

Jeanpaul Goergen

### Neue Filmliteratur

1998

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 8, Jg. 3 (1998), Nr. 8, S. 58–64.

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

ember 1930 she rejected an offer from Max Reinhardt. As his son later on said, Asta Nielsen was the only person who ever rejected an offer from his father.

In 1937 she returned to Denmark. Here she spent a long odium. For that is how to express her life from 1937 until her death in 1972. We treated her badly. She was unappreciated to say the least. Neither the theatre nor the film, nor later on television did employ her. Only once, in 1939, did she have a minor part in a play at a theatre of Copenhagen. She became bitter, which her letters from her years after the war demonstrate. Surprisingly her unsentimental sense of humour did not quite disappear.

At the age of eighty eight she fell in love with a man whom she married. The very last letters of the selection are beautiful love letters between her and her husband, Christian Theede. (Vgl.: A. Nielsen und C. Theede: *Liebe mit Achtzig. Briefe*. Hg. vom Filmmuseum Potsdam und A. O. Hagedorff. Berlin: Jovis Verlag 1997) These letters are in a strong contrast to all her earlier correspondence.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg): *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 - 1918)*.

(= Mediengeschichte des Films, 2). Wilhelm Fink Verlag, München 1998, 411 Seite, Abb. ISBN 3-7705-3244-0, DM 78,00

Nun liegt der zweite Band dieser aus einer Vorlesungsreihe der Universität Hamburg hervorgegangenen „Medienschichte des Films“ vor. (zu Band 1, vgl. FILMBLATT 5) Beabsichtigt war „weniger eine Geschichte des Films in Auszügen als vielmehr eine Geschichte des Mediums Film, so wie es sich in der Wechselwirkung mit anderen Medien herausgebildet, verselbständigt und auf diese Medien zurückgewirkt hat.“ (S. 7) So schlüssig sich dieses Konzept darstellt, das vorrangig die Interdependenzen der konkurrierenden Medien untersuchen will, so überrascht, daß viele der 12 Autoren dieses Sammelbands kaum auf diesen medienkomparatistischen Aspekt eingehen. Auf eingefahrenen Forschungsschienen lassen sich eben neue Weichenstellungen nicht so schnell bewerkstelligen.

Über ein Ärgernis sein vorneweg geklagt: es ist die selten schlechte Qualität der Abbildungen. Kein Verlag, der ein kunsthistorisches Buch herausgibt, könnte sich dies erlauben - bei einer filmwissenschaftlichen Publikation legt man offenbar andere Maßstäbe an.

An dieser Stelle ist eine generelle Anmerkung zum Thema Abbildungen in filmwissenschaftlichen Büchern angebracht. Leider stößt man allzu häufig auf die immergleichen Filmfotos, die zudem meist nur einen indirekten Textbezug haben. Hier sollten die Autoren insgesamt gezielter vorgehen und sich nicht nur um ihren Text, sondern auch um das entsprechende aussagekräftige Bildmaterial bemühen. Das ist mit Arbeit verbunden und mit Kosten, aber es gibt doch Spezialisten, die aus den Filmkopien wunderbare Abzüge herstellen können. Das ist nicht nur ein Service gegenüber dem Leser (und dem Käufer), sondern derart ausgesuchtes Bildmaterial ist eine wichtige mediale Ergänzung insbesondere zu Einstellungs- und Szenenanalysen.

Helmut Herbst expliziert die Produktionsmittel des Filmpioniers Guido Seeber und bringt eine kommentierte Liste seiner von 1898 bis 1911 gedrehten und erhaltenen Aktualitäten. Die Entwicklung der Filmlängen wird von Corinna Müller als „strukturbildend für viele filmhistorische Phänomene“ analysiert, wohl der wichtigste Ansatz dieses an Anregungen reichen Bandes. In einem weiteren Beitrag stellt die Autorin den Autorenfilm in diesen Kontext der „Umstrukturierung des Kinoprogramms vom Kurzfilm zum Langfilm“ (S. 160) und bezeichnet ihn als ein Produkt dieses Übergangs. (S. 173)

