich auch die russische Produktion in die von den Amerikanern eingeleiteten Tendenz des gegenwärtigen Kinos eingliedert: Der Tendenz eines zeitgenössischen Realismus, oder, um es mit einem heute modischen Ausdruck zu sagen, eines formalen Realismus. Aber neben dieser regulären Produktion gibt es, wie wir gehört haben, in Deutschland auch noch eine ganz andere Produktion à coté, eine der Ausnahme bzw. der Avantgarde...
- Das stimmt. Außer den Initiativen der kleinen Gruppen oder den Randproduktionen der großen Häuser, die ihren Ausdruck oft auch durch große Filmemacher finden, gibt es in Berlin das Kino *Die Kamera*³ (Experimentelles Kino), wo all das vorgeführt wird, was es an neuen Versuchen im internationalen Kino gibt. Aufgrund der Seltenheit dieser Versuche wäre es aber etwas voreilig, die Aktivitäten der deutschen Gruppen bewerten zu wollen. Im Allgemeinen versuchen sie mit einer ausschließlich experimentellen Aktivität um nicht zu sagen Technik, den filmischen Ausdrucksmöglichkeiten neue Anstöße zu liefern. Das ist eine sehr verdienstvolle Arbeit, weil sie beschwerlich

und undankbar ist. Es ist eine Arbeit der Auswahl und der Analyse, aus der morgen die Kinoästhetik in ihrer ganzen Reinheit deutlich hervorgehen wird. Deshalb sind diese Filme Untersuchungen über die Fehler und Missverständnisse, die nach wie vor die Filmkonzeptionen beherrschen. Mehr als alles andere sind sie Abhandlungen über den besonderen Wert des Ausdrucks. Es sind Beweise von Stärke, Übertreibungen, in denen sich, wie unter einem Mikroskop, die ganze komplexe Struktur der genannten Werte zeigt. Natürlich sind nicht alle diese Filme gut und interessant. Manchmal sind auch sie selbst Verirrungen.

Der Maler Richter konnte in Berlin zum Beispiel einen Film vorführen, in dem sich abstrakte Volumen nach den strengsten Konstruktionsregeln der Konstruktivisten und Suprematisten bewegen. ⁴ Pannaggi³, der sich gerade in Berlin aufhält, kam zur Premiere. Als er aber gesehen hatte, worum es sich handelte, fing er an, auf italienisch zu pfeifen und auf deutsch zu protestieren. Das zunächst überraschte Publikum stimmte in den Protest des italienischen Malers ein, wodurch der Misserfolg des Films besiegelt wurde. Aber das war ein Einzelfall. Der Avantgardefilm in Berlin existiert und hat seine Liebhaber. Er bringt der regulären Filmproduktion einen wirklichen Vorteil. Einen Vorteil, der von allen Regisseuren, die diese Versuche mit Interesse verfolgen, anerkannt wird. Bei uns ist der Avantgardefilm leider noch immer ein zehn Jahre altes "Hirngespinst" von mir...

An diesem Punkt muss sich wohl plötzlich mein Gesichtsausdruck verfinstert haben, denn Bragaglia zog es vor, dieses Thema zu verlassen um ein anderes Argument, das mich in besonderer Weise interessiert, anzusprechen.

– Im Kino *Die Kamera* werden auch die alten Filme von Chaplin, Harold Lloyd, Buster Keaton vorgeführt. In Paris werden diese Filme im Vieux Colombier, das ohnehin schon als der heilige Tempel der reinen dramatischen Kunst gilt, gezeigt. Ich habe in Berlin drei alte Possen von jeweils einem dieser Komiker gesehen. Klassische Filme! Es ist bewunderungswürdig, diese Arbeiten wiederzusehen. Sie haben eine Manier, besonders die von Buster Keaton, wie aus dem 15. Jhd....

Wir denken einen Moment an die Büste des Mino da Fiesole⁶, die unsere Leser kennen, und würden gerne versuchen mit A.G.B. eine Parallele zwischen der klassischen Vornehmheit der Künstler des 15. Jahrhunderts und der suprematistischen Vornehmheit Buster Keatons zu ziehen. Wir sind jedoch gezwungen mit unseren Fragen fortzufahren.

- Und was können sie uns über die andere, die normale Produktion sagen?
- Ich bin bei einer Premiere gewesen. Das deutsche Publikum ist, was die Aufnahme der Filme und der Schauspieler angeht, überaus offen und großzügig. Es lässt sich leicht zum Lachen bringen, übt die ganze Zeit über fast andächtige Aufmerksamkeit, lässt nie Zeichen von Müdigkeit oder Ungeduld er-

kennen und folgt den Vorführungen gesammelt vier Stunden lang, als ob es aus Holz wäre. Bei uns lässt sich eine solche Andacht höchstens im Augusteo beobachten. In Berlin werden die Filme vom Publikum genauso feierlich aufgenommen wie das Theater. Der Grund dafür liegt darin, dass bei den Premieren die Filmschauspieler anwesend sind und dass sie bereit sind, sich vom Publikum auf die Bühne rufen zu lassen. Diese Anwesenheit der Schauspieler in Fleisch und Blut an der Bühnenrampe verleiht dem "Bildertheater" die Koketterie des "Personentheaters".

- A propos: Was könnten ihrer Meinung nach die Ergebnisse der offensichtlichen Tendenz zur Verbindung von Kino und Varieté sein?
- Wir sehen heutzutage, dass die Kinos versuchen, sich durch die Beigabe von Varietéeinlagen oder durch von Kinoschauspielern gespielte Sketche dem Theater anzunähern. Wir sehen weiter, dass sich das Theater die Leinwand als ein Mittel wie jedes andere einverleibt hat, und dass sie bei Piscator Eindrükke und Emotionen hervorruft, die anderweitig nicht zu übermitteln wären. Meiner Überzeugung nach ist aber schließlich alles Theater, ob es nun durch die Musik bestimmt oder mit der Kamera aufgenommen wird, ob es für das Radio produziert oder in irgendeiner anderen seiner vielfältigen modernen Möglichkeiten komponiert ist. Ich sehe daher mit Freude jede Art von Vorstellung und bringe jeder ein angemessenes Interesse entgegen. Ich habe somit auch nicht das Vorurteil, dass die üblichen kleinen Grenzüberschreitungen eine Verunreinigung darstellen würden. Im Grunde handelt es sich bei allen um neue Methoden, auf denen die Aufführung der Zukunft gründen wird.
- Das vorausgesagte "Theatralische Theater" wird daraus zweifellos seine Vorteile ziehen. Aber kommen wir auf die *première* zurück…
- Es handelte sich um einen italienischen Film, der in Deutschland produziert wurde. *Scampolo*, ein Film von Genina nach einer Komödie von Niccodemi. ⁷ Es ist sicher kein anspruchsvoller Film. Wie sollte er auch, da er einem Lustspiel nachempfunden ist. Man muss allerdings anerkennen, dass Genina ⁸ mit dem glücklichen Instinkt, der ihn gerade für diese Art von Komödien berühmt macht, genug von seiner Filmkunst eingebracht hat, um sich aus der Verlegenheit zu ziehen. Die einfache und lebhafte Carmen Boni mit ihrer angenehmen Natürlichkeit hat das Publikum erobert. An diesem Abend wartete eine begeistert applaudierende Menge vor dem Theater. Das deutsche Publikum nimmt die italienischen Filme mit der gleichen Herzlichkeit auf, wie die eigenen oder die russischen. Ist der Film aber amerikanisch, so werden die Zuschauer sofort sehr streng und verzeihen nur schwer. Es fängt an, ernst zu werden mit der Kontingentierung. Dieses Jahr wurden 147 amerikanische Filme gegenüber 207 deutschen vorgeführt: Ein schöner Sieg!
- Zusammenfassend kann man also sagen: Interesse für den nach wie vor experimentellen Avantgardefilm und Beifall für das russische Kino. Übereinstimmend mit den anderen Nationen gibt also auch Deutschland den neorea-

listischen Tendenzen den Vorzug. Glauben Sie, dass hierin die wahre Zukunft des Kinos liegt?

 In diesem Augenblick schon. Ich glaube, dass es in diesem Moment nur die Einfachheit gibt, intelligent und ohne Ansprüche, ohne gesellschaftliche Aufgeregtheiten, ohne kaputten Ästhetizismus, ohne haifischhafte Prahlereien. Das sind meine Vorstellungen: ein antifilmischer Film also, der sich nicht länger neureich gebärdet.

Die Stellungnahmen von A.G.B. beruhigen uns stark. Er hat mit der Autorität seines Urteils genau die Ideen unterstützt, die wir in den alltäglichen Debatten verteidigen.

Uraufführung: 22. 3. 1928

² Deutsche Erstaufführung: 27. 2, 1928

³ Die Kamera Unter den Linden 14 war das einzige Repertoirekino Berlins, das sich der Pflege des "guten Films" verschrieben hatte. "Die Kamera vermittelt einem nach Tausenden zählenden Stammpublikum regelmässig die dauernden künstlerischen und bildenden Werte der internationalen Filmproduktion." (Eigenwerbung)

⁴ Möglicherweise *Filmstudi*e (Produktion und Regie: Hans Richter, Berlin, I Akt, 134 m, Zensur: 17. 2. 1928, B 18237). Uraufführung: 19. 2. 1928, Berlin (Ufa-Theater am Kurfürstendamm)

⁵ Der Maler, Architekt und Bühnenbildner Ivo Pannaggi (1901-1981) war einer der Protagonisten der futuristischen "mechanischen Kunst". Von 1926-33 lebte er offenbar in Berlin und Düsseldorf und besuchte das Bauhaus bis zu dessen Schließung. Anschließend wanderte er nach Schweden aus. Info: http://rebel.net/~futurist/pannaggi.htm

⁶ Mino da Fiesole, florentinischer Bildhauer (1431-1484). Gemeint ist möglicherweise seine Büste von Piero de' Medici (1453), Museo Nazionale del Bargello, Florenz

⁷ Das Mädchen der Straße (D. 1928, P.: Nero-Film, R.: Augusto Genina, nach "Scampolo" von Dario Nicodemi und M. Morton, D.: Carmen Boni, Livio Pavanelli, Hans Junkermann. UA: 17. 4. 1928, Titania-Palast, Berlin)

⁸ Der italienische Regisseur Augusto Genina (1892-1957) inszenierte ab 1927 eine Reihe von Filmen in Deutschland

Stalin meets Piscator von Günter Agde

Wenngleich die wirklich genaue Aufführungs- und Wirkungsgeschichte von Erwin Piscators einzigem Spielfilm *Aufstand der Fischer (Wosstanije rybakow)* erst noch geschrieben werden muß, so ist doch bislang soviel bekannt, dass der Film nach seiner Uraufführung am 5. Oktober 1934 in Moskau auf sehr geteilte Resonanz traf und bald wieder aus den Kinos verschwand.¹ Nach seiner Übersiedlung von Moskau nach Paris 1936 bedauerte Piscator heftig, dass sein Film dort nicht gezeigt werden konnte und er ihn auch nicht als künstlerisches Zeugnis für seine bevorstehende Emigration in die USA nutzen konnte.² Noch vor der Uraufführung sah sich Stalin den Film an.

Der seinerzeit für die gesamte Filmproduktion der Sowjetunion zuständige Boris Sacharowitsch Schumjazkij³ richtete die zahlreichen internen Filmvorführungen für Stalin im Moskauer Kreml aus und fertigte über die Gespräche mit Stalin und Mitgliedern der sowjetischen Parteiführung während und nach den Vorführungen Notizen an. Stalins Tochter Swetlana Allilujewa erinnerte sich an diese Filmvorführungen: "in jener Zeit, vor dem Krieg, [war es] noch nicht üblich geworden, die Filme zu kritisieren und Änderungen zu veranlassen. Man sah sie an, billigte sie, und der Film ging in den Verleih. Wenn irgendetwas auch nicht ganz dem offiziellen Geschmack entsprach, so wirkte sich das für den Film und diejenigen, die ihn geschaffen hatten, doch keineswegs verhängnisvoll aus. "4 Sie übermittelte jedoch nicht, ob sie auch *Aufstand der Fischer* gesehen hat, außerdem war sie zum Zeitpunkt der Vorführung 8 Jahre alt.

Schumjazkijs Niederschrift:

"Flüchtige Niederschrift der Bemerkungen J.W.s³ zur Vorführung von 21.48 Uhr am 13. V. bis 1.20 Uhr am 14. V. 34

J.W. begann mit der Frage: Wer stellt solche langweiligen, düsteren Filme wie *Aufstand der Fischer* her, wer nimmt sie auf?⁶

Er wies darauf hin, dass die Düsternis solcher Filme doch im wesentlichen fehlerhaft sei.

B.Sch.⁷ erklärt, dass der Film schon im Jahr 1931 begonnen worden ist und dass das Ziel verfolgt worden sei, die erhebliche Theaterkultur des bedeutendsten europäischen Regisseurs Piscator auszunutzen, dass dieser Film tatsächlich kein Massenfilm sei, dass aber an vielen Stellen in ihm erstklassige Arbeit mit Schauspielern gezeigt würde, hinter der viele unserer Regisseure noch zurückblieben.

J.W.: Darum handelt es sich nicht, sondern um den Einfluss des Films auf den

Zuschauer – ohne Aufklärung, düster, absichtlich kalt. Warum solche Filme, wen ergreifen sie, wer wird sie ansehen, für wen werden sie gemacht? Über diesen Film sagt man, dass für ihn maßlose Summen sowjetischen Geldes und sogar Valuta verbraucht wurden.⁸ Für wen das, weshalb sogar Valuta vergeuden?

B.Sch. führt aus, dass Piscator kein sowjetischer Regisseur ist, dass für ihn tatsächlich begünstigende Vereinbarungen geschaffen wurden, die er in gewissem Sinne zweifellos missbraucht hat.⁹

J.W.: Und Sie dulden das!

B.Sch.: Er arbeitet in einer autonomen Organisation, die von meiner Aufsicht ausgenommen ist.

J.W.: Das ist nicht richtig. Sie sind für alles verantwortlich, und eine solche Lage kann man nicht zulassen. Geld wird jede Menge aufgewendet und der Film wird äußerst schlecht, unnötig. Wieso duldet dies noch der Zuschauer bei uns, weshalb schweigt darüber die Presse? Übrigens, ich las nichts – wurde irgendetwas über diesen Film in der Presse gedruckt?

B.Sch.: Ein bisschen – sowohl Verneinendes, richtig Kühles als auch sogar sehr Lobendes.

J.W.: Welcher Dummkopf konnte so etwas loben. Nicht nur, dass der Film unerträglich, langweilig ist, sondern er singt auch immer das alte Lied nach alten Motiven. Überhaupt muß man aufhören, den Zuschauer mit alten Themen, selbst wenn sie nicht schlecht sind, vollzustopfen, wie Denkmäler der vergangenen Kultur in der Art von *Das Gewitter*. ¹⁰

 ${\rm L.M.:^{11}}$...und ${\it Juduschka~Golowljow^{12}}$ ist ebenfalls langweilig, obwohl er nicht schlecht gemacht ist.

B.Sch.: Auch wenn den Filmen die neue Thematik fehlt, sind natürlich diese guten Filme kein besonderes Plus. Aber man muß bei alledem in Betracht ziehen, dass sie kulturvoll sind, sie wurden von Meistern gedreht, sie werden von einem unerhört großen Auditorium angesehen, zum Beispiel haben *Gewitter* und *Golowljow* in 1 1/5 bis 2 Monaten in den Theatern der hauptsächlichsten Städte mehr als 4 Millionen Zuschauer angesehen, jeden der Filme.

M.I.:13 Ja, man sagt, Das Gewitter sei großartig und interessant gemacht.

J.W.: Interessant – das ist sicherlich so, aber ungeachtet dessen ist dies alles alt, sogar sehr langweilig. Aber der Zuschauer braucht Freude, Frische, Lachen. Er möchte sich selbst in den Filmen sehen. Meisterschaft und Talent der gezeigten Filme kann man nicht bestreiten, genauso wenig, dass der Zuschauer sie ansieht. Jedoch ist das noch nicht das, was wir brauchen, obwohl man es uns nicht selten aus unserem Leben anbietet – aber eben fade, geschraubt und absichtlich langweilig.

B.Sch. sprach darüber, dass in nächster Zeit die lebensvollen, fröhlichen Filme *Lustige Burschen, Enthusiasten, Harmonika* herauskommen werden.

L.M.: Ist das die Wahrheit – lustige Filme oder ist das auch nur ein Projekt? B.Sch.: Sie sind alle fertiggestellt, und sie sind genau so geworden. Bald werden Sie sie sehen und darüber urteilen können...

Zum Schluss fragte J.W., wie die Lage insgesamt ist. Ich legte kurz unsere Bedürfnisse dar, besonders auf dem Gebiet der technischen und Rohstoff-Basis.

J.W. antwortete: Sie haben einen guten Appetit, weil Sie lange kein eigenes Filmmaterial [Farbrohfilm, G.A.] und Tonkino hatten. Und wenn man Ihnen das alles schafft, so wollen Sie noch mehr. Natürlich, das ist berechtigt. Man muß das weiter bewegen, sich mit den Genossen besprechen, um zu helfen. Der Charakter aller Hinweise und Repliken von Seiten I.W.s. war sehr wohl-

Der Charakter aller Hinweise und Repliken von Seiten J.W.s war sehr wohlwollend, aufmerksam. Man empfand seinen Wunsch, dem Kino zu helfen, und in einzelnen Späßen und ironischen Bemerkungen die Unterstützung durch Genossen.

14. V. 34"14

14 Tage später nahm Stalin den Titel des Piscator-Films als Wortspiel auf.

"Schumjazkij:

Während man die Vorführung des Spielfilms *Rückkehr*¹⁵ vorbereitete, fragte J.W.: Nun, führen Sie die Langeweile von *Aufstand der Fischer* weiter? Setzen Sie noch mehr solcher Filme ein? Ist der Zuschauer bei uns noch nicht dagegen aufgestanden?

Ich antwortete: Bedauerlicherweise haben wir bis jetzt noch viele langweilige Filme, aber nun kämpfen wir dagegen und hetzen sie leidenschaftlich gegeneinander und produzieren eine Reihe munterer, schlagkräftiger Filme.

J.W.: Aber dieser schlug einen Rekord an Langeweile und Dunkel, weiß der Teufel, wer das braucht.

Ich wies darauf hin, dass es Genossen gibt, die – umgekehrt – diesen Film als großes Werk preisen, als positive Erscheinung der Filmkunst.

J.W.: Sagen Sie ihnen, dass das nicht sein kann, dass ihre Lobpreisung keinen Groschen wert ist. Diese Filme sind unnötig, ohne Lichtblick. $^{\circ}$ 16

Schumjazkij nutzte kurz darauf eine weitere Filmvorführung bei Stalin, an der auch Shdanow¹⁷ und Mikojan¹⁸ teilnahmen, um erneut auf die technischen und Rohstoffprobleme hinzuweisen, die die Beschleunigung der sowjetischen Ton- und Farbfilmproduktion hemmten. Wieder bemerkte Stalin, dass Schumjazkij für die gesamte sowjetische Filmproduktion verantwortlich sei. Mikojan und Shdanow stimmten ausdrücklich zu, zudem sei Meshrabpom-Film nicht auszunehmen. Shdanow zu Schumjazkij: "Wie ein Hausherr des Kinos – er ist für alles verantwortlich."¹⁹

Nur rund fünf Wochen nach der Stalin-Vorführung und knapp ein halbes Jahr vor der Uraufführung des Films *Aufstand der Fischer* veröffentlichte der Moskauer Szenarist Ossip Maksimowitsch Brik in der Fachzeitschrift "Kino" einen heftigen Angriff auf den Film. Brik stellte fest: "Lebendige Menschen sind in dem Film nicht anzutreffen. "20 Er prognostizierte: "Der Zuschauer wird sich langweilen" und warf Piscator vor, den sowietischen Zuschauer nicht zu kennen: [man sollte] "Piscator mit sowjetischen Menschen, sowjetischen Zuschauern bekannt machen, die viel wissen, viel gesehen haben... In 17 Jahren [d.h. seit der Oktoberrevolution, G.A.] hat der sowjetische Zuschauer einen langen Weg zurückgelegt, den Piscator nicht zurückgelegt hat. "21 Und Brik griff Meshrabpom-Film an: "Die Leute aus diesem Studio waren immer selbstsicher und borniert ... Meshrabpom konnte einen großen, talentierten, revolutionären Meister nicht richtig einsetzen und führte ihn zum Misserfolg." Und er gab eine Richtung für weitere Auseinandersetzungen vor: "Doch das [der Einsatz von Piscator, G.A.] war nicht nur eine Angelegenheit vom Meshrabpom, sondern der gesamten sowietischen Filmöffentlichkeit... Sollte das Allunionszentrum [der Filmindustrie, G.A.] sich etwa nicht energisch einmischen, wenn diese ein Unternehmen von Allunionsbedeutung auf sich lädt und damit nicht fertig wird?"22

Vokabular und Argumentationsstrategie seiner Attacke weisen verblüffende Analogien zu Stalins Einwänden auf, jedoch ist ein Zusammenhang administrativer Art zwischen der Stalin-Position und Briks Attacke ebenso wenig nachweisbar wie (denkbare) Änderungen an dem Film bis zur Uraufführung.

Brik spielte noch auf die schon mehrere Jahre andauernden, öffentlich nicht ausgetragenen, aber intern in der Branche und im Parteiapparat weithin bekannten Konflikte zwischen der staatlichen sowjetischen Kinoindustrie und Meshrabpom-Film an. (Die Firma Meshrabpom-Film hatte sich – unter Berufung auf ihren besonderen Status und bisher erfolgreich – immer wieder den rigorosen Versuchen der sowjetischen Exekutive entzogen, sie vollständig in die Planungs- und Finanzierungs-Struktur des Staates einzubeziehen.)

Auf Brik antworteten entschieden und energisch fünf wichtige Regisseure des Studios und Kollegen Piscators, etliche von ihnen mit Deutschland-Erfahrung in Form praktischer Filmarbeit²³. Sie bezeichneten im Zentralorgan der sowjetischen Regierung "Iswestija" vom 10. Juni 1934 den Film als "Ergebnis einer gewaltigen schöpferischen Arbeit, die Bilanz des Experiments eines Theatermannes, der sich kühn eine Aufgabe gestellt hat: den Film um Ausdrucksmittel der benachbarten Künste zu bereichern"²⁴ und ordneten damit den Film in die innovativen Versuche der Filmkunst, vor allem eben bei Meshrabpom-Film, ein. Sie räumten infolge "der Unermesslichkeit der Aufgabe" auch "Fehler im Fabelbau und in der Komposition des Films" ein.

Unüberhörbar forderten sie eine "Diskussion über Grundprobleme moderner Filmkunst" und verurteilten, dass die "Besprechung gravierender Probleme durch prinzipienlosen Geschmacksstreit und Politintrigen [sic., G.A.] ersetzt wird. Das zeugt von einer bedrohlichen Situation in unserer Filmkritik, deren ästhetische Einschätzungen oft durch rein amtliche Interessen [sic., G.A.]

diktiert sind." Auf eine Polemik zur Rangelei zwischen ihrem Studio und der Exekutive verzichteten sie.

Zwischen beiden rigorosen, diametral entfernten Positionen entstand vor allem wegen der innen- und kulturpolitischen Entwicklungen in der Sowjetunion in der Folge kein öffentlicher Meinungsstreit. Mag auch sein, dass das künstlerische Gewicht der fünf Unterzeichner und der prominente Ort ihrer Antwort Auftritte à la Brik stoppten.

Jedoch: in der Produktionsfirma Meshrabpom-Film wechselte im August 1934 jäh die Leitung. Umstände und begleitende Dokumente dieser Übergabe am 11. August 1934 lassen auf eine Radikalisierung und weitere Dominierung von Meshrabpom-Film durch den Staat schließen, ganz im Sinne Schumjazkijs und Stalins.

Im Januar 1935 tauschten Stalin und Schumjazkij öffentlich Briefe aus – auf dem Weg über die Presse, Grußschreiben anlässlich des 15. Jahrestages der Sowjetkinematographie²⁵: Stalin schrieb an Schumjazkij u.a.: "Die Sowjetmacht erwartet von Euch [den sowjetischen Filmschaffenden, G.A.] neue Erfolge, neue Filme, die ... sowohl den Errungenschaften wie auch den Schwierigkeiten des sozialistischen Aufbaus Denkmäler setzen."²⁶ Und Schumjazkij antwortete u.a.: "Wir versprechen dem ZK der Partei, dass wir bolschewistisch um die Erfüllung der uns von Genossen Stalin gestellten Aufgaben kämpfen werden" und er zitierte exakt alle Formulierungen Stalins, auch die von den Denkmälern. In seinem Brief wurde der Name Stalins 5x genannt und immer in Versalien geschrieben²⁷ Solch massiver Wunsch nach Denkmälern war mit Filmen wie Piscators *Aufstand der Fischer* nicht zu erfüllen.

Im Juni 1936 wurde Meshrabpom-Film liquidiert, Einrichtungen, Rohfilm, Produktionskapital etc. der neuen Firma Sojusdetfilm zugeschlagen. Am 8. Juli 1936 verließ Piscator die Sowjetunion und emigrierte weiter nach Paris. Der sogenannte Große Terror begann der erste Schauprozess fand im August 1936 statt. Wilhelm Pieck, Moskauer Vorsitzender der Exil-KPD, ließ Piscator diverse Warnungen nach Paris zukommen, nicht wieder in die Sowjetunion zurückzukehren. Als Pieck intern zeitgleich eine Art Zwischenbilanz der Filmarbeit deutscher exilierter Künstler zog, erwähnte er Aufstand der Fischer nicht. Der Film blieb im Archiv, bis zu seiner Wiederentdeckung zu den Westdeutschen Kurzfilmtagen 1960 in Oberhausen.

Die Unterdrückung der Avantgarde im sowjetischen Film, die vielfältig und auf verschiedenen Ebenen erfolgte, hat eine Wurzel auch in der Art, wie Stalin solche Film wie *Aufstand der Fischer* beurteilte, nur intern im kleinen Kreis, aber doch mit weiterreichenden Folgen. (Dank an Carola Tischler, Andrej Doronin und Wladislaw Hedeler)

Zwei Marginalien:

Eine amüsante: Das Politbüro der Exil-KPD beschloss am 23. Mai 1936 "für die Unterbringung der Kinder [deutscher Politemigranten in der Sowjetunion, G.A.] in einem Sommerlager" "den von Piscator aus seinen Filmerträgnissen in der Sowjetunion der Deutschen Vertretung zur Verfügung gestellten Betrag von 6.500 Rubeln für die Karl-Liebknecht-Schule zur Verfügung zu stellen"³¹ – immerhin reichlich vier Monatsgagen.

