

Spaß und die pure Anarchie der Grotesken münden hier oftmals diegetisch in eine Affirmation der bestehenden Verhältnisse. Zumindest in der Körperkomik der Schauspielerinnen blitzen, so Preschl, jedoch weiterhin Verweigerung und Rebellion auf.

Die Studie schließt mit dem Versuch, Spuren historischer Rezeptionen dieser Filme und ihrer Protagonistinnen aufzuzeigen. Die Presseberichterstattung über Asta Nielsen ausgenommen, fällt dieser Versuch für Wien recht mager aus – was nicht weiter verwundert, weil die frühen kurzen, zumal komischen Filme der Kulturkritik als nicht berichtenswert galten. Dennoch ist hervorzuheben, dass Preschl sich um eine Kontextualisierung der Filme und ihres Auswertungszusammenhangs bemüht. Die Studie endet hiermit etwas abrupt, eine kurze Rekapitulation der wichtigsten Thesen wäre wünschenswert gewesen. Dafür entschädigt aber die hervorragende und akribisch zusammengetragene Filmografie, die soweit möglich nicht nur mit vollständigen Angaben zu den besprochenen Filmen aufwartet, sondern auch Angaben zu den Standorten der heute noch verfügbaren Kopien macht.

Insgesamt zeigt Preschls Studie, dass das Lachen als fruchtbare Kategorie zur Herausarbeitung der Spezifika des frühen Kinos dienen und so dessen Ruf als „Gegenkino“ festigen kann. (Andrea Haller)

■ Peter-André Alt: **Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen.** München: C.H. Beck-Verlag 2009, 237 Seiten, Abb. ISBN 978-3-406-58748-1, € 19,90

■ Anne Brabandt: **Franz Kafka und der Stummfilm.** München: Martin Meidenbauer Verlag 2009, 89 Seiten, Abb. ISBN 978-3-89975-675-5, € 19,90

Gelegentlich muss man wider besseres Wissen Äpfel mit Birnen vergleichen. Unter fast identischem Titel sind zwei literaturwissenschaftliche Bücher in den Handel gekommen, die sich mit dem Prager Dichter Franz Kafka und seinem Verhältnis zum Film beschäftigen: hier die schmale Mainzer Magisterabschlussarbeit von Anne Brabandt, dort die Studie von Peter-André Alt, Professor an der Freien Universität Berlin.

Bertolt Brecht stellte Ende der 1920er Jahre fest: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der, der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.“ Mit diesen einfachen Sätzen brachte er sehr früh die komplexen wechselseitigen Bedingungen der Produktion und Rezeption von Literatur im Medienzeitalter auf den Punkt. Es waren danach Fragen der Ästhetik, des sich wandelnden literarischen Selbstverständnisses, aber auch der Produktionsbedingungen im Umfeld neuer Vergnügungskulturen und Medien, die Anfang der 1970er Jahre eine von der Literaturwissenschaft inspirierte

germanistische Medienwissenschaft hervorbrachten. Seitdem sind Arbeiten zu zahlreichen Autoren vor allem aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und deren Verhältnis zum Film entstanden. Die systematische Aufarbeitung des Verhältnisses von Autoren zu Film und Fernsehen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht dagegen noch aus. Neben dem kritischen Beitrag der literarischen Intelligenz zu Theorie und Praxis des Films ging es in vielen Studien um ästhetische Interdependenzen und besonders um die Übernahme ästhetischer Verfahrensweisen des Films in der Literatur. Trotz zahlreicher Versuche gibt es jedoch immer noch kein überzeugendes tertium comparationis zwischen Literatur und Film.

Das wird auch an den beiden neuen Büchern deutlich, von denen Alts Studie deutlich elaborierter und differenzierter ausfällt. Produktiver als Brabandt greift Alt die bisherigen umfangreichen Forschungsergebnisse zu Kafka und dem Film auf, führt sie fort und argumentiert zudem stärker aus den genuinen Medieneigenschaften des Films heraus. Bei Brabandt ist man sich dagegen nie ganz sicher, ob sie nun Gemeinsamkeiten entdeckt oder eher negiert. Sie untersucht Elemente wie Gebärde, Geste, Pantomime, den szenisch-sequentiellen Charakter der Erzählungen und Romane von Kafka, die Funktion der Requisiten, Elemente der Fantastik (wie Licht und Orte) und der Komik. Dabei lehnt sich Brabandt an bekannte Studien an, ohne dass sie deren Komplexität erreichte oder neue Erkenntnisse hinzufügen könnte. Sie sucht nach Ähnlichkeiten zwischen Literatur und Film, die sie in ihren Einzelanalysen selten findet, aber in der Gesamtanlage behauptet. Film- und literaturhistorisch bewegt sich ihre Arbeit an der Oberfläche der aktuellen Diskussion und lässt den Leser ein wenig ratlos zurück.

