media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Qinna Shen; Christian Rogowski; Annika Haupts; Jeanpaul Goergen; Johanna Lenhart; Kaspar Maase; Frank Noack; Britta Hartmann; Hans J. Wulff; Gert Koshofer

Besprechungen

2020

https://doi.org/10.25969/mediarep/21481

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Shen, Qinna; Rogowski, Christian; Haupts, Annika; Goergen, Jeanpaul; Lenhart, Johanna; Maase, Kaspar; Noack, Frank; Hartmann, Britta; Wulff, Hans J.; Koshofer, Gert: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 72, Jg. 25 (2020), Nr. 1, S. 94–121. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/21481.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Besprechungen

■ Karl Sierek: ***Der lange Arm der Ufa: Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923–1949.*** Wiesbaden: Springer VS 2018, 604 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-658-19037-8, € 79,99

Mit *Der lange Arm der Ufa* legt Karl Sierek eine erste gründliche und höchst anspruchsvolle transkontinentale Filmgeschichte über die Beziehungen zwischen Deutschland, Japan und China im Zeitraum von 1923 bis 1949 vor. Protagonist des mehr als 600 Seiten dicken Buches über Filmwanderungen und Filmaustausch ist der japanische Filmgeschäftsmann Kawakita Nagamasa (1903–1981), der einen Teil seiner Kindheit und seines Studiums in China verbrachte und 1923 nach Deutschland ging. Hier entwickelte er sich zu einer zentralen Figur im Verhältnis der drei Länder, weshalb Sierek seine Studie auch „das Kawakita-Projekt" (S. 545) nennt. Seit den frühen 1930er Jahren war Kawakita der wesentliche Gestalter einer neuen Filmachse Berlin-Tokio: Mit der von ihm gegründeten Firma Towa führte er zahlreiche deutsche und europäische Filme nach Japan und China ein; der Export in die andere Richtung verlief dagegen schleppend. Aufbauend auf umfangreichen Archivrecherchen in Deutschland, Japan und China rekonstruiert Sierek diese komplexe und vielseitige Geschichte bis ins Detail.

Das Erlebnis, das sein Leben veränderte, hatte Kawakita bei einem Theaterbesuch in Hamburg. Die dortige *Madame Butterfly*-Inszenierung präsentierte ein ihm so unerträgliches Zerrbild von Japan, dass er seine Aufgabe fortan in der Förderung der Völkerverständigung und Kulturvermittlung sah. Als geeignetes Mittel erschien ihm dabei der Film. Zugute kam ihm nach der Gründung der Towa im Jahr 1928, dass die deutsche Filmindustrie ihren Marktanteil in Ostasien steigern und dort mit amerikanischen Filmen konkurrieren wollte. So schloss die Towa 1929 einen Vertrag mit der Ufa ab und brachte Filme wie Mädchen in Uniform (1931) und Der Kongress tanzt (1931) in Japan heraus, später auch die beiden Olympia-Filme von Leni Riefenstahl. Doch die Towa beschränkte ihre Aktivitäten nicht auf Japan, sondern importierte durch ihre Außenstelle in Shanghai auch europäische Filme nach China und prägte so die chinesische Filmkultur und Medienpolitik nachhaltig. Nach dem japanischen Angriff auf Shanghai 1932 kam Kawakita wegen Spionageverdachts kurzzeitig in Haft; die Towa-Shanghai wurde geschlossen. Erst 1939 konnte Kawakita seine Arbeit in Shanghai fortsetzen: Vom japanischen Militär bekam er den Auftrag, eine „großostasiatische Wohlstandssphäre" auch für den Film zu etablieren.

Das Kino erscheint bei Sierek als Schauplatz von Medien- und Machtpolitik im Zusammenhang mit der Japanischen Okkupation Mandschukuos 1932 und dem Zweiten Sino-Japanischen Krieg von 1937 bis 1945. Kawakita entschied sich in dieser Phase gegen seine kosmopolitischen und sinophilen Neigungen und unterstützte die Kolonialisierung und Eroberung Chinas durch das japanische Militär tatkräftig.

Wie Film und Kino politisch instrumentalisiert wurden, zeigt sich dabei besonders an seinem ersten deutsch-japanischen Gemeinschaftsfilm, Die Tochter des Samurai (1937), der zugleich ein Beispiel für *kokusaku eiga* (Filme der nationalen Politik) ist, ein Genre, das eng mit der japanischen Kriegswirtschaft und -politik in Ostasien verbunden war. Der Film, bei dem der Regisseur Arnold Fanck mit dem japanischen Regisseur Itami Mansaku zusammenarbeitete, dreht sich um einen Japaner, der in Deutschland studiert und dann zurückkehrt, sich aber erst nach einer dramatischen Entwicklung wieder in die ihm vorbestimmte traditionelle Rolle einfindet. Am Ende zieht Teruo mit seiner japanischen Frau in die Mandschurei, um neue Erde für Japan zu beackern. Damit unterstützt der Film die nationalistische und expansionistische Ideologie des „Volk ohne Raum". Eingehend reflektiert Sierek die Bedeutung als panasiatischer Propaganda- und Kolonialfilm, der das Überlaufen Kawakitas, des früheren Förderers einer transkontinentalen Bilderwanderung, zum Faschismus markierte; Kawakita handelte aus Opportunismus, nicht aus Fanatismus.

Die Zusammenarbeit von Fanck und Itami bei Die Tochter des Samurai erwies sich als äußerst schwierig. Das Resultat war ein Doppelfilm mit ungefähr gleichem Plot, aber unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung. Dass Fancks Film damit endet, dass die unerwünschte Ehe zwischen einem Japaner und einer Deutschen unterbleibt, widersprach nämlich Kawakitas völkerverbindender Vorstellung einer Affinität der beiden Kulturen. Sierek wirft Fanck daher Desinteresse am ernsten Dialog zwischen den Kulturen sowie Militarismus, Rassismus und Sexismus vor. Nicht genug damit, er sieht in Fancks Drehbuch das Plagiat eines Romans von Sugimoto Etsu Inagaki. Trotz der Meinungsverschiedenheiten arbeiteten Fanck und Kawakita danach noch bei mehreren Kulturfilmen zusammen – einem Genre, das Kawakita nach Japan bringen wollte. Während man nicht allen Schlüssen von Siereks Bildanalyse folgen mag, ist seine Produktions- und Rezeptionsgeschichte des Doppelfilms höchst interessant, zumal Itamis Version Atarashki Tsuchi (Neue Erde) nur im Archiv in Japan zu sichten ist und Sierek mit dem Vergleich beider Versionen Neuland betritt.

Sierek zieht eine Parallele zwischen dem fiktiven Filmhelden Teruo in Die Tochter des Samurai und dem Leiter des Man'ei Studios in Mandschukuo, dem Japaner Amakasu Masahiko. Beide waren Technokraten, die aus Deutschland zurückkehrten und in China als Repräsentanten des japanischen Kolonialismus auftraten. Man kann Kawakita als Dritten in diesem Bunde betrachten. Amakasu kannte die deutsche Filmwirtschaft seit einem dreijährigen Aufenthalt in Europa und durch Besuche in Babelsberg und in Cinecittà, nach dessen Muster er das Man'ei Studio aufbaute. Wie Amakasu in Mandschukuo übernahm Kawakita in Shanghai 1939 die Aufgabe, die chinesische Filmindustrie umzustrukturieren, und baute dafür die wirtschaftlich, aber auch militärisch und machtpolitisch ausgerichtete Firma Zhonghua United Film Company auf, die neben Produktion und Verleih auch für Kontrolle und Zensur zuständig war. Kawakitas Mission war es, China als Absatzmarkt für die Towa zu erobern und japanischen Filmen ein chinesisches Publikum zu erschließen; an seiner Befürwortung der japanischen

Invasion und Expansion ließ er auch in Interviews keinen Zweifel. Wichtig für ihn war dabei die Kooperation mit dem chinesischen Medientycoon Zhang Shankun, in dessen Xinhua Studios von nun an im Auftrag Kawakitas Filme zur Unterhaltung und politischen Indoktrination japanischer Besatzungssoldaten und chinesischer Zuschauer entstanden. Ihre erste große Kooperation war Mulan Congjun (China 1939, englischer Titel: Mulan Joins the Army) von Bo Wancang, der von chinesischen Zuschauern als Werk von Kollaborateuren angesehen wurde und deshalb 1940 Proteste in Chongqing auslöste. Sierek erkennt allerdings auch eine umgekehrte allegorische Lesart dieses Films, nach der hier der chinesische Widerstand gegen die japanischen Invasoren dargestellt werde.

Nach dem Vorbild des Umbaus der Ufa zur Ufi 1942 fand in Mandschukuo bei Man'ei und in Shanghai bei Zhonglian (hervorgegangen aus Zhonghua) eine Gleichschaltung im Filmbereich statt, sodass ein „staatsnahes und dennoch nach außen hin unabhängiges Modell" entstand (S. 402). Die von Japan kontrollierte chinesische Filmindustrie sollte „eine streng hierarchische und autoritäre Struktur [erhalten], die genügend Durchgriffsmöglichkeiten des staatlich-militärischen Komplexes bot" (ebd.). Sierek schreibt, „so reichte der lange Arm der Ufa auch bis ins östlichste Ostasien" (S. 403). Durch Schlüsselfiguren wie Kawakita und Amakasu sei in Ostasien ein „Einflussbereich des deutschen Faschismus im Medien- und Propagandabereich" etabliert worden (S. 403).

Nach der Kapitulation kehrte Kawakita im April 1946 nach Japan zurück und wurde dort wegen „Aufhetzung zum Krieg" vom Internationalen Militärtribunal für den Fernen Osten angeklagt. Die Urteile gegen die japanischen Kriegsverbrecher fielen ziemlich milde aus; Kawakita wurde mit drei Jahren Berufsverbot belegt. Nach seiner Rückkehr an die Spitze der Toho-Towa produzierte er den Spielfilm Anatahan (1953), den er seinem „alten Bekannten" Josef von Sternberg anvertraute. Am Ende kommt Sierek wieder auf *Madame Butterfly* zu sprechen, den Ausgangspunkt von Kawakitas Karriere: 1954 beauftragt er den italienischen Regisseur Carmine Gallone mit der italienisch-japanischen Koproduktion Madama Butterfly (1954) und besetzte alle japanischen Rollen mit japanischen Darstellern. Aber das Ergebnis, so Sierek, ließ wieder zu wünschen übrig.

Die Rekonstruktion und Diskussion von Kawakitas Leben und Werk zieht sich wie ein roter Faden durch Siereks Buch, das – abseits von dieser komplexen und weitgehend obskuren Figur – umfangreiche Informationen liefert zur Filmindustrie in Deutschland, Japan und China und deren bi- und trilateralen Filmbeziehungen und wichtigen Akteuren. Im Mittelpunkt der insgesamt 22 Kapitel und zahlreichen Unterkapitel stehen detailfreudige Bildanalysen ausgewählter Filme mit Bezug zu Ostasien, darunter neben dem Fanck-Film auch G. W. Pabsts Le Drame de Shanghai (F 1938), Josef von Sternbergs Shanghai Express (USA 1932) und Shanghai Gesture (USA 1941) sowie Joris Ivens' The 400 Million (USA 1939).

Zusätzlich zeichnet Sierek viele Vignetten – besonders hervorstechend jene zu den jüdischen Filmemigranten in Shanghai, deren Leben Gertrude Wolfson 1939 in einem semidokumentarischen Film mit Eva Baruch in der Hauptrolle

porträtieren wollte. Kawakitas Zhonghua stand als Produktions- und Verleihfirma bereit, doch nach der Unterzeichnung der Verträge der Achsenmächte 1940 musste das laufende Projekt eingestellt werden. Dem ebenfalls nach Shanghai emigrierten Regieehepaar Luise und Jakob Fleck gelang es, mit dem chinesischen Regisseur Fei Mu den Film SHIJIE ERNÜ (1941, Kinder der Welt) zu realisieren, an dem Sierek allerdings „invertierten Exotismus" beobachtet (S. 490). Nicht nur an dieser Stelle lenkt das Buch den Blick auch auf die Rolle von Frauen in der transnationalen Filmgeschichte, vor allem auf die chinesisch-japanische Schauspielerin Ri Kōran bzw. Yoshiko Yamaguchi und die bedeutende Produzentin und Vermittlerin Kawakita Kashiko, die Ehefrau von Kawakita Nagamasa.

Das Buch ist ein ausgesprochenes Fachbuch und, trotz faszinierender und brillanter Beobachtungen und Erläuterungen, wegen seines Umfangs, des mitunter komplizierten sprachlichem Ausdrucks und weitschweifiger theoretischer Ausführungen durchaus schwere Kost. Die langen Erörterungen etwa zu Bachtin, Kant, Freud, Kracauer, Adorno und Arendt sind insgesamt wenig aufschlussreich; auch nimmt die Analyse von DIE TOCHTER DES SAMURAI viel zu viel Platz ein.