Und die bittere: Schumjazkij wurde 1935 für seine Verdienste um die sowjetische Kinematographie mit dem Leninorden ausgezeichnet, am 17. Januar 1938 zusammen mit seiner Frau "als aktiver Teilnehmer einer konterrevolutionären terroristischen Organisation" verhaftet, am 1. August 1938 erschossen und 1956 rehabilitiert.³²

- ¹ vgl. CineGraph Lexikon des deutschsprachigen Films, München 1984ff. Stichwort Piscator, S. B. 15
- 2 vgl. Maria Ley-Piscator, Der Tanz im Spiegel, Mein Leben mit Erwin Piscator, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 194, 204f, 256 und 296ff
- ³ Schumjazkij war Leiter der Hauptverwaltung der sowjetischen Kinoindustrie (Glavnoje Uprawljenieje sowjetskoi Kinematografii). Weiteres zu ihm in: Wernitje mnje swobodu (Gebt mir die Freiheit!), Literatur- und Kunstschaffende Rußlands und Deutschlands Opfer des Stalinschen Terrors, Memorial-Sammelband von Dokumenten aus den Archiven des ehemaligen KGB, Moskau 1997, hrsg. von Wladimir Fjodorowitsch Koljasin in Zusammenarbeit mit W.A. Gontscharow (Zentrales Archiv FSB RF), darin wird die NKWD-Akte Schumjazkijs abgedruckt, S. 162 ff. Zu Schumjazkijs Position in der sowjetischen Kinematographie siehe auch Hans-Joachim Schlegel, Das stalinistische Hollywood, in: Als die Filme singen lernten, Red. Malte Hagener, Jan Hans, München 1999, S. 138f
- ⁴ Swetlana Allilujewa, Zwanzig Briefe an einen Freund, Zürich-Wien-Frankfurt 1967, S. 212f
- ⁵ Josif Wissarionowitsch Stalin, Generalsekretär des Zentralkomitees der WKP(B), damalige Bezeichnung für Kommunistische Partei der Sowjetunion
- ⁶ Piscators Film wurde von Meshrabpom-Film Moskau produziert, einer gemischten deutsch-sowjetischen Aktiengesellschaft, die der 1921 gegründeten Meshrabpom (Internationale Arbeiterhilfe) gehörte
- ⁷ Boris Schumjazkij
- ⁸ Schon am 2. 10. 1931, beim ersten Anlauf der Filmproduktion, wandte sich die Leitung von Meshrabpom-Film mit einem als "streng geheim" überschriebenen detaillierten Bericht über Piscators aufwendige Filmarbeit an die Komintern (Kommunistische Internationale), die faktisch die politische Aufsicht über die Filmfirma innehatte. Vgl.: Meshrabpom, Dokumente, zusammengestellt von Jekaterina Chochlowa, in: Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki, hrsg. von Oksana Bulgakowa, Berlin 1995, S. 202f

- ⁹ Tatsächlich rangierte Piscator 1934 unter den 20 festangestellten Regisseuren von Meshrabpom-Film mit 1.500 Rubeln pro Monat als höchstbezahlter Regisseur des Studios, vgl. spisok rabotnikow meshrabpom-filma vom Juli 1934, Rossiskij Gosudarstwennyj Archiv Sozialno-Polititscheskoj Istorii, Moskwa (RGASPI), fond 538, opis 3, delo 190, S. 115
- ¹⁰ Das Gewitter (Grosa), Verfilmung des gleichnamigen Theaterstücks von Aleksandr Nikolajewitsch Ostrowskij, Regie: Wladimir Michailowitsch Petrow, 1934
- ¹¹ Lasar Moissejewitsch Kaganowitsch, Mitglied des Politbüros der WKP (B), Vorsitzender der Kommission für Parteikontrolle und Volkskommissar für Verkehrswesen
- ¹² Juduschka Golowljow (Juduschka Golowljow), nach dem Roman "Die Herren Golowljow" von Michail Jewgrafowitsch Saltykow-Schtschedrin, Regie: Aleksandr Wiktorowitsch Iwanowski, 1934
- ¹³ Michail Iwanowitsch Kalinin, Mitglied des Politbüros der WKP (B), Vorsitzender des Zentralen Exekutivkomitees des Deputiertensowjets der UdSSR
- 14 RGASPI, fond 558, opis 11, delo 828, Blatt 32 f
- 15 Rückkehr (Woswraschtschenije), Regie: Konstantin Wladimirowitsch Eggert, 1934
- 16 RGASPI, a.a.O., Bl. 35
- 17 Andrej Aleksandrowitsch Shdanow, Sekretär des ZK und Sekretär des Leningrader Gebiets- und Stadtkomitees der WKP (B)
- ¹⁸ Anastas Iwanowitsch Mikojan, Volkskommissar für die Lebensmittelindustrie und Kandidat des Politbüros der WKP (B)
- 19 RGASPI, a.a.O., BI. 38
- ²⁰ Ossip Brik, Früchte des Separatismus (deutsch), Kino Moskau vom 22. 5. 1934, zitiert nach: Die Abenteuer des Dr. Mabuse..., a.a.O., S. 217f
- 21 ebenda, S. 218
- ²² ebenda, S. 218
- ²³ Pudowkin hatte große Teile seines Spielfilms Desertir (Der Deserteur) in Hamburg gedreht, Andrijewski verlegte den Stoff seines Filmes Gibel sensacii (Untergang der Sensationen) nach Karel Capeks Theaterstück "RUR" nach Deutschland etc.
- ²⁴Wsewolod Pudowkin, Wladimir Schnejderow, Boris Barnet, Alexander Andrijewski, I. Mutanow, (ohne Überschrift), in: Iswestija, 10. 6. 1934, deutsch, zitiert nach: Bulgakowa, Die Abenteuer..., a.a.O., S. 218
- ²⁵ In der Sowjetunion wurde die Verstaatlichung der Filmindustrie 1920 als Gründungsjahr der Kinematographie angesetzt
- ²⁶ Deutsche Zentralzeitung Moskau, 12. 1. 1935
- ²⁷ ebenda
- ²⁸ Wilhelm Pieck, Brief an die Auslandsleitung der KPD vom 8. 10. 1936, Bundesarchiv Berlin SAPMO 1 2/3 28. Bl. 214
- 29 ebenda
- 30 vgl. Vosstanie rybakov. Eine Dokumentation von Jeanpaul Goergen, Berlin 1993, S. 4
- ³¹ Protokoll Nr. 20 der PB-Sitzung vom 23. Mai 1936, Bundesarchiv SAPMO, I 2/3 19, Bl. 197
- 32 vgl. Wernitje mnje swobodu, a.a.O., S. 166

"Filmstudio 1929 zeigt seinen ersten Versuch" Menschen am Sonntag: restauriert

Aufbauend auf frühere Bemühungen von Enno Patalas, der vor einigen Jahren bereits eine Restaurierung von *Menschen am Sonntag* erstellt hatte, legte Martin Koerber 1997 für das Nederlands Filmmuseum eine weitere Restaurierung vor, die nicht nur länger ausfällt (1.839 m im Vergleich zu 1.744 m), sondern auch eine erheblich verbesserte Bildqualität aufweist. Das Originalnegativ bzw. eine vollständige Kopie gelten als verschollen. Dass im Vergleich zur Originallänge weiterhin 175 m fehlen (vor allem aus den ersten beiden Akten), bietet Raum für weitere Restaurierungen. So konnte Koerber noch einige Filmmeter ausfindig machen, die als Kombinationsaufnahme Berliner Badeleben zeigen – eine Sequenz, die sich aber begründet nirgends einfügen ließ.

Die restaurierte Fassung von *Menschen am Sonntag* mit einer neuen Musik der australischen Komponistin Elena Kats-Chernin wird am 16. 11. 2000 auf ARTE gesendet.

Neu in der jetzt verfügbaren Kopie sind vor allem dokumentarische Aufnahmen in der Filmmitte. Ein anderer Film ist so nicht entstanden; das war auch nicht zu erwarten. Aber die fotografische Qualität dieser Restaurierung verblüfft durch feinste Abstufungen insbesondere in den Nahaufnahmen, so dass Schüftans Kamerakunst wieder voll zur Geltung kommt.

Diese Restaurierung sollte auch Anlass sein, endlich die Verdienste von Moriz Seeler als Gründer und Leiter des Filmstudios 1929 angemessen zu würdigen – die Filmgeschichtsschreibung folgt bevorzugt den Spuren der Erfolgreichen, und Seeler war der einzige dieses sich als Kollektiv verstehenden Studios, der mit seinen weiteren Filmprojekten keinen Erfolg hatte.

Ergänzend zur TV-Premiere der restaurierten Fassung von Menschen am Sonntag wird die Dokumentation Weekend am Wannsee von Gerald Koll ausgestrahlt. Koll zeichnet sowohl die Entstehungsgeschichte von Menschen am Sonntag als auch die Arbeit an der Restaurierung nach, bringt Interview-Ausschnitte mit der Hauptdarstellerin Brigitte Busch (geb. Borchert) sowie mit Curt Siodmak und verfolgt die weitere Karriere der Mitglieder des Filmstudios 1929. Dass Koll dabei die Rolle von Moriz Seeler als dem Leiter des Filmstudios nicht entsprechend berücksichtigt, sei ihm nicht angelastet, hielt er sich doch an den Stand der Forschung. Kolls Film – präzise in der Darstellung und sinnlich in der Umsetzung – lässt hoffen: schließlich konnte man Fernseh-Dokumentation zur deutschen Filmgeschichte in letzter Zeit nur noch selten sehen. (Jeanpaul Goergen)

Wenn uns *Menschen am Sonntag* in seiner Rekonstruktion heute weniger als cinéma verité-Vorläufer denn als ausgefeilt konstruiertes Werk erscheinen

muss, so bleibt doch umso mehr die Abwesenheit einfacher psychologischer Charakterisierungen zu bewundern. Hier ist Wilders Drehbuch auch heutigen Drehbuch-Lehrern überlegen, die Psychologie für das höchste Gut halten. Aber wie nähert sich Filmmusik, die üblicherweise gerade diese Seite der Figurenzeichung unterstützt, einem solchen Sujet und solchen Charakteren?

Die nahe liegende Antwort hieße: mit subtiler Unterhaltungsmusik; so war Otto Stenzel seinerzeit vorgegangen. Das stand allerdings offensichtlich nicht zur Debatte, und so nähert sich Elena Kats-Chernin den Idiomen des Pop der zwanziger Jahre mit den Mitteln postmoderner E-Musik. Sie schafft gewissermaßen ein klangliches Simulakrum der Epoche, die in ihrer Partitur vor allem in den Klangfarben des Kammerensembles stets präsent ist: Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, Percussion, Klavier, Akkordeon, Streichquartett und Kontrabass erinnern an ein Salonorchester von damals.

Hinzu kommt eine das ganze nicht nur im Notenbild "überhöhende" Sopranstimme: Der wortlose Gesang (in der Filmmusik von Morricone und Jarre oft, aber stets im Bewusstsein seines gefährlichen Aufmerksamkeitswerts eingesetzt) wirkt in diesem entemotionalisierten Kontext als Referenz an den Pionier minimalistischer Filmmusik, Philip Glass. Wann immer postmoderne Konzertmusik populär sein will, ist sie gut beraten, sich bei den Formen der minimal music zu bedienen, und hier bewegt sich Kats-Chernin höchst souverän.

Wenn man es also als Ideal ansieht, sich den Charakteristiken von Pop-Musik zu nähern, ohne selbst solche produzieren zu wollen, ist ihre Musik ein großer Erfolg. Und wenn man es für geboten hält, auch in der berühmten Schallplatten-Szene keine source music oder found-footage-Elemente zu verwenden, ist auch ein stilistischer Ausbruch in orientalische Klangwelten eine Lösung, die funktioniert, ohne den Klangkörper zu verlassen.

Innerhalb ihrer Vorgaben ist dies eine vorzüglich unterhaltende "ernste Musik". Andererseits zementieren solche Versuche – die es ja auch schon bei Hindemith in den zwanziger Jahren gab – eine Grenze zwischen U und E, die niederzureißen doch längst geboten ist und die auch die Filmemacher selbst möglicherweise überwinden wollten. Immerhin haben wir es auf der visuellen Ebene mit einem wahren "fusion "-Pionierwerk zu tun: Der Bildstreifen *Menschen am Sonntag* führt jedenfalls mainstream- und independent-Ästhetiken ohne Attitüde und Schubladendenken zusammen. Dagegen steht doch noch immer der musikalische Ernst. (Daniel Kothenschulte)

Menschen am Sonntag

Filmstudio 1929 zeigt seinen ersten Versuch / Leitung: Moriz Seeler / Manuskript: Billie Wilder, nach einer Reportage von Kurt Siodmak / Kamera: Eugen Schüftan / Kamera-Assistenz: Fred Zinnemann / Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer / Darsteller: Erwin Splettstößer (fährt die Taxe IA 10088), Brigitte Borchert (hat im letzten Monat 150mal die Plat-

te: "In einer kleinen Konditorei" verkauft), Wolfgang von Waltershausen (Offizier, Landwirt, Antiquar, Eintänzer, zur Zeit Weinreisender), Christl Ehlers (läuft sich als Film-Komparsin die Absätze schief), Annie Schreyer (ein Mannekin), Kurt Gerron, Valeska Gert, Ernst Verebes / Zensur: B 24926, 29. 1./18. 2. 1930, Jv., 35mm, s/w, stumm, 6 Akte, 2014 m Uraufführung: 4. 2. 1930 (Berlin, U.T. Kurfürstendamm, Kino-Musik: Otto Stenzeel [Stenzell)

Restaurierung (1997):

Unter Verwendung von zeitgenössischen Kopien der Archive: Nederlands Filmmuseum, Cinémathèque Royale, Brüssel, Cinémathèque Suisse, Lausanne, Fondazione Cineteca Italiana, Milano / Konzeption der Restaurierung: Martin Koerber / Kopierwerk: L'immagine Ritrovata, Bologna

Länge der restaurierten Kopie: 35mm, s/w, 1.839 m (= 73'30" bei 22 B/sec)
Kopien: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek; Filmmuseum, Amsterdam; Cinémathèque Suisse, Lausanne; Fondazione Cineteca Italiana, Milano

Restaurierungsbericht: Martin Koerber, On the Restoration of Menschen am Sonntag. Examination of a Specific Case, "Cinegrafie 11/1998" (S. 262 - 275)

Musik (2000): Elena Kats-Chernin / Einspielung: Czech Film Orchestra / Leitung: Frank Strobel / Redaktion: Nina Goslar / Produktion: KirchMedia in Zusammenarbeit mit ZDF/ARTE / Begleitmaterial: Plakat und Pressemappe

Sendetermin: 16.11.2000, ARTE, mit der Dokumentation Weekend am Wannsee (D 2000, Regie: Gerald Koll / Kamera und Schnitt: René Perraudin / Ton: Erich Lutz / 30')

Béla Balázs – Der sichtbare Mensch Ein Film von Claudia Lenssen und Réka Gulyás

Béla Balázs war einer der faszinierendsten Grenzgänger zwischen der ungarischen und deutschen Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts. Er war Dramatiker, Erzähler und prominenter Librettist in Budapest, ehe er den Film entdeckte. Balázs, schrieb sich in Wien und Berlin in den Rang eines der besten und umstrittensten Filmkritikers hinauf. Heute sind seine Bücher "Der sichtbare Mensch" und "Der Geist des Films" bekannter als seine schillernde Persönlichkeit. Béla Balázs, ein undogmatischer Sozialist deutsch-ungarisch-jüdischer Herkunft, war der Ko-Autor von Leni Riefenstahl bei *Das blaue Licht* (ARTE, 18. 9. 2000). Nach dem Krieg gründete er die Filmhochschule in Budapest. Das Filmportrait *Der sichtbare Mensch* zeigt Béla Balázs als exemplarischen Typus, dessen hochfliegende avantgardistische Lebenskonzepte mit den realen repressiven Machtsystemen kollidierten.

Béla Balázs - Der sichtbare Mensch

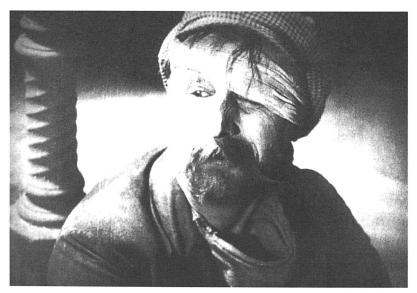
Ein Film von Claudia Lenssen und Réka Gulyás / Kamera: Ulrich Seifert / Schnitt, Michaela Stasch / Eine Produktion der Cine Impuls Film und Video KG im Auftrag von ZDF/ARTE 1999 Deutsch-französische Erstausstrahlung: 20. 9. 2000, ARTE, 23.25 Uhr

Ende der Spaßgesellschaft Frauen, die man oft nicht grüßt (D 1925, R: Friedrich Zelnik) von Jeanpaul Goergen

Die Aufführung dieses Films aus den Beständen des Gosfilmofond in Moskau auf dem CineGraph-Kongress CinErotikon (1999) sowie in einer Sonderveranstaltung von CineGraph Babelsberg [Vgl. FILMBLATT 12, S. 24] könnte zu einer Wiederentdeckung Zelniks führen, den die Filmgeschichte nur als den Regisseur von Die Weber (1927) gelten lässt. Gewiss: Frauen, die man oft nicht grüßt von 1925 ist ein unterhaltsamer Mittelfilm, das Stationendrama der "Tänzerin" Nina (Lya Mara), die aus der Spaßgesellschaft der "Goldenen Zwanziger" aussteigt und nach allerlei Wirnissen – uneheliches Kind, Totschlag in Notwehr – ihren reichen Geliebten in die Arme schließt. Man kann den trivialen Stoff aber auch als Geschichte einer Emanzipation lesen, als Darstellung einer Frau, die ihr Leben selbst in die Hand nimmt. Auch aber und vielleicht mehr noch – als Kritik am Lebensstil einer bestimmten Gesellschaftsschicht – angesiedelt im Milieu der reichen Kaufleute, topografisch verankert am Bayerischen Platz in Berlin, in einer furiosen Eingangsmontage mit Kombinationsaufnahmen, Überblendungen und Zerrspiegeln den großstädtischen Amüsierbetrieb der Tanzpalästen aufrufend. Nina ist Teil dieser Szene, aus der sie – auch angesichts des Elends einer ihrer Kolleginnen – ausbricht und ihr Glück in Zweisamkeit und Familie sucht. Das Großstadtleben. auf das moralisch verwerfliche Leben in der Tanzsälen – das sogar ehrbare Bankbeamte (Paul Günther) zu Dieben werden lässt – reduziert, wird negativ konnotiert: die Liebe dagegen und das Mutterglück, auch wenn es unehelich zustande kam, hochgehalten. Im trivialen Gewand eine scharfe Kritik an der hemmungslosen Vergnügungssucht des Berliner Bürgertums und ihrer Doppelmoral, Zelnik inszeniert konventionell, die Räume (Hans Sohnle, Otto Erdmann) nur selten auslotend, alles spielt fast durchgehend auf einer Ebene, die Kamera starr, gelegentlich Vorhänge, um die Räume zu strukturieren. Bemerkenswert sind zahlreiche Groß- und Nahaufnahmen, mit denen Zelnik zum Teil aus der Erzähldramaturgie ausbricht: das feiste Gesicht eines Partygastes, ein urberlinischer Taxifahrer, ein hinterhältiger Wucherer. Wie ein Fremdkörper wirkt auch eine Traumsequenz: Ninas Liebhaber, der Ingenieur Fred (Alfons Fryland), als Kapitan unterwegs, sieht sie, verarmt und mittellos, von der Not auf die Straße getrieben, auf der Flucht vor einer Razzia. In scharfen Schwarz-Weiß-Kontrasten erhebt sich eine surreale Großstadtkulisse, darin "Russengesichter" nah. Eingeschnitten zwei dokumentarische Nahaufnahmen eines Penners, so als wollte Zelnik hier sagen: aus der Wirklichkeit nehme ich meine Vorbilder. Schließlich Ninas Mord an dem verblendeten Liebhaber, der mit der Spaßgesellschaft in ihr Heim einbrach: die emblematische Einstellung des Toten neben dem Saxofon sowie Ninas Entsetzen nach der Tat – Zelniks Kameramann war hier, wie in Die Weber, Frederik Fuglsang.



Frauen, die man oft nicht grüßt. Traumsequenz: Razzia. Dokumentarische Aufnahme eines alten Mannes.



Frauen, die man oft nicht grüßt. Traumsequenz: Razzia. Inszenierte Einstellung.



Frauen, die man oft nicht grüßt. Lya Mara nach dem Mord an dem aufdringlichen Verehrer.



Frauen, die man oft nicht grüßt. Der tote Verehrer: Das Ende der Spaßgesellschaft (Photos: Marian Stefanowski)

Das Filmarchiv der Akademie der Künste von Torsten Musial

Die Stiftung Archiv der Akademie der Künste wurde 1993 von den Ländern Berlin und Brandenburg gemeinsam mit dem Bundesministerium des Innern gegründet. In dieser Stiftung wurden die großen Archive der beiden Berliner Akademien der Künste aus Ost und West zusammengeführt. Damit entstand das bedeutendste interdisziplinäre Archiv zur Kunst des 20. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum. Nachlässe und Sammlungen von Künstlern aus den Bereichen Baukunst, Bildende Kunst, Literatur, Darstellende Kunst, Film und Musik werden hier aufbewahrt.

Sowohl die spätere Akademie der Künste der DDR als auch die Akademie der Künste im Westteil von Berlin hatten bereits kurz nach ihrer Gründung 1950 bzw. 1954 mit der Einrichtung von personenbezogenen Archiven begonnen. Zu deren ersten Aufgaben gehörte die Sicherung von Zeugnissen und von Dokumenten der Künstler, die von den Nationalsozialisten ins Exil gezwungen worden waren.

Nachlässe von Filmkünstlern wurden schon sehr früh gesammelt. Die Betreuung der Sammlungen von Theater- und Filmkünstlern erfolgte über lange Jahre hinweg in einer gemeinsam Archivabteilung Darstellende Kunst und Film. Erst in den neunziger Jahren wurde mit dem Aufbau eines eigenständigen Filmbereichs begonnen und es entstand schließlich die heutige Archivabteilung Film- und Medienkunst.

Derzeit betreut die Akademie der Künste über 140 filmbezogene Bestände. Ein großer Teil sind Nachlässe von Filmschaffenden der DEFA, darunter die Archive der wichtigsten DEFA-Regisseure wie Konrad Wolf, Heiner Carow, Kurt Maetzig, Erich Engel, Gerhard Klein, Siegfried Kühn, Herrmann Zschoche, Schauspieler wie Erwin Geschonneck, Rolf Ludwig, Fred Delmare, Raimund Schelcher. Damit ist die Akademie der Künste neben dem Bundesarchiv-Filmarchiv, wo die Verwaltungsakten der DEFA lagern, zur wichtigsten Quelle für die Erforschung der DEFA-Geschichte geworden. Der Nachlass von Konrad Wolf, der von 1965 bis 1982 zugleich Präsident der Akademie der Künste der DDR war, ist einer der größten Bestände. Er umfasst Entwürfe, Treatments, Drehbücher zu allen Filmen von Konrad Wolf, zahlreiche Briefe, biographische Unterlagen, u.a. zu seiner Zeit in der Sowjetunion, Entwürfe von Reden und Aufsätzen sowie tausende Fotos. Unter seinen biographischen Dokumenten befinden sich seine Kriegstagebücher. Auf hunderten engbeschriebenen Seiten notierte er seine Erlebnisse als Offizier der Roten Armee auf seinem Weg bis nach Bernau. Diese Erlebnisse bildeten später die Grundlage für seinen Film Ich war 19 (1967). Eine ebenso interessante Quelle ist der umfangreiche Bestand von Kurt Maetzig mit vielen Dokumenten zur Frühgeschichte der DEFA und zur kulturpolitischen Entwicklung in der DDR.

Bedeutende Bestände im Filmarchiv der Akademie der Künste sind die Nachlässe von Theo Lingen, Elisabeth Bergner, Paul Czinner, Werner Hinz, Carl-Heinz Schroth, Ludwig Berger, Leopoldt Lindberg, O. E. Hasse, Albert Venohr, Ernst Schröder, Valeska Gert und Brigitte Horney. Großen Quellenwert besitzen auch die Nachlässe der Kritiker Alfred Kerr, Friedrich Luft und Herbert Ihering. Von herausragender Bedeutung ist der Bestand von Helmut Käutner. In den darin enthalten Unterlagen spannt sich der Bogen von seinen Anfängen als Künstler mit dem Kabarett "Die vier Nachrichter" über seine ersten Kontakte zum Film als Drehbuchautor bis hin zu den großen Filmen der Nachkriegszeit und schließlich seinen Fernsehspielen.

Ein großer Bereich umfasst die Archive von Regisseuren und Autoren von Fernsehfilmen, u.a. Fritz Umgelter, Peter Beauvais, Eberhard Itzenplitz, Oliver Storz. Der Bestand Fritz Umgelter, einer der Begründer des Fernsehfilms in der Bundesrepublik, umfasst nahezu sämtliche Drehbücher zu seinen über 100 Fernsehproduktionen, darunter zu sogenannten "Straßenfegern" wie *Soweit die Füße tragen* (1959).

Mit dem interdisziplinären Ansatz ihrer Arbeit, den sie der Akademie der Künste verdankt, unterscheidet sich die Stiftung Archiv von anderen Kunstarchiven, die ausschließlich einzelnen Kunstsparten verpflichtet sind. Dadurch ist es möglich, dem Zusammenwirken einzelner Kunstgattungen bei der Entstehung eines Films gerecht zu werden. Bedingt durch diesen interdisziplinären Ansatz werden Künstler, bei denen der Film nicht den Mittelpunkt ihre Schaffens bildete oder deren Nachlässe überwiegend kunstgattungsspezifische Dokumente enthalten wie z.B. Notenhandschriften, von Fachwissenschaftlern anderer Archivabteilungen betreut. So befinden sich die Sammlungen von Komponisten wie Friedrich Hollaender, Werner Richard Heymann oder Hanns Eisler in der Obhut des Musikarchivs und von Schriftstellern wie Franz Fühmann, Thomas Brasch oder Helga Schütz in der des Literaturarchivs.

Neben den Personalarchiven werden von den Benutzern des Archivs häufig die Sammlungen bzw. Dokumentationen frequentiert. Die Filmdokumentation beinhaltet u.a. Filmprogramme, Kritiken, Werbematerialien, Zeitungsinterviews, biographische Artikel überwiegend zu Filmen und Filmkünstlern aus dem deutschen Sprachraum. Die Plakatsammlung verfügt über etwa 5.000 Filmplakate, darunter mehrere hundert Plakate zu sowjetischen Produktionen. In der Filmfotosammlung befinden sich mehr als 100.000 Szenen- und Werkfotos, Schauspielerporträts und Autogrammpostkarten.

Die Filmsammlung schließlich enthält über 1.000 Titel aller Formate. Darunter befinden sich nur wenige Spielfilmkopien. Der größte Teil sind Dokumentarfilme und private Dokumentaraufnahmen, die überwiegend den Personalarchiven und Sammlungen zugehörig sind. Über 300 Titel sind Filmaufnahmen mit oder über Bertolt Brecht bzw. über Inszenierungen seiner Stücke. Jeweils 30 bis 40 Filme sind Dokumentaraufnahmen von Gret Palucca, Hanns Eisler, Hans Werner Richter, Paul Dessau, Theo Lingen, Konrad Wolf und John Heartfield. Ein Teil der Filme befindet sich als Depositum im Bundesarchiv-Filmarchiv und ist einfach erschlossen.

Seit 1998 wird die Filmsammlung sukzessiv in das Filmlager der Stiftung Deutsche Kinemathek überführt. Dort werden die Filme in enger Kooperation mit der Stiftung Deutsche Kinemathek erschlossen. Die Filmangaben werden in den Datenbanken der Akademie der Künste bzw. der Stiftung Deutsche Kinemathek abrufbar sein. Dieser Prozess steht jedoch erst am Anfang. Nach der Erschließung der Filme können sie mit Genehmigung der Akademie der Künste im Bundesarchiv-Filmarchiv bzw. in der Stiftung Deutsche Kinemathek gesichtet werden. Da die Mehrzahl der Filme nur als Unikat in der Filmsammlung der Akademie der Künste existiert, wird eine Sichtung allerdings nur eingeschränkt möglich sein. Wir sind daher bemüht, Benutzerkopien herzustellen.

Wichtige Quellen für die Forschung sind die Aktenarchive des Hauses. Die Akademie der Künste der DDR bot häufig den einzigen, in engen Grenzen gestatteten Freiraum für Diskussionen über Filme und Filmpolitik. Die Verwaltungsakten geben Einblick in diese Vorgänge, angefangen von den Kontroversen um den Film Das Beil von Wandsbek von Falk Harnack (DDR 1951) bis hin zu Coming out von Heiner Carow (DDR 1988/89). In den Akten der Akademie der Künste (West) lässt sich beispielsweise der Verlauf der Diskussion über die Gründung einer Deutschen Mediathek, die von Akademiemitglie-

dern wie Eberhard Fechner, Erwin Leiser und Egon Monk initiiert worden war, verfolgen. Die Bibliothek des Hauses betreut mehrere hunderttausend Bände, darunter zahlreiche filmwissenschaftliche Publikationen. Schwerpunkte des Bibliothekbestandes bilden Nachlassbibliotheken und "graue Literatur".

Im Zentrum der Erwerbungstätigkeit des Filmarchivs der Akademie der Künste stehen Nachlässe von Filmkünstlern aus dem deutschen Sprachraum seit den Anfängen des Films bis heute. Schwerpunkte sind Berliner und Brandenburger Filmemacher, Mitglieder der Akademie der Künste, die Filmgeschichte der DDR sowie die Geschichte des Fernsehfilms.

Aufgabe der Stiftung Archiv ist es, die Archive und Sammlungen zu erschließen und der Forschung sowie der interessierten Öffentlichkeit zur Auswertung zur Verfügung zu stellen. Zu diesem Zweck verfügt die Stiftung über große Lesesäle, die lange geöffnet und mit der notwendigen Infrastruktur wie Computer, Audio- und Videowiedergabegeräte sowie Mikrofichelesegeräte ausgestattet sind. Die Bibliothek- und Archivrecherchen durch die Nutzer erfolgen überwiegend am Computer. Dennoch werden zu jedem Bestand auch Findbücher erstellt. Eine Präsentation der Findbücher im Internet ist in Vorbereitung. Damit kann über die Bestandsübersicht hinaus nach dem einzelnen Dokument recherchiert werden. Die Aufgabe, der Forschung Quellen zu erschließen und für die Auswertung bereitzustellen, ist sicher einer der wesentlichsten Unterschiede etwa zu Museen, die Filmgeschichte durch die Ausstellung von Filmtechnik, Requisiten, Kostümen, Modellen u.ä. anschaulich machen.

Die Akademie arbeitet mit vielen anderen Filmarchiven und -museen zusammen und unterstützt diese in ihrer Arbeit z.B. durch Leihgaben für Ausstellungen. 1999 wurden größere Leihgaben u.a. für Ausstellungen im Filmmuseum Potsdam (Alfred Hirschmeier), im Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main (Romy Schneider) sowie in Wien und Speyer (Romy Schneider) zur Verfügung gestellt. In begrenztem Umfang stellt die Akademie der Künste ihre Bestände selbst in Ausstellungen, Veranstaltungen und Publikationen vor. Die Publikationen sind neben Ausstellungskatalogen hauptsächlich Werkverzeichnisse der einzelnen Künstler.

