

Größen des nationalsozialistischen Staates als „Mittler zwischen Führerschaft und Gefolgschaft“. In eben diesem Katalog charakterisiert er auch seine Fotokamera als „Auge des Volkes“ (zit. nach S. 151) – eine Wendung, die umgedeutet als „Auge des Dritten Reiches“ den nun ganz anders akzentuierten Buchtitel abgibt.

### **vorgestellt von... Jürgen Kasten**

■ DEFA-Stiftung (Hg.): ***Apropos: Film 2005. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung***. Berlin: Bertz + Fischer 2005. 328 Seiten, Ill.  
ISBN 3-86505-165-0, EUR 19,90

Das Jahrbuch *Apropos: Film 2005* ist das Letzte seiner Art. Die DEFA-Stiftung wird es aufgrund des bescheidenen Absatzes nicht weiter fördern, die Schriftenreihe zum zumeist ziemlich eng ausgelegten Stiftungszweck aber weiterführen. Der Band 2005 zeigt noch einmal die Stärken und Schwächen des voluminösen Jahrbuch-Konzepts.

In der recht allgemein betitelten Rubrik „Geschichte und Geschichten“ geht es vor allem um Drehbuchautoren: ein Interview mit dem bulgarischen Autor Angel Wagenstein, eine persönliche Annäherung von Erika Richter an die Autorin Helga Schütz und die aus einem Filmfeature übernommenen sprunghaften Anmerkungen von Fred Gehler über den heute zu unrecht vergessenen Autor und Regisseur Gerhard Klein. Bei ihm hatte der bekannteste DEFA-Drehbuchautor, Wolfgang Kohlhaase, seine Laufbahn begonnen. Den bezeichnet Caroline Moine schlicht und ergreifend als: „Der Geschichtenerzähler“. Allerdings ist ihr Aufsatz über Kohlhaase eher ein lexikalischer Beitrag, der wenig Neues enthält und die Filme mit kurzen Synopsen sowie Interview-Aussagen vorstellt. Weder Kohlhaases besondere Stellung im DEFA-Film noch seine spezifische Ästhetik, etwa in der Verknappung des Dialogs und des Plots, des Einsatzes von Lakonik und stilisierter (Umgangs-)Sprache, werden untersucht. Dazu hätte es eines tieferschürfenden Blicks in die Drehbücher selbst bedurft, was merkwürdiger Weise bei allen Aufsätzen über Drehbuchautoren ausblieb, oder in Protokolle der DEFA-Dramaturgiekonferenzen.

Von anderem Kaliber, sowohl was die Empathie wie die Analyse betrifft, ist da der sehr persönliche Beitrag Claus Lösers über die Arbeiten Thomas Braschs, zu denen auch drei in der BRD gedrehte Spielfilme gehören.

Ein breiterer Themen-Horizont wird unter dem Rubrikobertitel „Deutschlandbilder im Film“ aufgefächert. Hier ist Sonja M. Schultz' mutige Analyse neuerer Spielfilme zu nennen (etwa *MARLENE*, *COMEDIAN HARMONISTS*, *GLOOMY SUNDAY* u.a.), die „authentische Biografien nur in Liebesgeschichten, Symboliken und Schicksalsbegriffen“ erzählen und damit „die historische Wahrheit“

„dem filmischen Reiz“ unterordnen. Die Autorin deutet das als Ästhetik des „Nostalgiefilms“ einer (die Parallele zu den 50er Jahren liegt auf der Hand) „harmonischen Leinwand“ (S. 88). Arg verkürzt erscheint der Versuch von Matthias Dell, das Bild der DDR im gesamtdeutschen Kino mit knappen Bemerkungen zu bekannten Filmen zeichnen zu können. Sehr informativ ist die umfassende Darstellung Michael Tötebergs, der die Produktionsgeschichte und die internationale Rezeption von *GOOD BYE LENIN* bis zur letzten Hand voll Dollar des Box Offices darlegt.