Thomas Brandlmeier charakterisiert den „deutschen Sonderweg des Komischen“ (S. 80), der sich durch eine „affirmative Grundtendenz“ (S. 90) auszeichne. Gegenteilig, wenn auch auf anderer Ebene, argumentiert Heide Schlüpmann. Sie spürt in den Filmen Franz Hofers die „Marktkultur des Lachens“ sowie die „Liebeskultur der Frauen“ (S. 363) auf; diese verdrängten Kulturen erhalten im Kino „eine öffentliche Geltung, die die Herrschaft bürgerlicher Öffentlichkeit unterläuft und aufbricht.“ (S. 365)

Karin Esders stellt die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Westerns als trial and error-Prozeß vor (S. 124), während Sebastian Hesse den Boom der Detektiv-Serien im frühen deutschen Kino an die Einführung der entsprechenden Groschenhefte um 1905 bindet. (S. 129)

Über „literarische Kino-Ästhetik“ schreibt Harro Segeberg, d.h. über „Strategien einer spezifisch literarischen Kino-Rezeption“ sowie „Merkmale eines literarischen Kinostils“. (S. 198) Der von Richard A. Bermann 1913 unter seinem Pseudonym Arnold Höllriegel veröffentlichte Roman „Die Films der Prinzessin Fantoche“ wird von Jörg Schweinitz unter dem Aspekt einer „durchgängigen Akzentuierung von Modernität“ (S. 228) mit dem von Franz von Schoentan geschriebenen Film *Wo ist Coletti* (Regie: Max Mack) aus dem gleichen Jahr verglichen. Max Mack, der diesen Film regisierte, wird von Jürgen Kasten mit dem von der Zensur vollständig verbotenen Film *Zweimal gelebt* (1912) ebenso vorgestellt wie Heinrich Lautensack, der Autor der Drehbuchvorlage. Kasten gibt eine präzise Lektüre von Stoff und Inszenierung und bricht eine Lanze für die Anerkennung der Rolle des Drehbuchautors. Denn auch vor dem Autorenfilm gab es bereits Autoren, die als Teil eines arbeitsteiligen Herstellungsprozesses Filme schrieben: „Spätestens der Zweiakter macht den qualifizierten Drehbuchautor erforderlich.“ (S. 250) In einem weiteren Text über den frühen Lubitsch analysiert Kasten auch das jüdische Milieu dieser Filme: Lubitschs Sally-Figur beschreibt er als „großstädtische Metamorphose jüdischer und antijüdischer Stereotypen“. (S. 332)

Die Darstellung des Ersten Weltkriegs im Nonfiction-Film wird von Wolfgang Mühl-Benninghaus in einer dichten Analyse auf dem Hintergrund der amtlichen Organisation der Kriegspropaganda, den Wertevorstellungen der dafür verantwortlichen Offiziere sowie den Reaktionen des Kinopublikums ausgebreitet. Knut Hickethier legt überzeugend dar, daß das Starwesen keineswegs eine Erfindung des Kinos war, sondern sich bereits zuvor im Theater ausgebildet hatte. Rainer Rother schließlich untersucht die Leistungen des ersten deutschen Monumentalfilms, Joe Mays *Veritas vincit* (1919) unter den Bedingungen der Isolation der deutschen Filmindustrie im ersten Weltkrieg.

Wir warten gespannt auf den 3. Band dieser Reihe, der als „Die Perfektionierung des Scheins“ angekündigt ist. Diese Mediengeschichte des Films ist erhellend und inspirierend, schärft sie doch den Blick für bisher vernachlässigte mediale Zusammenhänge.