Einen Überblick über die Bestände des Archivs geben die Publikationen "Nachlässe und Sammlungen zur deutschen Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts. Die Bestände der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin" (Berlin 1995) sowie "Neuzugänge in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste 1995-1999" (Berlin 1999).

Postanschrift und Adresse:

Robert-Koch-Platz 10, 10115 Berlin

Telefon: 30884-258, -251, Einwahl 30884-0, Telefax: 30884-102

E-mail: musial@adk.de, filmarchiv@adk.de

Öffnungszeiten des Lesesaals: Montag bis Freitag 9-17 Uhr, Do 9-19 Uhr

Telefon: 30884-247, E-mail: filmarchiv@adk.de Internetseite der Akademie der Künste: www.adk.de

Internetseite des Filmarchivs (im Umbau): adk.de/archiv/verz_filmmedien.html

"Die Kunst dem Volke" - was blieb?

Die Aufarbeitung des Nachlasses der Volksbühne Hannover e.V. im Kulturarchiv der hannoverschen Hochschulen

75 Jahre nach ihrer Gründung schloss die Volksbühne Hannover e.V. ihre Pforten. Der Geschäftsnachlass der traditionsreichen Einrichtung wurde dem Kulturarchiv der hannoverschen Hochschulen zur Aufarbeitung und Archivierung übergeben. Die Volksbühne Hannover wurde im Mai 1922 anknüpfend an die sozialdemokratische Losung "Die Kunst dem Volke" gegründet. Der anfängliche Mitgliederbestand von 5.600 konnte bereits in den ersten beiden Monaten auf 10.000 gesteigert werden. Ein Kunstbeirat unter Vorsitz von Theodor Lessing entschied über die Auswahl der Inszenierungen, die den Mitgliedern angeboten und in einem Mitteilungsblatt besprochen wurden. In den ersten zehn Jahren wuchs die Mitgliedschaft auf über 40.000, womit die Volksbühne Hannover den höchsten Organisationsgrad aller im Verband der deutschen Volksbühnenvereine zusammengeschlossenen Vereine aufwies. Im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung wurde auch die Volksbühne Hannover "gleichgeschaltet".

Im Jahre 1949 erfolgte die Neugründung der Volksbühne in Hannover unter der Mitwirkung von Remigranten. Zu den Zielen des Vereins gehörte die Inanspruchnahme der Kunst (neben dem Theater vor allem auch der Film) im Sinne des demokratischen Neuaufbau der Gesellschaft. Nach einigen Jahren stabilisierten sich die Mitgliederzahlen des Vereins bei 20.000. Hervorzuheben ist die vereinseigene Zeitschrift "theater", die unter Henning Rischbieter – u.a. mit Beiträgen von Hans Mayer – zu einem streitbaren Forum "für das kulturelle Leben in Hannover" wurde. Dass die Aufmerksamkeit der Redaktion nicht nur Theaterfragen, sondern auch dem Medium Film galt, davon zeugen die zahlreichen Rezensionen in der Zeitschrift "Volksbühne" bzw. "theater".

In den 70er Jahren wurde das erste EDV-gestützte Kartenvermittlungssystem in der Bundesrepublik entwickelt, das 1974 von der Niedersächsischen Staatstheater Hannover GmbH übernommen wurde und bis heute als Basis der Abonnementsverwaltung dient. Die Kooperation mit dem Staatstheater schwächte jedoch die Mitgliederbindung der Volksbühne. Die Kartenvermittlungsfunktion der ältesten und größten niedersächsischen Besucherorganisation musste daher zum Ende der Spielzeit 1994/95 ebenso wie die Herausgabe der "theater"-Mitteilungen eingestellt werden. 1997 wurde auch die Geschäftsstelle der Volksbühne aufgegeben.

Der Geschäftsnachlass des Vereins, der im gleichen Jahr dem Kulturarchiv zur Aufarbeitung übergeben wurde, umfasst Unterlagen aus der Zeit 1949 bis 1995. Der Bestand ist inzwischen erschlossen und archiviert, der Zugang erfolgt über ein Findbuch sowie über eine Datenbank. Die von der Volksbühne Hannover nach 1945 herausgegebenen Zeitschriften ("Volksbühne" und "Theater") sind gleichfalls erschlossen worden (Aufsatztitel und Verfasser). Die komplett überlieferte und als Korpus erhaltene Volksbühnenbibliothek – ca. 2.000 Bände – wird zur Zeit erschlossen.

Nähere Informationen bei: Fachhochschule Hannover, Kulturarchiv Dr. Peter Stettner Tel: 0511-9296-433 E-Mail: Peter.Stettner@ik.fh-hannover.de

Die "Viking-Eggeling-Gesellschaft" (Lund) von Patrick Vonderau

Die Forschungslage zu den Filmarbeiten des schwedischen Künstlers Viking Eggeling (1880-1925) nimmt sich immer noch recht bescheiden aus. Vielversprechend erscheint deshalb das Anliegen der Viking-Eggeling-Gesellschaft im südschwedischen Lund, "die Kenntnis über Eggeling zu verbreiten und die Forschung über ihn zu unterstützen." Bengt Rooke, Mitbegründer der Viking-Eggeling-sällskapet, hat seiner Homepage (www.rooke.pp.se) Informationen über die Vereinigung sowie über Eggeling und dessen Film Symphonie Diagonale (1924/1925) beigeordnet. Für den Filmhistoriker ist die Freude über diese Entdeckung nur von begrenzter Dauer, und das nicht nur, weil der Text ausschließlich auf Schwedisch vorliegt. Als Performance-Künstler mit einer Affinität zu Dada und Fluxus interessiert sich der 68jährige Rooke vor allem für jene Aspekte von Eggelings Wirken, die mit seinem eigenen ästhetischen Programm korrespondieren. Dies schlägt sich im Aufbau seines Webangebotes nieder, hat aber offenbar auch dazu geführt, dass die Gesellschaft inzwischen nur noch dem Namen nach besteht.

Rooke sieht die Aufgabe der Vereinigung, die 1988 im Kunstmuseum / Archiv für dekorative Kunst in Lund begründet wurde, vor allem in der Förderung des künstlerischen Nachwuchses: "Als Spielbühne, Kommunikations- und Vermittlungsweg einer Kunst, die die Gegenwart anhand von Prozessen im Bild, der Musik, Bewegung, Licht, Ton, multimedialen oder anderen Formen oder Strukturen beschreibt." (www.rooke.pp.se/text/viking.html)

In den Gründungsjahren scheint jedoch gerade die Kooperation von Kunstwissenschaftlern wie Gunnar Brähammer und Oscar Reutersvärd und Filmhistorikern wie Jan Olsson und Gösta Werner für die Gesellschaft produktiv gewesen zu sein. Im März 1989 wurde erstmalig ein Viking-Eggeling-Symposium in Lund veranstaltet, das sich aus Vorträgen zur Kunst- und Filmgeschichte, Konzerten und einer Ausstellung von Zeichnungen Eggelings zusammensetzte. Später sprachen u.a. Gösta Werner ("Die Diagonalsinfonie aus quellenkritischer Perspektive") und Kristin Thompson ("Film exhibitions, conferences and festivals during the 1920s"), und für 1994 waren Viking-Eggeling-Tage geplant, zu denen auch Miriam Hansen erwartet wurde. Warum die Gesellschaft zu diesem Zeitpunkt ihre Arbeit einstellte, geht aus Rookes Text nicht hervor. Seine über die Seiten verstreuten polemischen Anwürfe gegenüber der Filmgeschichtsschreibung lassen jedoch einen Kompetenzstreit vermuten.

Entsprechend dünn bleibt der filmhistorische Informationswert von Rookes Seiten. Einer wenig aussagekräftigen künstlerischen Interpretation der Symphonie Diagonale ist der Film in drei unterschiedlichen Auflösungen zum Herunterladen beigefügt (www.rooke.pp.se/ rooketime11.html) – allerdings ohne den Hinweis, welche Filmkopie dieser Ladeversion zugrundelag. Immerhin finden sich in der teilweise schon nicht mehr aktuellen Linksammlung (www.rooke.pp.se/rookelinks.html) auch einige nützliche Literaturhinweise. etwa auf die knappe Eggeling-Bibliographie, die das International Dada Archive der University of Iowa ins Netz gestellt hat. (www4.lib.uiowa.edu:8080/dada/eggbib.html)

Rooke selbst zitiert trotz seiner demonstrativen Skepsis gegenüber der Zunft der Film-Akademiker wiederholt drei Texte, die an der Universität Stockholm entstanden sind: die Dissertation von Louise O'Konor ("Viking Eggeling 1880-1925, Artist and Film-

maker, Life and Work". Stockholm: Almquist & Wiksell, 1971), eine Hauptseminarsarbeit von Henrik Orrje zu Eggeling und seinen künstlerischen "Erben" ("Abstrakt animerad avantgarde film. Viking Eggeling och hans efterföljäre". C1-uppsats, 3. Oktober 1988, Institutionen för teater- och filmvetenskap) sowie Gösta Werners und Bengts Edlunds musikwissenschaftlich fokussierte Interpretation der *Symphonie Diagonale* ("Viking Eggeling Diagonalsymfonin. Spjutspets i återvändsgränd". Lund: Novapress, 1997, mit deutscher Zusammenfassung).

Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der zwanziger und dreißiger Jahre im internationalen Vergleich

Tagung des Hauses des Dokumentarfilms in Kooperation mit der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), dem Bundesarchiv-Filmarchiv, der Urania und ARTE (1.-2. Dezember 2000)

Der Begriff "Kulturfilm" war in Deutschland bis in die fünfziger Jahre ein Sammelbegriff für dokumentarische Filme der unterschiedlichsten Art: vom Lehrfilm *Der Hirschkäfer* (1920) über Kino-Vorfilme zum Thema Kunst und Kultur bis zu Propagandafilmen wie Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1934/35). Der Einsatz für die Ziele der NSDAP hat dem deutschen Kulturfilm den Ruf eingetragen, nichts anderes als ein Transportmittel für faschistische Propaganda zu sein, obwohl er weit stärker als bisher angenommen internationalen Genrekonventionen und Filmstilen folgte, die sich auch in der Dokumentarfilmproduktion anderer Länder wie der Sowjetunion, den USA, Großbritannien, Frankreich, Italien und den Niederlanden finden. Eine andere Frage ist es, inwieweit die deutschen Kulturfilme schon in der Weimarer Republik neben Sachwissen auch mentale und ideologische Dispositionen vermittelten, auf denen dann auch die faschistischen Verführungsstrategien aufbauen konnten. Der pauschale Propaganda-Verdacht hat dazu geführt, dass die deutsche dokumentarische Filmtradition nach 1945 fast in Vergessenheit geraten ist. Auf der Tagung sollen einige dieser Fragen von internationalen Experten diskutiert und mit Filmbeispielen veranschaulicht werden.

Die Referenten: Nico de Klerk, Filmhistoriker am Filmmuseum in Amsterdam; Thomas Elsaesser, Professor für Medien- und Filmwissenschaft an der Universität Amsterdam; Ulrich Jung, Dr. phil., Wiss. Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts zum Dokumentarfilm an der Universität Trier; Klaus Kreimeier, Professor für Medienwissenschaft an der Universität Siegen; Hans-Joachim Schlegel, Publizist und Filmhistoriker in Berlin; William Uricchio, Professor für "Comparative Media Studies" am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und an der Universität Utrecht; Laurent Veray, Professor / Dozent für Filmgeschichte an der Universität Paris III; Brian Winston, Professor für Kommunikationswissenschaft an der Universität Westminster in London; Peter Zimmermann, Privatdozent für Literatur- und Medienwissenschaft, Wissenschaftlicher Leiter im Haus des Dokumentarfilms Stuttgart.

Ort: Urania, 10787 Berlin, An der Urania 17 / Kleiststr. 13
Teilnahmegebühr: 100 DM / ermäßigt 50 DM
Anmeldung und Information: Haus des Dokumentarfilms, Villa Berg 1, 70190 Stuttgart
Tel: 0711-166680 / Fax: 0711-260082 / Homepage: www.hdf.de

Call for Papers

Changing Identities in Film, Television and the New Media XIV IAMHIST Congress, University of Leipzig, Germany 18-22 July 2001

The International Association for Media and History will hold its XIXth Congress at the University of Leipzig, Germany. Plenary sessions (plus at least one additional workshop on each theme) will inculde:

- Changing Film Cultures, Changing Television Cultures, 1986 to the Present (The former Soviet Union, Georgia, The Baltic States, Czechoslovakia, German Democratic Republic)
- Changing Media Identities, 1948-1968 (Re-education and the Marshall Plan, The Nouvelle Vague in Eastern Europe, The Movements of 1968)
- Changing Identities in/by Early Cinema
- Sources: researching identities for film and television production
- Forging Identities: race, class and gender
- Media, History and the Future: a discourse on IAMHIST's changing identity.

Proposals (maximum 200 words) for papers on these or related topics should be sent no later than 1 December 2000 to:

Prof. Dr. Rüdiger Steinmetz, Institut für Kommunikations- und Medienwissenschaft, Universität Leipzig, Augustusplatz 9, 04109 Leipzig

e-mail: rstein@r.z.uni-leipzig.de

URL: http://www.uni-leipzig.de/kmw

Call for Papers

Living Pictures: The Journal of the Popular and Projected Image before 1914

Living Pictures aims to stimulate research and interdisciplinary studies in relation to popular forms of visual entertainment. It will examine the uses and exploitation of the popular and projected image within the fields of entertainment, education, science and the domestic environment.

The journal will be concerned with the differing social, cultural, technological and economic contexts which these images occupy, and will include study of the following media: magic lanterns, optical toys, the popular photographic image, fairground entertainments (ghost shows, peepshows, phantasmagoria and tableaux vivants), the moving image (Cinema, the kinetoscope and chronophotography), Panoramas, Dioramas and image-related advertising.

Living Pictures will not only offer historical study of these media, but also seek to develop new approaches to interdisciplinary study and encourage cross-media research. The journal will be jointly edited by Simon Popple of University of Teeside and Vanessa Toulmin, Director of the National Fairground Archive at the University Sheffield. Articles will be refereed by an international panel of historians.

Living Pictures will be published twice-yearly by Flicks Books commencing in Spring 2001. Each issue will contain 5 or 6 main essays, as well as reviews and research reports, news and archival reprints. Contributions and proposals for the first issues of the journal are now being sought and should be addressed to:

Simon Popple, Department of Communication and Media, The School of Law, Arts and Humanities, The University of Teeside, Middlesborough Tower, Middlesborough, United Kingdom

simon.popple@tees.ac.uk

Call for papers

The Moving Image: Journal of the Association of Moving Image Archivists

The Association of Moving Image Archivists Board has approved the creation of a new professional journal, which will represent the interests of AMIA, while also providing an open forum for archivists, librarians, technical specialists, scholars and academics interested in our rapidly expanding field. Moving Images will reflect in in-depth articles the diverse interests of the membership, including its special interest groups for news and documentary collections, amateur film, regional archives, and academic users. The Journal with be published by the University of Minnesota Press.

The Journal will address issues involving all moving image materials, including historic and contemporary film, television, and video, new and emerging digital technologies, as well as paper and three-dimensional collections documenting the history of moving image media. The journal will offer a compelling mix of content, including:

- * Traditional scholarly papers and historical essays
- $\ensuremath{^{*}}$ In-depth examinations of specific preservation and restoration projects
- $\ensuremath{^{\ast}}$ Detailed profiles of moving image collections or archives
- * Interviews with leading figures in the community
- * Behind the scenes looks at the techniques used to preserve and restore our moving image heritage
- * Theoretical and visionary articles and columns on the future of the field
- * Technical and practical articles on research and development in the field
- * Essays on the role of moving image archives and collections in the writing of history
- * Reviews of books and films directly related to the archival field.
- * Illustrations, still reproductions, frame enlargements, and before-and-after image comparisons.

An editorial team and editorial board has been assembled. Publication of the first issue is slated for Spring 2001. This will be a refereed journal, maintaining the highest academic standards of writing. Anyone, whether a member of the Association or not, is welcome to submit manuscripts and/or proposals.

Inquiries for information and manuscript submissions should be sent to the AMIA Office, c/o Publications Committee Chair, Sally-Ann Hubbard AMIA@AMIANET.ORG

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

Neuerwerbungen des Archivs

Ergänzend zu den schon in umfangreicher Anzahl im DFM-Filmarchiv aufbewahrten Negativmaterialien hat uns Pavel Schnabel Kinokopien in 16 und 35 mm zur Einlagerung übergeben. Es handelt sich hierbei um 45 Vorführ- bzw. Archivkopien zu 18 Filmtiteln. Damit verwahrt das Deutsche Filmmuseum (vermutlich) die umfangreichste Sammlung von Arbeiten der Pavel Schnabel Filmproduktion.

Desweiteren wurden 121 Büchsen Bild- und Tonnegative zu 3 Filmen der Münchner Produktionsfirma Kuchenreuther eingelagert: *Also sprach Bellavista* (Italien 1984) *Tele Vaticano* (Italien 1980) und *Malina* (BRD/Österreich 1990, R: Werner Schroeter).

Der bis Juni 1997 in Südfrankreich aufbewahrte Nachlass von Curd Jürgens kam größtenteils ungeordnet in 40 Holzkisten verpackt ins Archiv des Deutschen Filmmuseums. Im Nachlass finden sich Materialien zu einem Großteil von Curd Jürgens Arbeiten am Theater, für den Film und das Fernsehen, hierunter über 3000 Szenen- und Werkfotos, rund 70 Drehbücher und Skripte, 45 Plakate, zahlreiche Programmhefte und anderes werkbezogenes Schriftgut, ein Konvolut von Schriftwechseln zu realisierten Theater-, Film- und Fernseharbeiten sowie sämtliche verliehene Preise und Auszeichnungen, Textbücher und Korrespondenzen. Aufzeichnungen zu der Autobiografie "... und kein bisschen weise" und das Verlagsmanuskript des 1980 erschienen Romans "Der süße Duft der Rebellion" dokumentieren die schriftstellerischen Ambitionen von Curd Jürgens. Einblicke in sein Privatleben liefern u.a. die Korrespondenz mit seiner Familie, über 2300 PR- und Privatfotografien, Tagebücher und Terminkalender. Fast drei Jahre wurde der Nachlass wissenschaftlich aufgearbeitet, die Ergebnisse werden derzeit in einer großen Ausstellung und einem umfangreichen Katalog präsentiert.

Bereits 1996 erhielt das Deutsche Filmmuseum ein umfangreiches Konvolut mit Recherchematerial, Produktionsunterlagen und Film- und Videobändern aus dem Besitz des Regisseurs Romuald Karmakar zu seinen Arbeiten, insbesondere zu seinem 1995 entstandenen Film *Der Totmacher*. Das Museum konnte seine Sammlung mit produktionsbezogenen Unterlagen und Requisiten nach Abschluss der Dreharbeiten als auch zum Bundesstart von *Manila* im Juni 2000 ergänzen. In dieser Lieferung enthalten sind auch Materialien zu *Frankfurter Kreuz* (1997), Unterlagen zu *Der Totmacher*, aber auch zu frühen und weniger bekannten Filmprojekten von Karmakar. Das Filmmuseum wird das gesamte Konvolut wissenschaftlich aufarbeiten und in einem Bestandsverzeichnis der Öffentlichkeit zugänglich machen.

7. 6. - 10. 9. 2000: Curd Jürgens

Margie Jürgens, die Witwe von Curd Jürgens, übergab 1997 den gesamten filmischen Nachlass ihres Mannes an das Deutsche Filmmuseum. Drei Jahre dauerte die wissenschaftliche Aufarbeitung des Nachlasses, die Ergebnisse werden seit Juni in einer großen Ausstellung präsentiert. Zu den Exponaten gehören Arbeits- und Szenenfotos, Bild- und Tondokumente, Requisiten und persönliche Aufzeichnungen, Filmpreise und Filmkostüme und das Schachspiel aus seinem französischen Haus. Begleitend zur Ausstellung hat das Deutsche Filmmuseum einen 224 Seiten starken Katalog mit ca. 400 Abbildungen herausgegeben. Hierin finden sich Beiträge von Filmwissenschaftlern und

Filmhistorikern, die Aspekte beleuchten, die bislang noch nicht in der Literatur aufgearbeitet wurden. Ergänzend und mit sehr persönlichen Erinnerungen beschreiben Texte von Freunden, Kolleginnen und Kollegen sowie Geschäftspartnern den Menschen Curd Jürgens. Ein ausführlicher Anhang mit einem Verzeichnis aller Film- und Theaterarbeiten sowie ein bebilderter Blick in den filmischen Nachlass komplettieren den Band. Der Katalog beleuchtet nicht nur textuell bislang vernachlässigte Bereiche, sondern zeigt auch bisher unveröffentlichte Fotografien und Dokumente. Er ist für DM 39,- im Deutschen Filmmuseum erhältlich.

27. 9. - 12. 11. 2000: Marilyn Monroe - Augenblicke / Doppelausstellung

I: The Last Sitting. Fotografien von Bert Stern

1962 erhält Bert Stern den Auftrag, Marilyn Monroe für das Modemagazin "Vogue" zu portraitieren. Drei Tage verbringen Fotograf und Modell miteinander, und es entstehen jene legendären Aufnahmen, die als "Last Sitting" von Marilyn Monroe gelten. Die Intensität des Fototermins, für den sich der Star ungewöhnlich viel Zeit nahm, manifestiert sich in diesen Portraits.

II: Norma Jean Baker: Arbeiten an der Legende. Moderne Ikonen und Objekte von Eugenia Gortchakova

Zu sehen sind hier u.a. Regiestühle, versehen mit Dialogfetzen aus den Filmen der Monroe, Kleider, ebenfalls versehen mit Filmzitaten, Interpretationen von Marilyn als Botticellis Venus oder Toulouse-Lautrecs Jane, ein gemalter Filmstreifen à la Warhol. Videokunst und Fundstücke von Marikke Heinz-Hoek, Videoskulpturen und Digitalprints der jungen Norma Jean, auf einem Tisch vor einer Videoinstallation – Marilyn verfremdet in strahlendem Blau, Titel "Glamour" – liegt das vermeintliche Tagebuch der Schauspielerin, in einer Vitrine "Fundstücke" und schließlich das "Last Rondo": Marilyn tanzt einen unendlichen Reigen um einen blühenden Baum und singt dabei entrückt.

Filmmuseum Düsseldorf

Zur Industrialisierung des Sehens – Lebende Bilder von Ottomar Anschütz (24. 11. 2000 - 25. 2. 2001)

Die ersten hundert Jahre des Kinos wurden gefeiert, doch Ottomar Anschütz, der preußische Photograph und Chronophotograph (6. 5. 1846 in Lissa - 10. 5. 1907 in Friedenau), war zu dieser Geburtstagsfeier nicht eingeladen. Dabei trug vor allem seine Erfindung, der "elektrische Schnellseher", in Deutschland zum Siegeszeug der Kinematographie bei. Die von Deac Rossell und dem Filmmuseum konzipierte Ausstellung soll die Verdienste dieses Pioniers auf dem Weg zur Kinematographie deutlich machen. Nachdem Ottomar Anschütz sich auf dem Gebiet der Momentphotographie einen Namen gemacht hatte – mit dem von ihm konzipierten Schlitzverschluss nahm er Tiere in freier Natur auf –, beschäftigte er sich mit der Reihenphotographie. Während seine Kollegen Eadweard Muybridge (Amerika) und Etienne-Jules Marey (Frankreich) sich der wissenschaftlichen Erforschung von Bewegungsabläufen widmeten, konzentrierte sich Anschütz als ausgebildeter Photograph auf die Ästhetik der Aufnahmen. Seine gestochen

scharfen Bilder zeigten subtile Kontraste, wie sie von Marey und Muybridge nicht erreicht wurden. Anders als seine Kollegen dachte Anschütz von Anfang an auch an ihre Verbreitung als Unterhaltungsmittel. Er konnte 1890 die Firma Siemens & Halske gewinnen, die den "elektrischen Schellseher" in Serie baute und bis nach Amerika vertrieb. Ab 1894 projizierte Anschütz seine Bilder vor Zuschauern in mehreren deutschen Städten. Als die Firma Edison ihr Kinetoskop in Deutschland einführte, war das Interesse gering – das Publikum kannte hochwertigere laufende Bilder.

Das Filmmuseum in "neuem Gewand"

Als das Filmmuseum im Sommer 1999 aus den alten Räumlichkeiten in der Kasernenstraße in die Schulstraße zog, musste es den "Look der 70er Jahre" mitnehmen. Nach einem Jahr sind jetzt auch äußerlich neue Zeiten eingezogen. Die Kollegen vergessen auf rückengerechten Stühlen ihre Kreuzschmerzen und genießen Beinfreiheit an höhenverstellbaren Tischen. Dank neuer Archivmöbel kann ein Teil der filmverbundenen Sammlung demnächst in klimatisierte Räume unter dem Dach ziehen. Auch die Besucher der Schulstraße profitieren von der Modernisierung: Für die Neugestaltung des Lesesaals wurde eine elegant-praktische Lösung gefunden, die eine freundliche Atmosphäre zum Studium schafft.

Durch die Umwidmung des alten Bunkers in eine Leitstelle für den Katastrophenschutz musste das Filmmuseum Düsseldorf vor einiger Zeit aus seinem klimatisiertem Filmlager ausziehen. Nach halbjähriger Suche wurde das Filmmuseum dank einer Düsseldorfer Immobilienfirma fündig. Insgesamt 1000 qm wurden mit Hilfe der Stadt auf 15 Jahre angemietet. Das Filmlager besteht aus zwei Räumen, deren Klimatisierung stufenweise regelbar ist. Dank der Beratung von Herrn Brandes und seiner Kollegen vom Bundesarchiv konnte der beauftragte Klimatechniker die jüngsten Erkenntnisse eines technischen Symposiums in Paris (Januar 2000) mit in die Planung einbeziehen. Auf der Suche nach Untermietern wurde das Filmmuseum bereits fündig: Eine große deutsche Firma lagert ihre Schätze ein; Archivare aus NRW wollen sich das Filmlager demnächst ansehen – weitere Interessenten werden gesucht. Diesen steht nicht nur ein unabhängiger, verschließbarer Platz zur Verfügung, sondern auch ausgestattete Sichtungs- und Arbeitsräume oberhalb der Lagers.

Deutsches Filminstitut - DIF

"Die deutschen Filme" – eine CD-ROM mit der deutschen Filmografie und den deutschen Top 100

Auf einer CD-ROM mit dem Titel "Die deutschen Filme" sind jetzt die Ergebnisse zweier Projekte des Deutschen Kinematheksverbundes publiziert: "Die deutsche Filmografie" sowie Materialien zu den "Top 100", den wichtigsten 100 Filmen der deutschen Filmgeschichte.

Der erste Teil der CD-ROM, "Die deutsche Filmografie", erfasst die wichtigsten filmografischen Angaben zu allen 17.905 Spielfilmen, die in Deutschland von der Geburt der Kinematografie im Jahre 1895 an bis zum Jahr 1998 produziert worden sind. Die Mate-

rialien zu den "Top 100" bilden den anderen Bereich auf der CD-ROM: neben ausführlichen Stab- und Besetzungsangaben, Inhaltsbeschreibungen und Filmkritiken zu den 100 Höhepunkten der deutschen Filmgeschichte präsentiert die CD-ROM das umfangreiche Material, das die sieben Institutionen, die den Deutschen Kinematheksverbund bilden, zu diesen Filmen aufbewahren. 2.659 Abbildungen – Stand- und Arbeitsfotos, Filmplakate, Filmpartituren, Drehbuchseiten und Architekturentwürfe – erschließen die Bestände dieser sieben Archive.

Die CD-ROM ist zum Preis von DM 55,- (zzgl. Versandkosten) beim Deutschen Filminstitut – DIF und beim Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek erhältlich. Weitere Informationen zum Inhalt der CD-ROM auch auf der Website: www.filminstitut.de Deustches Filminstitut - DIF: Deutsches.Filminstitut@em.uni-frankfurt.de Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek: info@kinemathek.de

Lern- und Informationssysteme zur Filmgeschichte: Eine Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films

Das gemeinsame Internet-Projekt des Deutschen Filminstituts – DIF und des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main ist abgeschlossen und kann auf DIF-Website www.filminstitut.de eingesehen werden. Finanzieller Träger der Arbeit war die Landesinitiative Hessen-media. "Eine Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films" ist der Titel dieses Projekts, das die vergangenen fünf Jahrzehnte bundesrepublikanischen Filmschaffens unter sozialgeschichtlichen und gesellschaftspolitischen Aspekten analysiert.

Studierende der Johann Wolfgang Goethe-Universität erarbeiteten die Kriterien für die Auswahl der Filme, recherchierten in den umfassenden Archiven des DIF und zeigen die Ergebnisse ihrer sozialgeschichtlichen Filmanalyse jetzt mit den multimedialen Möglichkeiten des Internets.