Das ändert nichts daran, dass Sierek einen wichtigen, gut recherchierten Beitrag zu einem bisher wenig bekannten Kapitel der Filmgeschichte vorgelegt hat. Er erweist sich als ein großer Kenner Chinas, das im Buch im Zentrum steht, sowohl als tatsächlicher Ort wie auch als Spielort von Filmen. Wer sich für das Thema interessiert, wird in *Der lange Arm der Ufa* ein unentbehrliches Nachschlagwerk finden. (Qinna Shen)

■ Joseph McBride: ***How Did Lubitsch Do It?*** New York: Columbia University Press 2018, 561 Seiten, Abb.
ISBN 978-0-231-18644-5, $ 40,00

Joseph McBride, eine Eminenz der amerikanischen Filmwissenschaft, meldet sich mit einer Lubitsch-Monografie zu Wort, die das Ergebnis seiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem einst gefeierten Meister der Filmkomödie ist. Er geht von der These aus, dass Ernst Lubitsch im englischsprachigen Raum so gut wie vergessen und eine umfassende Würdigung deshalb nötig sei. Der Buchtitel erinnert an das Schild mit der mahnenden Frage „How would Lubitsch do it?", das im Arbeitszimmer von Lubitschs Schützling und Schüler Billy Wilder an der Wand hing: In neun breit angelegten Kapiteln unternimmt McBride den Versuch, die Titelfrage zu beantworten und die Eigenart von Lubitschs filmischer Kunst zu beschreiben.

Die Einleitung bietet eine Begriffsbestimmung des immer wieder beschworenen „Lubitsch Touch" als Spiel der Andeutung und Aussparung, das den Zuschauer dazu anregt, nicht Gezeigtes oder nur indirekt Gesagtes zu ergänzen. McBride sinniert über Lubitschs mehrfach gebrochenen Status als Außenseiter, als in Berlin geborenes Kind jüdischer Einwanderer aus dem russischen Zarenreich, als ehrgeiziger Aufsteiger in der deutschen Theater- und Filmbranche und als von Hollywood angeworbener „König aller Regisseure" (S. 23). 1935 wurde Lubitsch

die deutsche Staatsangehörigkeit entzogen, wodurch aus einer Emigration aus wirtschaftlichen Gründen das politische Exil eines rassisch Verfolgten wurde. Des Weiteren umreißt McBride Lubitschs Geschick im Umgang mit der eher prüden amerikanischen Filmzensur, wo es um Fragen der Beziehungen zwischen Männern und Frauen im Allgemeinen und um Sexualmoral im Besonderen ging.

Die ersten beiden Kapitel widmen sich, Biografie und Filmwerk verzahnend, der Entstehung und Charakterisierung von Lubitschs persönlichem Stil in den frühen deutschen Komödien und Kostümfilmen. Sie zeichnen Lubitschs Aufstieg vom Nebenrollen-Chargen bei Max Reinhardt zum gefeierten Regisseur und Produzenten nach. McBride hebt den autoritären Charakter des preußisch-deutschen Kaiserreichs hervor, den Lubitsch mit skeptisch-respektlosem jüdischen Humor konterte, sowie den Niederschlag, den das Trauma des Krieges und politische und wirtschaftliche Krisen der jungen Weimarer Republik in seinem Frühwerk fanden. Durchweg erscheint Lubitsch als Figur, die sich durch ihr Verhältnis zum amerikanischen Film definierte: Seine deutschen Filme erscheinen so als Vorarbeiten für die amerikanischen Meisterwerke, quasi als Empfehlungsschreiben für Hollywood. Wichtige Aspekte bleiben hier unberücksichtigt, etwa der Einfluss des populären jüdischen Theaters auf Lubitschs Humor. Über einen Film wie Rausch (1919), immerhin mit Asta Nielsen in der Hauptrolle, hätte der Leser gerne mehr erfahren, gerade weil er als verschollen gelten muss. Die Filmografie im Anhang gibt über die Überlieferungssituation hier und anderswo leider keine genaueren Informationen.

Das dritte und vierte Kapitel skizzieren Lubitschs Bemühungen, seinen „Berliner Stil" auf die amerikanischen Arbeitsbedingungen in der ausgehenden Stummfilmzeit zu übertragen. McBride betont hier interessante Anleihen Lubitschs bei Gesellschaftskomödien wie Erotikon (1920) von Mauritz Stiller und A Woman from Paris (1923) von Charlie Chaplin. Kapitel fünf bis sieben zeigen auf, wie Lubitsch seinen „Touch" im neuen Medium des Tonfilms durch die geschickte Verwendung von Ton und Dialog als beispielloser „Meister des Unaussprechlichen" (S. 331) verfeinerte. McBride scheut sich nicht vor klaren Werturteilen, etwa wenn er die Krisenkomödie Trouble in Paradise (1932) zu Lubitschs unanfechtbar bestem Film erklärt und das pazifistische Nachkriegsdrama The Man I Killed / Broken Lullaby aus dem gleichen Jahr „trübsinnig" (S. 308) findet.

Kapitel acht und neun bieten einen Überblick über Lubitschs Spätwerk, das im Zeichen sich anbahnender neuer Entwicklungen stand: Seine Art, Geschichten filmisch subtil zu erzählen und dabei auf die Mitarbeit eines intelligenten Publikums zu setzen, sei dadurch altmodisch und obsolet erschienen. McBride beeindruckt mit einer enzyklopädischen Kenntnis der wichtigsten Filme aus Hollywoods „Goldenem Zeitalter", und immer wieder zieht er hier faszinierende Querverbindungen und Vergleiche. Er nimmt Lubitsch in Schutz vor dem Vorwurf eines zynischen Mangels an Moral wie auch vor dem Vorwurf eines politisch konservativen bzw. reaktionären Eskapismus. Stattdessen betont er Lubitschs aufklärerisch tolerante humanistische Haltung, welche menschlichen Schwächen gegenüber weise Nachsicht geübt habe.

Anspielend auf den Titel von Oscar Wildes Konversationskomödie *The Importance of Being Earnest* fasst der Epilog „The Importance of Being Ernst" die Befunde zusammen und widmet sich den Impulsen, die von Lubitschs Schaffen ausgingen, in Filmen von Billy Wilder, Ingmar Bergman, Woody Allen, François Truffaut und Peter Bogdanovich. McBride beklagt das amerikanische Kino der Gegenwart, mit seinen schnellen Schnitten, unruhiger Kameraführung und am Computer erstellten spektakulären grafischen Effekten, das von Lubitschs subtiler Beobachtungsgabe einiges lernen könne. Besonders problematisch findet er die Vergröberung des Humors in den romantischen Komödien von heute, welche Lubitschs Andeutungsdramaturgie durch plumpe Direktheit und Knalleffekte ersetzen. McBride bemüht sich, seinerseits nicht in nostalgisches Selbstmitleid zu verfallen, und dreht schließlich die Titelfrage des Buchs um in „How would Lubitsch do it if he were here today?" (S. 476).

Zu begrüßen ist McBrides Kraftakt, alle 47 ganz oder teilweise erhaltenen Filme Lubitschs (von insgesamt 72 Filmen) zu untersuchen und dabei ein allgemeines Publikum wie auch ein Fachpublikum anzusprechen. Sein Buch ist durchaus leserfreundlich geschrieben und weitgehend frei von Fachjargon; der Stil wechselt zwischen guten, mitunter brillanten filmischen Beobachtungen und locker eingestreuten, teilweise weit ausschweifenden Anekdoten, deren Relevanz nicht immer ganz klar ist. Durch den thematisch-chronologischen Ansatz kommt es auf rund 500 Seiten des Öfteren zu ermüdenden Wiederholungen; insgesamt hätten dem Buch Straffungen gut getan. Sehr unerfreulich ist der Verzicht auf nummerierte Fuß- oder Endnoten; stattdessen enthält der Anhang zu jedem Kapitel einen umständlichen Anmerkungsapparat mit Hinweisen auf Bücher, Artikel und andere Quellen jeweils mit Textblocks, in denen man mühsam nach Belegstellen (ohne Seitenangaben) suchen muss.

Bei den Quellenangaben zu Lubitschs deutschen Filmen offenbart das Buch peinliche Schwächen: So wird etwa auf Artikel in einer Fachzeitschrift namens *Photo-Stage* verwiesen, zu der sich im Anmerkungsapparat nur unvollständige Angaben finden und bei der es sich vermutlich um die *LichtBildBühne* handelt (vgl. S. 94 bzw. 513). Es gibt kuriose Ungereimtheiten bei der Groß- und Kleinschreibung deutscher Filmtitel, Fehler bei der Schreibweise von Namen und Umlauten. Das reicht von Edmond Edel (S. 77) über *Ein Waltzertraum* (S. 111) bis Fräulein Seifenschaum (S. 494). Der Titel des Lubitsch-Films Käsekönig Holländer von 1917 wird als „Royal Dutch Cheese" übersetzt (S. 495); auch andere Übersetzungen sind mitunter fehlerhaft. Bei historischen Daten und Ereignissen finden sich bedauerliche Schnitzer: Die „Freie sozialistische Republik" wurde im November 1918 nicht im Reichstag ausgerufen, sondern von Karl Liebknecht am Berliner Stadtschloss (S. 113); die Stadt Metz war zur Zeit der Geburt von Lubitschs erster Ehefrau, Leni Kraus, Teil des deutschen Kaiserreiches, nicht Frankreichs (S. 131). Des Weiteren gibt es irritierende Pauschalurteile, wenn etwa Komponist Richard Strauss nonchalant als „prominent supporter of Hitler" (S. 15) oder der konservative Filmhistoriker Oskar Kalbus als „pro-Nazi author" (S. 73) bezeichnet werden.

Gemessen an Publikationen ist Lubitschs filmische Meisterschaft nicht ganz so vergessen, wie McBride in der Einleitung beklagt. Immerhin konnte er auf zehn Monografien zu Lubitsch zurückgreifen, davon acht auf Englisch; von Harald Weinbergs Studie von 1968 bis Kristin Thompsons von 2005. Verwiesen sei außerdem auf zahlreiche Aufsätze, darunter der Sammelband *Lubitsch Can't Wait* (2014) der slowenischen Cinemathek, auf die umfangreiche Literatur zum Exilfilm, in der Lubitschs Schaffen einen breiten Raum einnimmt, sowie zwei lange Dokumentarfilme von Robert Fischer (2007) und Jean-Jacques Bernard (2010). Vor allem mit Blick auf Lubitschs „Jewishness" hat Richard McCormick in den letzten zehn Jahren eine Reihe von theoretisch anspruchsvollen Aufsätzen vorgelegt, die McBride anscheinend nicht berücksichtigt hat. (McCormicks eigene Monografie *Sex, Politics, and Comedy. The Transnational Cinema of Ernst Lubitsch* ist für 2020 bei Indiana University Press angekündigt.)

Ob das angesprochene Publikum mit dem Buch glücklich wird? Jedenfalls brauchen McBrides Leser viel Durchhaltevermögen bei der Lektüre des dicken Wälzers; beim an Details interessierten Fachpublikum macht er sich mit dem umständlichen Anmerkungsapparat keine Freunde. Die umfangreichen Kapitel sind wohl am besten einzeln statt in einem Zuge zu genießen. Manchmal ist weniger mehr, gerade bei einem Buch über einen Meister der Auslassung und Aussparung. (Christian Rogowski)

■ Valerie Weinstein: ***Antisemitism in Film Comedy in Nazi Germany.*** Bloomington: Indiana University Press 2019, 281 Seiten, Abb.
ISBN 978-0-253-04071-8, $ 36,00

Die Filmkomödie war zwar das populärste deutsche Genre im „Dritten Reich", ist aber bislang nur selten ausführlicher untersucht worden. Aufbauend auf Karsten Wittes grundlegender Studie *Lachende Erben, toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich* von 1995 widmet sich nun Valerie Weinstein erneut diesem Thema und rückt dabei die antisemitischen Tendenzen in den Mittelpunkt. Sie stellt fest, dass diese Tendenzen bereits vor der „Machtergreifung" 1933 im Film zunahmen, im „Dritten Reich" allerdings eine neuartige Auffächerung und Verschärfung erfuhren. Ihre zentrale These ist, dass Filmkomödien im „Dritten Reich" dem Publikum bei der eindeutigeren Unterscheidung zwischen Juden und Nicht-Juden halfen und folglich eine Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung aus der NS-Volksgemeinschaft vornahmen.