■ Eckart Sackmann: **Kombiniere... Manfred Schmidt - ein Humorist mit Hintergedanken.** comicplus+ Verlag Sackmann und Hörndl, Hamburg 1998, 96 Seiten, zahlr. Abb. (= Begleitbuch zur Ausstellung „Kombiniere: Nick Knatterton“. Wilhelm-Busch-Museum Hannover, Deutsches Museum für Karikatur und kritische Grafik, 18. 1. - 22. 3. 1998) ISBN 3-89474-072-8, DM 25.00

Die im Dezember 1950 in der Quick gestartete Comic-Serie „Nick Knatterton“ hat Manfred Schmidt berühmt gemacht. Eigentlich wollte der 1913 in Bad Harzburg geborene Schmidt Filmregisseur werden, als er Anfang 1933 nach Berlin ging. Er wurde Kameralehrling bei der Ufa und „zeichnete in der Werbetrickfilm-Abteilung reihenweise Mottenkugeln.“ (S. 8) Irgendwie landete er beim Ulstein Verlag als Zeichner und Karikaturist, er zeichnete in der BZ am Mittag und der Berliner Illustrierten. Anfang der 40er Jahre arbeitete er für die Deutsche Zeichenfilm GmbH, ehe er 1943 eingezogen wurde.

Nach den Krieg war er bei der von Erich Kästner herausgegeben Zeitschrift Pinguin als politischer Karikaturist, danach verlegte er sich wieder auf lustige Zeichnungen, diesmal für Quick. Hier entwickelte er auch die Figur des spitzköpfigen Meisterdetektivs Nick Knatterton: Hakennase, kariertes Knickerbocker-Anzug, Schlägermütze und Pfeife. Knattertons „Kombiniere!“ wurde zum geflügelten Wort. Erklärende Textboxen verliehen dem als Persiflage angelegten Comic, von dem Schmidt über 350 Folgen zeichnete, eine selbstreflexive und selbstironisierende Ebene. Wie die Mecki-Figur der Hör zu wurde Nick Knatterton zu einem Markenzeichen der Quick. Als Realfilm kamen *Nick Knattertons Abenteuer* (R: Hans Quest) 1959 in die Kinos; Karl Liefen spielte in diesem „kriminalistischen Ulk“ den Meisterdetektiv. 1980 zeichnete Schmidt für das Vorabendprogramm des WDR 15 fünfminütige Animationsfilme mit Knattertons Abenteuern.

Eine neue Karriere als zeichnender und schreibender Reisereporter ebenfalls für die Quick führte Manfred Schmidt Mitte der 60 Jahre erneut zum Film, jetzt als Dokumentarfilmregisseur für die Bavaria, u.a. mit *Ein kleines Reise-ABC* (90') zum Thema Tourismus. Als sich die Quick um 1970 politisch rechts ausrichtete, trennte sich Schmidt von dem Blatt. Der nun 57jährige richtete sich ein Trickfilmstudio ein und lebte von Werbefilmen für den Deutschen Sparkassenverband. Als der Auftrag Ende der 70er Jahre auslief, erwarb Schmidt die Fernsehrechte an den Zeichnungen des Argentiniers Mordillo und setzte sie in kurze Trickfilme für das Westdeutsche Werbefernsehen um.

Eckart Sackmann schreibt mit leichter Feder und durchaus kritisch. Der reich bebilderte Katalog zeichnet Schmidts Leben und Werk auch in seinen Wechselfällen nach. „Schmidt arbeitete für den, der ihn bezahlte. Obwohl er eine sehr entschiedene Meinung hatte - von den Nazis, von der neuen Bundesrepublik, von der Dummheit der Menschen -, paßte er sich den jeweiligen Umständen an. (...) Dennoch gab es bei Schmidt immer etwas zwischen den Zeilen zu lesen.“ (S. 94). Sackmanns Darstellung ist da am stärksten, wo er den Stil des Zeichners analysiert und beschreibt; Schmidts Filmarbeiten werden nur gestreift, wobei sich auch Irrtümer einschleichen. Schmidt, der 85jährig am Starnberger See lebt, hat offenbar wenig dazu beigetragen, seine Lebensstationen und Arbeiten akkurat aufzuschlüsseln. Umso mehr vermißt man eine Bibliographie, die die weitere Beschäftigung mit Manfred Schmidt und seinen zahlreichen Verbindungen zum Film erleichtert hätte.