Die Präsentation umfasst mehr als 400 Seiten Text, mehr als 400 Fotos und über 170 Zeitungsartikel. Darüber hinaus sind Audiofiles mit kurzen Tonsequenzen aus Filmen sowie Interviewauszüge verfügbar. Ausführliche Filmografien, statistische Angaben, Biografien, thematische Essays, Literatur- und Linklisten sowie ein Forum runden die Internetpräsentation ab.

Ziel des Projekts war es, neue Modelle der Rekonstruktion und Aneignung von Filmgeschichte zu entwickeln und sie dem Bildungsbereich und allgemein einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Dem trägt das Internet als Publikationsform Rechnung. Aber auch inhaltlich beschreiten die Studierenden mit einem subjektiven Ansatz, der auf Vorgaben und filmhistorische Kanonisierung verzichtet, neue Wege.

goEast – Festival des mittel- und osteuropäischen Films Wiesbaden, 4. 4. 2001 - 11. 4. 2001

Das Deutsche Filminstitut – DIF organisiert für den April 2001 die Premiere von "goEast", einem Festival des mittel- und osteuropäischen Films in Wiesbaden. Mit dem neuen Festival knüpft das DIF an seine filmkulturelle Tradition, an Osteuropäische Filmwochen früherer Jahrzehnte an. Als ein internationales Filmforum neuen Typs wird

goEast auch die sich verändernde soziale, psychologische und politische Situation in den mittel- und osteuropäischen Ländern transparent machen. Mit seinem Wettbewerb will das Festival die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums auf aktuelle Entwicklungen der Filmkultur in den postkommunistischen Ländern lenken – Länder, deren ökonomische und kulturelle Bedeutung für den Westen seit der Öffnung Mittel- und Osteuropas ständig wächst. Für den Wettbewerb werden 15 bis 17 abendfüllende Spiel- und Dokumentarfilme der vorangegangenen zwei Jahre ausgewählt, bei denen es sich um rein mittel- und osteuropäische Produktionen oder deutsche Coproduktionen handelt. Eine unabhängige, international besetzte Jury entscheidet über die Festivalpreise. Hinzu kommen voraussichtlich Preise der Filmkritik und des Publikums. Nach Abschluss des Festivals sollen die Preisträger-Filme durch ausgewählte Kinos in der Bundesrepublik und im Ausland touren. Auch ein spezieller Symposium-Teil des Festivals, der sich jährlich einem neuen, für Ost und West gleichermaßen relevanten Thema widmen wird, hat die Aufgabe, internationale Dialoge anzuregen. Ein Programm mit thematischen und Hochschul-Filmreihen rundet das Angebot von goEast ab.

Bundesarchiv - Filmarchiv

Das Bundesarchiv - Filmarchiv, Fehrbelliner Platz 3, 10707 Berlin, hat neue Telefonnummern:

Zentrale: 01888 7770-0 Fax: 01888 7770-999

E-Mail: barch@-barch-fa.b.uunet.de

Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek

Die Stiftung Deutsche Kinemathek hat ihr neues Domizil im Filmhaus am Potsdamer Platz bezogen und firmiert ab sofort als "Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek". Telefon- und Faxnummern werden beibehalten. Filmverleih und Fotoarchiv sind ab sofort geöffnet, die Sammlungen sind ab 1. August und die Bibliothek ab 1. Oktober zugänglich. Die Dauerausstellung des Filmmuseums wird am 26. 9. 2000 eröffnet.

Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek Potsdamer Straße 2 10785 Berlin www.filmmuseum-berlin.de

Personalia

Filmmuseum Düsseldorf

Am 15. April verstarb der frühere Leiter des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf Hartmut W. Redottée nach schwerer Krankheit. In Königsberg am 25. Juni 1935 geboren, wuchs er in Essen auf. Nach einem Studium der Kunst- und Theaterwissenschaften in Köln baute Hartmut W. Redottée in den sechziger Jahren den mitgliederstärksten Filmclub der Bundesrepublik in Essen mit auf. 1970 bis 1982 unterrichtete er Filmtheorie, -geschichte und -ästhetik im Fachbereich Kunst der Universität-Gesamthochschule Essen.

Klaus G. Jaeger holte ihn 1980 an das damalige Filminstitut der Landeshauptstadt Düsseldorf, wo er sich um den filmpädagogischen Bereich kümmerte. Im Rahmen seines Studio-Programmes in der BLACK BOX am Mittwochabend zeigte er avantgardistische Filme. Gleichzeitig boten diese Veranstaltungen jungen Filmmachern, deren Filme keinen Verleih gefunden hatten, ein Forum, ihre Arbeiten zu präsentieren. Das Studio-Programm entwickelte sich zu einer festen Tradition für ein cinephiles studentisches Publikum.

Mitte der achziger Jahre erhielt er den Auftrag, ein Konzept für das zukünftige Filmmuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf zu erarbeiten. Mit der ihm eigenen Begeisterung für den Film erfüllte er diese Aufgabe, wollte die weitverzweigten Aspekte erlebbar machen, die wesentlichen Stationen des Films in seiner Entwicklung zur Kunst durch die großen Filmschöpfer den Besuchern nahebringen und die Entstehung und Entwicklung dieser über hundertjährigen Kunst dokumentieren.

Für Redottée war das Filmmuseum eine Chance, Versäumtes nachzuholen, um auch die unterentwickelte Filmkultur in unserem Land auf ein breites Fundament zu stellen. Zuletzt war er als Museumsleiter und -pädagoge für das Filmmuseum tätig. Er bannte seine Zuhörer und Seminarteilnehmer mit seiner engagierten und sehr persönlichen Sicht auf den Film: Hartmut W. Redottée setzte sich vehement dafür ein, dass der Film in Deutschland nicht nur als Ware, sondern auch als ein den anderen Künsten ebenbürtiges ästhetisches Phänomen angesehen wird.

Am 31. Januar 2000, nach zwanzig Jahren, ging Hartmut Redottée krankheitsbedingt in Pension. [FILMBLATT 12, S. 54] Er hinterließ eine große Lücke; die Hoffnung der Mitarbeiter des Filmmuseums, ihn als freiberuflichen Kollegen wieder in den Kreis aufnehmen zu dürfen, hat sein für alle überraschender Tod zunichte gemacht.

Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main

Ab September 2000 wird Ulrike Stiefelmayer die Nachfolge von Kitty Vincke als Leiterin des Kinos antreten. Während ihres Studiums der Kulturgeschichte Osteuropas, der Kunst- und Kulturwissenschaften beschäftigte sie sich u.a. in Vorlesungen von Irmbert Schenk mit dem deutschen Film der zwanziger Jahre und dem Filmschaffen der Sowjetunion dieser Zeit. Längere Auslandsaufenthalte führten sie nach Frankreich, Rußland und in die Ukraine. 1997 ging sie nach Berlin und nahm an der Fortbildung "Film- und Medienmanagement" teil. 1998 und 1999 war sie als Assistentin des Auswahlkomitees

des Internationalen Forums des Jungen Films sowie für das FilmFest Potsdam tätig, im Oktober 1999 wechselte sie ans Kommunalkino nach Bremen, wo sie zusammen mit ihren Kollegen für Programmauswahl und -organisation sowie für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit zuständig war. Für das Internationale Forum des Jungen Films übernahm sie während der Filmfestspiele 2000 die Kinoleitung im Cinemaxx am Potsdamer Platz. Ihre Interessenschwerpunkte liegen beim europäischen Film der zwanziger und sechziger Jahre sowie beim aktuellen außereuropäischen Film.

Deutsches Filminstitut - DIF

Betriebsbedingt schied Dr. Ursula von Keitz, Leiterin der Sammlungen des Deutschen Filminstituts DIF, Frankfurt am Main, zum 31. 7. 2000 aus. Ab 1. 10. 2000 tritt sie eine Stelle als wissenschaftliche Assistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich an.

Filmmuseum München

Die stellvertretende Leitung des Filmmuseums München hat seit dem 17. Juli 2000 Claudia Engelhardt (34) aus Köln übernommen. Nach dem Studium Film- und Fernsehwissenschaft und Anglistik in Berlin arbeitete sie in der Disposition Filmverleih (TiMe, München und Köln) sowie u.a. beim Kinofest Lünen und beim Internationalen Filmfest Emden (Pressearbeit). Bis Juni 2000 leitete sie die Geschäftsstelle der Arbeitsgemeinschaft der unabhängigen Filmverleiher e.V. (ag verleih) in Köln. Neben der Programmplanung obliegt ihr beim Filmmuseum München vor allem die Öffentlichkeits- und Pressearbeit.

13. Internationaler Filmhistorischer Kongress, Hamburg 16. - 19. 11. 2000

Deutsche Universal – Transatlantische Verleih- und Produktionsstrategien eines Hollywood-Studios

Info:

CineGraph Hamburg, Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg

Tel.: 040 - 35 21 94; Fax: 040 - 34 58 64

E-mail: universal@cinegraph.de

http://www.cinegraph.de





Malte Hagener (Hg.)

Geschlecht in Fesseln Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933

Ein CineGraph Buch etwa 180 Seiten, zahlreiche Abbildungen ca. DM 35,-ca. öS 256,--/sfr 32,50 ISBN 3-88377-643-2

Jahrmarkt und Wissenschaft: diese beiden Traditionen des Kinos treffen im Aufklärungsfilm der Weimarer Republik zusammen. Die überkommene Gesellschaft des Kaiserreichs war gesprengt, Geschlechterrollen begannen sich zu wandeln, neu gewonnene Freiheiten erschienen – je nach Blickwinkel – als Versprechen oder Drohung.

Die Beiträge dieses Cinegraph-Buches analysieren die Darstellung von Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im deutschen Kino zwischen 1918 und 1933 aus unterschiedlichen Perspektiven.

Neu in der edition text + kritik

FILMEXIL

Herausgegeben vom Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek

FILMEXIL erscheint mit zwei Nummern im Jahr zum Abonnementpreis von DM 28,--/öS 204,--/sfr 26,--Alle Hefte sind auch einzeln erhältlich.

Die Zeitschrift, die früher in der Edition Hentrich publiziert wurde, erscheint ab Heft 12 in der edition text + kritik.

Heft 12/2000

Schauspieler im Exil

64 Seiten, zahlr. Abb. DM 18,--/öS 131,--/sfr 17,--ISBN 3-88377-656-4

Bisher unveröffentlichte Archivmaterialien und Zeitzeugnisse sowie analytische Aufsätze und Untersuchungen bieten ein Forum, auf dem die enge Verflechtung von Kunst und Gesellschaft, von Film und Politik diskutiert werden kann.



edition text + kritik Levelingstraße 6a 81673 München www.etk-muenchen.de

Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Claudia Lenssen

■ Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Hg.: Martin Wiebel. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999, 421 Seiten, III. ISBN 3-88661-216-3, DM 38,00

Ein aktives Museum, keine Endlagerung für Sendebänder, soll das Fernsehmuseum in Berlin werden. Die Idee ist, am Beispiel von Programmen deutsche Zeit- und Mentalitätsgeschichte, den sozialen, politischen und ästhetischen Wandel in beiden Deutschlands sinnfällig zu machen. Die Institution für diese Archivierungs- und Aufbereitungsarbeit, die Mediathek, existiert auch Jahre nach dem Tod ihres Gründervaters Eberhard Fechner aus finanziellen und rechtlichen, aber auch aus Prestigegründen immer noch nicht.

Im letzten Jahr war eine vorläufige Wiederbegegnung mit der westdeutschen, öffentlich-rechtlichen Programmgeschichte möglich – nachdrücklich als Mahnung an die fehlende Mediathek gedacht. Martin Wiebel, langjähriger Fernsehspielredakteur und -dramaturg beim WDR in Köln und jetziger Filmconsultant, stellte für das Beiprogramm der Ausstellung des Deutschen Historischen Museums eine Retrospektive zusammen und veröffentlichte ein Begleitbuch dazu. Fünfzig Fernsehspiele von 1958 bis 1997, mit kurzen Inhaltsangaben, Stablisten und je zwei zeitgenössischen Texten aus der Macher- und der Kritikerperspektive präsentiert, ergeben auf diese Weise eine Chronologie exemplarischer Themen und Stoffe aus fünf Jahrzehnten. Die Auswahl und medienhistorische Einordnung im vorangestellten Text von Wiebel zielen jedoch auf einen höheren Anspruch. Er beschreibt das Fernsehspiel in Anlehnung an Hickethier und Koebner als "Spiegel der Zeit" und betont, wie das jeweilige Einzelstück in einem Kontext von Programmpolitik, gesellschaftskritischen Orientierungsprozessen innerhalb der Redaktionsgruppen und kritischen Anstößen durch die kreativen Schreiber und Filmemacher entstand. Leider macht er seine Rolle in der Produktionsgeschichte des WDR-Fernsehspiels nicht deutlich. Auch die Beiträge zu der Retrospektive, die er aus dem eigenen Stall wichtig fand, sind nur Insidern kenntlich. Es sollte also kein persönliches Buch werden, sondern ein Denkmal für eine im Untergang begriffene Medienkultur, die gegen den populistischen Quotendruck des Privatfernsehens keine prinzipiell alternative Programmpolitik mehr aufzubieten hat. Ein elegischer Unterton mischt sich so in das Plädoyer für mehr Aufmerksamkeit gegenüber der Fernsehgeschichte.

Die Widersprüche, die das Buch aufwirft, entwerten seine Idee ebenso wenig wie die darin enthaltene Tendenz zur Musealisierung des Mediums. Das Fernsehspiel läuft einmal und verschwindet dann im unendlichen Archiv, heißt es an einer Stelle, an anderer: Fernsehen ist unser Selbstverständigungsmedium, eine identitätsbildende Dauerveranstaltung. Wie sich die Einzelstücke zu den Programmformen ihrer Zeit insgesamt verhalten, wäre eine interessante Frage über das Buch hinaus, ein Projekt für die Mediathek. Es könnte die Perspektive erweitern: nicht nur belegen, dass Fernsehspiele ihre Zeit und deren Weltvorstellungen abbilden, sondern auch fragen, wie das Fernsehen umgekehrt die Gesellschaft, die Individuen verändert hat. Das Private, der Raum, den das Fernsehen heute dominiert, ist nämlich in diesem Sinne politisch, anders als Martin Wiebel es in seinem Buch wahrhaben will.

vorgestellt von... Uli Jung

■ Meg Gehrts: Weiße Göttin der Wangora: Eine Filmschauspielerin 1913 in Afrika. Wuppertal: P. Hammer, 1999. 278 Seiten, Ill. ISBN 3-87294-813-X, DM 39.80

Die Anfänge des deutschen Kolonialfilms zu Beginn des Jahrhunderts sind bisher wenig erforscht; die Überlieferung der Filme ist bruchstückhaft und überdies bis heute nicht systematisch erfaßt worden. Um so erfreulicher ist es, auf eine autobiographische Schrift hinweisen zu können, die aus der Sicht einer Protagonistin über eine Filmexpedition in den deutschen Togo im Jahre 1913/14 berichtet.

Die Hamburgerin Meg Gehrts schloss sich dem Afrikaforscher und Filmemacher Hans Schomburgk an, als der sich anschickte, in den deutschen Kolonien Spielfilme zu drehen, für die sie als Hauptdarstellerin vorgesehen war. Ihre Erinnerungen an diese Reise erschienen 1915 unter dem Titel "A Camera Actress in the Wilds of Togoland" in England und den USA; kriegsbedingt dürfte sie dieses Buch selbst nie in Händen gehabt haben. Nun, mit 85-jähriger Verspätung, macht der Wuppertaler Peter Hammer Verlag ihr Buch erstmals einem deutschen Lesepublikum zugänglich.

Man erwarte keine analytische Studie. Auch die Dreharbeiten selbst nehmen in Gehrts' Erinnerungen keine herausragende Stellung ein. Interessant für den Erforscher des frühen Kinos ist hingegen die Perspektive der Autorin, die sich einerseits in zeitgebundener kultureller Überheblichkeit Urteile über afrikanische Menschen anmaßt, die von keinen Detailkenntnissen belastet sind, die aber andererseits – vor allem in der Schilderung der Lage der Frauen – ein Interesse, bisweilen gar Empathie bezeugt, wie sie auch einige der ethnographischen Filme beflügelt haben mögen, die quasi am Rande der Expedition ebenfalls entstanden.

Gehrts' Erinnerungen sind nicht dokumentarisch, eher romanhaft, aber sie dokumentieren dennoch den Gestus des frühen Kolonialfilms, belegen die legitimatorische Funktion, die er für die europäischen Kolonialreiche gehabt hat und bezeugen den enthusiastischen Exotismus, der Teile des Primärpublikums in die Kinos getrieben haben mag.

Alle auf der Expedition 1913/14 gedrehten Filme gelten heute als verschollen. Major Hans Schomburgk hat sich durch seine Aktivitäten in den zwanziger und dreißiger Jahren seinen Platz in der Filmgeschichte gesichert.

Die kleine Rolle, die Meg Gehrts im deutschen Film gespielt hat, haben Gudrun Honke und János Riesz in ihrem Nachwort, so gut es die überlieferten Dokumente zulassen, nachgezeichnet. Aus der 1891 geborenen Hamburger Kaufmannstochter und Zufallsschauspielerin, einer "guten Sportlerin" und "begeisterten Reiterin" mit "großen schauspielerischen Fähigkeiten", wird 1922 für wenige Jahre Schomburgks Ehefrau.

Statt einer Hochzeitsreise bereist sie mit ihrem Mann 1922 bis 1924 Liberia, wo Schomburgk seinen dokumentarischen Film *Mensch und Tier im Urwald* dreht. Nach der Trennung schlägt sie sich mit Verlagsarbeiten durch und wird schließlich von der Ufa als Cutterin angestellt, eine Position, die sie nach dem Krieg der sowjetischen Besatzungsmacht – Gehrts lebt zu dieser Zeit in Potsdam – verdächtig macht. Nach einem Intermezzo in Hamburg lässt sie sich in West-Berlin nieder und arbeitet für den Sender Freies Berlin. 1966 stirbt sie in Berlin.

■ Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Hg.): *1. April* 2000. Wien: Filmarchiv Austria, 2000 (= Edition Film und Text, Bd. 2) 379 Seiten, Ill., plus VHS-Videokassette ISBN 3-901932-07-0, ATS 298

Eine Kuriosität westeuropäischer Filmgeschichte ist sicherlich Wolfgang Liebeneiners 1. April 2000, jener staatlicher Aufragsfilm, mit dem die österreichische Staatsregierung 1952 auf die anhaltende Präsenz alliierter Besatzungstruppen im Lande aufmerksam machen wollte.

In einer vierjährigen Produktionsphase, an deren Beginn ein Preisausschreiben um die beste Drehbuchidee stand und die die damals gigantische Summe von weit mehr als 11 Millionen Schilling verschlang, kam ein satirisch gemeinter, bieder-futuristisch gestalteter Film heraus, der die Alliierten von der historischen und gegenwärtigen Harmlosigkeit Österreichs und der Österreicher überzeugen sollte. Die crème de la crème österreichischer Schauspieler wurde aufgeboten, die Museen des Landes waren die Leihgeber der Filmrequisiten – darunter die k.u.k Kronjuwelen; Originalschauplätze wurden für die Dreharbeiten hergerichtet, darunter der Stefansdom, für den erstmalig eine Drehgenehmigung erteilt wurde. Diese Begleitumstände wurden intensiv zu Reklamezwecken ausgewertet und belegen heute den Stellenwert, den die Staatsregierung dem "Österreichfilm" in den fünfziger Jahren zuerkannt hat.

Der Film, dessen Handlung den Besatzungszustand des Landes noch für das Jahr 2000 annimmt, beginnt damit, dass der neu gewählte Ministerpräsident Österreich einseitig für unabhängig erklärt, worauf die Weltschutzkommission der Globalunion das Land besetzt und wegen Bruchs des Weltfriedens vor Gericht stellt: Gelegenheit für den Ministerpräsidenten, die Friedfertigkeit seines Landes durch seine tausendjährige (sic!) Geschichte an Beispielen zu belegen und seine kulturellen Errungenschaften – die Musik, den Wein, die Gemütlichkeit – klischeehaft gegen die Anklage des Gerichts ins Feld zu führen.

Der Film konnte nach seiner Uraufführung am 19. November 1952 nur knapp die Hälfte seiner Produktionskosten einspielen, errang aber in den achtziger Jahren einen unpolitisch zu verstehenden Kultstatus und wurde kürzlich aus Anlass seines "Jahrestages" vom Filmarchiv Austria in einer restaurierten Fassung wieder aufgeführt und mit einem vielseitig argumentierenden Begleitbuch produktions- und rezeptionsästhetisch perspektiviert.

Im zentralen Aufsatz des Bandes geht Ines Steiner der Frage nach, "wie es geschehen konnte, dass das gesamte Aufgebot mehr oder weniger hochkarätiger, auf jeden Fall hoch professioneller Beteiligter ein solches, nachgerade aberwitziges Produkt zustande brachte." (S. 152) Und sie kommt auch sogleich zu einer möglichen Antwort, nämlich "dass es das Thema selbst, dass es die Problematik der Erinnerung an Österreich ist, die statt eines kohärenten Legitimationsdiskurses eine Fülle merkwürdiger und irritierender Effekte erzeugt." (ebd.) Im filmischen Diskurs spielt entsprechend die jüngere Vergangenheit Österreichs keine Rolle: warum Österreich überhaupt von den vier Alliierten besetzt worden war, wird im Film überhaupt nicht angesprochen. Die geschichtliche Perspektive wird also in einer Weise verkürzt, dass die Gegenwart aus ihr nicht mehr erklärt werden kann.

Dass 1. April 2000 irgendeinen Einfluss auf die Entscheidung der Alliierten gehabt haben sollte, Österreich 1955 mit einem Staatsvertrag wieder in die Unabhängigkeit zu

entlassen, kann getrost bestritten werden; dafür war der Erfolg des Films vor allem im Ausland zu verschwindend gering. Filmhistorisch aber geht es um mehr als nur eine Kuriosität: der Film ist ein Beleg dafür, dass Staatsregierungen zu Filmproduzenten nicht taugen und dass nationale Identität im Film sich nicht von oben diktieren lässt, sondern sich auf andere Weise in die filmischen Diskurse einschreibt. Filmanalyse verfolgt unter anderem das Ziel, diese Prozesse sichtbar zu machen.

■ Andreas Weber (Hg.): Er kann fliegen lassen. Gespräche und Texte über Bernhard Wicki (1919-2000). St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 2000; 122 Seiten, III. ISBN 3-901117-47-4,ATS 300

Die in Bernhard Wickis Geburtsstadt St. Pölten beheimatete Literaturedition Nieder-österreich hat dem am 5. Januar 2000 in München verstorbenen Schauspieler und Regisseur einen originell ausgestatteten Band gewidmet, der doch mehr ist als eine bloße Hommage. Der Vorteil dieses Sammelbandes gegenüber den monographischen Zugängen von Robert Fischer (1991, ²1994), Peter Zander (1994) und Richard Blank (1999) liegt in der Möglichkeit, Wickis Filme nicht chronologisch analysieren und sie einem klassischen Werkbegriff unterstellen zu müssen, sondern sie auch übergreifenden Fragestellungen unterwerfen zu können und so Kontexte zu schaffen, die in strukturellen Vergleichsmustern hervortreten. So hat Robert Buchschwenter in seinem Beitrag "Der Versuch der Selbstfindung in der Orientierungslosigkeit in den Filmen von Bernhard Wicki" auf die von keiner Ethik gelenkten Konstellationen hingewiesen, aus denen heraus Wickis Protagonisten sich – oft erfolglos – Schneisen zu schlagen suchen.

Stefan Grissemann untersucht die Filme Warum sind sie gegen uns? und Die Brücke auf Wickis Kinder- und Jugenddarstellungen, die er unter dem schönen Titel "Triumph des Unwillens" gegen die Darstellungskonventionen anderer deutscher (Die Halbstarken) und amerikanischer (James Dean/Marlon Brando) Filme der Zeit absetzt.

Bernhard Seiter zeigt, wie Wickis *Die Brücke* sich dem Genre des Antikriegsfilms genauso verweigert wie dem des Kriegsfilms, da er einen Diskurs einführe, wo andere Genrebeispiele nur ein Modell verfolgten. Die Selbstfindung des Protagonisten und seine "selbstgewählte Rückkehr [...] zur (echten) Gemeinschaft", wie in Milestones *All Quiet on the Western Front* werde in *Die Brücke* verweigert; das Erlebnis des Krieges als besonders abenteuerliche Form der Reise, wie in Peckinpahs *Cross of Iron*, werde in *Die Brücke* "als verheerende Bewegung der Welt über einen hinweg" ins Gegenteil verkehrt; der "zufälligen Inkohärenz" von Malicks *The Thin Red Line* stelle *Die Brücke* die "Immanenz des Zufalls" gegenüber.

Dem Schauspieler Bernhard Wicki nähern sich zwei Beiträge von Stefan Grissemann und Andrea Lang und Franz Marksteiner. Vor allem letzteren gelingt eine souveräne Kontextualisierung von Wickis Darsteller-Oeuvre im Umfeld des deutschen und österreichischen Nachkriegsfilms. Wicki stehe in diesem Zusammenhang "für den wortkargen, hintergründigen Mann, nicht selten ergänzt um den Wesenszug des Fremdartigen." – "Sein Spiel ist immer ein intellektuelles, im Dialog verankertes, das dann ruckartig in eine körperliche Berührung, Besitznahme übergeht, die stets ungelenk und im Grunde gewalttätig erscheint." Wickis Darstellungsweise passe sich somit in ein narratives Muster ein, das den deutschsprachigen Film seiner Zeit dominiert habe, und der den "Subtext des Schauspielers, der beim Zuseher abgerufen werden kann, noch bevor der eigentliche Spielakt beginnt, zum stilistischen Moment" überhöhe.

Während Michael Omasta Wickis Kurzfilm *Die Träne*, der 1967 als Teil des Episodenfilms *Paukenspieler* kurzzeitig in die Kinos kam, als Vorstudie zu seinem späteren *Das falsche Gewicht* interpretiert und auf diese Weise so etwas wie einen "österreichischen Block' in Wickis Werk auszumachen scheint, ist es Paulus Ebner in seiner "Annäherung über Selbstzeugnissen" unter anderem darum zu tun, den Regisseur vor einer Vereinnahmung als österreichischer Filmemacher zu bewahren, wie es als Teil der "alten' Filmgeschichtsschreibung allzu gern mit Zinnemann, Wilder oder gar Strohheim geschehen ist. Vielmehr stehe "seine Karriere doch in untrennbarem Zusammenhang mit der bundesdeutschen Geschichte, und zwar der politischen wie auch der Filmgeschichte."

Abgerundet wird der schöne Band mit Interviews und Erinnerungen zahlreicher von Wickis Mitarbeitern, darunter seine zweite Ehefrau Elisabeth Endriss, Peter Kremer, sein Neffe Helmut Fürthauer, Michael Hanecke (der Wicki in zwei Filmen inszeniert hat) und Armin Mueller-Stahl.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Friedrich Knilli: Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian. Mit einem Vorwort von Alphons Silbermann. Berlin: Henschel 2000, 208 Seiten ISBN 3-89487-340-X, DM 39,90

Im Schatten seiner Filme stand nicht nur Veit Harlan. Sondern wohl auch Ferdinand Marian, der Hauptdarsteller einer der perfidesten, wirkungsästhetisch wahrscheinlich aber auch einer der perfektesten NS-Filme: Jud Süß (1941). Der emeritierte Medienwissenschaftler Friedrich Knilli versucht diesen Schatten zu lichten. Einerseits, indem er die Vor- und Nach-, somit die Rollengeschichte der Laufbahn Marians aufblättert. Andererseits wenn er versucht, den Film Jud Süß neu zu bewerten, indem er im Gang durch die literarische Figurengeschichte des Joseph Süß Oppenheim und ihrer verschiedenen medialen Aneignungen bereits früh einen Prototyp antisemitischer Erotik und Pornographie ausmacht. Diese anscheinend stets publikumswirksamen Attribute verstärkt Harlans Film in einer geschickt gebauten melodramatischen Konstruktion. In ihr kommt dem virilen Charme Marians, der bereits in früheren Filmrollen gern als verführerische dunkler Schurke (tall, dark and at least not handsome) eingesetzt worden war, ein besonderer, aber eben auch bekannter, vom Publikum genossener Stellenwert zu.

Bereits in der verdienstvollen Analyse von Marians Bühnenrollen in Graz, Aachen, Mönchengladbach, Trier, Hamburg, München und Berlin markiert Knilli vor allem die auffälligen Figuren, in denen bereits Aspekte der späteren Jud-Süß-Rolle aufscheinen. Ähnliches gilt auch für die Filmrollen. Die Kapitelüberschrift "Vom heißblütigen Araber zum Filmbösewicht mit sex appeal" unterstreicht dieses manchmal vielleicht etwas zu sehr verfolgte "forshadowing". Der Theaterabend, an dem für Knilli Marians Schauspielkunst zum ersten Mal die bis dato überwiegende Schmierendarstellung überwand, soll denn auch die Rolle eines Lustmörders gewesen sein, in der Marian eine "Selbstentdekkung … der eigenen sadistischen Anteile" (S. 70) gelungen sein soll. Aussehen und Rollenprägung hätten bereits 1933 seinen Typus als den eines "jüdisch-orientalischen Zuhälters" (S. 80) nahelegt.

