

Jeanpaul Goergen

Neue Filmliteratur

1997

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 5, Jg. 2 (1997), Nr. 5, S. 38–45.

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>

Ein stimmiges Buch, das auch durch sein Gleichgewicht zwischen Text und exzellenten Photos überzeugt und das trotz des selbstbescheidenen Anspruchs der Redakteure Günter Jordan und Ralf Schenk Maßstäbe setzt. Es macht neugierig auf diese Filme, die im Kinoalltag normalerweise ein Schattendasein führen und bietet nicht zuletzt den Programmachern der einschlägigen Kinos wertvolle Anregungen für Filmreihen.

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Harro Segeberg (Hg.): **Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst.** (= Mediengeschichte des Films, Band 1). Wilhelm Fink Verlag, München 1996, 384 Seiten
ISBN 3-7705-3117-5, DM 68,00

Dieser Sammelband, der auf eine Vorlesungsreihe der Universität Hamburg im Sommersemester 1995 zurückgeht, betrachtet den Film als „Teilbereich einer ihn selbst umfassenden Mediengeschichte“, so Harro Segeberg, der die auf drei Bände angelegte Reihe zusammen mit Knuth Hickethier und Corinna Müller herausgibt. Im ersten Band über die Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst spüren 15 Autoren überwiegend aus dem Bereich der Literatur- und Kunstwissenschaft, sehr westeuropazentriert, den Analogien und Differenzen in den „sogenannten Vorläufer-Medien“ (Segeberg) nach.

Wolfgang Settekorn konzentriert sich auf die Entwicklung der Blickkonstitution im Rahmen von Inszenierungen am Beispiel der Figur des Hercules Gallicus. Gerd Eversberg zeichnet die Geschichte des Schattenspiels nach, das schon 1695 „malerische Städteprospekte“ im zumeist humoristischen Programm hatte; die mit Musik begleiteten Stücke wie „Der Hühner-Dieb“ und „Löwenfang in Afrika“ erreichten eine „fast vollständige Illusion“; diese Titel könnten auch auf einem frühen Filmprogramm stehen. „Die Themen haben sich nicht geändert“ bestätigt Wojciech Sztaba in seinem zwingenden Beitrag über den Mitte des achtzehnten Jahrhunderts den Bilderhunger befriedigenden Guckkasten; neben Naturkatastrophen, historischen Szenen und obszönen Bildern gab es „Ansichten von Städten, Gebäuden und Landschaften aus nahen und fernen Ländern“. Anhand von Goethes „Wahlverwandschaften“ analysiert Lutz Fischer, wie Natur durch Rahmung und Perspektive neu konstruiert wird. Klaus Bartels stellt die *Laterna Magica* vor, die ab 1750 als „zweifelhaftes Medium“ geächtet war. Das 19. Jahrhundert fand Gefallen daran, sich von der Landschaftsdarstellung in den Panoramas, die „überwältigend gewirkt haben muß“ (Albrecht Koschorke), in eine sowohl euphorisierende als auch befremdliche Angstlust versetzen zu lassen; Schwindel und Glücksrausch gingen dabei Hand in Hand. Auch in der Malerei des 19. Jahrhunderts, insbesondere in den „Moving Panoramas“, findet Monika Wagner eine starke Verdichtung der Bildinhalte. In Erzählungen u.a. von E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine sucht Götz Großklaus Elemente vorphotographischer Wahrnehmung, während Joachim Paech filmische Schreibweisen u.a. bei Gustav Flaubert analysiert.

Joachim Schöberl weist darauf hin, daß die Gartenlaube die Interpretation ihrer genauen Illustrationen nicht dem Leser überläßt, sondern ihn „in seiner Wahrnehmung lenkt und steuert durch dezidierte Bildkommentare und Erklärungen“, ohne aber eine Erklärung für diese Eigentümlichkeit anzubieten. Hier hätte sich ein Vergleich mit dem Filmekklärer gelohnt. Auch Jens Balzer weist auf einen solchen Erklärer hin, den

„Yellow Kid“, der in den frühen amerikanischen Comics als stehende Figur das Geschehen kommentierte.