GESUL  
GÜNTER AGDE

# FLIMMERNDE VERSPRECHEN

GESCHICHTE DES DEUTSCHEN WERBEFILMS  
IM KINO SEIT 1897

DAS NEUE  
BERLIN

Soeben erschienen  
Überall im Buchhandel!  
176 Seiten, geb., mit Schutzumschlag,  
durchgängig vierfarbig, 49,80 DM  
ISBN 3-360-00865-0

■ **Viennale (Hg.): *That Magic Moment. 1968 und das Kino. Eine Filmschau.***

Viennale, Wien 1998, 141 Seiten, Abb.

ISBN 3-901770-03-8, öS 160

Inspirierender Katalog zu einer Filmschau der Viennale und dem Stadtkino Mitte dieses Jahres. Ausgewählte Texte zu den 48 das Jahr 1968 repräsentierenden Filmen, darunter Alexander Kluges *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, Jean-Marie Straubs *Chronik der Anna Magdalena Bach* und *Der Bräutigam, die Komödiantin und der Zuhälter*; an Kurzfilmen *Landfriedensbruch* von Theo Gallehr, *Nicht löschbares Feuer* von Harun Farocki sowie Wim Wenders *Silver City*. Essay- und Textbeiträge von den Rolling Stones, Jean-Luc Godard, Glauber Rocha, Jacques Rivette, Hervé le Roux und Andy Warhol als Nachdruck, Originalbeiträge von Luc Moullet, Jonathan Rosenbaum, Miklós Jancsó, Peter Nestler, Jonas Mekas, D. A. Pennebaker und Bruce Baillie.

„Alles war erlaubt, zumal der Schwarzweißfilm nicht viel kostete“ schreibt Luc Moullet (S. 14). Auch D. A. Pennebaker, der mit selbstgebauten Kameras drehte, erinnert sich an die billig hergestellten Filme: „Unser Problem war, daß wir nicht wußten, was wir mit ihnen anfangen sollten.“ (S. 42) Die von Jonas Mekas geleitete Film-Maker's Cinematheque in der New Yorker Wooster Street 80 war eine Antwort, „buchstäblich vom Mund abgespart“ (S. 40). Die 68er Filme hatten eben auch einen ökonomischen Hintergrund und „das Budget für Haschisch und Marihuana (wurde) manchmal sehr hoch.“ (S. 17)

Auch die Zuschauer sahen die Filme häufig mit veränderter Wahrnehmung, wie Jonathan Rosenbaum in seiner Spurensicherung „Was ich 1968 im Kino sah“ freimütig bekennt: „Drogen spielten eine wichtige Rolle bei meinen Kinoerlebnissen des Jahres 1968.“ (S. 28) Seine wichtigste Erfahrung als Cineast, dem kein Weg zu weit war, um einen wichtigen Film zu sehen, läßt sich sicherlich verallgemeinern: der Eindruck, „in einer internationalen Gemeinschaft zu leben“ und im Kino eine Ahnung davon zu erhalten, „was zu der Zeit vor sich ging.“ (S. 29)

Dieses Gefühl, im Kino an den unmittelbaren Zeitereignissen teilzuhaben, wirkte noch bis weit in die 70er Jahre nach, ehe es sich auflöste. That magic moment ist eine wunderbare Metapher für dieses wohl einmalige Kinozeitgefühl (und wirft natürlich die Frage auf, ob andere Epochen nicht ebenfalls durch solche sicher schwer zu fassende Stimmungen zu charakterisieren sind).

Was bleibt, sind die 68er Filme, deren Hauptmerkmale von Luc Moullet in knappen und präzisen Strichen skizziert werden: ein radikaler Bruch mit überlieferten Formen, das Motiv der Zerstörung, die Absage an das Narrative und Repräsentative, die thematische Beschränkung auf kleine isolierte Gruppen, der Versuch, im Film das Medium selbst sichtbar werden zu lassen, die Bevorzugung des Dokumentarfilms, die Betonung des Kollektivs und eine generelle kreative Verunsicherung: „Nach dem Schock des Mai 68 fragte man sich: ‚Kann man noch filmen? Wie soll man filmen? Wie soll die Zusammenarbeit im Filmteam aussehen? Was soll man filmen? Für wen? Wozu ist es gut? Ist nicht jeder Film lächerlich im Vergleich zum echten Leben?‘“ (S. 16) Sind diese Fragen auch schon historisch geworden?