Zwar erwähnt Knilli auch alle anderen Filmrollen Marians, zuweilen sind es jedoch nur kurze Hinweise bzw. Nacherzählungen der Story. Vielleicht hätte man sich in Beispielanalysen auch Rollen intensiver annehmen sollen, die abseits des etwas linear markierten Weges zu Jud $S\ddot{u}B$ gelegen haben.

Leider fällt eine Nachprüfung der vorgelegten Rollenbilder äußerst schwer bzw. ist aus dem Buch heraus unmöglich, und das nicht, weil viele der von Marian gespielten Figuren selbst für Theatergeschichtler kaum geläufig sind. Der Anmerkungsapparat ist nämlich merkwürdigerweise ins Internet verbannt. Somit fehlen in der Printausgabe zunächst einmal sämtliche Quellen- und Literaturangaben, Filmo- und Theatrografien. Auch wenn im Internet umfangreiches Quellen- und Begleitmaterial ausgelegt ist, vermag diese nur modern wirkende Textaufteilung nicht zu überzeugen. Zuweilen erschwert sie zudem die zeitliche und örtliche Orientierung im Text.

Knilli erzählt die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian (der eigentlich Ferdinand Haschokowetz hieß und den Künstlernamen seines Vaters, eines Opernsängers, übernommen hatte) mit ungewöhnlich großer Empathie und zuweilen etwas überbordender landsmännischer Zuneigung. Zurecht fehlt deshalb der Untertitel "Biographie" und der Begriff "Geschichte" verweist nicht allein auf den historischen, sondern auch auf den erzählten (um nicht zu sagen: fabulierten) Umstand. Schnell wechselt der Autor gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand zu einem vertrauten Du und – für eine wissenschaftliche Studie ungewöhnlich – gar zum kumpelhaften "Ferdl". Ja, Knilli scheut in seinen persönlichen Assoziationen nicht davor zurück, mit dem Gedanken zu spielen, seine Mutter (die des Autors) hätte mit Marian etwa haben können, schließlich wären sie einmal im selben Grazer Haus eingekehrt.

Einige zentrale Fragen, die an die Karriere Marians zu stellen wären, beantwortet der Autor nur unscharf oder mit Hilfe recht vager psychologischer Umschreibungen. So meint Knilli zum zügigen Aufstieg des Schauspielers in den NS-Medien Rundfunk und Film ebenso lapidar wie großmütig einfühlend, den würde "Ferdl mit sehr viel Selbstaufgabe und Selbstverleugnung im Voraus bezahl (en)" (S. 84). Zwar werden die Versuche Marians und anderer Kollegen, die für Probeaufnahmen zu dem *Jud Süß*-Film geladen wurden, recht genau beschrieben. Doch der Grund, warum die Rolle schließlich ihm (und nicht den ebenfalls ins Auge gefassten bekannten Schurken-Darstellern Paul Dahlke, Siegfried Breuer, René Deltgen, Rudolf Fernau und Richard Häußler) aufgedrückt werden konnte, klingt nicht gerade überzeugend: Er soll in dem bei Marian seit der "Adoleszenz so tief eingeschliffenen Schema vom Immer-wieder-Aufbegehren und letztlich doch Immer-wieder-Unterordnen unter die Autorität begründet" (S. 128) liegen. Ganz im Gegensatz zu dieser kaum belegbaren Persönlichkeits-Vermutung arbeitet Knilli jedoch überzeugend heraus, dass sich alle an den Probeaufnahmen Beteiligten ziemlich darüber im Klaren waren, an was für einen Film sie mitwirken sollen.

■ Michael Töteberg (Hg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. Reinbek: rororo 1999, 256 Seiten ISBN 3-499-60659-3, DM 19,90

Michael Töteberg hat etwa zwei Dutzend Autoren, Regisseure und Produzenten der aktuellen deutschen Filmbranche zu Wort kommen lassen. Versammelt sind vor allem Einzelportraits von jungen Filmemachern und jüngst herausgekommenen Filmen, ein filmpolitisches Statement des Drehbuchautors Jochen Brunow zur neu aufgekeimten "Kinodebatte" (ausgelöst durch die Bemühungen um ein 'Bündnis für den Film', das Staatsminister Naumann ausgerufen hat), sechs Gespräche zum Selbstverständnis von Pro-

duktions- bzw. Vertriebsfirmen (X-Filme, Claussen+Wöbke, Zero-, Wüste Film, Studio Babelsberg Independents und den Weltvertrieb German Independents) sowie die Betrachtung eines Hamburger Kinomachers zur Zukunft dieser bedrohten Art der Filmrezeption. Es ist durchaus neu in Filmpublikationen, dass Produzenten und ihren Firmen soviel Raum gewidmet wird. Auch dies ein deutliches Zeichen für die neue Relevanz der deutschen Produzenten, die Land auf Land ab beschworen wird.

Fast alle Texte über neue Produzenten und junge Regisseure (etwa zu Tom Tykwer, Nico Hofmann oder Sebastian Schipper) sind Gespräche. Das gibt ihnen zwar etwas lebendiges, grundsätzliche produktionsästhetische Fragen oder - da zumeist über einzelne Filme gesprochen wird - kritische Analysen stehen dagegen manchmal etwas zurück. Die findet man am ehesten in den Filmanalysen des Herausgebers (etwa zu *Lola rennt* und *23*). Sehr spannend und aus intimer Betrachtung bzw. Beteiligung verfasst ist die Produktionsgeschichte des Films *Nichts als die Wahrheit*, geschildert aus der Perspektive des Autors Johannes W. Betz im Kampf mit dem Produzenten Werner Koenig.

Drehbuchautoren und Regisseure - über diese in letzter Zeit aufgrund der Fokussierung auf den neuen Heilsbringer 'Produzent' leider etwas in den Hintergrund getretene Zusammenarbeit (die vom ästhetischen her gesehen sicherlich der wichtigste Faktor eines Films ist) berichten die Autoren Michael Farin (über Romuald Karmarkar), Torsten Schulz (über Andreas Dresen) und Frank Göhre, der sich mit Sönke Wortmann über die Realisierung seines Romans bzw. Drehbuchs "St. Pauli Nacht" unterhält. Matthias Altenburg schreibt über Oskar Roehler, Max Färberböck erzählt über die Zusammenarbeit mit sich selbst bei Aimee und Jaguar.

"Szenenwechsel" offenbart viele, oft interne Details der aktuellen Filmherstellung. So entsteht ein buntes, oft witzig und sensibel dargelegtes kaleidoskophaftes Bild der jüngsten deutschen Filmproduktion. Die grossen Fragestellungen zu Stil, Weltsicht, Dramaturgien oder dem Traum von Hollywood haben sich etwas aufgelöst in den Beobachtungen der eigenen Arbeit an Stoff, Produktion oder Set. Angesichts des internationalen Stellenwerts des deutschen Films bzw. dessen Umklammerung durch das heimische Fernsehen eine verständliche, manchmal jedoch etwas enge Perspektive.

■ Peter Rabenalt: Filmdramaturgie. Berlin: Vistas-Verlag 1999. 228 Seiten ISBN 3-89158-245-5. DM 40.00

Dramaturgien des Films, die im engeren Sinne Kompositionsmodelle des Film- oder Fernsehdramas ausschliesslich aus den strukturellen und funktionalen Wesensbedingungen dieses Mediums entwickeln und diese systematisch zu erfassen versuchen, sind selten. Peter Rabenalts "Filmdramaturgie" versucht, filmanalytische und -theoretische Einzelaspekte mit historischen Herleitungsversuchen und Bemerkungen zum Wesen des Dramas im klassischen Theater wie im Film zu verbinden. Die historischen Exkurse und Hinweise sind nicht immer ganz auf der Höhe der Filmgeschichtsschreibung. Auch die Ausführungen zur Gattungsspezifik von Film und Drehbuch sind eher stichwortartig und selten wirklich systematisch ausgeführt. Der zentrale Umstand des Primats der "sichtbaren Erzählung in zeitlichem Verlauf" und der "bildlichen Narration" war nicht ganz unbekannt. Was das für das Wesen des Drehbuchs bedeutet, hätte man gern etwas ausführlicher mitgeteilt bekommen.

Als strukturellen Leitaspekt seiner Lesart des Dramatischen und damit auch des Drehbuchs und Films betont der Autor die "besondere Fähigkeit der dramatischen Hand-

lung, unmittelbar Affekte auszulösen". Für des Wesen des Dramas im engeren Sinn, also für die Aspekte des Baus von Fabel, Figuren, Szenen, Konflikte etc. hat Rabenalt neben Lessing vor allem zwei interessante Gewährsleute: Aristoteles und Hegel. So sind Aristoteles' Hinweise zur Peripetie immer wieder lesenswert, ermöglichen sie doch spannende Verläufe durch Handlungsumschwünge, die vor allem den Zuschauer fesseln und damit zentral an der Generierung von Affekten beteiligt sind. Die Begriffe und Techniken des Schicksalswechsels und vor allem der Erkennungsszene weisen noch immer auf die Möglichkeit der Kreation grosser dramatischer Situationen. Eine Handlung ist für Hegel überhaupt nur dramatisch, wenn sie "in anderen Individuen andere, entgegengesetzte Zwecke und Leidenschaften hervorruft. Die Handlung (hat) Hindernisse von seiten anderer Individuen zu erfahren … und (gerät) in Verwicklungen und Gegensätze, welche das Gelingen und Sichdurchsetzen einander wechselseitig bestreiten" (Ästhetik, Band 1).

Über den wichtigen Aspekt der Verknüpfung dieser dramatischen Begebenheiten sagt Hegel wenig und auch Rabenalt bleibt hier unbestimmt. Natürlich stellt er das dreiaktige Modell Aristoteles' und das fünfaktige Shakespeares kurz vor. Er liefert sogar eine Synopsis der wichtigsten Begriffe (Exposition, steigende Handlung, Umkehr, Lösung des Knotens, Katastrophe/Happy End) von Aristoteles und des amerikanischen Drehbuch-Didaktikers Syd Field. Über die jeweiligen Anwendungsbedingungen und die häufig beschworene Kausalität hätte man gern mehr erfahren, zumal in späteren Kapiteln Avantgarde- und Aussenseiterformen des nichtlinearen, sich dem klassischen Erzählen zum Teil verweigernden Filmen etwa von Antonioni, Tarkowskij oder Godard beträchtlichen Raum gewidmet wird. Tarkowskij etwa lehnt die "penibel genaue' Ereignisverkettung" ab. Er sieht in der "Logik der Bilderabfolge" eine "Banalisierung der komplexen Lebensrealität". Diese Einschätzung ist nicht völlig von der Hand zu weisen. Die Kunst des Autors könnte aber gerade darin bestehen, in dieser "Banalisierung" des Erzählkinos (und -fernsehens) trotzdem Originalität zu beweisen und Weltsichten zu formulieren. Die Frage etwa, ob nicht jedes mimetische Aufzeigen eines oder mehrerer Menschenschicksal(e) in 90 Minuten (oder gar weniger) mit Banalisierungstendenzen zu kämpfen hat, wäre hier angebracht.

Im weiteren Verlauf reiht die "Filmdramaturgie" immer stärker einzelne Filmanalysen aneinander. Die sind zum Teil recht lesenswert, etwa wenn Rabenalt eine originelle Lesart von *Titanic* mit Hegelschen Kategorien präsentiert. Insbesonders die Ausführungen zum Komischen verzetteln sich jedoch in Einzelaspekten (etwa zu den dramenoder drehbuchtheoretisch nicht gerade grundlegenden Situationen der Verwechslung oder Verkleidung). Eine dramaturgische Systematisierung gelingt dem Autor kaum noch. Vielmehr wird der Band, Béla Balázs scheint hier Pate gestanden zu haben, zu einer Sammlung von Einzelanalysen, die den Anspruch auf dramaturgische Verallgemeinerung erheben.

■ Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: *Praxis des Drehbuchschreibens*. Jean-Claude Carrière: *Über das Geschichtenerzählen*. Berlin: Alexander Verlag 1999. 254 Seiten ISBN 3-89581-033-9, DM 39,80

Jean-Claude Carrière ist wahrscheinlich der bekannteste Drehbuchautor in Europa. Mehr als 60 Filme hat er geschrieben, die u.a. Bunuel, Wajda, Forman oder Schlöndorff inszeniert haben. Schon in der Art, wie er über das Geschichtenerzählen, von Drehbuch, Film und Schauspiel spricht, macht Carrière deutlich: Poetiken sind ihm ziemlich

suspekt, vor allem die amerikanischen Drehbuchmanuale. Die handwerklichen Hinweise sind schmal und mit Skrupel formuliert. Der Autor, der gerade noch den Mut des Erzählers gepriesen hat, nimmt sich, wenn es um die Darstellung von Techniken des Erzählens geht, immer wieder zurück und verweist in weiten Exkursen der Erzähl-, Dramen- und Theatergeschichte lieber auf Traditionen und Überlieferungen, vor allem auf die indischen, afrikanischen und orientalischen Anfänge des Geschichtenerzählens.

"Manche Ratschläge, die immer helfen", deuten bereits in der selbstironischen Kapitelüberschrift an, dass sie so zutreffen wie ein Kalenderblatt und ein dort vermerkter Tagesspruch. Hier liest man, dass der Drehbuchautor stets zuerst das Bild und dann erst den Dialog suchen sollte (was bei Fernsehwerken ja immer seltener wird). Dass man vom Klischee ausgehen, aber nicht bei ihm ankommen sollte. Dass etwa die Nacht ein besonderes zeitliches und visuelles Rhythmus- und Strukturproblem im Drehbuch darstellt. Dass jedes "dramatische Ereignis sowohl unerwartet als auch unausweichlich sein" muss. Und dass sich der Autor "so gut wie möglich durch diesen wunderbaren Widerspruch hindurchbewegen muss".

Zwar lässt Carrière immer wieder einmal Strukturmerkmale anklingen. So variiert er etwa die Aristotelische Binsenwahrheit vom Anfang, der Mitte und dem Ende, die eine Geschichte, eine Handlung, ja eine Szene haben soll, mit dem Godardschen Bonmont: Ja, sicher, aber nicht zwangsläufig in dieser Reihenfolge. Oder er zitiert einen japanischen Autor des Nô-Theaters, der für die dramatische Erfindung drei Grundtakte vorschlägt, die er "Vorbereitung, Entwicklung, Ereignis" nennen will.

Stärker um Systematik und theoretische Einbettung bemüht ist Pascal Bonitzer, wie Carrière Lehrer an der Pariser Filmhochschule. Das Drehbuch definiert er als eine "Wucherung von Verkettungen und Ereignisreihen", die nur eine Richtung kennen: sie schreiten voran. Ein Drehbuch geht fast immer von einem "Stereotyp" aus, "dem die Geschichte … gleichzeitig folgen und entgehen muss". Die Originalität des Autors besteht in Folge dessen in der "verborgenen Anordnung und manchmal unmerklichen Umstellung". Dabei sei er eine Art "Kliniker", der aus einem Symptom das Ereignis abzuleiten hat, welches das Symptom repräsentiert, so dass ein vielleicht banaler Ausgangspunkt einen allgemeinen Sinn bekommt. In der Entwicklung einer Geschichte gehe es darum, die Logik von etwas aufzudecken, was ursprünglich unerklärlich oder sogar absurd erschien. Es gelte: "Das 'weil' im 'obwohl' zu entdecken".

"Der Erzähler spricht nie von sich selbst", meint Carrière in seinem abschließenden Exkurs über die Grundfunktionen und -elemente des Geschichtenerfindens. Deshalb sei es eher unzutreffend, wenn viele Menschen glaubten, dass sie eine Geschichte erzählen könnten, weil sie glaubten, viel erlebt zu haben. Die "Wirklichkeit" präsentiere sich vielmehr "nie als mögliche Erzählung, geschweige denn als dramatische Handlung". Wirklichkeit und Fiktion sind für Carrière "die verfeindeten Schwestern". Eine erzählte Geschichte gibt vor, "das Wahre, das nicht wahr ist" zu sein.

Auch in "Über das Geschichtenerzählen" springt Carrière zwischen Zeiten, Diskursen, historischen und gegenwärtigen Erzählumständen. Zuweilen streut er theoretische Systemüberlegungen ein, ohne sie als solche zu benennen oder zu behandeln. Dass das "Verlangen des Helden" und seine Möglichkeiten, es zu realisieren, Konflikt, Gefahr und Krise bewirken, findet sich seit Aristoteles in vielen Dramen- und späteren Drehbuchhandbüchern. Auch, dass sich diesem Verlangen ein Hindernis entgegenstellt, das so unüberwindlich wie möglich sein sollte. Origineller ist der Hinweis, dass der Autor dieses Verlangen "sowohl zu befriedigen als auch zu unterlaufen" hat. Er sollte also

Anstrengungen auf beiden Seiten unternehmen und hat gewissermaßen im Kampf des Helden auf beiden Seiten des "Kriegsschauplatzes" zu agieren.

■ Oliver Schütte: *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Bergisch-Gladbach: Bastei Lübbe 1999. 238 Seiten ISBN 3-404-94003-2. DM 29.80

Das Buch ist eigentlich gar keine Anleitung, wie ein Drehbuch adäquat zu lesen ist, sondern über weite Strecken eine Norm-Dramaturgie. Schütte macht kein Hehl daraus, dass er sich vor allem der Didaktik des tschechisch-amerikanischen Autors und Drehbuchlehrers Frank Daniels verpflichtet fühlt. Weniger explizit ausgeführt wird, dass er sich auch an Lajos Egri, Linda Seger und anderen amerikanischen Drehbuch-Handbüchern orientiert.

Der Autor versucht, eine "Grammatik filmischen Erzählens" zu entwerfen, versteht seinen Text aber nicht als Anleitung zum Drehbuchschreiben (obwohl er sich manchmal fast verführerisch so gibt), sondern als ein Kompendium, das Autor (oder Drehbuchrezipient) nach der ersten Fassung zur Hand nehmen soll. Möglich wäre damit, es als eine Art Prüfdramaturgie zu verstehen, auf deren Hintergrund sich dann Abweichungen im vorliegenden Drehbuch abzeichnen.

Nutzen und Gefahren einer jeden Norm- oder Prüfdramaturgie liegen auf der Hand: Die solide Struktur wird oft erkauft mit einem gewissen Schematismus. Die Kunst des Drehbuchschreibens liegt aber gerade darin, den vorgefertigter Strukturen und Bausätzen Originalität einzuhauchen. Das erfolgversprechendste Mittel des Films ist deshalb wohl vor allem die Variation und der kleine Schritt vom Wege. Schütte beginnt mit einem Kapitel über Figuren, es folgt eines über den Konfliktaufbau, und erst in der Mitte gibt es eines über Drehbuch-Struktur. Bei den Figuren ist, darauf haben die amerikanischen Manuale bis zur Ermüdung hingewiesen, das wichtigste: das Ziel des Helden herauszuarbeiten. Dahinter stehen, am Anfang verdeckt, die Bedürfnisse. Der Held hat eine Achillesferse, in die es auf einem Höhe- und möglichst Wendepunkt gilt, nachhaltig einzustechen. Schütte plädiert dafür, den Helden der Geschichte nie zu schonen und regelrecht mit GAU-Situationen zu malträtieren. Er verweist auf den Antagonisten. kurz auf Nebenfiguren und den Umstand der ausgewogenen figuralen "Orchestrierung". Die Ausführungen zur Fallhöhe sind nur knapp gehalten. Gerade die wäre es angesichts anscheinend immer spärlicher werdender wirklicher Tragödien und Glückserlebnisse im postmodernen Zeitalter wert, auf den neusten Stand der Möglichkeiten gebracht zu werden. Der Hinweis, dass der Einsatz für die Figuren "hoch" sein muss, genügt da nicht. Außerdem gibt es noch einige Tips, etwa einen Steckbrief für Figuren anzulegen oder die Orchestrierung mittels eines einfachen Skalen-Psychogramms zu überprüfen.

Nach den umfangreichen Ausführungen zu den Figuren fallen die zu Konfliktmustern erheblich schmaler aus. Schütte weist darauf hin, dass im aktuellen deutschen Film das antagonistische Böse häufig zu schwach entwickelt ist und stellt den Grundsatz auf, dass beim Antagonisten in der Regel keine Charakterentwicklung stattfindet.

Bei der Struktur eines Drehbuchs favorisiert Schütte das bekannte amerikanische 3-Akt-Modell mit einer Aufteilung in acht Sequenzen: 1. Akt Exposition; 2. Akt Konfrontation: Hauptspannung und Höhepunkt (der durch zwei Wendepunkte eingerahmt ist und dadurch die nötige Spannung durch Handlungsumschwung erhält). Hier findet die "emotionale Reise" des Helden hauptsächlich statt, die Katastrophe schlägt um in

Hoffnung bzw. umgekehrt; der 3. Akt löst die Spannung in der Klimax und der Lösung. Die Untergliederung in acht Sequenzen gibt zwar einen sehr einprägsamen, weil symmetrisch gegliederten Aufbau, völlig einsehbar ist sie jedoch nicht. Andere Akt-Modelle, sei es bei Aristoteles oder Shakespeare, sind ebenso geläufig und können auch zu anderen Sequenzunterteilungen führen. Dass alle berühmten Filme letztlich eine Acht-Sequenz-Struktur aufweisen ist eher eine, manchmal etwas gewollte, Interpretationsleistung von Frank Daniel und anderen dramaturgischen Linear-Analytikern aus den USA.

Als "Elemente der Dramaturgie" macht Schütte Strukturen aus, die sich auch in den klassischen Dramenlehren finden, etwa Anfang, Enthüllung, Entdeckung, Umkehrung. Er gesellt dazu einige handwerkliche Tricks, die eigentlich keine Strukturelemente sind, etwa das bekannte Prinzip des "Andeutens und Ausführens" und der Verdoppelung. Die Ausführungen zum Szenenbau, insbesondere die zur Verbindung von Szenen, und zur Dialogform bleiben etwas knapp. In den "Grundlagen der Drehbuchanalyse" betont er die Notwendigkeit des Kontrastes zwischen den Figuren und in der Szene als Voraussetzung für Spannung. Dabei formuliert Schütte einen schönen Merksatz zum Zufall: den "darf es nur geben, wenn er dem Protagonisten schadet".

vorgestellt von... Horst Claus

■ Luise Dirscherl, Gunther Nickel (Hg.): *Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 2000, 517 Seiten, III. ISBN 3-86110-243-9 (Pbk), DM 78.00

Der blaue Engel gehört zu den Klassikern des deutschen und internationalen Films. Sein Erfolg und seine Reputation werden Josef von Sternberg und seinem Star Marlene Dietrich zugeschrieben. Die Debatte um die Frage der adäquaten Umsetzung des Romans von Heinrich Mann ist abgehakt und gehört zum alten Eisen. So ist es nicht verwunderlich, dass in den weiterhin regelmäßig erscheinenden Analysen und Debatten um den Film die Drehbuchautoren kaum noch erwähnt werden. In seiner Autobiographie erhebt von Sternberg Anspruch auf die alleinige Autorschaft des Skripts. Dass dem nicht so ist, vielmehr der damals erfolgreichste deutsche Dramatiker Carl Zuckmayer einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Filmhandlung und der Dialoge hat, belegt jetzt die Publikation verschiedener Vorstufen des endgültigen (nicht überlieferten) Drehbuchs, bestehend aus der "Filmnovelle" (einer von Zuckmayer verfassten, ersten Version in Prosaform), dem Treatment, einer Liste mit Vorschlägen und Ergänzungen zu einer nicht erhaltenen Drehbuchfassung, dem "zweiten Drehbuchentwurf", dem (hier korrigierten, erstmals 1965 in der Nr. 1 des 3. Jahrgangs der Zeitschrift Film erschienenen) Filmprotokolls von Eckhart Schmidt, sowie dem Text des Trailers, mit dem in den deutschen Kinos für den Film geworben wurde.

Darüber hinaus enthält der Band eine informative, übersichtliche und klare Einführung (in dem die Herausgeber das Material in den Kontext bisheriger Arbeiten über Der blaue Engel rücken und eigene Schlussfolgerungen anbieten) und eine umfangreiche "Chronik der Entstehung des Films" von 1927 bis 1933, in der Werner Sudendorf unter Auswertung der Ufa-Akten und zeitgenössischer Zeitungs- und Zeitschriftenliteratur Produktionsgeschichte und frühe Reaktionen stichwortartig zusammenfasst.

Anders als z.B. Pauline Kael, die sich mit ihrem Artikel "Raising Kane" und der an-

schließenden Publikation des Original-Skripts im "Citizen Kane Book" bemüht hat, die Filmautorschaft an dem Klassiker von Orson Welles dessen Drehbuchautor Herman J. Mankiewicz zuzuschreiben, geht es Dirscherl und Nickel nicht darum, von Sternbergs künstlerische Leistung in Frage zu stellen oder einem vernachlässigten oder verkannten Skriptautor zu seinem Recht an einem Filmkunstwerk zu verhelfen. Für sie "stellt [die Frage der Autorschaft] sich zwar neu, wirft am Ende aber wieder Probleme auf, die damit seit je verbunden sind. Unabhängig von dem Blick auf die Verantwortlichkeiten ergibt sich durch die Beschäftigung mit den Texten ein neues Verständnis für den Film, denn erst im Durchgang von der ersten bis zur letzten Fassung erschließt sich die Entwicklung des Handlungsgefüges in seinen Details." Ihrer Meinung nach können solche schriftlichen Dokumente "immer nur ein Hilfsmittel sein. Das gilt für Drehbücher und Filmprotokolle gleichermaßen. Und so ist es nicht erstaunlich, dass der Film seine eigenen Vorlagen durch die Dimensionen und Möglichkeiten der Filmsprache der Imagination, der Musikregie und der Dialoggestaltung bei weitem übertrifft."

Der Wert der sorgfältig edierten Publikation liegt denn auch in dem Einblick, den die vorgelegten Dokumente in den Entstehungsprozess (nicht nur) von *Der blaue Engel* bieten. Außerdem eröffnet das Material Möglichkeiten neuer Interpretationsansätze, die – wie ein kürzlich in Mainz stattgefundenes Symposium über "Carl Zuckmayer und die Medien" belegte – noch lange nicht ausgeschöpft sind.

Nebenbei wirft das Buch die Frage der Definition des Begriffs "Treatment" auf. Ein Dokument mit einer solchen Bezeichnung ist für den Film Der Blaue Engel nicht überliefert. Die Herausgeber identifizieren daher eine bereits in Drehbuchform angelegte Fassung als "Treatment". Möglich ist aber auch, dass die "Filmnovelle" als Treatment anzusehen ist. Obgleich Zuckmayer der Arbeit für den Film wohl nicht immer so ablehnend gegenübergestanden hat, wie es in seiner Autobiographie erscheint, besaß er eine ausgesprochene Abneigung gegen die Ausarbeitung von Drehbüchern, die er als "Fronarbeit" ansah. Das Schreiben von Prosafassungen (also die Entwicklung von Handlung und Charakteren) hat ihm dagegen verschiedentlich sogar Vergnügen bereitet, besonders dann, wenn der Stoff nicht mit seinen dichterischen Aspirationen kollidierte. Die Lektüre der "Filmnovelle" zu Der blaue Engel entspricht in Form und Aufbau zahlreichen, im Zuckmayer-Nachlass des Deutschen Literaturarchivs überlieferten, vom Autor mit der Bezeichnung "Exposé" oder "Film-Exposé" versehenen Dokumenten und dürfte daher von ihm als Treatment aufgefasst worden sein. Derlei Definitions-Überlegungen scheinen auf den ersten Blick nicht sonderlich relevant, sind aber doch wichtig, wenn man über Abfolge und Zahl möglicher, nicht erhaltener Skriptfassungen und ihrer Beziehungen zueinander spekuliert.

Die Lektüre dieser Veröffentlichung ist ein ausgesprochenes Vergnügen und dürfte für alle, die sich mit *Der blaue Engel* beschäftigen, von starkem Interesse sein.

Es ist zu wünschen, dass gelegentlich weitere Publikationen in dieser Richtung gewagt werden, die – ohne gleich literarische Ansprüche zu erheben – auf die im Laufe der Zeit vernachlässigte bzw. in den Hintergrund getretene Bedeutung des Skripts für einen Film verweisen. (Im Fall von Carl Zuckmayer und Josef von Sternberg wäre es zum Beispiel spannend, einem breiteren Interessentenkreis die verschiedenen Fassungen zu dem nicht vollendeten Charles-Laughton-Film "I, Claudius" von 1937 zugänglich zu machen.) Weit davon entfernt, sie zu schmälern, dürften sich Filmregieleistungen durch genauere Einblicke in die Skriptentwicklung besser bewerten lassen. Gleichzeitig erinnern derlei Kenntnisse daran, dass Filmarbeit immer auch Teamarbeit ist.

vorgestellt von... Patrick Vonderau

■ Aura. Filmvetenskaplig tidskrift / Film Studies Journal. Stockholm: Stiftelsen Filmvetenskaplig tidskrift, 1995ff. Erscheinungsweise: Vierteljährlich (Schwedisch/Englisch). Umfang zwischen ca. 70 und 160 Seiten.