In sieben Kapiteln ordnet Weinstein, die an der University of Cincinnati Film-, Gender-, Jewish- und German Studies unterrichtet, Spielarten des Antisemitismus in der Filmkomödie im NS-Staat in chronologischer Reihenfolge einer überschaubaren Zahl ausgewählter Schlüsselfilme zu, deren Analyse den Hauptteil der Arbeit ausmacht. Bevor sie sich konkret den Filmanalysen zuwendet, erläutert Weinstein die für ihre Ausführungen zentralen Konzepte des „offenkundigen und des indirekten Antisemitismus" („overt and inferential antisemitism"). Darüber

erschließt sie die von Lisa Silverman geprägte analytische Kategorie der „Jewish difference", die – auf einer Stufe stehend mit den etablierten Kategorien „gender" und „race" – die historische, soziale und kulturelle Konstruktion des Konzepts „jüdisch" erfasst. Die Wurzeln der kulturellen „Jewish difference" seien zwar weit vor der Zeit des Nationalsozialismus zu suchen, ab 1933 bekam diese Konzeption jedoch zusätzlich eine rassistische und selektierende Funktion. Diese Art der exkludierenden Gemeinschaft, die sich stets aufs Neue versichern und herstellen musste, ist auch Thema von Filmen, die auf ganz verschiedene Weise die Ausgrenzung von nicht-arischen Bevölkerungsteilen zeigen. Weinstein beschreibt in diesem Kontext den praxeologischen Ansatz des offenen Antisemitismus, der „expliziten Judenhass, negative Stereotype und Verfolgung" einschließt (S. 15). Unter indirektem Antisemitismus versteht sie dagegen „subtile, kodierte und verborgene Repräsentationen von Jewish difference, die antisemitische Prämissen als natürlich hinstellen und die Zuschauer zur Eliminierung von Jewishness ermuntern" (S. 15). Die Erläuterung dieser Begriffe unterfüttert Weinstein, indem sie anhand der Fachpresse die zeitgenössischen Debatten über (den) „deutschen Humor" und die Filmkomödie nachzeichnet; außerdem weist sie nach, dass der Rassediskurs in diese Debatten Eingang fand und deutlich edukative Züge trug. In der Fachöffentlichkeit wurde der „deutsche Humor" überwiegend darüber definiert, was er nicht sein durfte, also etwa zynisch, temporeich, kosmopolitisch. Diese Attribute wurden dem „jüdischen Humor" zugeschrieben – eine Unterscheidung, die im Film im „Dritten Reich" seine Umsetzung finden sollte.

In den ersten Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft konnte das Publikum weiterhin Komödien in den Kinos sehen, deren Mise-en-Scène und Humor stark dem Weimarer Kino verhaftet waren. Weinstein erstes Filmbeispiel ist daher eine Produktion aus dem Jahr 1934: Nur nicht weich werden, Susanne! von Arzén von Cserépy funktioniert aus ihrer Sicht als Scharnier zwischen dem etablierten Publikumsgeschmack und den neu ausgegebenen rassistischen Formeln des NS-Regimes. Als Parodie von Richard Oswalds Die Blume von Hawaii (1933) demonstriere Nur nicht weich werden, Susanne! die Exklusion der jüdischen Filmemacher sowie die Zurückweisung jüdischer Deutscher, indem auf visueller Ebene stereotype physiognomische Inszenierungen aufgerufen werden. Humor funktioniere in diesem Zusammenhang disziplinarisch: Er äußert sich in der Verachtung jüdischer Figuren und in der gleichzeitigen Aktualisierung einer Idee von Volksgemeinschaft durch Exklusion.

Im folgenden Kapitel widmet sich Weinstein dem „Comic *Ersatz*" als Strategie diverser Komödien. Anhand von Viktor und Viktoria (1933) von Reinhold Schünzel und Glückskinder (1936) von Paul Martin arbeitet sie exemplarisch heraus, wie in der filmischen Inszenierung der „jüdische Humor", der mit der Weimarer Republik und Hollywood-Produktionen assoziiert wurde, durch eine ‚verbesserte' deutsche Version ersetzt werden sollte. Weinstein konzentriert sich vor allem auf die Bedeutung und Selbstreferenzialität von „Ersatz", die etwa in Glückskinder über den Humor transportiert wird: Der Erfolg dieser Komödien sollte beweisen,

dass die deutsche Komödienproduktion auf ihrem Weg zu einem genuin nationalen Humor gegenüber der amerikanischen bestehen konnte.

Dass die Imperative des NS-Regimes immer stärker in den Filmbereich vordrangen, macht Weinstein auch an der weiteren Entwicklung des Genres und seiner Berücksichtigung rassischer und nationaler Gebote fest. Beispielhaft zeige das Carl Froelichs Wenn wir alle Engel wären (1936), die einzige mit dem Prädikat „staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll" ausgezeichnete Komödie. Damit sei ein unverwechselbar „deutscher", vom Propagandaministerium offen favorisierter Komödienstil in die Kinos gebracht worden. Dem Ideal einer deutschen Filmkomödie entsprach hier „ein antimodernistischer, gegen Hollywood und gegen das Weimar Kino gerichteter visueller Stil (und deshalb, implizit, auch ein antijüdischer Stil)", so Weinstein (S. 132). Im Zentrum dieser idealen deutschen Filmkomödie stand – nicht nur hier – die Star-Persona von Heinz Rühmann, dem „kleinen Mann" des „Dritten Reichs" (S. 139). Bemerkenswert ist an Weinsteins Analyse, dass sie den Effekt der „komischen Trunkenheit" (S. 145) – also das Motiv des Besäufnisses – als exemplarisch für die deutsche Filmkomödie beschreibt.

Fruchtbar ist auch die Einbindung des historischen Konzepts des „weißen Juden", das sie auf Detlef Siercks April! April! (1935) und Reinhold Schünzels Donogoo Tonka (1936) anwendet. Ausgehend von Hartwig von Hundt-Radowskys antisemitischen Schriften aus dem frühen 19. Jahrhundert gibt Weinstein einen kurzen geschichtlichen Überblick zum Begriff des „weißen Juden", den die Nationalsozialisten in ihr Vokabular übernahmen. Er bezeichnet aus antisemitischer Sicht einen Arier, der „zu jüdisch" geworden sei und den deshalb als „Gesinnungsjuden" spezifisch jüdische Attribute auszeichneten, nämlich „ein aufgeblasenes Selbstwertgefühl, ein habgieriges und allzu geschäftssinniges Verhalten, Intellektualität und Gerissenheit oder unverdienten Einfluss auf andere" (S. 162). Die Umsetzung dieses Konzepts in bestimmten Komödien bringt Weinstein in Verbindung mit der Idee des „disziplinierenden Humors": Zu einem Zeitpunkt, als Juden bereits per Gesetz aus der Volksgemeinschaft ausgeschlossen waren, leiteten Filmkomödien das Publikum an, „keine weißen Juden zu sein" (S. 168). April! April! führt das anhand der Familie Lampe vor: Den Aufstieg der Nudelfabrikanten zu Reichtum und ihren dadurch bedingten Hochmut setzt der Film durchweg negativ in Szene, wie Weinsteins zeigt. Die Lampes verkörpern mit ihrer Arroganz, Gier und Extravaganz „Merkmale, die im deutschsprachigen Mitteleuropa lange Zeit als jüdisch kodiert waren" (S. 168); sie sollten dem deutschen Kinopublikum als abschreckendes Beispiel dienen.

Das im „Dritten Reich" äußerst populäre Subgenre der Verwechslungskomödie behandelt Weinstein am Beispiel des offen antisemitischen Films Robert und Bertram (1939) von Hans H. Zerlett, der auch das Motiv des „maskierten Juden" enthält. Die Instabilität von Identitäten ist für sie ein standardisiertes komisches Element dieser Produktionen, die im komödiantischen Modus zeitweise soziale, kulturelle und geschlechtsspezifische Grenzüberschreitungen wagen dürfen, nur um letztlich wieder den Status quo herzustellen.

Im letzten Kapitel arbeitet Weinstein schließlich heraus, wie der Eskapismus der Filmkomödien im „Dritten Reich" in Bezug zum Holocaust funktioniert. Hier präsentiert sie die interessanteste These ihres Buches, dass die „eskapistischen Filme", allen voran Josef von Bakys MÜNCHHAUSEN (1943) und Helmut Weiss' DIE FEUERZANGENBOWLE (1944), die während des Nationalsozialismus anhaltende politische und kulturelle Verblendung unterstützt hätten. „MÜNCHHAUSEN and FEUERZANGENBOWLE actively steer the gaze away from what German people were doing to Jewish people by romanticizing not knowing, not looking, and human beings' dissolution into smoke" (S. 214). Ausgehend von Michael Taussigs Begriff der „epistemischen Düsternis" (S. 217) legt Weinstein die diskursive Durchlässigkeit der Grenze zwischen Fiktion und Wahrheit beim Wissen um den Holocaust dar, welche die Filme befördert hätten: „Film comedy helped create an indeterminate space between knowing and not knowing that enabled Germans to both accept and deny the extermination of the Jewish people" (S. 217). Vor allem das filmische Mittel der Überblendung, das auch Witte schon als markantes Kennzeichen der Filmsprache im Nationalsozialismus herausgestellt hat, rückt Weinstein in den Mittelpunkt ihrer filmanalytischen Überlegungen.

Weinsteins Buch zeichnet sich durch die ertragreiche Verbindung von filmhistorischer Kontextualisierung und genauer Filmanalyse aus. Überzeugend bettet sie ihre Auseinandersetzung mit exemplarischen Filmen in historische Diskurse und Konzepte ein. Gelungen ist, insgesamt betrachtet, auch die inhaltliche Gliederung des Buches, da Weinstein schrittweise vorgeht und die späteren Kapitel auf zuvor erläuterten Ergebnissen aufbauen. Die eine oder andere sprachliche Wiederholung hätte man streichen können; auch fällt die Aufbereitung der Schlussfolgerungen im letzten Kapitel, die die Autorin als dialogische Argumentationsform konzipiert, zu didaktisch aus. Die Konsequenz ihres Fazits wird dadurch abgeschwächt. Ihre filmanalytischen Befunde und damit ihr Beitrag zur aktuellen Forschung werden dadurch jedoch nicht geschmälert. (Annika Haupts)

■ Felix Fischl, Filmkollektiv Frankfurt e.V. (Hg.): ***Wandelbares Frankfurt. Dokumentarische und experimentelle Filme zur Architektur und Stadtentwicklung in Frankfurt am Main.*** Frankfurt am Main: Filmkollektiv Frankfurt 2018 (Filmkollektiv-Publikation; 7), 336 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-00-060643-4, € 25.00

Glückliches Frankfurt am Main, wo nicht nur ab 1896 ungezählte Dokumentarfilme über die Stadt entstanden, sondern wo in den städtischen Archiven auch umfangreiches Schriftgut zu vielen dieser Produktionen überliefert ist. Glückliches Frankfurt auch, das in dem Münchener Felix Fischl einen akribischen Rechercheur fand, der eine beeindruckende kommentierte Filmografie der Stadt Frankfurt zusammenstellte und auch nicht vergaß, den Standort der überlieferten Filme anzuführen. Sie bildet das Herzstück eines Unterfangens, das auf eine Frankfurter Filmreihe von 2018 über die Architektur der Main-Metropole zurück-

geht. Als Mitherausgeber fungiert das Filmkollektiv Frankfurt e.V., das sich als Projektraum für unterrepräsentierte Filmkultur versteht und mit dem vorliegenden Band, der sich vornehmlich mit dem von der Filmwissenschaft eher vernachlässigten und ästhetisch selten befriedigenden Genre des städtischen Imagefilms beschäftigt, seinem Namen alle Ehre macht. Die Filme wurden vor allem danach ausgewählt, ob sie für das Kino produziert oder im Kino ausgewertet wurden; Fernsehformate und Spielfilme fanden somit keine Berücksichtigung.

Der Sammelband *Wandelbares Frankfurt* schlägt den Bogen von den ersten dokumentarischen Aufnahmen der Stadt hin zu neueren experimentellen Filmen über die Main-Metropole. Im Fokus stehen dabei die Architektur, Baugeschichte und Stadtentwicklung. Die Aufsätze der zwölf Autoren bleiben stets nahe an den Filmen und verorten diese nicht nur in der Zeitgeschichte, sondern untersuchen sie in enger Anbindung an die jeweilige Entwicklungsphase der Stadt. Diese Vorgehensweise ist richtig und notwendig und der jeweils spezifischen Fragestellung angemessen. So wurde etwa die heruntergekommene Frankfurter Altstadt vor 1945 idealisiert dargestellt, in den später entstandenen Städtefilmen dagegen nur noch unter den Aspekten des Wiederaufbaus und des Fortschritts betrachtet. Für die mit der städtischen Entwicklung Frankfurts nicht vertrauten Leser sind aber Kapitel etwa über die filmische Darstellung der Grünanlagen, des U-Bahn-Baus oder der Großsiedlung Nordweststadt eher unbefriedigend. Hilfreich und nützlich sind sie allemal, können diese Abschnitte doch über das lokalhistorische Interesse hinaus als Ausgangspunkt für übergreifende Fragestellungen genommen werden.