■ Sabine Scholze, Jürgen Ruby (Konzept und Redaktion): **Puppen im Film. Der Puppenfilm des DEFA-Studios für Trickfilme Dresden. Reflexionen.**

Hg.: DIAF. Deutsches Institut für Animationsfilm e.V., Dresden 1997, 58 Seiten, zahlreiche s/w- und Farbabb., DM 15,00

Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Deutschen Instituts für Animationsfilm in Dresden mit Überlegungen, Erinnerungen und Rückbesinnungen ehemaliger Mitarbeiter des 1955 gegründeten und 1992 geschlossenen Studios. Das macht die Stärke dieser auch mit hochwertigen Farbfotos klug illustrierten Publikation aus. Katja Georgi verweist darauf, daß Puppentrickfilme sehr zeit- und damit kostenaufwendig sind und daher im größerem Umfang „meist in den staatlich geführten Studios hergestellt wurden.“ (S. 8) Das bedeutete aber auch, daß Planvorgaben erfüllt werden mußten - in Dresden waren 80% der Studiokapazität für Kinderfilme einzusetzen.

Hinzu kamen wechselnde ideologische Vorgaben und Vorbehalte. Hedda Gehm spricht einen Versuch Katja Georgis an, ein Märchen von Clemens von Brentano umzusetzen: „Aber bis in die späten siebziger Jahre waren die Romantiker mit dem Stempel der Dekadenz abgeurteilt und somit nicht ‚machbar.‘“ (S. 12) Kurt Weiler erinnert sich an die „unglückseligen Formalismus-Diskussionen“ der ersten Studio-Jahre. Er argumentiert für den Begriff „Räumlicher Animationsfilm“; für ihn ist der Raum das bestimmende Element des Spiels. Er sieht den Animationsfilm eng mit der Bildenden Kunst verbunden; von daher auch seine Zusammenarbeit mit Achim Freyer. Weiler bevorzugt die ernsthafteren Begriffe Plastik, Figur oder Unikat statt Puppe, dem immer etwas Verniedlichendes anhängt. Johannes Hempel erinnert sich detailreich an seine ersten Filme bei der DEFA, damals noch in Babelsberg, wo im März 1952 die Produktion von Puppentrickfilmen begann. 1961 realisierte Hempel in Dresden den abendfüllenden Die seltsame Historia von den Schiltbürgern mit über 100 Puppen: „konstruierte Vorbehalte verhinderten den Einsatz.“ (S. 23)

Rudolf Thomas beschäftigt sich mit dem Außenseiter Handpuppenfilm, da „szänenweise vor laufender Kamera gespielt und aufgenommen.“ (S. 25) Martina Großer schildert detailreich die technischen und künstlerischen Produktionsbedingungen beim Puppentrickfilm, Katharina Benkert steuert Überlegungen über den Sinn der Märchen bei, Jan Stibrál und Stanislaw Sokolow erinnern sich an Koproduktionen zwischen dem DEFA-Trickfilmstudio und dem Jiri Trnka-Studio bzw. dem Studio Sojusmultfilm.

Grundsätzliche Überlegungen zum Genre Puppentrickfilm kommen von Hans-Jürgen Stock: „Verdichtung, Typisierung, Prägnanz, Pointierung sind wesenseigene Kriterien; nicht zu vergessen heiter-abenteuerliche Begebenheiten mit witzigen Einfällen. Stilisierung ist geboten, Symbolhaftes und Metaphorisches relevant, Naturalismus dagegen fehl am Platz.“ (S. 34) Dies ist wesentlich auf den Märchenfilm für Kinder bezogen - ein Tradition, die heute von der Hylas-Trickfilm in Dresden weitergeführt wird, wie Rolf Hofmann ausführt: „Wir legen Wert auf Geschichten, voller Phantasie und Schönheit, die Modelle zur gewaltfreien Konfliktlösung im sozialen Zusammenleben anbieten und humane Zukunftsbilder ermöglichen.“ (S. 47)