Spannend, was Johann N. Schmidt im englischen Bühnenmelodram des 19. Jahrhunderts als einer „spektakulären Reproduktion der Außenwelt“ alles an Techniken vorstellt, die sich später auch im Film wiederfinden. Corinna Müller analysiert das wechselhafte Verhältnis von Film und Varieté in Hamburg bis kurz nach der Jahrhundertwende auf der Hintergrund der „Wettbewerbsstrukturen in der Unterhaltungsszene“. Harro Segeberg stellt darauf ab, daß der Kinematograph „dem Zeitgenossen das Einüben in neue Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster (erlaubte), mit denen er sich auf die Anforderungen einer zumal in den Großstädten stetig dynamisierten Lebenswelt einstellen konnte.“ Knut Hickethier schließlich plädiert dafür, „von den Mischungen über Überlagerungen medialer Systeme als dem Normalfall auszugehen“ und die Filmgeschichte als Teil der Geschichte der Elektrifizierung der Kultur zu betrachten.

Die meisten Aufsätze sind in sich abgeschlossene kleine Mediengeschichten; der Zusammenhang der Vorläufermedien mit dem Film wird meist ausschließlich hergestellt über die „Vorbereitung der Menschen auf eine neue Form des Sehens, die der Film ihnen abverlangt“ (Eversberg). Johann N. Schmidt faßt das grundsätzliche Problem zusammen: „So überzeugend aber die Einflüsse im einzelnen auch dargelegt sein mögen, so sehr ist doch auf ihren Mangel an Systematik und Kausalität zu beharren. Dieser Mangel liegt freilich (...) in der Sache selbst. (...) Ohne diese Vorläufer wäre das Kino nicht möglich gewesen, und doch führt von ihnen keine gerade Linie zum Film.“ Schade, daß nicht mehr Filmwissenschaftler mitgebreitet haben, manches Thema wäre dann doch anders akzentuiert worden. Dennoch bietet dieser erste Band einer Mediengeschichte des Films wichtige Hinweise auf seine Positionierung innerhalb einer „Kulturgeschichte der Wahrnehmung“ (Segeberg).

■ Helga Belach / Hans-Michael Bock (Hg.): **Kameradschaft. Drehbuch von Vajda / Otten / Lampel zu G. W. Pabsts Film von 1931.** (= FILMtext. Drehbücher klassischer deutscher Filme), edition text + kritik, München 1997, 196 Seiten
ISBN 3-88377-547-9, DM 36,50

Auch diese Drehbuchedition ist wiederum „keine historisch-kritische Edition, sondern (...) eine möglichst vorlagentreue Leseausgabe“. Als Grundlage dienten die von G. W. Pabst und seinem Assistenten Herbert Rappaport benutzten Drehbücher; das Exemplar von Pabst wird als „Regiebuch“ charakterisiert. Dieser nun schon vierte Band der Reihe FILMtext ist der bisher gelungenste: die dichte Drehbuchlektüre des Pabst-Spezialisten Hermann Barth detailliert die Produktionsgeschichte von *Kameradschaft* und Heike Klapdor arbeitet präzise die Beziehungen zwischen Pabsts Film und dem Bergarbeiter-schauspiel „Herr ohne Helden“ von Anna Gmeyner heraus. (Beide Autoren differieren übrigens in einem interessanten Punkt: während Barth eine direkte Zusammenarbeit von Anna Gmeyner mit G. W. Pabst am Treatment von *Kameradschaft* als gesichert annimmt, stellt Heike Klapdor diese nur als Vermutung vor.)

Die zeitgenössischen Kritiken zu *Kameradschaft* wurden nicht mehr nur aus dem linken und liberalen, sondern auch aus dem konservativen und rechten Spektrum ausgewählt. Zeugnisse von G. W. Pabst und seinem Hauptdarsteller Alexander Granach ergänzen den Band. Natürlich fehlt auch Carl Ottens am 18. November 1931 im Berliner Tageblatt veröffentlichte Erzählung „Courrières“ nicht - sie bildete die Grundlage für