ISSN 1400-8386, Preis: zwischen SKR 70:- und SKR 150:- [ca. DM 16,00 bis 30,00] Zu beziehen über Stiftelsen Filmvetenskaplig tidskrift, Stockholms Universitet, Filmvetenskapliga Institutionen, Box 27062, S 102 51 Stockholm.

In Skandinavien ist die Filmwissenschaft als eigenständige Disziplin innerhalb des dynamisch expandierenden Fachangebots der Medienwissenschaft deutlich unterrepräsentiert. Auch wenn sie im Lehr- und Forschungsprofil von Institutsgründungen der 70er Jahre in variierend starker Anlehnung an geisteswissenschaftliche (Mutter-)Disziplinen wie Geschichts-, Theater- und Literaturwissenschaft noch relativ fest verankert scheint, verliert sie an Instituten, die in den letzten zehn Jahren neugegründet, umstrukturiert oder erweitert wurden, doch zunehmend an Präsenz. Kommunikationsund Medienwissenschaft wird hier meist unter dezidiert gesellschaftswissenschaftlichen Vorzeichen entwickelt, mit deutlichem Interesse am Bezug zur Medienpraxis und an den audiovisuellen Neuen Medien.

Die einzige Einrichtung in Schweden (wenn nicht in Skandinavien), die sich heute speziell als Institut für Filmwissenschaft zu erkennen gibt, ist "Filmvetenskapliga institutionen" der Universität Stockholm. Aus dem seit der Institutsgründung im Jahre 1970 bestehenden Verbund mit der Theaterwissenschaft löste sich das Fach 1995; ein eher soziologisch und publizistisch orientierter Teil der Stockholmer Medienwissenschaft machte sich schon 1989 mit dem Institut für Journalistik, Medien und Kommunikation (JMK) selbständig.

Filmvetenskapliga institutionen verfügt traditionell über einen Arbeitsschwerpunkt im Bereich der (schwedischen) Filmgeschichte, was nicht nur mit der früheren Nähe zu einer historisch orientierten Theaterwissenschaft und den Forschungsinteressen der ersten Professoren Rune Waldekranz und Leif Furhammer zusammenhängt. Begünstigt wird dies auch dadurch, dass das Institut im Filmhuset [Filmhaus] unter einem Dach mit den filmhistorischen Sammlungen und der Bibliothek von Svenska Filminstitutet (dem Schwedischen Filminstitut) untergebracht ist. Dass die Einrichtung seit Jan Olssons Berufung als Professor 1993 die Perspektive über filmgeschichtliche Grundlagenforschung hinaus signifikant erweitert hat und überdies u.a. durch Olssons eigene Arbeit an der University of Southern California, wechselnde Gastprofessuren (z.B. Tom Gunning) und regelmässige Gastvorträge (David Bordwell, Kristin Thompson u.v.a.) im internationalen Fachzusammenhang fest verankert ist, davon legt nicht zuletzt "Aura. Filmvetenskaplig tidskrift" Zeugnis ab.

Die Fachzeitschrift, seit 1995 von Olsson und den Institutsmitarbeitern John Fullerton, Maaret Koskinen und Astrid Söderbergh Widding in Abstimmung mit einem vierköpfigen Redaktionsbeirat (dem u.a. Yuri Tsivian und Tom Gunning angehören) herausgegeben, druckt schwedische und internationale Originalbeiträge, einführende Übersetzungen "klassischer' Texte und bislang wenig beachtetes Quellenmaterial. Ähnlich wie "Sekvens" und "Kosmorama" (Kopenhagen) oder "Norsk medietidsskrift" (Trondheim) profitiert "Aura" damit einerseits von der engen Institutsanbindung, ohne sich jedoch andererseits lokal gepflegten Präferenzen zu ergeben. Nicht unähnlich der deutschen

Lesestoff

für Kinogänger



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

---- Vorankündigung:

Stephen Lowry/Helmut Korte Der Filmstar

Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schyqulla und neuere Stars 2000. Ca. 300 Seiten, mit ca. 20 Abb., kart. ca. DM 78,-/öS 570,-/sFr 71,-ISBN 3-476-01748-6 Erscheint im September

In exemplarischen Untersuchungen zu sechs Stars bietet dieses Buch eine anschauliche Darstellung der wesentlichen filmischen und historischen Aspekte des Starphänomens.



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

Anne und loachim Paech Menschen im Kino Film und Literatur erzählen

2000. VI, 342 Seiten, 207 Abb., kart. DM 49,80/öS 364,-/sFr 46,-ISBN 3-476-01747-8

Schauplatz Kino: Eine Kulturgeschichte des Kinos in Film und Literatur.



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

J.B. METZLER

Postfach 10 32 41 · D-70028 Stuttgart · Fax (07 11) 21 94-249 · www.metzlerverlag.de

"montage/av" verbirgt sich hinter dem Assoziationsbegriff ein - wie es im Editorial der ersten Ausgabe heisst - "Forum, in dem filmwissenschaftliche Diskurse fortentwickelt werden, die ihre methodologischen Fähnchen nicht nach dem Winde richten." Geschichte, Theorie und Analyse der audiovisuellen Medien finden hier ebenso Platz wie Studien zu historischer Rezeption, Intermedialität sowie ökonomischen und kulturtheoretischen Aspekten. Abgesehen vom ersten Heft (in dem sich u.a. ein längerer, quellenreicher Beitrag Jan Olssons über den Zusammenhang von "Film, Macht und Zensur" in der Frühzeit des schwedischen Kinos findet), wurde "Aura" bislang von wechselnden (Gast-)Herausgebern als Themenheft gestaltet.

Einige Beispiele: Bo Florin und Trond Lundemo präsentierten in einem Heft zu "Russland / UdSSR" (Jg. 1, 1995, Nr. 2) Quellentexte von Maxim Gorkij, Wladimir Majakowskij und Jakob Lintsbach in Kombination u.a. mit einem Aufsatz Tsivians über die Hintergründe von Eisensteins Theorie des "intellektuellen Films"; Mats Björkin stellte das "Publikum" (Jg. 2, 1996, Nr. 4) u.a. anhand filmsoziologischer Pionierarbeiten wie Emilie Altenlohs (als Auszug) oder David Lunds schwedischer Arbeit "Der suggestive Einfluss des Films auf das Kind" (1920) vor und ergänzte dies etwa mit Studien von William Uricchio ("Zur Wahrnehmung des frühen deutschen Fernsehpublikums, 1935-1944") und Annette Kuhn ("Kinokultur und Weiblichkeit im England der 30er Jahre").

Astrid Söderbergh Widding legte mit "Wort und Bild" (Jg. 3, 1997, Nr.1-2) Texte Robert Musils und Paul van Ostaijens sowie Aufsätze u.a. von John Fullerton ("Zur Beziehung zwischen Text und Bild in einem vor-klassischen schwedischen Film") und Marie-Claire Ropars-Wuilleumiers ("Das Bild im Wort") vor. In "Stadt und Film" (Jg. 4, 1998, Nr. 2-3) hat Lars Gustaf Andersson Autoren wie Bo Florin ("Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten: Stiller, Modernität und das Urbane"), Marina Dahlquist ("Fritz Lang und der leere Raum der modernen Stadt") und Tom Gunning ("Vom Kaleidoskop bis Röntgen: Betrachter der Stadt, Poe, Benjamin und *Traffic in Souls*") versammelt. Desweiteren hat Maaret Koskinen ein Heft zu "Bergman und die Quellen" (Jg. 4, 1998, Nr. 4), Jan Holmberg eines zur "Nahaufnahme" (Jg. 2, 1996, Nr.1-2) und Martin Thomasson eines über "Technologie" (Jg. 3, 1997, Nr. 3-4) gestaltet.

Neben diesen schwedischsprachigen Heften, deren oft auch aus filmhistorischer Perspektive interessante Beiträge hier im Einzelnen leider nicht weiter aufgeführt werden können, hat "Aura" von Anfang an das Ziel verfolgt, zumindest eine der vier jährlich anvisierten Ausgaben auf Englisch vorzulegen. Bisher erschienen u.a. die von Cecilia Olsson redigierte Nummer zu "Bodies in Motion" (Jg. 4, 1998, Nr. 1) und Bjørn Sørenssens Heft zum Dokumentarfilm (Jg. 2, 1996, Nr. 3).

Daneben hat "Aura" als Verlag bereits eine Reihe von Büchern veröffentlicht, darunter zwei Dissertationen, nämlich Bo Florins Studie zu Fragen des "nationalen' Stils im schwedischen "Goldenen Zeitalter' ("Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder", 1997) und Mats Björkins Untersuchung zur "internationalisierten' schwedischen Produktion der 20er Jahre ("Amerikanism, Bolsjevism och korta kjoler. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet", 1998), nicht zu vergessen schließlich Astrid Söderbergh Widdings Buch über die Filme des schwedischen Stummfilmregisseurs Georg af Klercker. 1999 sind statt der Hefte zwei weitere Bücher erschienen: J. Fullerton und J. Olsson (Hg.): "Nordic Explorations: Film before 1930" sowie J. Fullerton und A. Söderbergh Widding (Hg.): "Moving Images: From Edison to the Webcam".

Im Jahr 2000 werden die vier Ausgaben auf Englisch publiziert; geplant sind Themenhefte zu "Televisuality" (mit Jeffrey Sconce als Gastherausgeber), "European Art Cine-

ma Revisited" (Erik Hedling), "Silent Cinema After World War I" (Kristin Thompson) sowie eine von den Doktoranden des Stockholmer Institutes gestaltete Nummer. Da auch für 2001 wiederum die Veröffentlichung zweier Bücher anvisiert wird, ist es vielleicht angemessener, von "Aura" als von einem Projekt denn von einer Zeitschrift zu sprechen. Ein Projekt, zu dessen Aura nicht nur die spielerische Vielfalt bei der Themengestaltung und eine auf durchweg hohem Niveau geführte Fachdiskussion, sondern auch die hochqualitative Aufmachung in Druck, Papierwahl und Illustration beitragen. Es erscheint daher völlig unverständlich, dass sich hierzulande bisher kaum eine Bibliothek imstande sah, die "Aura"-Publikationen anzuschaffen.

■ John Fullerton, Jan Olsson (Hg.): **Nordic Explorations: Film before 1930.** Sydney: John Libbey, 1999 (= Stockholm Studies in Cinema). 280 Seiten, III. ISBN 1864620552 (Hardback). £ 27.50

Englischsprachige Darstellungen zur Geschichte des Films in Skandinavien erschienen bislang meist im Überblicksformat, wobei Künstler, Meisterwerke, Epochen und Nationen den roten Faden der 'großen Erzählung' bildeten und auf eine Auswertung originalsprachiger Quellentexte in der Regel verzichtet wurde. Erwähnt seien hier nur die zahlreichen Publikationen eines Peter Cowie, die trotz ihrer Verdienste um das Genre der kommentierten Filmographie keinen Ersatz für das darstellen, was bisher in Skandinavien an Forschung geleistet wurde, einem internationalen Publikum mangels Übersetzung jedoch nicht zugänglich war.

Einen ersten Anlauf zur Aufarbeitung dieses Publikationsdefizites unternahmen Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding (Stockholm) und Gunnar Iversen (Trondheim) 1997 mit dem Buch "Nordic National Cinemas" (London: Routledge), das seine Beschreibung der "nationalen Filmkulturen" Skandinaviens jedoch weder theoretisch noch empirisch plausibel machte. Umso begrüßenswerter ist es, dass sich Jan Olsson und John Fullerton (Stockholm) mit "Nordic Explorations" nun auf eine dezidiert revisionistische Erkundung des Nordens eingelassen haben.

Aus Anlass des Skandinavien-Schwerpunktes der Giornate del cinema muto 1999 versammeln die Herausgeber 20 Beiträge, die einen Einblick in die laufende Forschung zur schwedischen, dänischen, norwegischen und finnischen Filmgeschichte zwischen 1906 und 1930 ermöglichen. Dass Fullerton und Olsson dabei eine Öffnung des vormals eng abgesteckten Arbeitsfeldes zum "skandinavischen Film" anstreben, macht sich schon in der Zusammenstellung der Autoren und Themen bemerkbar. Die Herausgeber proben den Schulterschluss von nordeuropäischer und anglo-amerikanischer Filmwissenschaft und bringen die "etablierte" und die junge" Generation der einheimischen Filmhistoriker mit Archivaren und freiberuflichen Forschern zusammen. Studien zur Ästhetik des Mediums stehen neben solchen mit sozial- und wirtschaftshistorischer Gewichtung, die Analyse "nationaler" Filmkulturen ist um die Untersuchung internationaler Bezüge ergänzt. Fazit: Ein hochwertiges Fachbuch, das über einen Index zu Personen- und Firmennamen, Publikationen und Filmtiteln außerdem gut zu erschließen und reich mit Standbildvergrößerungen und Werkfotos illustriert ist.

Ausführlicher zu diskutieren sind an dieser Stelle nur drei Beiträge, die sich mit den skandinavisch-deutschen Filmbeziehungen beschäftigen und damit an die Erkundungen des CineGraph-Teams in Hamburg anknüpfen. Thomas C. Christensen (Kopenhagen) versucht den Niedergang der Nordisk während des Ersten Weltkrieges vertriebsökono-

misch zu erklären. Den Rahmen seiner Argumentation bildet die polemische Abgrenzung von der Methodik und dem Erkläransatz älterer dänischer Filmgeschichten, die den Marktverlust der Nordisk firmenintern und ästhetisch, nämlich als Folge von Ole Olssons künstlerischem Missmanagement ausweisen. (S. 12ff) Für Christensen liegen die Ursachen indes weder in Olssons Produktionskonzept noch in Dänemark: Vielmehr sei es der Verlust der deutschen Vertriebs- und Aufführungskanäle durch die Protektionsmaßnahmen der deutschen Regierung gewesen, den die Firma nicht verkraftet habe (S. 16). Gemessen an Christensens eigenen methodologischen Imperativen erscheint nicht nur der monokausale Schematismus problematisch, mit dem Deutschland zum Anfang vom Ende der "goldenen" dänischen Jahre gemacht wird, sondern auch der völlige Verzicht auf zeitgenössische deutsche Quellen. Dass die schlechte Überlieferungslage eine ästhetische Beschäftigung mit dem dänischen Stummfilm pauschal ausschließt (S. 12), kann ebenfalls in Zweifel gezogen werden.

Mit den dänisch-deutschen Filmbeziehungen beschäftigt sich auch Ib Monty (Kopenhagen) in einer Studie zur Rezeption und zur Tätigkeit Benjamin Christensens in Berlin. Auf Basis einer umfassenden Auswertung von Tages- und Fachpresse, Produktions-, Vertriebs- und Zensurunterlagen zeichnet Monty chronologisch den Werdegang des Schauspielers und Regisseurs vom dänischen Debüt in den frühen 10er Jahren über seine Regiearbeit bei der Decla-Bioscop 1923 und den großen Erfolg in Dreyers Michael (1924) bis zur Abwerbung durch die MGM im folgenden Jahr nach. Können das Thema der Studie und die Erschließung des Quellenmaterials im Kontext der "Neuen Filmgeschichtsschreibung' auch als relevant betrachtet werden, so beschränkt sich Montys Erkenntnisinteresse doch auf die Untermauerung der alten filmhistorischen These, als Folge einer nordischen 'Invasion' habe sich ein dänischer Einfluss im Weimarer Kino geltend gemacht. (S. 41) Einerseits erscheinen Christensens "rather modest efforts in Germany" (ibid.) als Beleg hierfür wenig geeignet. Andererseits legen Montys eigene Ausführungen nahe, dass sich die dänische Produktion, so sie auf dem deutschen Markt zu reüssieren suchte, eher den ästhetischen Normen des Nachbarlandes anpassen musste als umgekehrt. (S. 42ff.)

Ein weiteres spannendes Kapitel der skandinavisch-deutschen Beziehungen öffnet Gunnar Iversen (Trondheim) mit seinem Aufsatz zur Produktionstätigkeit der Norwegerinnen Aud, Gerd und Ada Egede-Nissen in Berlin zwischen 1917 und 1920. Ausgehend von einer Beschreibung der norwegischen Herstellungspraxis der 10er Jahre möchte Iversen das Verdienst dieser weiblichen Pioniere um den skandinavischen und deutschen Film verdeutlichen. Den mittelbaren Grund für die Übersiedlung der auch als Schauspielerinnen und Regisseurinnen aktiven Schwestern sieht er in den eingeschränkten Arbeitsmöglichkeiten in Norwegen zwischen 1913 und 1917. In diesem Zeitraum wurden keine Spielfilme hergestellt, da die Kommunalisierung der Kinos den Kapitalrückfluss an die Produktionsfirmen eindämmte. Während Iversens (interessanter) Abriss der norwegischen Produktionsbedingungen sehr ausführlich ausfällt, ist seine Darstellung zur Gründung und Tätigkeit der Egede-Nissen-Comp. in Berlin recht knapp gehalten. Der Autor gibt ein Plotreferat von Erblich belastet (1919), dem vermutlich einzig erhaltenen der insgesamt 30 Spielfilme, die unter der Leitung Aud Egede-Nissens hergestellt wurden. Gerne hätte man genaueres über Produktionskonzepte und -kontexte der Firma erfahren, Quellenangaben fehlen leider ganz.

Im Kontext der skandinavisch-deutschen Filmbeziehungen sind schließlich auch die Beiträge von Gunnar Strøm und Gösta Werner von Interesse. Strøm gibt einen kursorischen Überblick zur Geschichte des skandinavischen Animationsfilms. Er macht zu-

nächst mit den Filmen, ihren Herstellern, den wichtigsten Techniken und Sujets bekannt. Dann geht er auf animierte Filmwerbung in Norwegen und Schweden ein, wobei er am Beispiel Julius Pinschewers auch die norwegisch-deutsche Zusammenarbeit auf diesem Gebiet beleuchtet.

Gösta Werner versucht sich gemeinsam mit Bengt Edlund an einer musikwissenschaftlichen Interpretation von Viking Eggelings *Symphonie Diagonale* (1924/25). Ausgehend von einer knappen Biographie des schwedischen Künstlers, einem Abriss zur Berliner Entstehungs- und Aufführungsgeschichte und einer Analyse des Films stellt Werner die These auf, die *Symphonie Diagonale* sei strukturell einer klassischen Sonate vergleichbar und möglicherweise als erster Satz einer filmischen Sinfonie intendiert gewesen. Werners Aufsatz ist identisch mit der englischen Synopsis seines 1997 erschienenen Buches zum Thema; leider haben die Herausgeber (nicht nur in diesem Fall) darauf verzichtet, den ursprünglichen Erscheinungsort bekannt zu geben.

Trotz dieser kleineren Einwendungen löst der Band ein, was er im Titel verspricht: die innovative filmhistorische Aufarbeitung jener "Entdeckungen" aus dem Norden, die seit 1986 in Pordenone zu machen waren.

vorgestellt von... Ralf Schenk

■ Rainer Dick: Lexikon der Filmkomiker. Berlin: Lexikon Imprint Verlag 1999, 352 Seiten,

ISBN 3-89602-223-7, DM 29,80

In seinem ausführlichen, im Großen und Ganzen gut recherchierten "Lexikon der Filmkomiker" konzentriert sich Rainer Dick vor allem auf Stars aus Deutschland und den USA, macht Abstecher nach Frankreich, Italien und Großbritannien – und vernachlässigt ein bisschen Osteuropa (einschließlich der DDR) und den Rest der Welt. Das entspricht den Sehgewohnheiten eines in der alten Bundesrepublik aufgewachsenen Filmfreaks (Dick ist Jahrgang 1967), und so bleibt diesem Band eine kontinuierliche Ergänzung und Erweiterung zu wünschen.

Rund dreihundert Biografien sind versammelt, darunter – auch bei den Amerikanern - viele wenig Bekannte, inzwischen Vergessene. In jedem Text versucht Dick, den bevorzugten Rollentyp, die Spezialität des Darstellers oder der Darstellerin zu charakterisieren: So nennt er Margaret Rutherford, die grandiose (und einzig wahre) Miss Marple, eine "Greisin mit detektivischem Scharfsinn", Gino Cervi alias Peppone den "streitbaren Dorfbürgermeister" oder Oskar Sima den "Wienerischen Dicken vom Dienst", An die Notizen zur Person schließt sich jeweils eine Liste der wichtigsten Filme an; für die bekanntesten Komiker, knapp zwanzig, hat der Autor diese Liste komplett zusammengetragen: Woody Allen, Chaplin, Heinz Ehrhardt, Fernandel, Buster Keaton, Laurel & Hardy. Jerry Lewis, Lingen, Tati, Karl Valentin und so weiter. Leider sind, zum Beispiel, Kurt Gerron und Gert Fröbe vergessen worden, und um Herbert Achternbusch macht Dick einen ebensolchen Bogen wie um Walter Bockmayer - vielleicht liegen ihm die komischen Avantgardisten weniger als die klassischen Spaßmacher, über die man immer wieder interessante Details erfährt; etwa dass Budd Abbott, mit dem das Lexikon beginnt, das Kind einer Kunstreiterin war und in einem Zelt des Zirkus Barnum & Bailey zur Welt kam...

Ein paar Zungenschläge der Texte sollten bei einer Neuauflage verändert werden: Wenn Dick schreibt, dass Vlastimil Brodsky "jenseits des Eisernen Vorhangs jahrzehntelang einer der meistbeschäftigtsten und beliebtesten Spaßmacher" (S. 39) war, so scheint mir das noch der Ton aus der Ära das Kalten Krieges zu sein. Gründlicher sollte sich der Autor auch um die großen Filmkomödianten aus der Sowjetunion, Ungarn und Polen kümmern, die zumindest in der DDR ein Publikum hatten: Ljubow Orlowa, die in Arbeiten ihres Mannes Grigori Alexandrow (*Lustige Burschen, Wolga-Wolga*) berühmt wurde, fehlt ebenso wie Ferenc Kallai, Eva Ruttkai, Deszö Garas... die Liste ließe sich fortsetzen.

Außerdem: Wer jeden drittklassigen westdeutschen Grimasseur in ein Lexikon aufnimmt, sollte wenigstens die erst- (und zweit-)klassigen ostdeutschen nicht unterschlagen: Marianne Wünscher, Fred Delmare, auch Axel Triebel. Und bei Rolf Ludwig, der vertreten ist, fehlt einer seiner wichtigsten Komödien: Der Mann mit dem Objektiv von 1961, in der er, als Raketenpilot Os, aus dem Jahr 2222 ins Jahr 1960 zurück katapultiert wird und in der DDR in zahlreiche Schwierigkeiten gerät – nicht nur, weil er weder Personalausweis noch Geld besitzt, sondern vor allem, weil er über ein Gefühlsund Gedankenobjektiv verfügt, mit dem er die Seele seiner Mitmenschen aushorchen kann.

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen.Texte zur Theorie des Dokumentar-films*. Berlin: Vorwerk 8, 1998 (= Texte zum Dokumentarfilm, Bd. 3), 340 Seiten ISBN 3-930916-13-4. DM 36.00

Die wissenschaftliche Diskussion dessen, was im Film als dokumentarisch gelten kann, hat in den letzten Jahren einen spürbaren Aufschwung erlebt, wobei die einzelnen Ansatzpunkte zunehmend terminologisch differenziert, die in der Fachdiskussion vertretenen Positionen aber auch kontrovers und nicht selten polemisch eingenommen wurden. Eva Hohenbergers Sammlung klassischer und neuerer Texte zur Dokumentarfilmtheorie lässt erstmals im größeren Rahmen die historische Entwicklung einer Debatte nachvollziehen, die sich wie kaum ein anderer filmtheoretischer Diskurs am indexikalischen bzw. mimetischen Realitätsbezug des Mediums abgearbeitet und politisch aufgeladen hat.

Fungierte der generisch vorgegebene Realitätsbezug lange als Nullpunkt der Diskussion, wird er im einleitenden historischen Überblick der Herausgeberin als Ausgangsund Angelpunkt für eine Re-Lektüre der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm produktiv gemacht: "Der Dokumentarfilm filmt nicht die, sondern eine vorfilmische Realität, die der Film selbst produziert." (S. 27)

Vor diesem Hintergrund einer grundlegenden Diskursivität nicht nur der filmischen Repräsentation, sondern auch der vorfilmischen Bezugsebene des dokumentarischen Prozesses, tritt besonders deutlich das durch argumentative Strategien und rhetorische Figuren unterschiedlich gelagerte "Gegenstandsverständnis" (S. 29) der einzelnen Autoren hervor. Es lässt sich, so der Vorschlag der Herausgeberin und die entsprechende Gliederung des Bandes, grob in drei Kategorien der Theoriebildung unterteilen: normative, reflexive und dekonstruktive Dokumentarfilmtheorien.

Klassischen Texten von Dziga Vertov, John Grierson, Joris Ivens, Paul Rotha, aber auch noch Klaus Wildenhahns Vorlesungen "Über synthetischen und dokumentarischen Film" (1975) ist demzufolge als "normativen Dokumentarfilmtheorien" der Impuls gemeinsam, programmatisch einen Sollzustand für den Dokumentarfilm zu formulieren und einzufordern. Wiedergegeben werden in dieser Sektion fünf Texte von Vertov, zwei von Grierson und drei von zwölf Lesestunden Wildenhahns. Gerade in dieser ersten Sektion scheint in der geballten Konzentration auf einige wenige Autoren ein vermeintlicher Überblickscharakter bewusst zurückgenommen gegenüber dem Anliegen, die jeweilige Entwicklung der einzelnen Standpunkte differenziert begreiflich zu machen.

Die "reflexiven Dokumentarfilmtheorien" der zweiten Sektion verbindet, dass sie textorientiert, frühere (normative) Theorien aufgreifend und bearbeitend, den Dokumentarfilm als eine spezifische Gattung verstehen, die sich durch ihren "ontischen" Wirklichkeitsbezug auszeichnet und von anderen Filmgattungen absetzt. Dieser Ansatz wird exemplarisch von Bill Nichols vertreten, hier in einem frühen Text von 1976, in dem er in Auseinandersetzung mit Metz'schen Kategorien die rhetorische Spezifik des Dokumentarischen im Film herauszuarbeiten sucht. Auf ähnliche Weise basiert Vivian Sobchaks "semiotische Phänomenologie des Todes (...) im Medium (...) des Dokumentarfilms" (S. 183) auf einer grundsätzlichen Unterscheidung der Zeichenfunktion dokumentarischer und narrativer Todesdarstellungen im Film, der zufolge "der Dokumentarfilm (...) vor allem indexikalisch, der narrative Film vor allem ikonisch und symbolisch" (S. 201) ist. Wobei es in "der ikonischen und symbolischen Sphäre des "Eingebildeten' (...) mehr ethischen Freiraum zu geben (scheint) als in der indexikalischen Sphäre des "Abgebildeten" (ebd.) Bietet Sobchaks Text (aus dem Jahre 1984) im Rahmen dieses Bandes vielleicht die vielschichtigste Reflexion der ästhetischen wie der ethischen Konsequenzen des dokumentarischen Diskurses, weist François Josts narratologischer Ansatz an verschiedene "Stufen von Dokumentarität" (S. 226) in seiner zumindest tendenziellen Auflösung des Gattungsbegriffs bereits auf die Beiträge der dritten Sektion voraus, die als "dekonstruktive Dokumentarfilmtheorien" den reflexiven Theorien generell in der Frage des generischen Status' widersprechen und in der Verlagerung vom Text zum Zuschauer die Demontage eines spezifischen Gattungsbegriffs betreiben: während etwa für Jean-Louis Comollil am Beispiel des cinéma direct nachzuweisen ist, dass sich in einem "System der Wechselseitigkeit" die Felder "des 'Dokumentarischen' und des "Fiktionalen' zunehmend durchdringen" (S. 242), lässt sich für William H. Guynn und Roger Odin eine Definition des Dokumentarischen nur im Rahmen einer übergreifenden Funktionsanalyse der Institution Kino und vor dem Hintergrund eines komplexen Netzes von ästhetischen Effekten und Lektüre-Strategien gehen

In der Zusammenstellung kontrovers miteinander kommunizierender Positionen liegt die Stärke des Bandes, dem es in seiner Textauswahl gelingt, die in der Dokumentarfilmtheorie vertretenen Ansätze nicht in ihrer ganzen Breite verstreut, sondern argumentativ so konkret verzahnt zu präsentieren, dass der Impuls zum Weiterdenken nicht verloren geht. In diesem Sinne engt Noël Carrolls den einzelnen Sektionen des Bandes vorgeschaltetes kognitivistisches Plädoyer, das polemisch gegen jüngste dekonstruktive anglo-amerikanische Theorien vorgeht, die Diskussion vielleicht allzu sehr auf die dortige Fachdebatte ein, in seinem pragmatischen Meta-Diskurs über den Status rationaler wissenschaftlicher Argumentation schärft es aber auch die Sinne für eine kritische, dialogische Rezeption der übrigen Beiträge.

