

Ralf Forster

Neue Filmliteratur

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21165>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Forster, Ralf: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 35, Jg. 12 (2007), Nr. 35, S. 131–134. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21165>.

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>

Anfang an die Filmkritik als weibliches Betätigungsfeld wahrgenommen. Daher sollte eben dieses vermeintliche Defizit der Anthologie dazu anregen, ähnliche Vorhaben auch für andere Sprachbereiche zu realisieren und marginalisierte Stimmen zum Kino wieder hörbar zu machen. Für den deutschen Sprachbereich existieren zwar mehrere Anthologien (von Fritz Güttinger, Anton Kaes, Jörg Schweinitz u.a.), diese beschränken sich jedoch fast ausschließlich auf männliche Autoren, die als Schriftsteller, Pädagogen etc. zu meist Vertreter der bürgerlichen Kulturhoheit waren.

Die Originaltexte und einführenden Essays von *Red Velvet Seat* werden ergänzt durch ausführliche biografische Angaben zu den Autorinnen und einer umfangreichen Primärbibliografie, die die Schriften von Frauen zum Kino bis 1950 (wiederum fast ausschließlich aus dem angloamerikanischen Bereich) auflistet. Insgesamt bietet der Sammelband einen sorgfältig aufbereiteten Einblick in den historischen Diskurs über Film und Kinorealität aus weiblicher Perspektive, der eine ganze Bandbreite von Ansichten, Einsichten und Meinungen über das neue Medium aufzeigt. Damit bietet er ein wertvolles Hilfsmittel, um die historische Rezeption von Filmen einzuschätzen und Kino- und Filmgeschichte als Sozialgeschichte erfahrbar zu machen.

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Joachim Polzer (Hg.): ***Zur Geschichte des Filmkopierwerks. A Short History of Cinema Film Post-Production.*** Potsdam: Verlag der Polzer Media Group GmbH 2006, 335 Seiten, Ill. (= Weltwunder der Kinematographie; 8) ISBN 3-934535-26-7, EUR 49,80

Innerhalb von 12 Jahren sind nun acht Ausgaben einer „Kulturgeschichte der Filmtechnik“ erschienen, die es sich als einzige filmhistorische Publikationsreihe hierzulande zur Aufgabe gemacht hat, „Wechselwirkungen zwischen geschöpften Inhalten, gefundener Werkform und benutzten Werkzeug-Tools aufzuzeigen.“ (S. 9) Obwohl die Analyse dieses Beziehungsgefüges für die Medienwissenschaft eigentlich selbstverständlich sein sollte, existieren daneben nur wenige profunde Einzelveröffentlichungen, etwa Kataloge filmtechnischer Sammlungen oder der von Harro Segeberg 2004 bei Schüren herausgegebene Tagungsband *Die Medien und ihre Technik*.

Eine theoretische Reflexion technischer Produktions- und Reproduktionsprozesse des Kinos strebte die von Joachim Polzer engagiert betreute Reihe wohl weniger an, nahm vielmehr den schon 1994 prognostizierten und immer wieder reflektierten Formatwandel zu digitalen Trägern zum Anlass, sich den „alten“ analogen Verfahren des Films zuzuwenden, um sie im Moment ihres Verschwindens in Buchform zu dokumentieren.

Nummer acht von *Weltwunder der Kinematographie* widmet sich dem Kopierwerk, der Schnittstelle zwischen Produktion und Aufführung eines Films. Durch ihre Verantwortung für die physische Beschaffenheit der Medien kommt den Kopierwerken eine hohe Verantwortung beim Bewahren des filmischen Erbes zu. Insofern ist der Beitrag von Andreas Weisser in diesem Band gut platziert. Er problematisiert die Übertragung restaurierungsethischer Grundsätze der 1964 beschlossenen „Charta von Venedig“ (International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites) auf audiovisuelle Datenträger. Im Ergebnis seiner fundierten Ausführungen und unter Berücksichtigung des weltweiten Digitalisierungsschubes mit rasant rückläufigen klassischen Kopierwerksleistungen (und Anbietern) dürften die Filmarchive eigentlich kein Nitromaterial mehr kassieren. Auch sollten sie die Einrichtung eigener fotochemischer Bearbeitungsstrecken vorantreiben, um zukünftig eine annähernd format- bzw. materialtreue Sicherung ihrer Bestände zu gewährleisten.