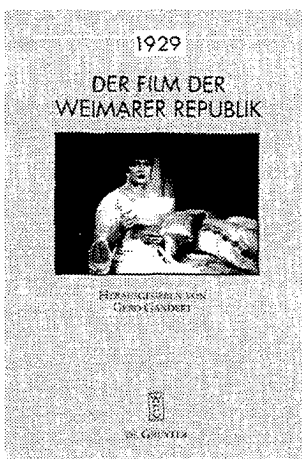
das Drehbuch zu *Kameradschaft*. Otten hatte sich mit diesem Stoff 1930 an einem Manuskript-Wettbewerb des in Paris gegründeten Comité International pour la Diffusion Artistique et Littéraire par le Cinématographe (C.I.D.A.L.C.) beteiligt; der Sieger sollte mit einem Film-Friedenspreis ausgezeichnet werden. (Vgl. die Dokumentation dieses „geheimnisvollen Filmfriedenspreises“ in Filmbblatt 2; weitere Details zum C.I.D.A.L.C. in diesem Heft S. 26).

Leider stehen auch in dieser Drehbuchedition die Drehbuchautoren Ladislaus Vajda, Karl Otten und Peter Martin Lampel wieder im Schatten des Regisseurs und das Drehbuch im Dienst der Produktionsgeschichte. Zwar werden die Autoren kurz vorgestellt, aber die Beschaffenheit ihres in fünfmonatiger Arbeit entstandenen Drehbuchs als eigenwertiger Text wird nur ansatzweise diskutiert. Auch wäre es sinnvoll, in den kommenden Editionen die Überlieferung der Filmkopien und ihre Verfügbarkeit zu dokumentieren; Barth gibt einige Details zur Kopienlage von *Kameradschaft* in seinen Anmerkungen. Da der Vergleich Drehbuch - Film in der Regel wohl überwiegend anhand eines Videos vorgenommen wird, wäre es zudem hilfreich, evtl. vorhandene Kaufvideos daraufhin anzusehen, auf welcher Filmfassung sie beruhen.

■ **FilmGeschichte. Newsletter der Stiftung Deutsche Kinemathek.** Berlin, Nr. 9/10, Juni 1997, 110 Seiten
ISSN 1431-3502, DM 10,00

FilmGeschichte, die Hauszeitschrift der Stiftung Deutsche Kinemathek, ist erstmals auch über ausgewählte Buchhandlungen zu beziehen. Schwerpunkt der letzten Ausgabe ist eine Nachlese der Retrospektive der letzten Berliner Filmfestspiele: Daniela Sannwald schreibt über Louise Brooks, Wolfgang Jacobsen, Martin Koerber, Matthias Knop, Eric Le Roy und andere über G. W. Pabst, Evelyn Hampicke und Artem Demenok berichten über die Rekonstruktionen von *Um's tägliche Brot* (1929) bzw. *Das Geschenk des Inders* (1913). Peter Nau und Norbert Grob sind mit Beiträgen über den Jungen deutschen Film vertreten, Fritz Göttler reflektiert über Detlef Sierck/Douglas Sirk und Hans Helmut Prinzler annotiert Filmliteratur.

Bemerkenswert der neue Ton, den Rolf Aurich in den Nachrichtenbrief einbringt. Aurich, bei der Deutschen Kinemathek im Bereich Publikationen und Veranstaltungen angestellt, nimmt Recherchereisen nach Wien und Hamburg zum Anlaß, nicht nur über Forschungsergebnisse zu berichten, sondern auch Positionen zur Filmgeschichte zu bestimmen. Seine Kritik des 9. Filmhistorischen Kongresses von CineGraph (Hamburg, November 1996, Motto: „Triviale Tropen“) über den exotischen Films gestaltet sich grundsätzlich. An die Adresse der nicht genannten Veranstalter richtet Aurich die Frage, „ob die Branche der ‚historischen Filmforschung‘ neben aller fleißigen Arbeit auch darüber nachdenkt, worin eigentlich ihre Aktivität besteht und was ihr Ziel sein könnte.“ (S. 53, kursiv im Original) Am Schlußreferat von Klaus Kreiemeier hebt er vor allem das Befragen „verschiedene(r) Formen von Dokumenten unterschiedlicher Provenienz“ - also das Einbetten des Films in einen „aufschlußreichen Kontext“ (S. 53) - hervor. „Ganz sicher wäre ich meiner Antwort nicht, würde ich gefragt, ob dies eine Position sei, von der aus Filmgeschichte in Deutschland betrieben wird.“ (S. 54) Aurich scheint für eine allesumfassende Kontextwissenschaft zu argumentieren, die den Film dann nur noch als ein „Dokument, Überrest“ (S. 53) unter vielen anderen auswertet. Der Filmhistoriker gibt sich selbst auf und läßt sich von dem übrigen Material verleiten, „sich darein womöglich tiefer zu versenken als in die Filme.“ (S. 55) Aurich fragt ab-