■ Mette Peters und Egbert Barten: Meestal in't verborgene. Animatiefilm in Nederland 1940-1945. Abcoude: Uitgeverij Uniepers Abcoude / Nederlands Instituut voor Animatiefilm, 2000, 128 Seiten, III.
ISBN 90-6825-152-X, hfl 39,90

Der mit großer Sorgfalt gestaltete und reichhaltig illustrierte Band versteht sich als knappe Übersichtsdarstellung der Entwicklung des niederländischen Animationsfilms in der Zeit der deutschen Besatzung.

Ein erstes Kapitel beschreibt die Vorkriegsgeschichte des Animationsfilms in den Niederlanden, die zwischen 1934 und 1939 wesentlich vom Studio des Ungarn George Pal geprägt wurde. Nach Pals Emigration und dem Wegfall der bisher den Animationssektor dominierenden amerikanischen Importe (die Disney-Ästhetik blieb jedoch noch in den Folgejahren weitgehend verbindlich), verlegten sich eine Reihe von einheimischen Firmen verstärkt auf die Produktion von Animationsfilmen. So stellte im Herbst 1940 die Filmfabriek Profilti den erfahrenen Trickfilmer Hendrik de Vogel ein, dessen Til Eulenspiegel-Produktionen Tuyl als Bakkergezel (1940/41) und De Nar en de Kleermakers (1941) im Mittelpunkt des zweiten Kapitels stehen.

Unter dem Einfluss des niederländischen nationalsozialistischen Ablegers NSB entstand 1941 die Nederland Film, deren Propagandabemühungen auf diesem Gebiet in der antisemitischen Tierfabel Van den Vos Reynarde (1941-43) kulminierten, die jedoch in den Kinos keine nennenswerte Verbreitung fanden. Detailliert rekonstruieren die Autoren im dritten Kapitel ihres Buches sowohl die institutionellen Rahmen- als auch die konkreten Produktionsbedingungen dieses Films (an dem eine Reihe ehemaliger Pal-Mitarbeiter mitwirkten). Über das Ausbleiben einer breiten Kinorezeption lässt sich allerdings heute nur noch spekulieren. Neben den bekannten Vorbehalten gegenüber allzu unverblümter antisemitischer Filmpropaganda spielten hierbei möglicherweise auch die Errichtung der Deutschen Zeichenfilm 1942 sowie ein Jahr später die Einrichtung von Animationsfilm-Abteilungen der Bavaria Filmkunst und der Filmproduktion von Fischerkoesen in den Niederlanden eine Rolle, durch die der Nederland Film nicht nur eine Reihe von Mitarbeitern, sondern auch beträchtliche finanzielle Mittel abzogen wurden. Um die Arbeit der beiden Abteilungsleiter Hans Held und Hans Fischerkoesen zentriert sich das vierte Kapitel.

Im Mittelpunkt der folgenden beiden Kapitel stehen die Aktivitäten der produktivsten niederländischen Animationsfilmer der Kriegsjahre, Marten Toonder und Joop Geesink, die zunächst in einem gemeinsamen Studio Auftragsfilme für Philips und die deutschen Firmen Degeto und Ufa herstellten, bevor sie im März ihr Studio – gegen den Willen der NSB – in eine Zeichen- (Toonder) und eine Puppenfilm-Abteilung (Geesink) aufteilten. Das abschließende siebente Kapitel skizziert die Entwicklung der Nachkriegsjahre, die, so die Autoren, der Blüte des Genres während der Besatzungszeit zahlreiche Impulse verdanke: "Soweit aus dem bisher Dargelegten ersichtlich, bedeutet die Besatzungszeit für die Produktion von Animationsfilmen keinen Bruch. Die Produktion der dreißiger Jahre kam nicht zum Stillstand. Ganz im Gegenteil kann man von einer Fortsetzung der Produktion und von einem Impuls für neue Initiativen sprechen. (...) Auf der hier gelegten Grundlage konnte nach der Befreiung aufgebaut werden." (S. 83ff.)

In seiner genauen Auswertung aller heute noch bekannten und verfügbaren filmischen wie nichtfilmischen Quellen ist der schmale Band durchaus als Pionierleistung auf einem Gebiet zu begrüßen, das im Schnittpunkt der niederländischen und deutschen Filmgeschichte bisher zu unrecht vernachlässigt wurde. Diese klaffende Lücke mit einer bündigen, dabei aber äußerst materialreichen Darstellung gefüllt zu haben, ist das Hauptverdienst der beiden Autoren.

Aus der redlichen Einsicht heraus, diese Lücke noch keineswegs schließen zu können, haben Peters und Barten ihrer Darstellung eine ausführliche, Überlieferung und Kopienlage vorbildlich erfassende Filmographie beigegeben, in der auch noch immer vermisste Filme und solche, deren abschließender Produktionsfortschritt nicht mit Sicherheit ermittelte werden konnte, verzeichnet sind. Der Charakter eines Arbeitsbuchs zum Thema, den der vorliegende Band hierdurch gewinnt, ist in seinem Wert für die Forschung kaum weniger hoch zu veranschlagen.

- 1953 Syberberg filmt bei Brecht. Berlin:Alexander Verlag, 1993.VHS, s/w, 91 Minuten ISBN 3-923854-80-3, DM 59,00
- Hans Jürgen Syberberg: Die Fritz-Kortner-Filme. Berlin: Alexander Verlag, 1993.VHS, s/w, 190 Minuten ISBN 3-923854-73-0. DM 69.00
- Hans Jürgen Syberberg: Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975. 2 Teile. Berlin: Alexander Verlag, 1993. VHS, s/w, 300 Minuten ISBN 3-923854-85-4. DM 99.00

In den reichlich nostalgisch angehauchten Rückblicken auf die Blütezeit des Neuen deutschen Films fiele der Name Hans Jürgen Syberberg kaum noch, stellte Bernd Kiefer 1993 in einer der wenigen fundierten deutschsprachigen Arbeiten zu dessen Filmästhetik fest (Kulturmontage der Posthistoire. In: Horst Fritz (Hg.): Montage in Theater und Film. Tübingen und Basel: Francke, 1993). Dies, so Kiefer, sei durchaus erstaunlich, wurde Syberberg doch seinerzeit im Ausland – u.a. von Susan Sontag, Michel Foucault und Alberto Moravia – als "der deutsche Filmemacher schlechthin" angesehen. Es ist andererseits aber auch durchaus erklärlich, hat sich das kontroverse Werk Syberbergs doch mit derselben Konsequenz, mit der es von der deutschen Öffentlichkeit (nicht selten höhnisch) abgelehnt wurde, seinerseits aus den Spielplänen deutscher Kinos verabschiedet und der Wiederverwertung im Fernsehen entzogen. Was für die bekannteren Hitler-, Parsifal- und Ludwig-Filme Syberbergs zutrifft, gilt in noch höherem Maße für sein weithin unterschätztes dokumentarisches Frühwerk, das wohl nicht ganz zufällig auch in Kiefers Reflexion keine Betrachtung fand.

Um so verdienstvoller mutet die Video-Edition an, die der Alexander Fest Verlag ebenfalls 1993 vorlegte und die, über ihren theater- und kulturhistorischen Wert hinaus, einen genaueren Einblick in die filmästhetische Entwicklungsgeschichte Syberbergs erlaubt. Einen eigenen Komplex dieses Frühwerks bilden die Arbeitsporträts zweier Ikonen des Weimarer Theaters, Bert Brecht und Fritz Kortner. Die Brecht-Filme – 1953 im Berliner Ensemble mit einer 8mm-Amateurkamera aufgenommen, 1971 bearbeitet, auf 35mm aufgeblasen, mit einem Kommentar von Hans Mayer versehen und unter dem Titel Nach meinem letzten Umzug veröffentlicht – finden sich in der Edition in einer elektronischen Neubearbeitung, in der die an jene von Brecht so geschätzten Stummfilmgrotesken erinnernden filmischen Verfremdungseffekte in der doppelten technischen Transformation noch deutlicher hervortreten: zum ungleichmäßigen Bewegungstempo und dem Einsatz von Zwischentiteln kommt nun noch das – für Syber-

bergs spätere Filme so zentrale – Element der Bildüberlagerung hinzu. Eine kleine Überraschung findet sich – nirgendwo ausgewiesen – auf der Kassette mit Syberbergs Kortner-Filmen Fritz Kortner probt "Kabale und Liebe", 5. Akt, 7. Szene und Fritz Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte, die 1965 bzw. 1966 in den Münchner Kammerspielen aufgenommen wurden: am Ende des Bandes stößt man als unverhoffte Zugabe mitten hinein in die letze halbe Stunde von Marcel Ophüls' Kortnergeschichten (BRD 1980), ohne Vorspann zwar, dafür aber komplett mit anschließendem NDR-Programmhinweis auf weitere Sendungen anlässlich des 100. Geburtstages Kortners im Mai 1992.

Syberbergs 300-minütiger, filmisch schmerzhaft zurückgenommener, dabei aber um so konzentrierterer, nur von Zwischentiteln begleiteter Monolog Winifred Wagners von 1974, den Hilde Spiel einmal das große, von der Literatur schuldig gebliebene Zeitbild der letzten sechzig Jahre nannte, ist nicht nur als einzigartiges historisches Lot aktueller Familienstreitigkeiten um das Erbe Wagners neu zu entdecken, sondern vor allem als die wohl radikalste Einlösung Syberbergscher Dokumentarfilmästhetik. Die unbeirrbare Konsequenz, mit der sie im Rahmen eines ausgreifenden, mittlerweile aber medienpolitisch verschütteten Filmprojekts zur deutschen Kulturgeschichte umgesetzt wurde [vgl. hierzu auch FilmDokument 24, in diesem Heft S. 4ff], lässt sich in den hier auf Video wieder verfügbar gemachten Filmen exemplarisch nachvollziehen. Und auf eine Fortsetzung der Edition hoffen.

vorgestellt von... Wolfgang Mühl-Benninghaus

Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler, Herwig Walitsch: Große Medienchronik. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, 1095 Seiten ISBN 3-7705-3332-1, DM 98.00

Die vorliegende Medienchronik ist in fünf Teile gegliedert: Schrift, Druck, Post; Optische Medien; Akustische Medien; Übertragungsmedien und Computer. Eine Medienchronik (Zeittafel) und ein Literaturverzeichnis runden das Buch ebenso ab wie ein genauer Sach- und Personenindex. Die Gemeinschaftspublikation ist die Erweiterung der von den o. g. Autoren bereits 1997 im Beck-Verlag München publizierten "Kleinen Medienchronik. Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip".

Die Chronik basiert auf einer profunden Literatur- und Quellenauswahl, die zum Teil im Anhang angeführt wird. Um offensichtlich nicht nur ein Fachpublikum anzusprechen, findet der Leser hier auch Literaturangaben populärerer Darstellungen zu medienhistorischen Entwicklungen.

Die Auswahl der Daten und die einzelnen Textbeiträge verdeutlichen, dass die Verfasser, soweit es sich nicht um allgemeine Menschheitsentwicklungen, wie die Entstehung von Schrift handelte, primär europäische und insbesondere deutsche Medienentwicklungen in das Zentrum ihrer Betrachtungen stellten. Hervorzuheben sind die Annäherungsmöglichkeiten, die dem Leser des Buches angeboten werden.

Zum einen kann der Nutzer das ihn interessierende Medium unter den entsprechenden Jahreszahlen, in denen sich signifikante Veränderungen vollzogen, auswählen. Zweitens enthält die Chronik eine Zeittafel, die alle wichtigen Daten stichpunktartig benennt und auf diese Weise eine schnelle Orientierung ermöglicht. Zugleich liefern die Tabellen auch wesentliche Anhaltspunkte für zeitgleiche Entwicklungen in anderen

Medien. Zum dritten liefert das umfangreiche Sach- und Personenregister Möglichkeiten sich ausgewählten Fragestellungen zu nähern. Die zu jeder Jahreszahl bzw. zu jedem Stichwort angegebenen Literaturangaben erlauben zudem, sich ohne größeren Rechercheaufwand über weitergehende Sachverhalte zu informieren.

Vor dem Hintergrund der Vielgestaltigkeit der Stoffgebiete kann es trotz des voluminösen Umfangs der Chronik nicht verwundern, dass die Medien unterschiedlich erschlossen wurden. So sind etwa die Tonfilmentwicklungen in den USA und Deutschland relativ umfangreich dokumentiert. Der Begriff "Bibliothek" findet dagegen insgesamt nur siebenmal Erwähnung, was bei einer Chronik, die mehr als 250 Seiten über schriftliche Medien reflektiert, nicht angemessen erscheint. Trotz einer partiellen Unausgewogenheit in Bezug auf die Darstellung einiger medienhistorischer Sachverhalte ist die vorliegende Arbeit von allen mir bekannten Medienchroniken nicht nur die umfangreichste, sondern auch die didaktisch am besten aufbereitete.

vorgestellt von... Daniel Kothenschulte

■ Robin Allan: Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. London: John Libbey 1999, 304 Seiten, III. ISBN 1-86462-041-2, £ 22,50 (Paperback)

Als Elefanten Schlittschuh liefen, musste sich ein Walt Disney einfach angesprochen fühlen. 1938, mitten in der Arbeit am Elefanten- und Nilpferdballet zu *Fantasia*, stieß er auf die Skizzenbücher des Simplicissimus-Zeichners Heinrich Kley, erschienen dreißig Jahre zuvor. "Er trifft die Anatomie von allem, aber es sieht dabei immer menschlich aus", freute er sich während einer Story-Konferenz, die in einer Mitschrift überlebte. "Haben wir sein Zeug hier?" Wohl nicht; das sollte sich das ändern. Aus der künstlerischen Affinität wurde eine lebenslange Leidenschaft. Für seine Familie sammelte er Originale des deutschen Malers und Karikaturisten, während die Welt in seinen Filmen von *Dumbo* (1941) bis zum *Dschungelbuch* (1967) noch allerhand Elefanten bestaunen konnte: Jeder Vaterschaftstest darüber wäre wohl zu Kleys Gunsten entschieden worden.

Dass auch die Popkultur eine Archäologie besitzt, die man mit kunsthistorischem Eifer und ikonografischem Auge betreiben kann, lehrt uns jetzt Robin Allan. In jahrzehntelanger Recherche sprach er mit unzähligen Trickfilmveteranen, viele davon längst verstorben, und trotzte auch dem Disney-Archiv, nicht eben berühmt für seine Auskunsftsfreude gerade in Fragen von wissenschaftlichem Interesse, zahllose Skizzen und Arbeitsprotokolle ab.

Während Kulturpessimisten jahrzehntelang den europäischen Märchen- und Klassikerschatz für verloren glaubten im Augenblick Disney'scher Inbesitznahme – das Unwort "disneyfication" gehört dafür zum Standardvokabular der cultural studies – ging Allan den umgekehrten Weg: In minutiöser Rekonstruktion sowohl des Arbeitsprozesses wie der Filme selbst verfolgt er die Spuren zurück, die frühere bildkünstlerische Visualisierungen aus Kunst und Gebrauchsgraphik darin hinterließen. Für jeden, der einmal *Schneewittchen* oder eine der berühmten *Silly Symphonies* gesehen hat, ist es offensichtlich, wieviel Disneys klassische Animationsfilme der dreißiger bis fünfziger Jahre der Illustrationsgrafik des neunzehnten Jahrhunderts schulden. Hochkulturelle und triviale Ressourcen vermischen sich bei Disney, ohne ihre Herkunft zu verleugnen. Von einer Banalisierung kann dabei keine Rede sein: Disney vereinfachte, aber er egalisierte seine Quellen nicht zur Unkenntlichkeit, wie Allan beweist: es war durchaus die individuelle Handschrift, die er in der Bilderfülle ausfindig machte.

Dabei gab Disney sich nicht damit zufrieden, Ludwig Richters Märchen-"Hausschatz" für die (inzwischen leider vernichtete) Studiobibliothek anzuschaffen. Er verpflichtete bedeutende Zeichner und Illustratoren wie den Dänen Kay Nielsen und den Schweden Gustav Tenggren als Inspirationszeichner und Art Directors in sein Studio. Nielsen bestimmte das Design der *Nacht auf dem kahlen Berge* in *Fantasia*, Tenggren entwarf das ganz und gar nicht italienische Italien von *Pinocchio* nach einem Studienaufenthalt im bayerischen Rothenburg ob der Tauber. Selbst Salvador Dalí stempelte ein halbes Jahr seine Karte in der Stechuhr des Studios, doch sein Filmprojekt "Destino" wurde nie vollendet.

Auch wenn Dalí nie etwas auf Disney kommen ließ, den er später sogar in einer obskuren Graphikmappe "Vier große Amerikaner" verewigte, verließen nicht wenige europäische Künstler das Studio im Streit. Disney gab ihren Entwürfen Leben, aber er ordnete sie zugleich seinem kollaborativen Anspruch unter, der 1941 zu einem Streik führte, und das ist nichts für Individualisten.

Martin Scorsese hat die Regisseure des alten Hollywood als Schmuggler bezeichnet, die ihre geheimen Botschaften auch in industrielle Produkte einschrieben. Auch Robin Allan ist ein Schmuggler, denn eigentlich hat er eine Monografie Disneys geschrieben, die sich im Gewand des Themas versteckt, das genau besehen, denkbar weit gefasst ist. Disney und Europa, das ist fast der ganze Disney. Den Künstler hinter dem Namen seines eigenen Konzerns wieder zu entdecken ist heute dringend geboten. So großzügig Allan auch die Künstler im Schatten des Studiomoguls zu Wort kommen lässt, so sehr unterstreicht er dabei den oft heruntergespielten kreativen Beitrag Walt Disneys an seinen klassischen Zeichentrickfilmen. Heute ist der von der internationalen Avantgarde der frühen Dreißiger Jahre, allen voran Sergej Eisenstein, so stürmisch begrüßte Innovator Disney ein vergessener Künstler. Nicht der einzige, mit dem Allan in seinem wunderschön gestalteten Band bekannt macht.

Apropos: Was wurde eigentlich aus Heinrich Kley? Vom Meister der tanzenden Elefanten glaubte man in den USA, er hätte in Deutschland ein Ende im Wahnsinn gefunden – so blieb dem damals Mitte 60jährigen der Ruf nach Hollywood erspart. Ob er ihm wohl gefolgt wäre? Verarmt und vergessen hatte er sich als Industriemaler in Bayern einem anderen Sujet verschrieben, und nicht mal das brachte ihm Erfolg – Hitlers Reichsautobahn...

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Christoph Classen: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 1999, 242 Seiten (= Medien in Geschichte und Gegenwart, Bd. 13) ISBN 3-412-01999-2, DM 58,00

Christoph Classens Studie widmet sich einem interessanten und bisher kaum untersuchten Kapitel der jüngeren deutschen Mediengeschichte – der Präsenz des Nationalsozialismus im westdeutschen Fernsehen von 1955-1965. Leider ist die logisch strukturierte Studie mit Grafiken und Tabellen etwas überfrachtet, während Fotos etwa aus den angeführten Filmbeispielen nur spärlich eingsetzt werden.

Die Arbeit will mittels einer fundierten Empirie verbreitete Vorurteile einer Nicht-Thematisierung des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik aufbrechen. Tatsächlich hatte sich im Fernsehen der fünfziger Jahre – ganz im Gegensatz zum Kino – eine breite Erinnerungs- und Aufarbeitungskultur zur NS-Vergangenheit herausgebildet. Nicht unwesentlich ist in diesem Kontext der Fakt, dass es gerade ein sich entwikkelndes Leitmedium war, in dem – so eine Kernthese Classens – Maßtäbe des gesellschaftlichen "Umgangs" mit dem Nationalsozialismus gesetzt wurden. (S. 186-189)

Komplexe Studien zur frühen Fernsehgeschichte stehen vor der Schwierigkeit, kaum auf Primärquellen zurückgreifen zu können, da von einem bereits hohen Programmumfang nur wenige Sendungen überliefert sind. So gerät die Auswertung der Sekundärquellen zur Fleißarbeit und zum Spagat zwischen bloßer Statistik und qualitätvoller inhaltlicher Differenzierung. Classen geht diesem Problem nicht aus dem Weg. Er gliedert seine Abhandlung in einen "quantitativen" Teil – in den als Basis Programmankündigungen der Zeitschrift "HÖR ZU" einfließen – und einen "qualitativen" Abschnitt, in dem vier überlieferte längere dokumentarische Produktionen exemplarisch analysiert werden. Zwei Unterkapitel sollen beide Untersuchungsstränge verbinden: "Dimensionen der Thematisierung" (S. 54ff) hinterfragen die ermittelten Sendungen nach acht Themen-Spektren (z.B. Krieg, Widerstand, Alltag, Politik); ein Schlussteil verknüpft die Ergebnisse der beiden Analyse-Bereiche mit dem Verhältnis von bundesrepublikanischer Öffentlichkeit und Nationalsozialismus und entwirft "Muster der öffentlichen Thematisierung". (S. 164ff)

Mittels eines differenzierten Fragenkataloges konnte Classen 671 Sendungen zur NS-Zeit zwischen 1955-1965 ermitteln – das sind etwa 2 Prozent des Gesamtprogramms. In der gesamten Zeitspanne wurde das Thema überwiegend in fiktionalen Produktionen aufgegriffen, was offenbar dem kinogewohnten Rezeptionsverhalten entgegen kam. Die Repräsentanz in den fünfziger Jahren unterscheidet sich dabei stark von der in den sechziger Jahren. Während zunächst unkommentierte Ausstrahlungen von NS-Spielfilmen dominierten, standen die sechziger Jahre im Zeichen einer verstärkten inhaltlichen Diskussion des Nationalsozialismus. Nun stieg – parallel zur Etablierung fernsehgerechter Magazinformate – auch der Anteil nichtfiktionaler Beiträge.

In Zurückweisung der Position Hermann Lübbes ("Der Nationalsozialismus im deutschen Nachkriegsbewußtsein, in: Historische Zeitschrift 236, 1983) könne aber nicht, so Classen, von einer "gewissen Stille" der NS-Auseinandersetzung in den Zeit bis 1960 ausgegangen werden. (S. 180ff) Entscheidend verändert hätten sich jedoch die Diskursmuster. Der Autor resümiert das Aufgreifen des Nationalsozialismus in den fünfziger Jahren als meist enthistorisierend, universalisierend, überhöht und insgesamt wenig konkret. "Die NS-Zeit (erschien) als Ausdruck allgemeiner zivilisatorischer Verfallsprozesse der Moderne, lediglich als eine von verschiedenen Manifestationen totalitärer Herrschaft." (S. 182)

Ein unrühmliches Bild der frühen bundesrepublikanischen Geschichte zeichnen Analyse-Ergebnisse, die ein Fehlen der Themen Holocaust und Kollektivschuld, dafür vermehrte Sendungen zu den Kriegsfolgen in Deutschland (z.B. eine Übertragung einer Feierstunde des "Volksbundes Deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V." aus dem Bundestag am 16. 11. 1958) als typisch herausstellen. Ausdruck der Adenauer-Ära sind ferner

zahlreiche Verweise auf die kleine Führungselite, die allein die nationalsozialistischen Verbrechen zu verantworten hatte. NS-Verstrickungen "gewendeter" Politker, Juristen und Repräsentanten der Wirtschaft blieben im westdeutschen Fernsehen ebenso ausgespart wie entsprechende DDR-Kampagnen, die die Tragbarkeit von Regierungsmitgliedern wie Globke und Oberländer anprangerten. Die "Loyalität der Bevölkerungsmehrheit gegenüber der Bundesrepublik" (S. 183) sollte in den fünfziger Jahren keinesfalls beschädigt werden. Hier zeigt sich der ausserordentliche Gewinn dieser Publikation auch im Kontext einer offenen Auseinandersetzung mit den fünfziger Jahren und dem Verbleib nationalsozialistisch belasteter Personen in Führungspositionen.

Wie sehr jedoch auch in den sechziger Jahren der Geist einer konservativen Nachkriegspolitik über dem bundesrepublikanischen Fernsehen lastete, zeigen z.B. Auseinandersetzungen über das Fernsehspiel Stalingrad (31. 1. 1963, NDR). In einem Fernschreiben an alle Bundeswehreinheiten denunzierte der Generalinspekteur des Heeres, Foertsch, die Autoren der Sendung (Claus Hubalek und Theodor Plivier) als "Gegner der Freiheit und Erfüllungsgehilfen des Ostens". (S. 73) Die Ehre deutschen Soldatentums sollte – im Kontext der Traditionslinie der Bundeswehr – in keiner Weise befleckt werden. Die Wehrmacht war eben nur missbraucht worden und wer anderes behauptet, "der musste einfach mit den Kommunisten im Bunde sein". (S. 74)

Erst ausgelöst durch den Eichmann-Prozess (Januar 1960) und eine Welle nazistischer Schmierereien in der Bundesrepublik habe sich, so Classen, das Profil der TV-Beiträge zur NS-Zeit merklich gewandelt. Herausragende Bedeutung kämen der 14-teiligen Dokumentation *Das Dritte Reich* (SWR/WDR 1961/62), sowie modernen Fernsehmagazinen wie Report und Panorama zu. (S. 159) Nun gelangten auch einige ausländische Produktionen über den Nationalsozialismus in westdeutsche Fernsehkanäle, wie z.B. *Andorra* (NDR 1964, Studio-Aufzeichnung einer Inszenierung des Züricher Schauspielhauses) oder *Fleischers Album* des Polen Janusz Majewski (Panorama, Nr. 88, NDR 21, 10, 1963).

vorgestellt von... von Rolf Aurich

■ Weimar-Index. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Register 1918-1933. Bearbeitet von Martin Schumacher. (Handbücher zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien, hrsg. von Hans Booms und Rudolf Morsey, Band 4) Düsseldorf: Droste 1988, 901 Seiten

Was ist ein Weimar-Index? Etwa der Versuch, einen kurzen und durch politische Zäsuren definierten Zeitraum der Zeitgeschichte vielschichtig erschließbar zu machen? Nicht ganz, aber doch ein wenig. Genaugenommen ist dieser Index ein inzwischen alter Hut, er erschien bereits 1988, und er ist überdies eigentlich der vierte Band der von Hans Booms und Rudolf Morsey herausgegebenen "Handbücher zur Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien", was wiederum die richtige Fährte weist und klar macht: man erwarte bitte nicht zuviel und man erwarte bitte nur Auskunft darüber, was in den Amtsblättern der Reichs- und der preußischen Staatsbehörden zwischen November 1918 und Juli 1933 (förmliches Ende der Weimarer Parteien) Niederschlag gefunden hat – es handelt sich also um ein Teilregister des 1819 noch als "Allgemeine Preußische Staatszeitung" durch eine Kabinettsorder Friedrich Wilhelms III. begründeten und seit dem 4. Mai 1871 als "Deutscher Reichsanzeiger und Königlich

Preußischer Staatsanzeiger" firmierenden Organs, dem während der Revolution 1918 lediglich das königliche Attribut abhanden kam, kaum aber seine kontinuierliche, wochentägliche Erscheinungsweise.

Was bietet dieser Index, dessen Objekt sich gliederte in die Abteilungen "Amtliches" (Personalnachrichten aus der Verwaltung, Verordnungen, Bekanntmachungen – so etwa Verbote), Nicht-Amtliches (hauptsächlich politisch-parlamentarische Berichterstattung aus

Reichstag und Preußischem Landtag) und Mitteilungen über Gesundheitswesen, Handel, Industrie und Verkehr sowie eine Rubrik "Mannigfaltiges", dem Filmhistoriker im engeren Sinne? Im Abschnitt über "Staatsschutz- und Zensurmaßnahmen" werden "die staatlichen Maßnahmen zur Wiederherstellung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung und die Verbote bzw. deren Aufhebungen oder Einschränkungen" (S. 15) dokumentiert – also auch die (leider unvollständig) publizierten Filmverbote und Zulassungslisten der Filmprüfstellen in Berlin und München. "Bei den amtlichen Bekanntmachungen der Film- und Zeitungsverbote bzw. Wiederzulassungen werden, soweit im Dokument erkennbar, jeweils das Datum der Entscheidung und der Publikation genannt." (ebd.) Die instruktive Einführung, verfasst (vermutlich) vom Bearbeiter Martin Schumacher, nennt ausführlich auch jene Bereiche des Organs, die bei der Auswertung unberücksichtigt geblieben sind. Erschlossen werden die insgesamt 23.176 durchlaufend numerierten (und innerhalb der thematisch gegliederten Abschnitte als Kalendarium nutzbaren) Fundstellen von einem Register sowie vom Orts-, Sach- und Personenindex.