Eine weitere Gruppe von Aufsätzen weitet den Blick über Frankfurt hinaus. In seinem Beitrag über *„Das Neue Frankfurt* im Film" konzentriert sich Thomas Elsaesser auf jenen kleinen Korpus an Filmen, die als Teil eines „Propaganda-Feldzugs" (S. 43) das Neue Bauen popularisieren sollten. Es seien „vielschichtige Dokumente" (S. 61), denen der Widerspruch zwischen einer konventionellen Industriefilmästhetik und den fortschrittlichen und modernen Lösungen der Architekturavantgarde der 1920er Jahre eingeschrieben ist. Thomas Tode untersucht die Dokumentarfilme über Frankfurt unter dem Aspekt des Wiederaufbaus der im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörten Stadt und bettet sie in den gesellschaftlichen Diskurs bis weit in die 1960er Jahre ein. Ein durchgängiges Motiv des Aufbaudiskurses sei dessen Erzählung als „Erfolgsgeschichte" (S. 97), unabhängig von den jeweils vorgestellten konkreten Aufbauleistungen. Anhand von sieben in Frankfurt zwischen 1936 und 1975 gedrehten Home Movies auf Normal 8, Super 8 und 16mm analysiert Annette Brauerhoch deren Wahrnehmung der Stadtarchitektur. Diese Filme „ermöglichen Einblicke, die anders nicht zu gewinnen wären" (S. 207). Brauerhochs inspirierende Filmlektüren mit ihren zahlreichen Querverweisen öffnen der Erforschung der „Offenheit und Unabgeschlossenheit" (S. 229) von Amateurfilmen neue Perspektiven.

Mit *Wandelbares Frankfurt* liegt ein reich illustriertes Buch vor, das weit über seine enge stadthistorische Bedeutung hinaus dazu beitragen kann, die Beschäftigung mit dem spröden Genre des städtischen Auftragsfilms anzuregen und zu befördern. (Jeanpaul Goergen)

■ Karin Moser: ***Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938.*** Berlin, Boston: De Gruyter Oldenbourg 2019, 316 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-110611-896-9, € 99,95

■ Joachim Schätz: ***Ökonomie der Details. Österreichs Industrie- und Werbefilm zwischen Rationalisierung und Kontingenz (1915–1965)***. München: edition text + kritik 2019 (Film-Erbe; 4), 296 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-869166-740-4, € 34,00

Bereits seit 1897 wurde das gerade erst entwickelte Medium Film auch zu Werbezwecken eingesetzt. Ein englischer Waschmittelhersteller gab bei den Brüdern Lumière einen Film in Auftrag, der danach vor zehntausenden Besuchern der Schweizer Landesausstellung in Genf und unter dem Titel Washing Days in Switzerland auch in New York lief. Er zeigt nicht viel mehr als Frauen beim Waschen und ein geschicktes Product-Placement für Sunlight-Seife. 16 Jahre später entstand der erste österreichische Werbefilm für Konsumgüter. Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam (1913) warb ebenfalls für ein Waschmittel, Neubozon, aber schon weitaus elaborierter. Das Personal: Ninette, das Waschmädel, ein Soldat und eine Hausfrau. Das Fazit: Mit Neubozon bekommen alle, was sie wollen – das Mädchen Ausgang, der Soldat das Mädchen, die Hausfrau saubere Wäsche. Diesem und vielen anderen frühen österreichischen Werbefilmen widmen sich nun zwei fast gleichzeitig erschienene, auf Wiener Dissertationen basierende Monografien von Karin Moser und Joachim Schätz, die die Entwicklung und Charakteristik des Genres in Österreich untersuchen.

Karin Mosers Studie *Der österreichische Werbefilm. Die Genese eines Genres von seinen Anfängen bis 1938*, die über die Verlagswebseite auch kostenlos im Open Access zur Verfügung steht, ist das Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit dem Thema und umfangreicher Recherchen in Archiven und Sammlungen, im Zuge derer Moser eine Fülle an Material zusammengetragen hat. Insgesamt ist die Quellenlage prekär, weil Werbefilme aufgrund ihres zeitlich begrenzten Einsatzes und ihrer mit einem Ablaufdatum versehenen Werbebotschaft lange als nicht sammlungswürdig erachtet wurden. Was Moser, Historikerin und langjährige Mitarbeiterin an diversen österreichischen Filmforschungsinstitutionen, trotzdem an Filmen ausgegraben hat, ist beachtlich und ermöglicht es, die Entstehung des Genres nachzuvollziehen. Notwendig war dabei zunächst eine Eingrenzung des Gegenstandes: Untersucht werden Filme aus dem Zeitraum 1900 bis 1938, „die eine ökonomische Intention verfolgten, wirtschaftswerbenden Charakter hatten und von einem werbetreibenden Unternehmer oder Einrichtungen der öffentlichen Hand in Auftrag gegeben wurden" (S. 7). Diese Definition erlaubt es, nicht nur konsumorientierte Werbefilme, sondern etwa auch Industrie(werbe)filme oder Reisefilme als Tourismus- oder Imagewerbung in die Untersuchung miteinzubeziehen.

Mosers Rekonstruktion der „Entwicklung eines progressiven Wirtschaftszweigs und Kommunikationsmittels" (S. 9) ist in der Grundstruktur in drei historische

Blöcke gegliedert: die Anfänge des Genres ab 1900, die Entwicklungen im Ersten Weltkrieg und schließlich die folgenden Neuerungen bis zum „Anschluss" Österreichs an das nationalsozialistische Deutschland 1938.

Die ersten Werbefilme entstanden zu einer Zeit, in der nicht nur das Medium Film noch in den Kinderschuhen steckte, sondern auch die Werbung als Wirtschaftszweig. Schnell wurde jedoch das Potential des Films erkannt, und es entstanden erste Reisebilder und Fahrtaufnahmen für die Fremdenverkehrswerbung. Die Industrie ließ nicht lange auf sich warten und zog mit Filmen wie Die Gewinnung des Eisens am steirischen Erzberg in Eisenerz (1912) nach. Im Ersten Weltkrieg nutzte dann die staatliche Propaganda des Kriegspressequartiers den Werbefilm für ihre Zwecke: Die Filme hatten sowohl emotional als auch rational „visuelle Überzeugungsarbeit" (S. 73) zu leisten und sollten Vertrauen in die Kriegsindustrie erzeugen. Durch das Aufführungsverbot für Filme der Entente und ihrer Verbündeten wurde die heimische Filmproduktion zwar gefördert, durch die im Kriegsverlauf einbrechenden Werbemitteletats kam es ab 1917 aber zur Stagnation der Branche. Dennoch gab der Erste Weltkrieg der Werbewirtschaft wichtige Impulse und löste auch Innovationen in der Gestaltung der Werbefilme aus. Der Animationsfilm erlebte eine erste Blüte: Mithilfe des komischen Potentials des Trickfilms wurde beim Publikum äußerst erfolgreich für den Kauf von Kriegsanleihen geworben. Die Beliebtheit des Animationsfilms hielt auch nach dem Krieg an und führte zu Experimentierfreude unter den Werbefilmmachern.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war aus „konsumhistorischer Perspektive von Widersprüchlichkeiten geprägt" (S. 14). Auf der einen Seite kämpfte die Bevölkerung mit dem Mangel am Notwendigsten, auf der anderen Seite wurde der Konsum beworben und gefördert, wodurch die Produktwerbung einen „quantitativen und qualitativen Aufschwung" (S. 14) erfuhr. Die Nachfolgeeinrichtung des Kriegspressequartiers, die Staatliche Filmhauptstelle, wurde abseits der Konsumgüterwerbung für „[ö]konomische, kulturelle wie auch touristisch ausgerichtete Propaganda gegründet" (S. 76) und engagierte sich auch in der Herstellung von pädagogischen Werbefilmen. Tatsächlich wurden pädagogische Werbefilme seit den 1920er Jahren vermehrt von Firmen in Auftrag gegeben, etwa Die süsse Fabrik (1922), ein Werbefilm der Wiener Kaffee-Marke Meinl. 1934 erkennt auch das austrofaschistische Regime die Möglichkeiten des Genres und wirbt mit Filmen wie Wohin läufst du Schilling? (1929) für „die Vision einer erstarkenden österreichischen Wirtschaftskraft" (S. 243).

Ergänzt wird Mosers Darstellung der historischen Entwicklung des Genres mit Ausführungen zu Produktions- und Aufführungsbedingungen (technische Neuerungen, Produktionskosten, staatliche Vorgaben, Gründung von Interessensverbänden, Aufführungsorte etc.). So zeigt Moser etwa, wie sich die vor dem Ersten Weltkrieg kleinteilig organisierte, durch einzelne Akteure geprägte Werbefilmbranche zunehmend professionalisierte und institutionalisierte. Werbefilme dienten zunehmend auch Filmproduktionsfirmen als zweites Standbein – allen voran der Sascha Film A.G. Noch Ende der 1920er Jahre galt der Werbefilm

allerdings als „exklusives Werbemittel“ (S. 137): Konkrete Zahlen für Österreich fehlen, aber Schätzungen Mosers zufolge beliefen sich die Ausgaben für Werbefilme auf weniger als ein Prozent des Werbeumsatzes. Zahlen fehlen auch in Bezug auf den Stellenwert des Werbefilms in der gesamten österreichischen Filmlandproduktion – ein weiterer Beleg für die schwierige Quellenlage.

Daneben porträtiert sie die Lebensläufe österreichischer Werbefilmproduzenten, deren Spektrum von der Kollaboration bis zur Verfolgung reicht. So werden auch die Entwicklungen nach 1938 erahnbar. Ebenso geht Moser der Frage nach der zeitgenössischen Ansicht von Stil und Gestaltung eines ‚guten‘ Werbefilms nach: Die Werbebranche hatte lange mit Vorurteilen und Ablehnung zu kämpfen, ständig stand der latente Vorwurf der Unehrlichkeit, Marktschreierei und moralischen Schlüpfrigkeit im Raum, was zur Folge hatte, dass Regeln für ‚anständige‘ Werbefilme sogar als Gesetzesentwurf formuliert wurden.

Eine ganz andere, ergänzende Perspektive auf den frühen Werbefilm bietet Joachim Schätz in *Ökonomie der Details. Österreichs Industrie- und Werbefilm zwischen Rationalisierung und Kontingenz (1915–1965)*. Die Monografie des Theater-, Film- und Medienwissenschaftlers beschäftigt sich weniger mit der historischen Entwicklung des Genres, sondern wirft anhand von Detailanalysen einen filmtheoretisch geschulten Blick auf seine Ästhetik. Der Blick auf die „filmischen Detailinszenierungen“ (S. 15) von Werbefilmen dient dabei nicht der Erarbeitung einer Typologie. Vielmehr ist der Zugang über Einzelfallstudien mit Siegfried Kracauer als „Modus der mikrohistorische[n] Untersuchung“ (S. 26) zu verstehen und der prekären Quellenlage geschuldet. So werden Detailuntersuchungen an 18 exemplarischen Filmen sowie einer Serie mit Fotomontage-Filmen und einer Werbetrickfilm-Serie unternommen, die durch die punktuelle Analyse und Bezugnahme auf ca. 70 Filme des erweiterten Korpus gestützt werden. Zeitlich setzt die Studie mit dem „Aufmerksamkeitsschub“ (S. 25) für den Werbefilm im Ersten Weltkrieg ein und endet Mitte der 1960er Jahre, als das Kino durch das Fernsehen abgelöst wird.

Schätz sieht den Werbefilm in einem Spannungsfeld zwischen „Rationalisierung“ und „Kontingenz“. Der philosophische Begriff der Kontingenz, der das Vorkommen von „Zufälligem, Unvorhergesehenem“ (S. 19) sowohl im Film selbst als auch in den Produktionsbedingungen beschreibt, eröffnet Untersuchungsräume, die der (Industrie-)Werbefilm oft ausblendet, weil er die Intention hat, besonders Effizienz und Übersichtlichkeit zu präsentieren. Schätz analysiert „das Aufscheinen von Kontingenz als Fülle und Möglichkeitsoffenheit“ (S. 19), etwa wenn das Bild von ‚unnötigen‘ Details beherrscht wird, die aber nicht nur Unruhe stiften, sondern oft auch einen geplanten, werbewirksamen Effekt umsetzen. Im Anschluss an Mary Ann Doanes *The Emergence of Cinematic Time* (2002) findet Schätz mit der Rationalisierung auf der anderen Seite des Spektrums auch ein Mittel um „mit Kontingenz zu arbeiten, sie verwaltbar zu machen“ (S. 17). Während Kontingenz dem Medium durch die Möglichkeit, ein Bild in all seinen (geplanten und ungeplanten) Details zu erfassen, inhärent ist, wird sie – im Gefolge

von Taylorismus, Fordismus und dem Drang nach Standardisierung und Modernisierung – von der Rationalisierung als „Projekt der Planung“ (S. 15) eingefangen.