Alt streicht zentrale Arbeitsweisen Kafkas heraus und verdeutlicht damit nicht nur die individuellen Aneignungsstrategien, sondern auch deren ästhetische und strukturelle Vielfalt. So wird Filmwahrnehmung für Kafka zu einem Modus der Alltagswahrnehmung, und die Adaption filmischer Strategien gewinnt eine metafiktionale Dimension, weil bei ihm Literatur zum Gegenstand der Betrachtung wird. In seinen Texten setzt Kafka filmische Topoi und Sujets gezielt ein; er verknüpft Bilder in seinen Texten zu Sequenzstrukturen und übernimmt auch Bildfolgen aus dem kurz zuvor entwickelten Erzählkino. Deutlich wird vor allem, dass kinematographisches Erzählen vor dem Hintergrund des „antipsychologischen Erzählens“ zu verstehen ist, das „die Antriebe, die eine Figur leiten, veräußerlicht“ (S. 191). Dieser Gedanke schlägt eine Brücke zu Siegfried Kracauers Ästhetik der Oberfläche. Kafka eröffnet überdies neue Wege der Spannungssteigerung, indem „er die Möglichkeit der Konzentration auf affektive Zustände einer Figur bietet, die ohne ‚Gegenschnitt‘ auf ihren Auslöser vorgeführt werden können“ (S. 192). Alt überrascht in einem langen Kapitel mit der Gleichsetzung des Schauplatzes von Murnaus *NOSFERATU* (1921) und Kafkas Roman *Das Schloss* (1922). Die

Analogiebildungen über die literarischen Beschreibungen und die Repräsentation im Film leuchten zunächst ein. Gleichwohl kann Alt weder einen Besuch des Schlosses noch der Dreharbeiten schlüssig nachweisen. Es bleibt bei einer reizvollen Spekulation.

Die Studie von Alt fokussiert die erzählerischen Möglichkeiten Kafkas und dessen ästhetisches Programm vor dem Hintergrund des neuen Mediums, das in der Literatur und der Literaturwissenschaft als ein positiv konnotierter Modernitätsmaßstab verstanden wird. Es ist anzunehmen, dass die beiden Neuerscheinungen vor allem in der Literaturwissenschaft zur Kenntnis genommen werden, da sie mit Blick auf das Werk Kafkas und nicht mit Blick auf die Filmforschung neue Impulse setzen. Dabei führen sie jedoch den umfangreichen Umbau visueller Wahrnehmungsmuster im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts und den Anteil des Films an diesem Prozess vor Augen. Für Cineasten bietet sich die Möglichkeit, Kafka aus diesem Blickwinkel neu zu entdecken. (Michael Grisko)

■ Tim Bergfelder, Christian Cargnelli (Hg.): **Destination London. German speaking Emigrés and British Cinema, 1925-1950.** New York, Oxford: Berghahn Books 2008 (= Film Europa: German Cinema in an International Context; 6), 272 Seiten.
ISBN 978-1-84545-532-3, £ 45,00 / \$ 90,00

Der von Tim Bergfelder und Christian Cargnelli herausgegebene Sammelband *Destination London* wendet sich einem bisher nur wenig erschlossenen Bereich des Filmexils zu: der Geschichte und den Geschichten von deutschsprachigen Emigranten und Exilanten in der britischen Filmwirtschaft zwischen 1925 und 1950. Im Zentrum stehen die Karrieren von Filmemachern, Schauspielern, Kameraleuten und Set-Designern, deren Lebenswege aus wirtschaftlichen, künstlerischen oder politischen Gründen die britische Filmgeschichte kreuzten. In den siebzehn Aufsätzen des Bandes werden unter anderem der Kameramann Günther Krampf (Michael Omasta), der Set-Designer Alfred Junge (Sarah Street), der Drehbuchautor Carl Mayer (Brigitte Mayr), der ab 1926 in Hollywood und ab 1933 in England tätige Regisseur Paul Ludwig Stein (Christian Cargnelli) sowie die Schauspielerin Lilli Palmer (Barbara Ziereis) vorgestellt. Den Band runden Aufsätze zum Schwerpunkt filmmusikalischer Beziehungen ab. Vorgestellt werden darin die Arbeiten von Hans May, der unter anderem für British National Produktionen komponierte, und Ernst Meyer, der vor allem nichtfiktionale Filme vertonte (Geoff Brown), der Einfluss deutschen Komponierens auf Michael Powells *I KNOW WHERE I'M GOING* (1945). Neben Alfred Junge und dem Kameramann Erwin Hillier arbeitete an Powells Film auch der Komponist Allan Gray mit, der 1902 als Josef Zmi-grod in Galizien geboren worden war (K.J. Donnelly). Analysiert wird zudem