Die Meldungen über Staatsschutz- und Zensurmaßnahmen gegen Filme beginnen im "Weimar-Index" in der Nummer 242 des Reichsanzeigers vom 15. Oktober 1921 mit dem Verbot des Titels *Die Hochbahnkatastrophe* durch die Berliner Prüfstelle und schließen in der Nummer 154 vom 24. April 1933 mit dem Widerruf der Zulassung des Films *Verfassungstag*. Zweieinhalb Monate zuvor, am 24. April 1933, ist schon optisch ein Einschnitt zu erkennen: widerrufen wurden zwei Tage zuvor unter anderen die Zulassungen von Filmen wie *Zehn Tage*, *die die Welt erschütterten*, *Die Rote Front marschiert*, *Sturm über Asien*, *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, *Niemandsland*, *Aufmarsch der Eisernen Front*, *Verfassungsvolksfest*. Angesichts einer solchen quantitativen Arbeit, die tatsächlich schnell ins qualitative umschlägt, ist natürlich zu fragen, weshalb bislang noch nicht die Publikation aller Zensurlisten in Deutschland (nach Birett) realisiert worden ist.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3/1. USA. Hg.: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt, Sandra H. Hawrylchak. Bern und München: K. G. Saur, 2000. 471 Seiten ISBN 3-908255-16-3, DM 248,00

Von den 25 Einzelporträts dieses Teilbandes über deutschsprachige Literatur im amerikanischen Exil nach 1933 behandeln fünf auch emigrierte Drehbuchautoren und Regisseure. Helmut G. Asper liefert eine kompromierte Darstellung der Exilaktivitäten von Max Ophüls [vgl. FILMBLATT 12, S. 89f], während Rolf Riess das Leben und Werk von Hans Janowitz nachzeichnet, ohne aber detaillierter auf seine Drehbücher und sonstigen Filmaktivitäten – etwa die 1922/23 zusammen mit Ernst Deutsch gegründete Filmgesellschaft "Comedia" – einzugehen. Der Filmmann Janowitz bleibt so noch zu erforschen; diese und andere Arbeiten von Riess haben hierzu das Fundament gelegt. [Vgl. auch FILMBLATT 12, S. 57f und zu Janowitz in diesem Heft S. 23ff]

Die Schriftsteller und Drehbuchautoren Otto Eis (1903, Budapest - 1952, USA) und Egon Eis (1910, Wien - 1994, München) waren insbesondere auf dem Gebiet des Kriminalromans und -films erfolgreich. Zwischen 1930 und 1933 lieferten sie zusammen mit Rudolf Katscher Stories und Bücher zu fünfzehn Kriminalfilmen wie z.b. *Der Tiger* (1930), *Der Schuß im Tonfilmatelier* (1930) oder *D-Zug 13 hat Verspätung* (1931). Über Wien emigrierten die Brüder Eis 1938 nach Paris, wo sie an mehreren Filmen mitarbeiteten. Otto Eis emigrierte über Kuba in die USA, wo er bis zu seinem frühen Tod für MGM arbeitete, während sein Bruder in Kuba und Mexiko an zahlreichen Drehbüchern beteiligt war. 1953 kehrte Egon Eis nach Europa zurück und verfaßte neben Kriminalgeschichten und Sachbüchern in den 70er Jahren auch Fernseh- und Dokumentarspiele für das ZDF – ihr Porträt stammt von Johanna W. Roden.

Albrecht Joseph (1901 - 1991) und sein Bruder Rudolf (1904 - 1998) kannten in Berlin und später in Hollywood in Theater- und Filmkreisen fast alle, die Rang und Namen hatten. Therese Ahern Augst beschreibt die lebenslange Freundschaft der Brüder mit ihren unterschiedlichen Charakteren: der lieber hinter den Kulissen agierende Albrecht und der als "geborener Organisator" (S. 287) auf öffentliche Anerkennung drängende Rudolph. Im Berlin der frühen dreißiger Jahre leitete Rudolph den Bühnen- und Filmvertrieb Drei Masken Verlag, während Albrecht in München beim Film debütierte, u.a. mit dem Drehbuch zu Zuckmayers Der Hauptmann von Köpenick (1931) - seine Kollaboration mit Zuckmayer in jener Zeit "bleibt umstritten" (S. 288). In Österreich arbeitete er mit seinem Freund Alexander Lernet-Holenia an weiteren Drehbüchern – ungenannt, da die Filme auch in Deutschland laufen sollten. In den USA schließlich weitere Drehbuchaufträge sowie Arbeiten als Cutter bei Film und Fernsehen. Rudolph Joseph dagegen war 1933 nach Paris emigriert, wo er in der Produktionsgesellschaft von G. W. Pabst mitarbeitete. In den USA arbeitete er als Filmproduzent und drehte auch zwei Dokumentarfilme für das U.S. Department of Health. 1957 wurde er zum Direktor des Münchner Filmmuseums ernannt.

Die informativen Beiträge hätte man gerne um Werkverzeichnisse und ausführlichere Literaturangaben ergänzt gesehen, insbesondere bei den weniger bekannten Autoren. Dieser Einwand soll aber die Leistung dieser wertvollen Edition nicht schmälern, die aber auf Grund des hohen Preises wohl nur für Bibliotheken erschwinglich sein dürfte.

■ Irmbert Schenk (Hg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg: Schüren 1999. 203 Seiten, III. (= Bremer Symposien zum Film III) ISBN 3-89472-313-0, DM 29,00

Um die Wechselwirkungen zwischen Kino und Modernisierung, die der Untertitel dieser aus dem III. Bremer Symposium zum Film hervorgegangenen Sammelbandes verspricht, geht es nur am Rande. Die meisten Autoren versuchen vielmehr, der Repräsentation der Großstadt in den bekannten Spielfilm-Klassikern neue Aspekte abzugewinnen, was allerdings nicht immer gelingt. Wenn man "Film und Kino als Teil und Motor der gesellschaftlichen Modernisierung" (so Irmbert Schenk im Vorwort, S. 10) untersuchen will,

dann muß man Film als Medium der Massen ernstnehmen und nicht immer wieder nur *Metropolis, M, Asphalt* oder *Sunrise* anführen: wichtige Stadtfilme sicherlich, aber doch Ausnahmefilme. Wirkungsmächtiger war doch wohl die Masse jener Filme, die man in Weimar als "Mittelfilme" bezeichnete und die zu einem gewichtigen Teil im großstädtischen Milieu spielten, ohne dieses aber von der Filmarchitektur her so imposant ins Bild zu setzen wie es etwa Fritz Lang tat. Dagegen dürfte das luxuriöse Milieu der Reichen und Schönen insbesondere mit dem ewiggleichen Schauplatz des Nachtlokals – elegante Herren, verführerische Frauen, Sekt im Überfluß, immer wieder Luftballons, das Spielzimmer nicht zu vergessen – mehr zur Vorstellung Großstadt beigetragen haben als jene Filme, die ausdrücklich Modernität hervorstreichen: ein negativ konnotiertes Großstadt-Bild, zweifelsohne.

Anders gesagt: Modernisierung (und antimodernistische Tendenzen) im Film müßten viel stärker im Drehbuch als in der Filmarchitektur gesucht werden. Der von Irmbert Schenk edierte Sammelband beschränkt sich weitgehend auf Spielfilme - der "Dschungel Großstadt" im Dokumentarfilm wird eigentlich nur von Leonardo Quaresima erforscht, der dem filmischen Futurismus in einer Reihe von bisher kaum rezipierten iatelienischen Dokumentarfilmen – u.a. in dem 1929 von Corrado D'Errico gedrehten kurzen Städtefilm *Stramilano* – nachspürt.

Enno Patalas erzählt die schier endlose Geschichte der Mutilierung und Restaurierung von *Metropolis*; Thomas Elsaesser denkt über das Paradox nach, wie *Metropolis*, seinerzeit als naiv und reaktionär rezipiert, heute "zum Archtetyp eines neuen Filmgenres geworden (ist): des post-fordistischen Kitsch-Techno-Noir" (S. 29), Klaus Kreimeier arbeitet Langs "Hyper-Dokumentarismus" (S. 59) in *M* heraus und Thomas Koeber grübelt u.a. "über die merkwürdige Verspätung des Schocks der Moderne im frühen Film der zwanziger Jahre" (S. 68) nach.

Eva Wahrt untersucht in einer Verknüpfung von Großstadt- und Geschlechterdiskurs die nationalsozialistischen Großstadtfilme mit ihrer "Umdeutung von Stadt zu Heimat" (S. 108). Den Einsatz von Film und Radio im Nationalsozialismus analysiert David Bathrick anhand der Sendereihe "Wunschkonzert" und des auf dieser populären Sendung beruhenden Ufa-Films Wunschkonzert (1940), wobei es ihm um die "politische Brisanz der "leichten" Unterhaltung innerhalb einer von vornherein ideologisch gefärbten Öffentlichkeit" (S. 113) geht.

Über film noir als Ausdruck und Bilder schreibt Norbert Grob, Frank Arnold geht in seinem Streifzug durch die Stadt im Science-Fiction-Film auch auf den hierzulande nur selten gezeigten britischen Film *Things to Come* (1936) ein, dessen Architektur er als Gegenentwurf zu *Metropolis* liest.

Guntram Vogt analysiert in einem spannenden Essay Wim Wenders' "liebevolle Stadtwahrnehmung" (S. 177) und geht dabei – wie auch Klaus Kreimeier für M – auf die Bedeutung der Tonspur ein, denn filmische Großstadt ist schließlich nicht nur Architektur und Bild, sondern auch Geräusch und Klang. Den Band beschließt Knut Hickethier mit Überlegungen zur filmischen Großstadterfahrung im neueren deutschen Film, in denen er eine "modernisierungsbedingte Reduktion der Selbstinszenierung der Stadt" (S. 197) ausmacht; Stadt wird auf eine Chiffre reduziert.

Leider stehen die Illustrationen – überwiegend Abbildungen, die man schon aus vielen anderen filmhistorischen Publikationen kennt – häufig ohne Bezug zum Text. Alles in allem doch ein anregender Band, der einige Schneisen in den filmischen "Dschungel Großstadt" schlägt.

■ Wolfgang Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektround der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren. Düsseldorf: Droste, 1999. 427 Seiten (Schriften des Bundesarchivs; 54) ISBN 3-7700-1608-4, DM 78,00

Vielleicht eines der wichtigsten Filmbücher der letzten Zeit – auch, aber nicht nur wegen der akribischen und mit vielen neuen Quellenfunden untermauerten Darstellung der Tonfilmumstellung, sondern vor allem wegen der interdisziplinären Herangehensweise. Mühl-Benninghaus beschreibt den Übergang von stummen Film zum Tonfilm als Medienumbruch, berücksichtigt also "die technische Entwicklung, die Ausbreitung, die Versuche staatlicher Einflussnahme, die Veränderungen der Inhalte und Ästhetiken sowie die Auswirkungen des neuen Mediums auf die Rechtsprechung." (S. 7)

Mehr noch: auch benachbarte Medien wie Rundfunk, Schallplatte und Theater werden hier zum ersten Mal in ihren komplexen Wechselbeziehungen mit dem neuen Medium Tonfilm in die Analyse einbezogen. So entsteht im Rahmen einer interdisziplinär verstandenen Mediengeschichte ein breites Panorama medialer Verflechtungen, in denen ästhetische Innovationen nicht mehr isoliert, sondern stets auch als Ausfluss technischer und wirtschaftlicher Veränderungen interpretiert werden.

Mit diesem Buch hat Mühl-Benninghaus den Grundstein gelegt für eine noch zu schreibende umfassende Wirtschafts- und Mediengeschichte des deutschen Films – eine Aufgabe, die wohl nur im Team angegangen werden kann: volks- und betriebswirtschaftliche Kenntnisse müssen mit umfassenden Kenntnissen der Schallplatten-, Rundfunk- und Filmgeschichte einhergehen, die Technikgeschichte ist ebenso einzubeziehen wie die Veränderungen im politischen und sozialen Gefüge, um nur die wichtigsten Bereiche anzuführen. Diese Verknüpfung ist dem Autor weitgehend gelungen; nur im Bereich der zugegebenermaßen komplizierten technischen Details der zahlreichen Tonfilmverfahren fühlt er sich nicht ganz so zu Hause. Erschwerend kommt hinzu, dass es heute kaum noch möglich ist, die Kritikerurteile über die technische Qualität der ersten Tonfilme, die zahlreichen PR-Texte der involvierten Firmen und die natürlich auch von wirtschaftlichen Erwägungen beeinflussten firmeninternen Berichte und Stellung-nahmen angemessen zu bewerten. Zum Glück ist die Quellenlage gerade zur Tonfilmunstellung recht günstig, was leider nicht für alle Epochen der deutschen Filmgeschichte zutrifft, da viele Firmenarchive nicht überliefert sind.

Mühl-Benninghaus beschränkt sich in seinem Buch keineswegs auf die heiße Phase der Tonfilmumstellung 1929/30, sondern geht zurück auf die Tonbilder vor 1914, die Experimente der Tri-Ergon-Gruppe in den frühen zwanziger Jahren und erste mediale Verflechtungen zwischen Film, Rundfunk und Schallplatte. Und er weitet seine Darstellung auf die Entwicklung des Tonfilmmonopols während der NS-Zeit sowie nach dem Ende des II. Weltkriegs aus. Zugegeben: das Buch ist streckenweise nicht einfach zu lesen, was sicherlich dem Thema geschuldet ist, aber auch den Einschüben und Exkursen, die den Erzählbogen brechen; zudem wurde ganz auf Abbildungen – von einigen Tabellen abgesehen – verzichtet. Über verschiedene Thesen und Einschätzungen wird zu streiten sein, nicht aber über die "interdisziplinäre Betrachtungsweise des Medienumbruchs". (S. 405)

Wichtig auch: Mühl-Benninghaus legt zahlreiche Fährten aus, die durch Detailstudien ausgeführt werden müssen, etwa die Wechselbeziehungen zwischen Rundfunk und Film, sowohl im Bereich der Technik, insbesondere der Tonaufzeichnung, als auch äs-

thetisch, etwa in der Hörspielentwicklung oder in Bezug auf die Diskussion um die "Konservenkunst", die während der Einführung der Schallaufzeichnung im Rundfunk entbrannte und die in den entsprechen Vorbehalten gegenüber dem Tonfilm ihr Gegenstück fand. Ein anderes Beispiel: die Rolle des Kulturfilms in der Einführungsphase des Tonfilms in Deutschland scheint bei Mühl-Benninghaus immer wieder auf – auch hier werden Spuren gelegt, die es zusammenzuführen gilt. Auch eine Fallstudie zur Tri-Ergon, der wohl wichtigsten Firma in der Frühphase der Tonfilmeinführung, mit ihren besonderen Beziehungen sowohl zum Rundfunk als auch zur Schallplatte drängt sich auf. Mühl-Benninghaus hat mit diesem Buch Pionierarbeit geleistet – es gilt, auf diesen Weg weiterzuschreiten.

vorgestellt von... Francesco Bono

■ Alexander Horwath, Giovanni Spagnoletti (Hg.): *Michael Haneke*. Turin: Lindau Verlage, 1998. 218 Seiten (Mit Texten von Michael Haneke und Essays von Giona A. Nazzaro, Bert Rebhandt, Andreas Kilb, Dominique Paini, Jean-Claude Polak, Olaf Moeller, Nicole Brenez, Vääth Öthmer und Thomas Assheuer. Filmografie und Bibliografie: Regina Schlagnitweit) ISBN 88-7180-252-7, Lire 20.000

Zunächst mit dem Film *Der siebente Kontinent*, dann mit *Bennys Video und Funny Games* hat sich der österreichische Regisseur Michael Haneke einen festen Platz im neuen europäischen Film gesichert. Und doch drängt sich der Eindruck auf, dass nur wenige ihn kennen, zumal es kaum Texte über seine Arbeit gibt.

Ein Blick in die Bibliographie des vorliegenden Bandes, den Alexander Horwath und Giovanni Spagnoletti dem Regisseur widmen, bestätigt unsere Vermutung, führt sie doch lediglich zwei Publikationen über den Regisseur an: "Der siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme" (Wien und Zürich: Europa Verlag, 1991) sowie "Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk" (Thaur, Wien und München: Kulturverlag, 1996). An den Fingern einer Hand lassen sich anderseits die Beiträge zählen, die sich mit mehr als einem Film von Michael Haneke beschäftigen.

Wie bei den oben genannten Titeln handelt es sich auch beim vorliegenden Buch, das von Alexander Horwath (Herausgeber von "Der siebente Kontinent" und lange Zeit Direktor der Viennale) und Giovanni Spagnoletti (einem italienischen Kenner des deutschen Films) herausgegeben wurde, um einen Sammelband. Das Buch sollte auch außerhalb Italiens beachtet werden, trägt es doch dazu bei, einen Regisseur bekannter zu machen, der bereits seit den siebziger Jahren stark im Fernsehen engagiert ist, auf den jedoch die Kritik erst seit seinem Kino-Debut *Der siebente Kontinent* aufmerksam wurde. Gerade dieser Film, so Spagnoletti, bewirkt eine "thaumaturgische" Änderung im Arbeitsverlauf Michael Hanekes und bildet einen Einschnitt seines Schaffens.

Beachtenswert an diesem Band ist die Fülle des dem Leser zur Verfügung gestellten Materials, das von einem gut geführten Interview mit Michael Haneke, drei Texten des Regisseurs über seinen Film 71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls, über Gewalt und Medien und Robert Bressons Film Au hasard Balthazar bis hin bis zu der detaillierten Filmografie und Bibliografie von Regina Schlagnitweit reicht.

Die Beiträge über Hanekes Filme stammen von 9 (vorwiegend österreichischen, deut-

schen aber auch französischen) Kritikern, die das Filmschaffen des Regisseurs von verschiedenen Gesichtspunkten aus beleuchten. Schade nur, dass ihre Texte – den Beitrag von Alexander Horwath ausgenommen – nur selten über subjektive Einfühlung hinausgehen und eine organische Vertiefung des Stoffes eher verfehlen. Dies mag mit dem flüchtigen Anlass zusammenhängen, auf den die Beiträge dieses Bandes zurückgehen, nämlich eine Filmschau des Regisseurs anläßlich des Torino Film Festival im Herbst 1998

Kurz vorgestellt

■ Manuel Köppen, Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 1997 (= Literatur – Kultur – Geschlecht, Kleine Reihe 10), 231 Seiten, III. ISBN 3-412-05197-7, DM 35,00

In den so kontrovers und polemisch wie kaum je zuvor geführten Debatten der neunziger Jahre ist die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust Teil der öffentlichen Streitkultur geworden. Vor diesem Hintergrund heben sich die sorgfältig analysierenden und fundiert kommentierenden Beiträge dieses Sammelbandes wohltuend ab. Verfolgt wird in den einzelnen Untersuchungen der Prozess der Ablösung eines dokumentarisch bezeugenden "Pathos des Primären" durch ein neues, medial vermitteltes "Ethos der sekundären Repräsentation". Diese von den Herausgebern als solche empfundenen "Anzeichen einer neuen "Holocaust-Kultur', für die das Auschwitz-Trauma, wie gebrochen auch immer, als emotional aktives Zeichen der eigenen Erinnerungsund Erlebnisfähigkeit nachwirkt" (S. 6), werden auf dem Gebiet der filmischen Repräsentation zumeist in der Opposition zwischen Claude Lanzmanns *Shoa* und Steven Spielbergs *Schindler's List* beschrieben.

Manuel Köppens Beitrag "Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust" (S. 145 - 170) korrigiert einige Missverständnisse der deutschen Rezeption von Spielbergs Film – etwa über dessen vermeintlichen "Wochenschau-Stil" –, indem er die authentifizierende Wirkungsstrategie vielmehr in der konsequent verdichtenden Metaphorisierung historischer Zeichen (Züge, Schienenstränge, Schornsteine) und einer doppelten ästhetischen Referenz ausmacht – einerseits auf Greuelbilder aktueller Nachrichtensendungen à la CNN, anderseits auf die Konventionen filmischer Gewaltrepräsentation im amerikanischen Kino nach Vietnam: "Die Wahrheit der historischen Ereignisse wird bei Spielberg nicht durch das Dokument oder die Aura des historischen Schauplatzes verbürgt, sondern durch die Ausspielung der Szenen und visuellen Signifikanten, die im Fundus des gegenwärtigen – durch Filme, Museen, Gedenkstätten angereicherten – kulturellen Gedächtnisses lagern." (157f)

Auf diesem semantischen Feld der medialen Erinnerung ist, wie Köppen abschließend feststellt, jeder ethisch-ästhetische Polarisierungsversuch höchst problematisch: "Auch Lanzmanns Aufnahmen besetzen – als Substitute des Nicht-Dargestellten – das Bildergedächtnis und aktualisieren damit das Paradigma der Bilder, wie sie als Neueinschreibungen das Repertoire der Holocaust-Bilder erweitern. Unter Schindlers Liste zeichnet sich auch Shoa ab. Das ist keine List Spielbergs, sondern Konsequenz medial gestalteten Erinnerns." (S. 165) Dass nicht nur den Bildern, sondern auch der Tonebene im

Film eine gewichtige Rolle in dieser medialen Gestaltung zukommt, wird in Köppens Diskussion leider nicht einmal angedeutet. Dies mag dem Hauptaugenmerk des Bandes insgesamt entsprechen, wird aber weder der tatsächlich weitaus komplexeren Wirkungsweise des betrachteten Mediums noch der ästhetischen Problematik "Film und Holocaust" in umfassenden Sinne gerecht. (MW)

■ Filmerleben. Zur emotionalen Dramaturgie von Titanic. medien praktisch TEXTE 2. Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V., September 1999, 71 S., Abb., DM 14,00

Im Mittelpunkt des zweiten Sonderheftes der Zeitschrift medien praktisch steht mit James Camerons *Titanic* (1997) wiederum ein einzelner Film, der exemplarisch aus verschiedenen analytischen und theoretischen Perspektiven unter dem Aspekt des "Filmerlebens" untersucht wird: Im Anschluss an Norbert Neumanns und Hans J. Wulffs einleitende Annäherung an den Erlebnisbegriff als "Problem der Medienforschung" widmet sich der Beitrag von Katja Kirste und Wolfgang Struck der komplexen Verschränkung der Zeitebenen, die den Film zu einer "Erzählung kultureller Erinnerung" macht. Im Spannungsfeld "zwischen Kitsch und Katharsis" erläutert Jürgen Grimm die wirkungsästhetischen Merkmale des Untergangsmythos, wie sie sich einigermaßen konstant durch die Rezeptions- und Deutungsgeschichte der Titanic-Katastrophe bis hin zu Camerons wohl definitiver Verfilmung ziehen.

Ergebnisse empirischer Befragungen innerhalb eines kommunikationstheoretischen Analysemodells dienen Andreas Hepp und Waldemar Vogelsang zur Beurteilung von "Erwartungsformierung", "emotionaler Beurteilung" und "kommunikativer Aneignung" des gesamten Medienereignisses *Titanic*. Auf Basis von 13 nachträglich verfassten Gedächtnisprotokollen liefert Renate Luca eine Diskussion des psychoanalytischen Symbolbegriffs und seiner Bedeutung für die Rezeptionsqualität "im Zusammenspiel von emotionalem Erleben und der Reflexion dieses Erlebens", aus der sie eine Reihe übergreifender medienpädagogischer Schlussfolgerungen zieht. Manfred Behr stellt in seiner texthermeneutischen Betrachtung der vielfältig angelegten und miteinander verknüpften Motivkomplexe eingehend das Potential einer philologischen Lektüre der "literarischen" Dimensionen des Films heraus. Eine von Thomas Hammerschmidt zusammengestellte und kommentierte Material- und Datensammlung zum Titanic-Komplex schließt das gehaltvolle Heft ab. (MW)

■ http://www.uni-trier.de/~kintop/

Der deutsch/englisch angelegte Internet-Auftritt von KINtop, dem Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, ist zwar erst im Aufbau - präsentiert wird bereits das Inhaltsverzeichnis der bisher erschienenen Ausgaben sowohl des Jahrbuchs als auch der KINtop Schriften - aber man sollte sich die Seite schon jetzt merken; wenn es dem KINtop-Team gelingt, ihre Präsentation zu einem offenen Forum zum frühen Film auszubauen, so könnte hier eine wertvolle Diskussions-Plattform, entstehen. (JpG)

Inhaltsverzeichnis

Von Brummer zu Hitler. Sex-Business made in Pasing (BRD 1969, R: Hans-Jürgen Syberberg) (Michael Wedel) [4]

Städtebilder aus der Trümmerzeit. DEFA-Dokumentarfilme von 1946 (Ralf Schenk) [6]

Nationalsozialistische Kulturpolitik und musikalische Moderne. *Verbotene Klänge – Musik unter dem Hakenkreuz* (BRD 1989/90; R: Norbert Bunge, Christine Fischer-Defoy) (Michael Wedel) [9]

Keine Stadtsinfonie: Gigant Berlin (BRD 1964, R: Leo de Laforgue) (Jeanpaul Goergen) [11]

Nachruf auf eine 27-jährige (Günter Agde) [15]

Dokumentarfilm in Deutschland: Perioden - Stile - Strategien. 3. Jahrestagung des Medienstudienganges an der Universität Siegen (Ralf Forster) [17]

Verstreutes zu Dr. Caligari (Jeanpaul Goergen) [20]

Drei Texte von Hans Janowitz (Helmut G. Asper, Jeanpaul Goergen) [23]

"Selbstmörderische Sachlichkeit". Aus einem unveröffentlichten Manuskript von Gertrud T. Basse über Wilfried Basse (Thomas Tode) [31]

Interview mit dem aus Berlin zurückgekehrten Anton Giulio Bragaglia (1928) (Jeanpaul Goergen) [34]

Stalin meets Piscator (Günter Agde) [39]

"Filmstudio 1929 zeigt seinen ersten Versuch". Menschen am Sonntag: restauriert (Jeanpaul Goergen, Daniel Kothenschulte) [46]

Béla Balázs - Der sichtbare Mensch [48]

Ende der Spaßgesellschaft. Frauen, die man oft nicht grüßt (D 1925, R: Friedrich Zelnik) (Jeanpaul Goergen) [49]

Das Filmarchiv der Akademie der Künste (Torsten Musial) [52]

"Die Kunst dem Volke" – was blieb? Die Aufarbeitung des Nachlasses der Volksbühne Hannover e.V. im Kulturarchiv der hannoverschen Hochschulen **[55]**

Die "Viking-Eggeling-Gesellschaft" (Lund) (Patrick Vonderau) [56]

Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der zwanziger und dreißiger Jahre im internationalen Vergleich [57]

Changing Identities in Film, Television and the New Media. XIV IAMHIST Congress [58]

Living Pictures: The Journal of the Popular and Projected Image before 1914 [58]

The Moving Image: Journal of the Association of Moving Image Archivists [59]

Deutsches Filmmuseum [60]

Filmmuseum Düsseldorf [61]

Deutsches Filminstitut - DIF [62]

Bundesarchiv-Filmarchiv [64]

Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek [65]

Personalia [66]

Deutschland auf der Mattscheibe. Die Geschichte der Bundesrepublik im Fernsehspiel. Hg.: Martin Wiebel (Claudia Lenssen) [68]

Meg Gehrts:Weiße Göttin der Wangora: Eine Filmschauspielerin 1913 in Afrika. (Uli Jung) [69]

Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Hg.): 1. April 2000. (Uli Jung) [70]

Andreas Weber (Hg.): Er kann fliegen lassen. Gespräche und Texte über Bernhard Wicki (1919-2000). (Uli Jung) [71]

Friedrich Knilli: Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian. (Jürgen Kasten) [72]

Michael Töteberg (Hg.): Szenenwechsel. Momentaufnahmen des jungen deutschen Films. (Jürgen Kasten) [73]

Peter Rabenalt: Filmdramaturgie. (Jürgen Kasten) [74]

Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer: Praxis des Drehbuchschreibens. Jean-Claude Carrière: Über das Geschichtenerzählen. (Jürgen Kasten) [75]

Oliver Schütte: Die Kunst des Drehbuchlesens. (Jürgen Kasten) [77]

Luise Dirscherl, Gunther Nickel (Hg.): Der blaue Engel. Die Drehbuchentwürfe. (Horst Claus) $\cite{T8}$

Aura. Filmvetenskaplig tidskrift / Film Studies Journal. (Patrick Vonderau) [80]

John Fullerton, Jan Olsson (Hg.): Nordic Explorations: Film before 1930. (Patrick Vonderau) [83]

Rainer Dick: Lexikon der Filmkomiker. (Ralf Schenk) [85]

Eva Hohenberger (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. (Michael Wedel) [86]

Mette Peters und Egbert Barten: Meestal in't verborgene. Animatiefilm in Nederland 1940-1945. (Michael Wedel) **[88]**

1953 – Syberberg filmt bei Brecht. VHS / Hans Jürgen Syberberg: Die Fritz-Kortner-Filme. VHS / Hans Jürgen Syberberg: Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried 1914-1975. VHS. (Michael Wedel) [89]

Hans H. Hiebel, Heinz Hiebler, Karl Kogler, Herwig Walitsch: Große Medienchronik. (Wolfgang Mühl-Benninghaus) [90]

Robin Allan: Walt Disney and Europe. European Influences on the Animated Feature Films of Walt Disney. (Daniel Kothenschulte) [91]

Christoph Classen: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965. (Ralf Forster) [92]

Weimar-Index. Deutscher Reichsanzeiger und Preußischer Staatsanzeiger. Register 1918-1933. Bearbeitet von Martin Schumacher. (Rolf Aurich) [94]

Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Band 3/1. USA. Hg. von John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra H. Hawrylchak. (Jeanpaul Goergen) [95]

Irmbert Schenk (Hrsg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. (Jeanpaul Goergen) [96]

Wolfgang Mühl-Benninghaus: Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren. (Jeanpaul Goergen) [98]

Alexander Horwath, Giovanni Spagnoletti (Hg.): Michael Haneke. (Francesco Bono) [99]

Kurz vorgestellt [100]