Nicht chronologisch, sondern entlang „thematischer Kerne“ (S. 26) geht Schätz „verschiedene[n] Konstellationen zwischen formalen Verfahren und ökonomischen Funktionen“ (S. 26) auf den Grund. Diese „thematischen Kerne“ sind entlang von (werbefilmischen) Handlungen zusammengefasst: „formen“, „messen und prüfen“, „planen“, „sammeln und ordnen“. Werbefilme, die unter dem Schlagwort „formen“ untersucht werden, beschäftigen sich unter anderem mit der Verwandlung eines Rohstoffs in ein Produkt; „messen und prüfen“ bezieht sich auf filmische Motive, die durch diese Handlungen Objektivität und Verlässlichkeit sichtbar machen. Das Verb „planen“ rekurriert auf den Entwurf, den Unfallverhütungsfilm, die Umstellung auf Selbstbedienungsläden und deren Darstellung in Werbefilmen. Zu guter Letzt meint „sammeln und ordnen“ die Formationen und Ansammlungen, die in Abbildungen der industriellen Massenproduktion zu sehen sind, wie auch die Verfahren der Serie, Montage und Animation. So steht bei Schätz also die Bildlogik im Fokus, die durch Detailanalysen von Sequenzen sichtbar gemacht und von der Herausarbeitung der Funktion einzelner Stilmittel, wie z. B. des Kameraschwenks, unterstützt wird. Stets bedacht wird die „filmische *Bearbeitung* der gezeigten Arbeitsprozesse“ (S. 41): Die spezifische Art der Aufnahme bzw. der verwendeten filmischen Mittel oder die Rahmung der Fabrikationsprozesse sind ja – wie es auch für den nicht-kommerziellen Film gilt – alles andere als absichtslos, sondern legen bestimmte Lesarten und Zusammenhänge nahe.

Die historische Einbettung steht bei Schätz nicht im Vordergrund; sie geschieht eher nebenbei. Er verzichtet meist darauf, größere geschichtliche Linien und ihren Einfluss auf den Werbefilm nachzuziehen, was gerade für die Jahre 1938–1945 einige Fragen aufwirft, zumal die ästhetischen Umsetzungen, die Schätz immer wieder anspricht, nicht unabhängig von ihren zeitgeschichtlichen Kontexten zu verstehen sind. Dafür rahmt Schätz seine Ausführungen durch (film-)theoretische Überlegungen von Avita Ronell über Roland Barthes bis Henri Bergson. Dabei soll das Genre Werbefilm, das nicht auf Kunstgenuss, sondern auf Überzeugung abzielt, auch „methodisch ernst“ (S. 259) genommen werden. Da er selbst fordert, die Untersuchung des Genres unter den Vorzeichen der jeweiligen „Herstellungs- und Präsentationskontexte“ (S. 259) durchzuführen, erscheint seine eigene zögerliche historische Einordnung nicht unbedingt plausibel.

Moser und Schätz präsentieren hier zwei komplementäre Untersuchungen zum österreichischen Werbefilm: Karin Mosers sehr gut recherchierte Arbeit schöpft aus einer Fülle an Archivmaterial und analysiert den frühen Werbefilm stets mit Blick auf seinen historischen Kontext und die technischen Entwicklungen des Mediums Film. Joachim Schätz dagegen liefert eine philosophisch-ästhetische Analyse von Inszenierungsmomenten und eröffnet dem Werbefilm neue filmtheoretische Perspektiven und Kontexte. Reizvoll erscheint gerade die Kombination der beiden Untersuchungen: Von unterschiedlichen Seiten werfen sie ein Licht auf die bislang weitgehend im Dunkeln liegenden Anfänge des Genres in Österreich. (Johanna Lenhart)

■ Hans Jürgen Wulff, Michael Fischer (Hg.): ***Musik gehört dazu. Der österreichisch-deutsche Schlagerfilm 1950–1965.*** Münster: Waxmann 2019, 240 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-8309-3965-8, € 34,90

Die Kultur der Bundesrepublik war in den 1950er Jahren sehr viel bunter und vielfältiger, als das die einschlägige Geschichtsschreibung bisher erkennen lässt. Der hier vorzustellende Sammelband zum österreichisch-deutschen Schlagerfilm zwischen 1950 und 1965 führt diesen Punkt erneut in vielen Facetten vor Augen. Mit ausgeprägtem kultur- und gesellschaftshistorischem Interesse zeigen viele Beiträge darüber hinaus, dass es nicht nur um die bislang ebenfalls unterschätzte Vielfalt und den Spannungsreichtum in der Filmkunst ging; es wurden grundlegende Themen der letztlich politischen Selbstverständigung der bundesdeutschen wie der österreichischen Gesellschaft verhandelt.

„Schlagerfilm" ist ein Quellenbegriff; das so Bezeichnete erweist sich bei näherer Betrachtung als ausgesprochen „hybrid" (so die Autorinnen und Autoren; der Rezensent würde eher von „fluid" oder „anpassungsfähig" sprechen). Je nach Maßstab geht es um ein Korpus von 250 bis 400 Filmen unterschiedlicher, oft uneindeutig gemischter Genrezuordnung. Geschätzt ein Drittel der deutschen und österreichischen Filme, die zwischen 1950 und 1965 in die Kinos kamen, schloss musikalische Auftritte unterschiedlichen Umfangs und unterschiedlicher Stilistik ein (S. 79). Das reichte vom Heimatfilm bis zu Krimi und Western, vom Crossdressing-Schwank bis zur kaum noch narrativ eingebundenen Hitparade, dem Schlagerfilm im engsten Sinn.

Was die wesentlichen Merkmale und Leistungen des chamäleonhaften Genres betrifft, so geht der Band nicht über die Ergebnisse der grundlegenden Studie *Wenn die Musik spielt … Der deutsche Schlagerfilm der 1950er bis 1970er Jahre* (Bielefeld 2012) der Medienwissenschaftlerin Daniela Schulz hinaus. Seine Stärke liegt vielmehr in der intensiven Betrachtung einzelner Filme und einzelner Aspekte. Caroline Amann und Hans J. Wulff befragen die Graf-Bobby-Filme, auf welche Wissensressourcen des Publikums (etwa zeitgenössische Witze) sie sich beziehen. Stefanie Mathilde Frank vergleicht Nachkriegs-Remakes von Musikfilmen mit ihren Vorlagen aus den 1930er Jahren. Réka Gulyás schildert die musikalischen Ungarnbilder im Schlagerfilm und Lucian Schiwietz die Einflüsse südosteuropäischer Musiken. Hans J. Wulff arbeitet die Folklorisierung des Regionalen heraus, die der Kulturwissenschaftler Hermann Bausinger bereits 1960 als „Binnenexotismus" auf den Punkt brachte. Die touristischen Sehnsuchtswelten der Schlagerfilme skizziert Gabriele Vogt; Michael Fischer verfolgt die Thematisierung der Jugend- und Musikkultur der „Teenager" am Beispiel Peter Kraus.

Detlef Arlt und Hans J. Wulff demonstrieren die Widersprüchlichkeit der dargestellten Frauen-Rollen, erneut an einem Graf-Bobby-Film, Das süsse Leben des Grafen Bobby (A 1962, R: Géza von Cziffra). Bernd Hoffmann geht sehr erhellend Ideologisierungen und Realität des Verhältnisses von „Schlagern" und

improvisierter Musik nach. Klaus Nathaus und Martin Lücke analysieren die Mechanismen, die den Schlagerfilm ökonomisch einträglich machten und seine Wandlungen induzierten, wobei Nathaus die konkreten kreativen Akteure aus Musik- und Filmbranche ins Zentrum rückt. Elisabeta Fabrici geht auf das Motiv der Mehrfachpaarungen ein und Theresa Georgen zeigt, wie ein Schlagerfilm Mode thematisiert. Abschließend demonstriert Hans J. Wulff noch einmal die kultur- und mentalitätshistorischen Erträge der von ihm so genannten „diskursiven Analyse" anhand von MÄDCHEN MIT SCHWACHEM GEDÄCHTNIS (BRD 1956, R: Géza von Cziffra).

„Schlagerfilme" eröffneten anscheinend besonders reichhaltige Möglichkeiten, dem Publikum diverse Lebensformen zu präsentieren – nicht als Kampf der Kulturen, sondern grundsätzlich unter dem Harmoniegebot. Happy End war Pflicht – und in diesem Rahmen begegneten einander höchst unterschiedliche Vorstellungen und Praktiken im Verhältnis der Geschlechter und Generationen, zwischen Ordnung und individueller Freiheit, Arbeit und Vergnügen, Stadt und Land, Heimatlichem und Fremdem, Selbstkontrolle und Rausch, „Deutschem" und „Amerikanischem". Nicht selten erschien die Welt des Unterhaltungsgeschäfts geradezu als Modell für eine pluralistische Koexistenz von Verschiedenheiten in einem weltoffenen Horizont. Selbst im Heimatfilm wurde nicht nur *eine*, „volkstümliche" Musik vorgestellt; ohne Jazziges, Swingendes oder lateinamerikanische Rhythmen ging es auch „auf dem Land" selten ab. Ebenso vertraten Tanz- und Musikformen, die im Film das „Ungarische", oder nach Wulff das „Ziganeske" (S. 13), repräsentierten, hier die geradezu rauschhafte Befreiung von Körpern und Affekten.

In den Musikfilmen der 1930er Jahre diente der Gegensatz von ernster (E-) und Unterhaltungsmusik (U-Musik) noch dazu, konfliktträchtige Unterschiede im kulturellen Habitus zu thematisieren, und zwar im Horizont ihrer gleichberechtigten Vereinbarkeit. In den Umbrüchen und Öffnungen der Nachkriegsgesellschaft bot es sich den Filmemachern an, mittels differenter Formen des Umgangs mit Musikstilen unterschiedliche Lebensauffassungen der Generationen zur Aushandlung zu stellen. Ganz wichtig waren, das legen viele der intensiven Filmanalysen nahe, die physischen Dimensionen: vor allem das Tanzen, aber auch die Körperlichkeit der Interpretinnen und Interpreten, etwa in Duetten. Hier ging es um das Verhältnis der Geschlechter, gleichermaßen um das Verhältnis zu „Körperenergie und -lust" (Wulff, S. 232) überhaupt, und letztlich um die zentrale Auseinandersetzung der Nachkriegsgesellschaften: Zurück zu angeblich bewährten Ordnungen oder Offenheit für Aufbrüche und Wandel?

Auf diese Frage bezogen sich die Filme der Zeit in allen ihren sinnlichen und narrativen Dimensionen; sie konnten gar nicht anders, sie wurden in diesem Raster wahrgenommen. Und sie wirkten nicht primär mit sprachlich vorgetragenen Argumenten oder den vermeintlichen Botschaften der Handlungsführung; sie bewegten Gefühle und Stimmungen als multisensuelle Kunstwerke. Hier scheint mir allerdings ein bedauerliches Manko des Bandes zu liegen. Die vielen differenzierten Analysen bewegen sich im Wesentlichen auf der Ebene des visuell

Repräsentierten; bei der Auseinandersetzung mit „Schlagerfilmen“ bleibt die Ebene von Sound und Rhythmus, die affektive Dimension von Musik und Tanz unterbelichtet. Schon in den 1950er Jahren lehnte die hegemoniale Filmkritik „Schlagerfilme“ ab, ohne sich weiter auf die musikalische Wirkungsebene einzulassen. Auch heute noch scheint der Sehsinn die Filmanalyse zu dominieren.