jetzt als Broschur

Der Film der Weimarer Republik 1929

Ein Handbuch
der zeitgenössischen Kritik
Im Auftrag der
Stiftung Deutsche Kinemathek
herausgegeben von Gero Gandert

1997. XXVII, 916 S., 123 Abb.
Br. DM 78,-/öS 569,-/sFr 71,-
• ISBN 3-11-015805-1

„Gero Gandert erfüllt die kühnsten Träume eines jeden deutschen
Filmhistorikers...“ Rheinischer Merkur

„Der Band ist ein Markstein der Auseinandersetzung mit deutscher
Filmgeschichte...“ film-dienst

„Ein Werk, das von nun an für die filmhistorische Grundlagenforschung
Maßstäbe setzte...“ WDR 3

Gero Gandert hat im ersten Band des Handbuchs "Der Film der Weimarer Republik" zeitgenössische Rezensionen und filmografische Daten zu allen 219 abendfüllenden Filmen des Jahres 1929 zusammengetragen. Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Hans Sahl, Ernst Blass, Kurt Pinthus, Erich Kästner, Max Brod und viele andere schreiben über berühmte und weniger berühmte Filme, über Stummfilme und über die ersten Tonfilme. Es entsteht so eine Geschichte des deutschen Films und der deutschen Filmkritik des Jahres 1929, die gleichzeitig ein kultur- und politikgeschichtliches Panorama der späten Weimarer Republik gibt.

WALTER DE GRUYTER & CO
Genthiner Straße 13 · D-10785 Berlin
Tel. +49 (0)30 2 60 05-0
Fax +49 (0)30 2 60 05-251
Internet: www.deGruyter.de



de Gruyter
Berlin · New York

schließend: „Warum eigentlich heißt ‚Filmgeschichte betreiben‘ in Deutschland so oft Biographien nachzeichnen?“ Gute Biographien zeichnen aber nicht nur Vita und Oeuvre nach, sondern verweben diese so mit der Zeit, daß eine Deutung sowohl der Person als auch der Epoche entsteht: Gibt es in Deutschland wirklich so viele gute Biographien über Filmkünstler?

■ Michael Schaudig (Hg.): **Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte.** diskurs film Verlag Schaudig & Ledig, München 1996, 503 Seiten, Abb. (= diskurs film. Münchner Beiträge zur Filmphilologie, Band 8, 1996) ISSN 0931-1416, ISBN 3-926372-07-9, DM 58,00

Zwanzig Detailstudien umfaßt dieser gewichtige Band aus der Reihe der Münchner Beiträge zur Filmphilologie, der sicher dazu beitragen wird, das Verhältnis zwischen Textwissenschaft und Filmgeschichte konkreter zu bestimmen. Das Ziel der Aufsatzsammlung, unterschiedliche filmhistoriographische Modelle „möglichst facettenreich in thematisch wie analytisch und zeitbezüglich differenten Positionsbestimmungen“ (Schaudig, S. 17) vorzustellen, wird eindrucksvoll erreicht. Evelyn Hampicke (über den vergessenen Filmproduzenten Jules Greenbaum) und Christiane Heuwinkel (über die Entwicklung der Filmkritik in den Münchner Neuesten Nachrichten von 1907 - 1914) rekurrieren vor allem auf zeitgenössische Presseberichte. Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften im Ersten Weltkrieg wird von Herbert Birett und Sabine Lenk anhand der entsprechenden Verordnungen herausgearbeitet, während Jürgen Kasten die *Caligari*-Veträge vom Urheberrecht her betrachtet. Auf neuerschlossene Akten aus russischen Archiven stützt Wolfgang Mühl-Benninghaus seine Darstellung der deutsch-russischen Filmbeziehungen in der Weimarer Republik.