Heinrich Sabel dagegen zielt auf das Erwachsenenpublikum: er verlangt, wie im Spielfilm, interessante Geschichten mit ernstzunehmenden Figuren: „Je skurriler, je absurder, desto mehr gewinnt die Welt des Animationsfilmes an Reiz. (...) Nur wenn die Fil-

memacher es immer wieder wagen, in Extreme vorzudringen, hat der Animationsfilms eine Überlebenschance als eigenständige Kunstform.“ (S. 49)

Es war richtig und wichtig, in dieser ersten Publikation zum DEFA-Puppentrickfilm die Künstler selbst zu Wort kommen zu lassen: man erfährt viel über die Produktionsbedingungen dieses zu Unrecht von der Filmgeschichte übersehenen Genres, viel auch, wenn sicher nicht alles, über Kämpfe, Enttäuschungen und Verletzungen. Eine Filmografie der in den Beiträgen genannten Filmen beschließt diesen schmalen, aber gewichtigen Bandes, in dem man allerdings biographische Angaben zu den Autoren vermisst.

## vorgestellt von... Karl Riha

■ Karl Valentin: *Filme und Filmprojekte*, hrsg. von Helmut Bachmaier und Klaus Gronenborn (= Sämtliche Werke, hrsg. von Helmut Bachmaier und Manfred Faust, Bd. 8)  
R. Piper Verlag, München, Zürich 1995, 618 Seiten, zahlreiche Abbildungen  
ISBN 3-492-03405-5, DM 128,00

Er hatte das Zeug zu einem ‚deutschen Charly Chaplin‘ - das belegt der achte Band der ‚Sämtlichen Werke‘ Karl Valentins. Er dokumentiert siebenundzwanzig Kurzfilme (darunter *Film Tricks von Karl Valentin*), Multimediale Inszenierungen (wie z.B. „Das Heimkino“), Langfilme (etwa *Brillantfeuerwerk* und *Raubritter vor München*), Film-Exposés nach Ideen fremder Autoren sowie Verzeichnisse Kino und Film betreffender Briefe, verschollener wie tatsächlich produzierter Filme und führt uns auf diese Weise vor Augen, mit welcher Intensität der Münchener Volkskomiker das neue Medium beim Schopfe griff, um sich in ihm zu realisieren.

Valentin war ja kein Hinterwäldler, den es gerade mal nach München (und wohl auch nach Berlin) verschlagen hätte, sondern er zeigte in seinen Vortragsstücken, daß er sehr wohl wußte, was sich Neues und Ganz-Neues in Kunst und Literatur - also auch in der Medienlandschaft - ereignete. Es handelt sich also nicht nur um Umsetzungen seiner Kabarettstücke in den Film, sondern gerade auch um Erfindungen, die sich die spezifische Eigenart des Bilder-Zelluloids zu eigen machten und aus ihr heraus agierten. Als herausgegriffenes Beispiel kann hier die Skizze zu einem Film mit dem Titel „Der Allesfresser“ dienen; dort heißt es:

„Valentin: ein dahintrottelnder Landstreicher der keinen Pfennig Geld in der Tasche aber den Magen voll Hunger hat, frisst und säuft alles was ihm in den Weg kommt. So steht vor einem Haus ein Kohlenwagen, er nimmt sich ein Stück Kohle (...), isst dieselbe und geht langsam weiter. Beide Hände in die Hosentaschen gesteckt, schweift sein Blick umher bis er wieder etwas entdeckt hat. An einem Obstwagen geht er vorbei, der Obsthändler schaut zufällig weg, statt dass er Obst stiehlt, stiehlt er eine braune Obsttüte welche an dem Wagen hängt und frisst die Tüte (...), er wandelt weiter, nähert sich einem Neubau, dort liegen Zementsäcke aufgestapelt, er nimmt sein Taschenmesser, sticht in einen Sack hinein, hebt die Hand an die geöffnete Stelle und frisst den Zement (...). Der Zementstaub ist trocken, wo gibt es nun schnell etwas zu trinken und weil er soeben vor der Postanstalt steht, gibt er sich in den Schalterraum in