Leider wird auch die internationale Forschung zu Musical- und Musikfilmen kaum herangezogen. So sind die Studien von Richard Dyer, der gerade die nichtsemantische, nicht zeichenhafte sinnliche Kraft von Unterhaltungskünsten in seinen Musikfilmanalysen eindrucksvoll herausarbeitet, im deutschen Sprachraum kaum rezipiert worden. In diesem Punkt kommt nicht nur der Schlagerfan zu kurz, auch die Filmanalyse hinkt hinterher. (Kaspar Maase)

■ René Ruppert: ***Helmut Käutner. Freiheitsträume und Zeitkritik.*** Berlin: Bertz + Fischer 2019, 420 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86505-332-9, € 29,00

Der Regisseur, Drehbuchautor und Produzent Helmut Käutner ist abwechselnd überschätzt und unterschätzt worden. Für viele war Käutner, dessen Debütfilm Kitty und die Weltkonferenz ins Jahr des Kriegsausbruchs 1939 fiel, eine einsame Lichtgestalt im Kino des „Dritten Reichs“, der Vertreter einer – so Karsten Witte – „ästhetischen Opposition“, der es als einziger geschafft habe, in diesem Unrechtsregime anständig zu bleiben. Für den französischen Filmhistoriker George Sadoul war Romanze in Moll (1943) der einzige künstlerisch wertvolle Film aus der NS-Zeit. Folgt man den gängigen Bewertungen, so erfüllte Käutner in der jungen Bundesrepublik die hohen in ihn gesetzten Erwartungen nicht. Sein restliches Werk war demnach von Manierismus und Konformismus gekennzeichnet. Aus Sicht vieler Kritiker war der bei Kriegsende fertiggestellte Unter den Brücken (1944/45) ein letzter Höhepunkt. Nachdem in den Jahren 1948 bis 1953 jeder seiner Filme ein kommerzieller Misserfolg war, folgte eine Phase, in der er als Vorzeigeregisseur der Adenauer-Ära galt. Seine Filme zwischen 1954 und 1957 waren beliebt beim Publikum und der konservativen Kritik, während sein Spätwerk von allen Seiten nur enttäuschte Reaktionen hervorrief. Gleichgültig war er aber niemandem. Käutner-Filme gehörten zum Dauerrepertoire deutscher Programmkinos und Fernsehanstalten, und sie wurden grundsätzlich mit seiner Person assoziiert. Seine Autorenschaft wurde dadurch noch betont, dass er sich wie Alfred Hitchcock prägnante Kurzauftritte leistete.

Die durchaus umfangreiche Fachliteratur ist Käutner bis heute eigentlich nicht gerecht geworden. Vor diesem Hintergrund hat René Ruppert in seiner Mainzer Dissertation eine erste ausführliche Darstellung des gesamten Kinoschaffens vorgelegt, die nun auch als Buch erschienen ist. Sie schließt die schwer zugänglichen Fernsehfilme Käutners nicht mit ein, die aufgrund ihrer Produktionsbedingungen nicht die stilistische Raffinesse besitzen, die das Werk des Regisseurs ansonsten kennzeichnet.

Ruppert hat nicht nur alle Kinofilme gesehen, die Käutner inszeniert oder zu denen er das Drehbuch geschrieben hat, er widmet auch allen dieselbe Aufmerksamkeit. Sogar unpersönliche Auftragsarbeiten wie Käpt'n Bay-Bay (1953) und Lausbubengeschichten (1964) werden so ausführlich beschrieben, dass man das Desinteresse der Filmwissenschaft an ihnen nachvollziehen kann. Ruppert versucht nicht, das Misslingen eines Films auf Produzenten oder Drehbuchautoren zurückzuführen; manchmal hatte Käutner selbst keinen Einfall oder, schlimmer noch, nur bedauernswerte Einfälle. Der Vorwurf des übertriebenen Einfallsreichtums blieb an ihm haften, selbst Bewunderer verwiesen gern auf seine Herkunft vom Kabarett, kritisierten seine Verliebtheit ins Detail. Ruppert nimmt den Regisseur gegen entsprechende Pauschalurteile in Schutz und verweist auf die formale Strenge etwa von Die letzte Brücke (1954) oder die unerbittliche Kälte von Epilog (1950) und Schwarzer Kies (1961). Wo nichts zu retten ist, da hält er sich mit seinem Urteil nicht zurück. Lausbubengeschichten „ist von einer unerfreulichen Tumbheit und Infantilität. […] Nie zuvor hatte Käutner so tief unter seinem Niveau gearbeitet wie bei diesem völlig missglückten Film" (S. 365f.). Wenn er allerdings Käutners letzte Kinoproduktion Die Feuerzangenbowle (1970) an anarchischen Internatsfilmen wie Jean Vigos Zéro de conduite (1933) oder Lindsay Andersons If … (1968) misst, erscheint diese Messlatte zu hoch angelegt. Auch eine Pennälerkomödie kann gut unterhalten, doch Käutner vermochte nicht einmal die bescheidenen Anforderungen dieses Genres zu erfüllen.

Ruppert hat sich auch alle verfügbaren Fassungen von Käutner-Filmen besorgt und würdigt die privaten Sammler, in deren Besitz sich angeblich verschollene Filme oder unbekannte längere Fassungen befinden. So wurde etwa Ein Mädchen aus Flandern (1956) in der Bundesrepublik um Szenen gekürzt, die nur noch in einer Fassung für den amerikanischen Markt erhalten sind. Die Veränderungen betreffen besonders auch Käutners Filme aus dem „Dritten Reich" – bei aller Begeisterung für den Regisseur steht Ruppert der Legendenbildung um dessen oppositionelle Rolle im NS-Staat kritisch gegenüber. Manchmal glaubten Verleiher einem alten Film mehr Tempo verleihen zu müssen, weshalb etwa der flotte Erstling Kitty und die Weltkonferenz an mindestens 21 Stellen gekürzt wurde. Ruppert kritisiert auch unzulängliche Restaurierungen der frühen Filme und bemerkt bei neueren DVD-Veröffentlichungen „eine technisch inkompetente Nachbearbeitung": „Ein übermäßiger Einsatz von Tonfiltern hat, mit dem Ziel, das Lichttonrauschen zu minimieren, den hochfrequenten Teil der Tonspuren nahezu eliminiert und dabei die Dialoge als blecherne Digitalartefakte übriggelassen" (S. 8f.). Untersucht werden außerdem die widersprüchlichen Angaben zur Länge einzelner Käutner-Filme.

Bei der Lektüre kann man jeden Käutner-Film hören und sehen, weil Ruppert auch Musik und Kameraarbeit genau beschreibt. Kenntnisreich informiert er etwa über die Musik des Komponisten Bernhard Eichhorn für Käutner und rekonstruiert die Filme auf der sinnlichen Ebene: Man folgt den Bewegungen der

Kamera, spürt Schnitte und Überblendungen und erahnt die stilistische Vielfalt des Regisseurs bereits in den ersten Arbeiten: „Während Kitty und die Weltkonferenz mit schnellen Kamerabewegungen und raschen Szenenwechseln temporeich erzählt und Frau nach Mass [1940] in eher starren Einstellungen der Theatralik des Sujets angepasst war, entdeckt Käutner in seinem dritten Film [Kleider machen Leute, 1940] die Wirkung der subjektiven Perspektive" (S. 38). In der Eröffnungssequenz von Romanze in Moll wirke die Kamera fast wie ein Eindringling: „Bereits das Vordringen der Kamera in Madeleines Schlafzimmer am Beginn stellt eine gewaltsame Einsichtnahme in einen Privatraum und damit einen Tabubruch dar" (S. 79f.). Die Positionierung der Personen im Raum wurde nie dem Zufall überlassen, wie Ruppert am Beispiel von Ludwig II. (1955) zeigt: „Der niedrige Standpunkt der Kamera und die weitwinklige Optik vergrößern die Minister, während der König am Ende der Blickachse und unterhalb des Bildmittelpunktes deutlich kleiner und dadurch unterlegen erscheint" (S. 206).

Zu seiner Entstehungszeit als gepflegte Unterhaltung unterschätzt, war Ludwig II. die Fortsetzung von Käutners „Beschäftigung mit Deutschland" (S. 205) und ein ernsthafter politischer Film. Während ihm jüngere Kritiker eine Flucht ins Unpolitische vorgeworfen haben, spricht Ruppert von einer „grundsätzlichen Ideologieskepsis" des Regisseurs. „Den Finger in Wunden zu legen, war ihm wichtig, doch keinesfalls wollte er Gesinnungen als Patentrezepte verkaufen" (S. 384). Wiederholt fordert Ruppert ein genaues Hinsehen und korrigiert sachliche Fehler der bisherigen Käutner-Forschung, wenn sie etwa Romanze in Moll irrtümlich in Paris situiert.

Immer wieder werden aufschlussreiche Hinweise eingestreut: So sichtete Käutner während des Weltkrieges ausländische Filme im Reichsfilmarchiv, u. a. Howard Hawks' His Girl Friday (1940) und Robert Siodmaks Phantom Lady (1944). Für Peter Lorres Der Verlorene (1951) schrieb er eine offenbar verworfene Drehbuchfassung; für Der Rest ist Schweigen (1959) und Das Glas Wasser (1960) wollte er Marlene Dietrich verpflichten, doch der westdeutsche Verleih intervenierte, weil dann der kommerzielle Erfolg gefährdet sei; für Die Nibelungen (1967) hatte Artur Brauner zunächst Käutner als Regisseur im Auge, bevor er sich für Harald Reinl entschied.

Dieses Käutner-Buch hinterlässt einen ähnlichen Eindruck wie die besten Käutner-Filme, es ist ein Kraftakt voller Leichtigkeit. Trotz der Materialfülle wirkt es nie ausufernd und bleibt ökonomisch im Stil, frei von akademischem Jargon. Ruppert erschließt zudem neue Quellen jenseits der üblichen *Film-Kurier*-Rezensionen oder Goebbels-Tagebucheintragungen: Briefe, Verträge und Drehbücher, manchmal in verschiedenen Fassungen. Am Ende bleibt die Erkenntnis, dass es noch immer keine vergleichbaren Bücher über Friedrich Wilhelm Murnau, G. W. Pabst oder Wolfgang Staudte gibt. Rupperts Arbeit ist nicht nur ein Meilenstein in der Käutner-Forschung, sondern liefert auch Anregungen für die deutsche Filmgeschichtsschreibung insgesamt. (Frank Noack)

■ Volker Pantenburg (Hg.): ***Gerhard Friedl. Ein Arbeitsbuch***. Wien: Filmmuseum-SynemaPublikationen 2019, 272 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-901644-78-8, € 22,00

Als Gerhard Benedikt Friedl im Juli 2009 starb, hinterließ er zwei längere Filme, Knittelfeld – Stadt ohne Geschichte (1997) und Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen? (2004), die vor allem über die Duisburger Filmwoche einer kleinen Dokumentarfilmgemeinde bekannt geworden waren (beide Filme sind 2007 zusammen erschienen als Nr. 98 der 100-teiligen DVD-Edition *Der österreichische Film*, eine gemeinschaftliche Produktion von *Der Standard*, Filmarchiv Austria und Hoanzl-Film). Daneben entstanden zwei kürzere Arbeiten (MdW, 1992; AVID, 1994) sowie zwei gemeinsam mit Laura Horelli angefertigte Video-Produktionen (The „Frontier" Owners, 2008; Shedding Details, 2009). Weitere Projekte wurden begonnen, ließen sich aber nicht oder nicht mehr realisieren: „In der Summe", so rechnet es der Herausgeber Volker Pantenburg vor, „ergibt das genau drei Stunden Bild und Ton, entstanden zwischen 1992 und 2009 – kein umfangreiches Werk, aber eins, das in seiner Klarheit und Rätselhaftigkeit einzigartig ist" (S. 9).

Knittelfeld – Stadt ohne Geschichte und Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen? fallen aus dem Rahmen durch Friedls höchst eigene Methode: Der Filmemacher stellt Voice-over und Bilder strikt nebeneinander und kündet die im Dokumentarfilm gemeinhin für ‚natürlich' genommene Synchronie von Bild- und Tonebene auf. Während eine nüchterne Kommentarstimme die komplizierte Genealogie der österreichischen Familie Pritz und ihre Verstrickungen in zahlreiche Verbrechen vom kleinen Diebstahl bis zur Kindstötung und dem seriellen Gattenmord im Duktus eines Polizeiprotokolls verliest (Knittelfeld), offenbaren „geduldige horizontale Schwenks und unbewegte Einstellungen" (S. 20), „eternitverkleidete Fassaden und blöde Blumenvorgärten", so der Sprecher des Kommentars Matthias Hirth im Gespräch mit Volker Pantenburg (S. 134) – eine Vermessung des kleinstädtischen Hintergrunds der Verbrechen, die jede konkrete Verortung vermeidet. Auch Hat Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen?, Friedls Abschlussfilm an der HFF München, ist ein Film über Verbrechen: In lakonischer Darbietung entwirft der Sprecher (wiederum Matthias Hirth) die vielfältigen Machenschaften von Großindustriellen und Unternehmern, genannt werden Alfons Müller Wipperfürth, Hugo Stinnes jr., Hermann Krages, Friedrich Flick, Eberhard von Brauchitsch, Detlev Rohwedder, bis schließlich auch der titelgebende Otto Wolff von Amerongen seinen Auftritt hat. Allesamt Namen, die das Wirtschaftsleben und die Politik in der Bundesrepublik Deutschland Mitte des 20. Jahrhunderts maßgeblich bestimmt haben. Eine „dicht vernetzte Zusammenhanglosigkeit", so Drehli Robnik 2005 im *Programmblatt* der Diagonale, von kleinen und großen, skurril und von daher ausgedacht anmutenden, tatsächlich aber akribisch zusammengetragenen, wahren Geschichten über Korruption, Millionenverluste, Eheschließungen, Parteispenden, Unfälle, Marotten und Gebrechen. Auf

der Bildebene: Das Abtasten von Landschaften und Fabrikationsanlagen mit Hilfe langer Schwenks und vereinzelter Fahrten. Man sucht nach Verankerungen des Gesagten im Gezeigten, kurz mag eine Synthesemöglichkeit aufblitzen, wird aber sogleich wieder aufgekündigt, wenn die Kamera unbeirrt weiterzieht. Friedls Filme untersuchen nicht konkrete Schauplätze, sie vermessen Möglichkeitsräume, eine seltsam gleichmütige, kontaminierte Welt.