Michaela Krützen untersucht die Herstellung von Sprachversionen als Antwort auf das Sprachproblem im frühen Tonfilm auch unter ökonomischen Aspekten als eine „Zweitauswertung der Stoffe“ (S. 147). Die Arbeit der Gaufilmstellen war Andrea Naica-Loebell zufolge - sie hat insbesondere ein Nachrichtenblatt der NSDAP Gaufilmstelle München-Oberbayern ausgewertet - darauf gerichtet, Filmvorführungen als Gemeinschaftserlebnis zu inszenieren.

Michael Truppner belegt für die 1940er Bearbeitung von *Morgenrot* eine Neufassung des Todesdiskurses und somit die Umwertung der Normaussage des gesamten Films: der Opfertod wird nun als ranghöchste Norm vorgestellt. Klaus Kanzog versucht anhand von exemplarischen Beispielen von *Die Drei von der Tankstelle* bis zu den Filmen von Mauricio Kagel eine Geschichte des deutschen Musikfilms - einen Begriff, den er dann aber zugunsten anderer Genrebezeichnungen wie „Revuefilm“, „Musikerfilm“ und „Sängerfilm“ zurückstellt. Kirsten Burghardt exemplifiziert die moralische Wiederaufrüstung im Nachkriegsfilm als „Bekehrung der einzelnen Konfliktfiguren zu einem gemeinschaftsfähigen Sozialverhalten“ (S. 246), während Jürgen Felix die ‚Halbstarken‘-Filme, die es „im westdeutschen Nachkriegskino als Genre nie gegeben hat“ (S. 316), als „Zwischenspiel“ vorstellt: die Film-Halbstarken seien in beiden Teilen Deutschlands weniger rebel heros denn Jugendkriminelle gewesen. Michael Schaudig versucht den bisher weitgehend unreflektiert benutzten Begriff Remake präziser zu bestimmen, Oliver Jahraus beschäftigt sich mit dem Mythos Ludwigs II. in ausgewählten Filmen und Elisabeth Miltschitzky analysiert den Begriff der Massenwirksamkeit im DDR-Film als ein „hochgradig ideologisches Kodewort“ (S. 420). Bei Andreas Rost (über Herzog, Wenders, Fassbinder) und Peter Schott (über Rudolf Thome) steht die Regis-

seurs-Persönlichkeit im Zentrum ihrer Filmanalyse. Petra Grimm versucht die Konstruktionsprinzipien des angeblich erst 1934 entstandenen Trailers zu ermitteln, legt aber die Vorspannsfilme der 20er Jahre ohne Begründung als „Ton- und Bildsalat“ (S.455) ad acta.

Auf die eingangs von Schaudig herausgeforderte „Superdisziplin‘ Medienwissenschaft“ (S. 11) antwortet Knut Hickethier im Schlußbeitrag mit einem Plädoyer für eine „audiovisuelle Kulturgeschichte“ (S. 489), die wesentlich das Fernsehen als einer „Erzählinstanz ganz neuer Dimension“ (S. 493) umfassen müßten; wirklich neue Erzählformen würden dennoch kaum entwickelt werden - die Kontinuität der Filmgeschichte, so Hickethiers Vermutung, „als einer (erweiterten) Geschichte der audiovisuellen Erzähl- und Darstellungskunst wird (...) weiterbestehen.“ (S. 500) Ein aufregender Band und eine spannende Positionsbestimmung, auch für die Nicht-Philologen unter den Filmgeschichtlern.