Die Gliederung in Übersichtsdarstellungen und Falluntersuchungen erweist sich als außerordentlich logisch und gut aufeinander abgestimmt. Schließlich galt es, Fachkundigen sowie technik- und filminteressierten Laien die komplizierten Mechanismen einer hinter verschlossenen Türen ablaufenden Spezialindustrie nahe zu bringen. Klaus Martin Boeses Erfahrungsbericht eines 16mm-Sammlers mit Arri-Kontakt-Kopiermaschine im Hause schafft den thematischen Einstieg und die nötige Sensibilität für das Filmmaterial, für Transferschritte und Kopierfehler – trotz oder gerade wegen des gelegentlichen Plaudertons. Wichtige Erkenntnis: Eine Filmkopie verrät ihre Vergangenheit im Bereich außerhalb des Bildkaders.

Ex-Kodak-Ingenieur Paul Read diagnostiziert zu Beginn seines Entwurfs einer „anderen Filmgeschichte“ die Gründe für die Fremdheit der Film-Lobby gegenüber internen technischen Abläufen: „The people, to who cinema is their live, [...] are universally obsessed by worries over the method, the technique, the frustrations of dealing with the lab, hiring the right post-production supervisor, keeping the costs down, making the right technical decision that gets their film to an audience, making a profit, in order to make the next film.“ (S. 43) Die abgerissene Brücke zwischen Technik und Kunst habe sich, so Read, ebenfalls auf die Filmgeschichtsschreibung übertragen. Seine so lesenswerte wie faktenreiche Chronologie orientiert sich an Entwicklungslinien des Materials (Nitrat und Azetat-Film, Stumm- und Tonfilm, viragierter und subtraktiver Farbfilm, 16mm-, Video- und digitale Formate) und Kopierwerksprozessen (Durchlauf- und Schrittverfahren, dubbing, digital intermediates). Indem er ganz der technischen Perspektive verhaftet bleibt, erschließt sich das Verhältnis zwischen Filmgestaltung, Produktion und Fabrikation nur in Ansätzen. Ein struktureller Abriss des Filmwesens mit dem Trend vom Allroundanbieter zur stärker arbeitsteiligen Organisation hätte

hier darlegen können, wo die Ursachen für das Nicht-Verstehen zwischen künstlerischen (Set) und technischen Bereichen (Lab) zu suchen sind.

In seinem Porträt der Berliner Geyer-Werke reicht Martin Koerber eine Begründung nach, wenn er die Praxis früher Filmunternehmungen zunächst so umreißt: „Sie betrieben die Ateliers, bauten selbst oft die für Filmaufnahmen und -bearbeitung nötigen Apparate, beschäftigten Autoren, Regisseure und Darsteller, sorgen für Entwicklung und Kopierung des belichteten Materials und kümmerten sich schließlich auch noch um Verleih oder Verkauf der fertigen ‚Films‘.“ (S. 133) Koerbers Aufsatz – ein unveränderter Nachdruck aus dem vergriffenen Ausstellungskatalog *Nahaufnahme Neukölln* (1989) – schärft zugleich den Blick für einen Technologiewandel zur Filmfabrik. Durch die Standardisierung des Filmmaterials, seiner Entwicklung und Kopierung in den 20er Jahren seien die Geyer-Werke in die Lage versetzt worden, maschinelle Durchlaufverfahren einzuführen. Nicht mehr Rahmen und Bottich hießen nun die Handwerkszeuge, sondern „der zu entwickelnde Film wird mit konstantem Zug nacheinander durch die verschiedenen, zur Bearbeitung notwendigen Bäder gezogen, durchläuft anschließend einen Trockenschrank und spult sich am Ende des Arbeitsgangs wieder auf.“ (S. 143) Filmateliers konnten sich langfristig ein Beharren auf dem alten *Procedere* ebenso wenig leisten wie eine Investition in (später nicht ausgenutzte) moderne Kopierstrecken, so dass eine Trennung von Kopieranstalt und Filmproduktion unumkehrbar wurde.