Volker Pantenburg, schon vor der Arbeit am vorliegenden Buch der wohl profundeste Kenner des schmalen, großen Œuvres Friedls, hatte 2009 unter dem Titel *Landvermesser* einen berührenden Nachruf verfasst, der unmissverständlich klar machte, welcher Impuls von Friedls wenigen Filmen ausging, wie hier einer angetreten war, die Gattung des Dokumentarischen, ja des Kinos insgesamt zu erweitern, sich nicht scherend um Konventionen und Gebote, was man wie zu machen und was zu unterlassen habe. In dieser Hommage heißt es: „Ich könnte nicht sagen, was genau zwischen dem lakonischen Erzähler und den rigide komponierten Bildern vor sich geht, aber es ist wohl nicht falsch, darin eine Option zu erkennen, die das Kino so vorher noch nicht wahrgenommen hatte. So, als entdecke man nicht nur eine weitere Tür in dem Haus, in dem man seit längerem lebt und das man gut zu kennen glaubt. Nein, hinter dieser Tür ist gleich auch noch ein bislang unbekannter Trakt, in dem aber nur dieser merkwürdige Friedl wohnt" (S. 37).

Gerhard Friedl. Ein Arbeitsbuch – der knappe Titel ist Programm: Entlang der einzelnen Filmprojekte wird die Arbeitsweise Gerhard Friedls und die Konzeption seiner Filme in Exposés, Projektbeschreibungen, Drehbuchentwürfen, Briefen an den Redakteur Werner Dütsch beim WDR, E-Mail-Korrespondenzen etc. deutlich. Ergänzt werden diese Dokumente durch Interviews, die der Herausgeber (teilweise zusammen mit Philip Widmann) mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern Friedls geführt hat. Diesen Abschnitten voraus stellt Pantenburg eine so kenntnisreich wie liebevoll formulierte „Arbeitsbiografie" Friedls und einen Abschnitt, der dessen filmkritische Texte versammelt, aber auch kleinere Arbeiten zur Filmästhetik und -politik, darunter *Arbeit und ihre Nation* (1997), der zeugt von Friedls übergreifendem Interesse am Komplex von Kapitalismus, Arbeit, Politik und dessen Verhandelbarkeit im Film. Zwischen den unmittelbar filmbezogenen Texten, die während des Studiums an der HFF München entstanden, findet sich *Ein Herangehen von Helmut Färber* – nichts weniger als eine tiefe Verbeugung vor dem Lehrer für Filmgeschichte, der mit einer kleinen Gruppe Studierender Filme am Schneidetisch untersucht und Friedl, das wird deutlich, die Tür zu einer Welt aufgestoßen hat.

Die Gestaltung des vorbildlich lektorierten Buchs lag in den Händen von Gabi Schuster, was hier ausdrücklich erwähnt sei, weil dieser Band in der Reihe der ohnehin schönen Synema-Bücher ganz besonders gelungen ist: Geschickte Kompositionen aus farbigen Einzelbildern veranschaulichen Friedls lange Horizontalschwenks, die übersichtlichen Fußnoten finden sich hübsch gruppiert unterhalb der inneren Textspalte, Faksimiles der Textbücher, der Drehpläne, aber auch von Notizzetteln und Musterbriefen, mit denen Friedl um Dreherlaubnis ansuchte, Farbfotos zu Drehortrecherchen wie von den Dreharbeiten selbst, Programmhefte

und ähnliches Material illustrieren den Band reichhaltig und machen das Stöbern und Verweilen zum Vergnügen. Ein Arbeitsbuch nicht allein, weil es Filmarbeit, das Ringen um die Konzeption, die tragende Idee und die Vernetzung der auseinanderstrebenden Partikel, um die Finanzierung wie auch die Enttäuschung und Überforderung angesichts knapper Zeit und Mittel sichtbar macht. Ein Arbeitsbuch auch, insofern der Herausgeber Ausgrabungsarbeit geleistet hat, um all diese Dokumente und Informationen zusammenzutragen. Verlebendigende Arbeit möchte man das nennen.

Diese Hommage an Gerhard Friedl ist zugleich eine an den großen, 2018 verstorbenen Werner Dütsch, ohne dessen beharrliche Fürsprache und Förderung nicht allein Gerhard Friedls gängige Formatierungen missachtende Filme unentdeckt geblieben oder gar nicht erst entstanden wären. Ihm ist der Band gewidmet. Wie sehr er fehlt, davon legt eine kleine Fußnote Zeugnis ab, darin die E-Mail eines ungenannten WDR-Redakteurs in Richtung Programmplanung: „[W]ir haben ja immer noch aus Dütschens Erbe den Film Hat Otto Wolff von Amerongen Konkursdelikte begangen (70:30) zu versenden. Gibt es vielleicht im SSP [d. i. Sommersonderprogramm] ein Plätzchen zwischen Mitternacht und Morgen?" (S. 30, Anm. 56). Der Band lädt ein, Friedls Filme unbedingt auch zu anderen Tageszeiten zu betrachten, im Lichte eines Dokumentarfilmseminars etwa – um an ihnen zu erkunden, wie biegsam die Gattung ist, wie vielfältig und kraftvoll in ihren Möglichkeiten, komplexen Wirklichkeitsbeziehungen mit Mitteln des Films auf die Spur zu kommen und Abstraktem über den Umweg des Denkens Ausdruck zu verleihen. (Britta Hartmann)

■ Anett Werner-Burgmann, Marcus Becker, Matthias Bruhn, Annette Dorgerloh, Luisa Feiersinger (Hg.): ***BildFilmRaum. Zwischen den Disziplinen.*** (Scenographica: Studien zur Filmszenographie; 3). Weimar: VDG 2019, 230 Seiten, Abb. ISBN 978-3-89739-862-7, € 38,00

Der vorliegende Band ist ein Versuch, kunst- und filmwissenschaftliche Blicke auf den Film miteinander zu verbinden. Er besteht aus drei Teilen – I: Bild – historische Zugänge zum Film, II: Film – *ad exemplum:* North by Northwest (1959, Alfred Hitchcock), III: Raum – Kontexte und Horizonte – und basiert auf den Veranstaltungen des Netzwerks „BildFilmRaum", das 2015 an der Berliner Humboldt-Universität gegründet wurde. Den ersten Schwerpunkt bedienen Kunstwissenschaftler, die beiden anderen Film- und Medienwissenschaftler, wobei eine disziplinenübergreifende Kooperation fast nicht vorhanden ist. Vor allem die kunstwissenschaftlichen Beiträge enttäuschen und sind aus filmhistoriographischer Perspektive wenig ertragreich. Von Interesse ist immerhin Kai-Uwe Hemkens Bericht über den „bioskopischen Raum" (auch wenn der Hinweis auf das historische Bioskop irreführend ist). Ihm geht es um die Dynamisierung des Raumeindrucks im Film, um die filmische Begehung von Räumen und um die architektonische Inszenierung von ausgezeichneten Blicken. Annette Dorgerlohs

Aufsatz nimmt sich die Inneneinrichtungen von Filmen der 1950er und 1960er Jahre vor, zeigt deren Inszenierung von Lifestyles, die an alltäglichen Konsumgegenständen sichtbar werden. Man mag anmerken, dass sie sich dem Set-Design zuwendet, einem Sujet, über das bislang nur wenig gearbeitet wurde.

Alfred Hitchcocks North by Northwest (1959) ist sicherlich einer der populärsten Filme des Regisseurs und zählt zu den meistanalysierten Filmen der Geschichte des Publikumskinos. Dass *BildFilmRaum* einen ganzen Abschnitt auf einen einzigen Film verwendet, ist auch methodisch von größter Bedeutung. Viele Diskussionen neuerer und neuester Filmtheorie handeln von Allgemeinem, einem Diskurs, in dem das einzelne Werk oft nur „ein-Fall-von" sein kann. Doch ist jeder Film eine eigenständige Größe, findet eigene Probleme in der Lösung dramaturgischer Probleme, entfaltet ein eigenes diegetisches Universum. Er steht nicht allein, sondern gehört dem Fluss der vielen anderen Filme zu und greift selbst auf die Motive, Topoi, Konventionen des allgemeinen kulturellen Gedächtnisses zurück; und doch bleibt er etwas Besonderes. Die zahlreichen Untersuchungen zu einzelnen Szenen des Films, die den Autoren und Autorinnen des Abschnitts unbekannt geblieben sind (was wiederum ein Hinweis auf die Qualität diverser Beiträge sein mag), legen lebendiges Zeugnis vom strukturellen Reichtum des immer noch publikumsattraktiven Films ab, der sich in den Beiträgen der Sektion aber kaum ablesen lässt. Für die Strategien der Bedeutungserzeugung, für die Dramaturgie oder die ästhetischen Ordnungen des Films interessiert sich der hier nachlesbare Umgang mit Film nicht, oder höchstens am Rande.

Hervorgehoben zu werden verdienen die Überlegungen von Kristina Jaspers aus dem dritten Teil des Bandes, die sich mit dem Werk des Setdesigners und Filmarchitekten Ken Adam beschäftigt, der immer wieder auf Entwürfe zeitgenössischer Architekten zurückgreifend filmische „Inkunablen der Moderne" (S. 146) entworfen hat, etwa in Filmen Stanley Kubricks, aber auch in insgesamt sieben James-Bond-Filmen. Ebenso sind Michael Wedels Überlegungen zu den „affektgebundenen Ausdrucksbewegungen" (der Ausdruck stammt von Aby Warburg und wurde dort bei den Überlegungen zur „Pathosformel" verwendet) höchst interessant, die er vor der Folie von Eric Rohmers Überlegungen zum „Filmraum" an den Filmen Nosferatu (1922), Faust (1926) und The Lodger (1927) ausbuchstabiert. Programmatisch münden seine Überlegungen in ein umfassenderes historiographisches Projekt ein, visuell gewordene „Denkfiguren" und „Bildwanderungen" als eigenständiges signifikatives Material in der Film- und sogar weiteren Medienkultur des 20. Jahrhunderts nachzuverfolgen.

Ganz anders als diese Artikel, die immerhin noch auf bildtheoretische Konzepte zurückweisen, verfahren Guido Altendorf, Eileen Rositzka und Arne Stollberg, die auf Entwürfe der Texttheorie des Films gründen. Altendorf, der – nachdem er North by Northwest die gleichermaßen realisierten Gattungsqualitäten des Dramatischen, Epischen und Komischen zugeordnet hat – unter Zuhilfenahme dramaturgischer Schemata einzelne Sequenzen des Films gattungstypologisch ausliest, greift interessanterweise implizit auf Gustav Freytags gebrauchsdramaturgisches

Modell der „steigenden" und „fallenden Handlung" zurück (vorgestellt in Freytags *Die Technik des Dramas* von 1863). Gerade in der Mischung und im Spiel der Gattungsköpfe sieht er den Film als Beispiel eines generellen „Umbruchs in den Erzählweisen der Filmdramaturgie", wie er ausgangs der 1950er Jahre im Autorenfilm erprobt wurde und nun auch im Mainstreamkino aufgetreten sei. Eileen Rositzka wählt ebenfalls einen texttheoretischen Zugang zu Hitchcocks Film: Ihr geht es um eine „deiktische Dramaturgie", um „audiovisuelle Konstrukte aus Bezugspunkten, Wegweisern und Hinweisen, Akten des Zeigens und Deutens" (S. 102). Die Suche gilt dem „deiktischen Zentrum" des Films, der Frage nach dem Ich, Jetzt und Hier der Handlung. Zwar verweist die Autorin auf Karl Bühlers „Origo der subjektiven Orientierung" (S. 105), doch übergeht sie die Tatsache, dass im Film die abstrakte Größe des Erzählers (bzw. des „Enunziatärs", des Äußernden der Erzählung) auch der Akteur der Zeige- und Orientierungshandlungen der Erzählung (bzw. des Erzählens) ist, auch wenn die sequentielle Montage Hinweise auf eine Gewichtung von Figurenperspektiven enthalten kann. Ob dem Konzept einer „deiktischen Dramaturgie" eine deiktisch verursachte rezeptionsästhetische Strategie korrespondiert – immerhin gilt es, die Orientierung des Zuschauers zu lenken und zu kontrollieren –, bleibt in Rositzkas Ausführungen unangesprochen. In Rositzkas Analyse wird North by Northwest zu einem „Rollenspiel", weil das deiktische Zentrum an die Mehrfachidentitäten der Figuren gekoppelt erscheint. Wenn es denn tatsächlich um so etwas wie „Figurendeixis" und nicht tatsächlich um die empathische Nachbildung von reziproken Handlungsperspektiven der Figuren geht, also um gleichzeitig wirksame Blicke auf die Optionen des Handlungsfeldes.