In der Rubrik „Aus der Geschichte der DEFA“ ragen die sehr genauen Beiträge von Günter Jordan über die Stoffentwicklung des nicht gedrehten Ossietzky-Films (an dem so unterschiedliche Autoren wie Alfred Kantorowicz und Axel Eggebrecht arbeiteten) sowie von Günter Agde über die kurzen Dokumentarfilme (1949-56) der heute völlig unbekannt, damals sperrig radikal-demokratischen Eva Fritzsche heraus (Vgl. auch Günter Agde: *Inszenierte Dokumente*. In: *Filmblatt*, Nr. 25, Herbst 2004). Beide Autoren werten umfangreiches Archivmaterial aus, ordnen es kritisch ein und bringen es damit subtil zum Sprechen. Dagegen wirken die Erinnerungen des Hauptdramaturgen Dieter Wolf an seine Arbeit in der Produktionsgruppe *SOLIDARITÄT* etwas larvoyant. Eine neue, bisher in der Erforschung der DEFA-Filmgeschichte kaum berücksichtigte Perspektive regt Detlef Kannapin an, wenn er die Nachwirkungen des NS-Films im DEFA-Schaffen untersucht. Das Defizit begründet er gut in einem Forschungsbericht. Allerdings sind seine über infrastrukturelle und personelle Verbindungen hinausreichenden ersten Ansätze ergänzungsbedürftig, insbesondere in der ästhetischen Analyse, die *EHE IM SCHATTEN* etwas vorschnell in der Nachfolge des NS-Melodramas sieht. Solche Erweiterungen des Blicks und des filmhistorischen Vergleichs wären vielleicht eine Entwicklungsmöglichkeit auch für die Publikationen der DEFA-Stiftung.

■ Peter Cowie: ***Louise Brooks. Lulu Forever***. München: Schirmer-Mosel 2006, 256 Seiten, Ill.

ISBN 3-8296-0257-X, EUR 49,80

■ Günter Krenn, Karin Moser (Hg.): ***Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende***. Wien: Filmarchiv Austria 2006, 272 Seiten

ISBN 103-902531-126, EUR 24,90

Der 100. Geburtstag der amerikanischen Schauspielerin Louise Brooks wurde erstaunlich aufwändig begangen. Die ist zwar zu einer visuellen Ikone der späten 20er Jahre geworden, doch ihre Filme sind bis auf zwei Ausnahmen kaum geläufig. In Wien und München waren Ende 2006 endlich Retrospektiven aller ihrer erhaltenen Filme zu sehen. Und es sind zwei neue Bücher erschienen. Peter Cowie, ehemaliger Chefredakteur des US-Branchenblatts *Variety*, kannte die Schauspielerin, die sich Anfang der 30er Jahre „ihre Karriere

nahm, wie andere sich das Leben nehmen“ und sich danach dem Film wie dem Leben weitgehend entzog. Die Biografie, die Cowie in einem opulenten Bildband mit mehr als 165, zumeist ganzseitigen Fotos aufspannt, kann auch aus privaten Briefen schöpfen. Ein grundlegend neues Bild ihrer Persönlichkeit entsteht dadurch jedoch nicht. Cowie bestätigt weitgehend, was aus der monumentalen Brooks-Biografie von Barry Paris (1989) sowie dem legendären Aufsatz von Kenneth Tynan (1979) bekannt ist.

Louise Brooks hatte zwischen 1925 und 1929 in mehr als einem Dutzend Paramount-Filmen mitgewirkt. Mit die BÜCHSE DER PANDORA, DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (1928/29) und mit PRIX DE BEAUTÉ (1929/30) wurde sie in Europa bekannt. Die Gründe, warum sie danach leichtfertig ihre Karriere im US-Film demolierte, bleiben noch immer etwas nebulös. Sie war schön, belesen, wach und intelligent und andererseits sprunghaft, launisch, Alkohol umnebelt und in Business- wie Männerangelegenheiten ebenso promisk wie naiv. Hinzu kommt, dass sie sich nie als Schauspielerin begriffen hatte, die sie unter darstellungsartistischen Kriterien wohl auch nicht war. Viele Regisseure und Schauspielerkollegen hatten ihr das am Set zu verstehen gegeben. Dass sie trotzdem bzw. gerade deshalb eine außergewöhnliche Leinwandpräsenz hat, wollte sie Zeit ihres Lebens nicht so recht annehmen. Als sie den Tausch Körper gegen Luxusleben durchschaut und auskosten hatte, zog sie sich in die Depression und die Einsamkeit zurück, wo sie sich, nach eigenen Angaben, nicht unwohl fühlte. Cowie zeichnet die selbstbestimmte Verwüstung ebenso einfühlsam wie nüchtern nach.

Der weniger biografisch als film- und kulturwissenschaftlich vorgehende Band des Filmarchivs Austria stellt einige Fragen mehr hinsichtlich der Konstruktion ihres bereits Anfang der 30er Jahre unzeitig werdenden Junior-Startums und der viel späteren Rezeption als Verkörperung eines spezifischen Frauentyps im Jazz-Zeitalter. Hierbei dominiert eine genaue film- und kulturhistorische Kontextbildung, insbesondere im Hinblick auf die heute regelrecht emblematisch erscheinende Modernität ihrer Erscheinung. Im zentralen Aufsatz des Bandes der Co-Herausgeberin Karin Moser geht es um eine Einordnung des Frauenbildes, das die Brooks verkörpert, und zwar sowohl im Blick auf die Film-, Kultur-, Design- wie auch auf die feministische Emanzipationsgeschichte.