Auch in den drei genau recherchierten Mikrostudien von Frank Bell zu kleinen bis mittleren bundesdeutschen bzw. Westberliner Kopierwerken zeichnet sich der Branchentrend von einem breiteren Angebot zur Reduzierung auf ein Kerngeschäft ab. Doch verweisen die Porträts von ILLGE-Schmalfilm Berlin und der KINAX in Dillenburg ebenso auf eine technik- bzw. wirtschaftshistorische Gegenbewegung: die Konjunktur von filmbegeisterten Tüftlern und Bastlern in manufakturiellen Nischen (z.B. im Schmalfilmsektor), die erst mit dem Formatumbruch zum Video (1983-88) aufgeben mussten. Walter Illge begann als 16mm-Kamerabauer und erschloss sich in den 30er Jahren eine Marktlücke bei der Umkehrentwicklung von 16mm- und 8mm-Material. Nach dem Tod von Illge 1963 übernahm Tochter Renate die Firma. Doch als neben der Porno-Industrie auch die Fernsehanstalten (hier der Sender Freies Berlin) auf Video umstellten, war das Unternehmensschicksal besiegelt. Trotz innovativer Eigenbautechnik, einem mobilen Farbfilmlabor und einer spezialisierten Tonbearbeitung erging es der KINAX von Wilhelm Ax nicht besser, sie meldete 1988 Konkurs an.

Die Betriebsgeschichte der HADEKO Film GmbH Vlotho und Neuss (die bis heute als Pro Cine Filmtechnik GmbH existiert) steht hingegen für die zunehmende Abhängigkeit der Kopierwerke von den Fernsehsendern. Bell deckt hier u.a. fragwürdige Einflussnahmen der Landespolitik auf die Medienindustrie auf: So wurde HADEKO-Chef Gustav Heidenheim 1959 von CDU und Ba-

varia massiv bedrängt, keine eigene Synchronabteilung zu installieren, damit der Auslastungsgrad der Bavaria-Ateliers nicht sinke. Leider lassen die Firmendarstellungen Verweise auf ihren (möglicherweise) exemplarischen Charakter vermissen, wie auch die Auswahl nicht begründet wird.

Solide faktografische Arbeit leisten Frank Bell und André Amsler mit ihren Querschnitten zu Kopierwerken in der Bundesrepublik und der Schweiz – wobei einige der annoncierten Leistungen mittlerweile Geschichte sind (z.B. das unter Kodak AG vermerkte Umkehrlabor für Super 8-Kassetten K 40 in Lausanne). Autoren zu Kopierwerken in der DDR und Österreich konnten – so der Herausgeber im Editorial – für das vorliegende Buch nicht gewonnen werden. Das ist schade und fordert auf, Rechercheergebnisse zu diesen Themen in den nächsten Ausgaben nachzureichen.

vorgestellt von... Kerstin Stutterheim

■ Walter Murch: ***Ein Lidschlag, Ein Schnitt. Die Kunst der Filmmontage.*** Mit einem Vorwort von Francis Ford Coppola. Übersetzt von Ulrich von Berg. Berlin: Alexander Verlag 2004, 147 Seiten, Ill. ISBN 3-89581-109-2 EUR 16,90

Walter Murch ist vielen bekannt, auch wenn sein Name vielleicht nur wenigen geläufig ist. Durch seine Hand gingen unter anderem Filme wie *THE CONVERSATION* (DER DIALOG, USA 1974), *THE GODFATHER: PART III* (DER PATE – TEIL III, USA 1990), *THE UNBEARABLE LIGHTNESS OF BEING* (DIE UNERTRÄGLICHE LEICHTIGKEIT DES SEINS, USA 1988), *THE TALENTED MR. RIPLEY* (DER TALENTIERTE MR. RIPLEY, USA 1999) und *COLD MOUNTAIN* (USA 2003). Für *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) erhielt er einen Oscar für den besten Ton, für *THE ENGLISH PATIENT* (DER ENGLISCHE PATIENT, USA 1996) sowohl einen Oscar für den Filmschnitt als auch den für die beste Tonmischung.

Für dieses Buch über die Kunst der Filmmontage kann Murch aus seinem eigenen umfangreichen Werk schöpfen, er reflektiert aber auch die Entwicklung der Filmmontage über den eigenen Schnittplatz hinaus. Der Text basiert auf einem überarbeiteten Vortrag in Australien und einem Aufsatz für die *New York Times*. In der vorliegenden Neuausgabe ist der digitale Schnitt stärker berücksichtigt als noch in der ersten Ausgabe von 1995, da seitdem nahezu alle Filme digital montiert werden.

Wie man bei der Lektüre des Buches auf anschauliche Weise erfährt, besteht Filmschnitt ja vordringlich nicht im Schneiden und Zusammenkleben, sondern im „Erkunden eines Pfades“ (S. 17), im Sichten underspüren des Materials, der Entscheidung für einen Rhythmus, für eine Struktur. Sehr eindrucksvoll führt er den Leser anhand des Schnittes von *APOCALYPSE NOW* in das