In den meisten Filmanalysen wird die Filmmusik nur am Rande erwähnt (wenn überhaupt). Arne Stollberg stellt sie in seiner aufschlussreichen Analyse ganz ins Zentrum, obwohl der von Bernard Herrmann komponierte und konzipierte Score kaum von eigener Signifikanz ist, keine auskoppelbaren Stücke enthält, sondern sich ganz auf eine filmlange Variation eines schon in der Eröffnung des Films per Pauke dargebotenen, kurzen 3/8-Takt-Stücks beschränkt. Stollberg greift auf die aus der Opernforschung stammende Metapher der *tinta musicale* (der „musikalischen Grundfarbe") zurück – hier ist es ein Fandango-Rhythmus, der so gar nicht zu den Handlungsorten des Films zu passen scheint. Er ist aber ganz auf narrative Funktionen abgestimmt und klammert den ganzen Film in einem zusammenhängenden musikalischen Tonus, ohne selbst signifikant zu werden.

Gerade im dritten Teil des Bandes geht es um Themen, die aus dem oben skizzierten Horizont der Begegnung von Kunst- und Filmwissenschaft ausscheren. Da geht es um Probleme des Ausstellens von Filmen (Angela Lammert) oder um die Entwicklung der Filmpublizistik in der Jetztzeit (Anett Werner-Burgmann), um Remakes im BRD-Kino der 1950er Jahre – Stefanie Mathilde Frank zeigt am Beispiel des Films Der Jäger von Fall (1926/1956), wie subtil die Neuadaption von Stoffen auf Veränderungen der historischen Realität reagiert – oder um die Entwicklungen der deutschen Filmproduktion seit den 1990er Jahren, im Text

von Wolfgang Mühl-Benninghaus. Alle Beiträge des dritten Teils verdienen Lektüre. Aber sie zeigen auch, wie schwierig das zu Beginn skizzierte Projekt eines interdisziplinär unterfütterten Zugangs zum Film ist und wie eigenständig Filmanalyse und -geschichte inzwischen sind. (Hans J. Wulff)

■ Barbara Flückiger, Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach (Hg.): ***Color Mania. Materialität Farbe in Fotografie und Film.*** Fotomuseum Winterthur, Zürich: Lars Müller Publishers, 2020. 240 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-03778-606-2, € 25,00

Das vorliegende Buch erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum Winterthur (Schweiz), die vom 7. September bis zum 24. November 2019 zu sehen war. Es bietet zwar keine vollständige Geschichte der Farbfotografie und des Kinofarbfilms, behandelt aber neben lesenswerten Essays die Charakteristika und Verflechtung von Farbverfahren anhand von zahlreichen abgedruckten Filmbeispielen (Clips und Streifen). Sie machen für filmhistorisch interessierte Leser den besonderen Wert des Buches aus. Hervorgegangen sind der Sammelband und die Ausstellung aus den *FilmColors*-Forschungsprojekten der Universität Zürich und der vom Schweizer Nationalfonds geförderten wissenschaftlichen Untersuchung der Thematik Filmfarben, der sich insbesondere die Mitherausgeberin Barbara Flückiger widmet. Sie stellt die *Timeline of Historical Film Colors* (auf filmcolors.org) zusammen und gibt im Buch einen Überblick über die Geschichte des farbigen Kinofilms, während Thilo König die der Farbfotografie behandelt. Beide gehen auch auf ästhetische Erscheinungsformen ein. Nicht berücksichtigt werden die optisch/mechanischen-Verfahren des farbigen Kinofilms wie z. B. Kinemacolor oder Rouxcolor, da ihre Originale schwarz-weiß sind und erst durch Filter farbig erscheinen.

Die ältesten im Buch herangezogenen Bildbeispiele sind die 1861 in Dreifarben-Projektion vorgeführte Ordensschleife von James Clerk Maxwell und Thomas Sutton (England) und der handkolorierte Serpentinentanz in MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON von Gaston Velle (F 1904). Damit bereichert *Color Mania* die einschlägige Literatur (wie z. B. *COLOR Die Farben des Films* des Rezensenten, Berlin 1988), allerdings ohne nähere technische Erklärungen. Der erste Schwerpunkt der wertvollen Illustrationen, sorgfältig fotografiert von Barbara Flückiger, liegt bei den frühen „unechten" Kinofilm-Farbverfahren Virage, Tonung, Hand- und Schablonenkolorierung, auch in Kombination. Sie wurden auch in Deutschland angewandt, die halbmechanische Kolorierung mit Schablonen zum Beispiel von Oskar Messter, die Virage von Walter Ruttmann in LICHTSPIEL OPUS II (1921). Anhand von Zensurkarten und anderen Dokumenten hat die Forschung feststellen können, dass die meisten Filme der Stummfilmzeit „irgendwie farbig" waren. Ihre monochrome oder mehrfarbige Erscheinung ging allerdings beim notwendigen Kopieren auf Sicherheitsfilm verloren und wird inzwischen mit Hilfe der digitalen Rekonstruktion wieder hergestellt.

Ein weiterer illustrativer Schwerpunkt des Buches liegt bei den nur zweifarbigen Filmen mit Rotorange und Blaugrün als Grundfarben Kodachrome (1916–1930, nicht identisch mit Kodachrome 1935–2009), Prizmacolor (Ausführung II) und Technicolor II und III in den USA sowie bei den dreifarbigen Verfahren des europäischen Gasparcolor und des englischen Dufaycolor-Linienrasterfilms. Gasparcolor arbeitete ähnlich den für farbige Aufsichtsbilder bestimmten Materialien Cibachrome/Ilfochrome mit dem Silberfarbstoff-Bleichverfahren (bildmäßiger Abbau in den Filmschichten eingelagerter gelber, purpurner und blaugrüner Azo-Farbstoffe). Es kam ab 1933 durch die Gasparcolor Naturwahre Farbenfilm GmbH (Berlin) auch in Deutschland vor allem von Oskar Fischinger für Werbe-Trickfilme zur Anwendung. Die Rohmaterialien dafür wurden von Agfa und auch von Gevaert (Belgien) und Ferrania (Italien) hergestellt. Gasparcolor-Filme sind bis heute dank ihres Verfahrens farbstabil geblieben, was schon am Titelbild des Buches (aus dem niederländischen Film Uit het Rijk der Kristallen/Aus dem Reich der Kristalle) gut zu erkennen ist. Allerdings ist dieser Film nicht schon 1927 entstanden, wie es in der Bildlegende heißt, sondern erst nach Einführung von Gasparcolor im Jahre 1930. Wichtig ist die seltene Abbildung eines Ausschnitts aus dem wohl einzigen realen Gasparcolor-Film, dem Kurzfilm Colour on the Thames (GB 1936), gedreht von Major Adrian Cornwell-Clyne, Autor des Standardwerks *Colour Cinematography* (3. Aufl. 1951). Zu Technicolor IV (1932–1955), arbeitend mit Aufnahme mit der speziellen Strahlenteilerkamera und Kopie im Dye Transfer-Druckprozess (Farbstoff-Absaugeverfahren), werden auch Filmclips der berühmten Farbfilme The Wizzard of Oz (USA 1939), The Thief of Baghdad (GB 1941) und Black Narcissus (GB 1947) abgebildet. Technicolor ist in Deutschland erst in seiner Ausführungsform V, nämlich mit Aufnahme auf Mehrschichtenfarbfilm (Eastman Color und Agfacolor) und Kopie der daraus gewonnenen Farbauszüge wie Technicolor IV mit Dye Transfer-Druck, vereinzelt zur Anwendung gelangt. Agfacolor kommt mit Clips aus den Farbfilmen der Ufa-Zeit Grosse Freiheit Nr. 7 und Opfergang (beide D 1944) sowie dem DEFA-Film Revue um Mitternacht (DDR 1962) zur Geltung.

Als weitere Farbverfahren werden in *Color Mania* Beispiele für die auch in Deutschland praktisch benutzten Mehrschichten-Farbfilme mit chromogener (farbgebender) Entwicklung Agfacolor (auch vom VEB Filmfabrik Agfa Wolfen, DDR), Agfa-Gevaert Polyester Print Film (Agfa CP) , Kodachrome II 16mm, Gevachrome-Fernsehfilm 16mm, Orwochrom UT15 und UK 17 16mm gezeigt. Auch sind Reproduktionen aus einschlägigen Publikationen zum Farbfilm zu sehen. Dazu gehören die Abbildungen des Photochrome-Drucks und des seltenen Interferenz-Verfahrens. Die gegenseitige „Befruchtung" der Verfahren und Methoden von Farbfotografien einerseits und farbigen Kinofilmen andererseits (z. B. Bermpohl Naturfarbenkamera und Technicolor Dreifarbenkamera) wird aber nicht näher erklärt. Als mit den Kinofilmen verwandte fotografische Verfahren und Materialien werden im Buch die Diafilme Kodachrome und Kodak Ektachrome sowie die älteren Verfahren Kodak Dye Transfer (Farbstoff-Absauge-Verfahren), Vivex

(Pigmentverfahren mit Montage von farbigen Folien auf Papier) und Cibachrome dargestellt. Auch zeitgenössische farbfotografische Kunstwerke wie z. B. handkolorierte C-Prints auf Aluminium-Unterlage und Bilder, welche die Verwandtschaft von Textilfarbstoffen und Farbfilm demonstrieren, sind abgebildet.

Die 17 Essays internationaler Autoren und Autoren in *Color Mania* sind vielseitig und befassen sich nicht nur mit einigen wichtigen Farbverfahren wie Virage und Tonung (Ulrich Rüdel), Gasparcolor (Noemi Daugaard), Technicolor IV (Michelle Beutler), Agfacolor (Michelle Beutler und Josephine Diecke), Kodachrome II und Gevachrome (Bregt Lameris). Josephine Diecke geht auch näher auf die Derivate und Mitbewerber von Agfacolor sowie dessen Produktionsstätten Leverkusen und Wolfen ein. Die im Untertitel des Buches genannte Materialität der Film- und Fotofarben ist Gegenstand der Beiträge von Eva Hielscher, Nadine Wietlisbach und Barbara Flückiger. Thilo König plädiert für eine Geschichte der Farbfotografie und leitet seinen Beitrag mit der – wie die umfangreiche Bibliografie im Buch beweist – unzutreffenden Behauptung „Farbe ist ein Stiefkind der Fotografiegeschichte" (S. 51) ein. Die von ihm dargelegte, kommentierte Geschichte geht allerdings auch auf Ästhetik, Fotografen, Erfinder und Autoren ein, die im Rahmen der Farbfotogeschichte eine Rolle spielten. Besondere Farberscheinungen behandeln Franziska Kunze („Im Oszillieren, Dunja Evers zwischen Fotografie, Film und Malerei"), Eirik Frisvold Hanssen („Polarfarben in den Filmen, Fotografien und Schriften von Roald Amundsen"), Eva Hielscher („Von Wolkengeweben und atmenden Formen – Künstlerische Erforschung früher Filmfarben und alternative Filmgeschichten bei Alexandra Navratil"), Olivia Kristina Stutz („Der (Farb-)Stoff, aus dem die Träume sind. Wechselspiele des Materials zwischen Fotografie-, Film- und Modeindustrie"), Nadine Wietlisbach („Bis ins Schwarze blau. Fotogramme zwischen Materialexperiment und expressivem malerischem Gestus"), Bregt Lameris („Images du Monde Visionnaire – Die Darstellung halluzinogener Wahrnehmung in unterschiedlichen Farbpaletten"), Joelle Kost („Licht und Schatten – Ästhetik im chromogenen Farbfilm der 1970er Jahre") und Mona Schubert („Im Raum schwebende Farbe – Über Barbara Kastens *Architectural Sites*").

Mit Ausnahme des letzten Beitrags, der ein von Simon Spiegel mit David Pluger, Giorgio Trumpy und Martin Weiss über Fragen der Digitalisierung geführtes Gespräch wiedergibt, setzt *Color Mania* den analogen Film- und Fotomedien ein Denkmal. Das Buch erscheint in einer Zeit, in der die Digitaltechnik die Fotografie nahezu vollkommen und den Film vor allem bei der Projektion im Kinosaal erobert hat. Farbe in Fotografie, Film und anderen Bildmedien ist seit längerem eine Selbstverständlichkeit, die jedoch wieder einmal eine solche Betrachtung und Auseinandersetzung verdient, wie sie in den vielfältigen thematischen Annäherungen des Buchs und seinen wertvollen, gut gedruckten Illustrationen geschieht. (Gert Koshofer)