Jan-Christopher Horak hat sich die Mühe gemacht, zeitgenössische US-Film-, Fan- und Frauenzeitschriften auszuwerten, um daraus eine historisch fundierte Einschätzung der Brooks zu gewinnen. Er kommt zu dem Ergebnis, dass sie in den USA ein Starlet war, dessen Bekanntheit unterhalb der späteren Berühmtheit lag. Die beruht eigentlich nur auf den beiden Pabst-Filmen sowie sehr persönlichen Lesarten (oder: Adorierungen) einiger weniger Cineasten, auf Glamourfotos und eine ihre Erscheinung paraphrasierende Comics-Rezeption. Letztere zeichnet Günter Krenn passioniert nach. Horak und Krenn mer-

ken an, dass die aus dekorativer Fotorezeption resultierende Berühmtheit wenig mit ihren Filmen zu tun hat. Darauf verweist auch der Beitrag Annemone Ligensas sehr nachdrücklich. Sie macht darauf aufmerksam, dass Louise Brooks im Verbund mit den Kinematheken selbst am eigenen Nachruhm mitgewirkt habe. Wobei allerdings anzumerken wäre, dass sich wohl selten eine Darstellerin derart selbstkritisch über das Filmbusiness und die eigene Karriere geäußert hat wie die Brooks in ihren späten Artikeln. Ligensa legt eine sehr differenzierte Analyse ihres vermeintlichen ‚Startums‘ vor. Sie unterscheidet die Person, die Persona (also die Kunstfigur), die Rollen, das Image und den Typus des *sophisticated flappers*, den Brooks durchaus im Unterschied zu den bekannten Flapperdarstellerinnen Colleen Moore und Clara Bow verkörperte. So erhellend diese Betrachtung der Bausteine und der Diskrepanz zum Startum sind, so sehr hätte man sich eine konvergente Analyse gewünscht, die im Begriff der Figur auch die Filme stärker hätte einbeziehen können.

Wie schon bei Cowie steht auch in dem Band des Filmarchivs Austria die in der Tat schwierige Analyse der Brooksschen Spielweise etwas zurück. Mit gebräuchlicher Schauspielerkritik ist diese oft nur unzureichend zu erfassen. Kriterien für das Zusammenspiel von stilisierter äußerer Erscheinung und rückhaltloser, dabei naiv anmutender Präsenz, die durch die Rolle und die dramatischen Kontexte kaum erklärbar ist, sind nicht hinreichend entwickelt. Dem häufig für die besonders gute fotografische Abbildbarkeit physiognomischer Schönheit verwendeten Begriff der *photogénie* wäre hier vielleicht intensiver nachzugehen. Im Mittelpunkt der Filmanalysen stehen bei beiden Bänden die drei europäischen Produktionen mit der Brooks, die Cowie in einer Mischung aus Fabel- und szenischer Beschreibung darstellt. Im Band des Filmarchivs Austria legen die Pabst-Kenner Wolfgang Jacobsen und Gerald Koll genaue, ausführliche, aber etwas zu sehr auf den Einfluss des Regisseurs zulaufende Analysen vor. Von den amerikanischen Filmen der Brooks ist etwa ein Viertel verschollen. Die erhaltenen sind selbst Filmhistorikern kaum geläufig. Und hier scheint noch immer das Hauptdefizit in der Beschäftigung mit Brooks zu liegen. Karin Moser arbeitet in ihrem Querschnittsessay dagegen an, indem sie die US-Filme zumindest in ihren Genre- und Rollentypologien vorstellt oder anreißt. In den meisten davon spielt Brooks nur gehobene Neben- oder Funktionsrollen, oft die des *bad* oder des zwielichtigen *badgood girls*. Bemerkenswert ist bereits hier der Widerspruch von Rolle und Darstellung. Schon Kenneth Tynan hatte auf den ungewöhnlichen Umstand hingewiesen, dass der auf Storyebene eigentlich negativ besetzte Charakter mit seinem naiven, aber hemmungslosen Hedonismus eine „Vergnügungslust“ ausstrahlt, die „so ansteckend ist, das wir nicht schelten können“. Die beiden neuen Publikationen machen Lust, dem weiter nachzugehen.