■ Wolfgang Müller / Bernd Wiesener (Hg.): **Schlachten und Stätten der Liebe. Zur Geschichte von Kino und Film in Ostwestfalen und Lippe.** Film-Archiv Lippe, Detmold 1996 (= Streifenweise, Bd. 1), 240 Seiten, zahlreiche Abb. ISBN 3-9805490-0-3, DM 36,80

Der etwas umständliche Buchtitel geht auf zwei Filme zurück, die im lippischen Land entstanden sind: der Monumentalfilm *Die Hermannsschlacht* (1924), der an den „Originalschauplätzen“, d.h. dem vermuteten Ort der Varusschlacht gedreht wurde und der Dokumentarstreifen *Stätten und Werke der Liebe im schönen Lipperland* (1927/28) über die Diakonissenarbeit in Detmold. Der Band versammelt Fallstudien zur regionalen Filmgeschichte, die auf dem ersten Workshop des Film-Archivs Lippe (vgl. Filmblatt 3) im März 1995 vorgestellt wurden. Peter Stettner zufolge - im einleitenden Beitrag über „Geschichte im Film“ - muß man „die Filme so, wie sie sind, ernstnehmen und sie in ihrer vorliegenden Form als historische Quelle betrachten.“ Bei Dokumentarfilmen müsse man sich entscheiden, ob man sie als Traditionsquelle - „als eine Quelle, die ihren Gegenstand, ihren Überlieferungswert bewußt und absichtlich abbildet“ (S. 34) - oder als Überrestquelle - „unbeabsichtigte, zum Teil für Zeitgenossen selbstverständliche, zum Teil den Hintergrund bildende Verhältnisse“ (S. 35) - befrage; Spielfilme dagegen hätten ausschließlich einen Wert als Überrestquellen.

Die folgenden Detailstudien versuchen jeweils, mit unterschiedlichem Ertrag, dieser doppelten Fragestellung zu folgen. So hebt Wolfgang Müller in seinem Beitrag über *Die Hermannsschlacht* auf die Rezeption der Zuschauer des Jahres 1924 ab, die in dem Film ganz offensichtlich eine „Darstellung des innerlich zerrissenen und durch den Vertrag von Versailles gequälten Deutschlands“ sahen und willig die vom Film angebotene Lösung - „Rache und Vernichtungskampf gegen den ‚Todfeind‘, die Franzosen“ (S. 47) - begrüßten.

Jürgen Scheffler analysiert den Film *Stätten und Werke der Liebe im schönen Lipperlande* von der (fälschlich als Jüdin vorgestellten) Regisseurin Gertrud David als regionales Beispiel für die bisher nicht aufgearbeitete kirchliche Filmarbeit, in deren Rahmen Filmvorführungen mehr waren als Information und Unterhaltung, sondern, von einem Vortrag und Gesängen begleitet, religiösen Charakter annahmen. Cornelia Fleer untersucht das Kino in Bielefeld - eine Zusammenfassung ihrer Studie „Vom Kaiser-Panorama zum Heimatfilm“ (Besprechung in Filmblatt 4) - während Dieter Zoremba sich

mit der kleinstädtischen Kinokultur in Blomberg beschäftigt; wichtigste Quelle sind hier neben den lokalen Zeitungen die regionalen Archive mit ihrer sehr guten Überlieferungssituation. Davon profitiert auch Hans-Gerd Schmidt in seinen Beiträgen über Lippe in den Filmen des 3. Reichs. In seiner Analyse der Nachkriegsfilme werden die Befunde - Nostalgie und Mythos als Mentalität des Rückzugs - allerdings mehr behauptet als aus den Filmen herausgearbeitet. Insgesamt bereichern die „Schlachten und Stätten der Liebe“ die Filmgeschichte nicht nur mit der Entdeckung der Filmregion Lippe und wichtigen Hinweisen auf bisher nicht ausgewertete Archive, sondern geben auch einen erneuten Anstoß für eine stärkere Beschäftigung mit dem Kino-Alltag jenseits der großstädtischen Premierenkinos.

■ Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen (Hg.): **Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung**, edition text + kritik, München 1997, 268 S. (Ein CineGraph-Buch) ISBN 3-88377-550-9, DM 38,00

Hilfreiche Einführung, materialreiche Handreichung, kritische Standortbestimmung: wer wissen will, wie man Film recherchiert, findet in diesem Band ein wichtiges Lese- und Nachschlagewerk. Internationale Filmwissenschaftler führen in ihre Spezialgebiete ein und kommentieren die wichtigsten Veröffentlichungen zum Thema; umfangreiche Literaturangaben ergänzen die jeweiligen Aufsätze. Im Mittelpunkt des als Sammelband konzipierten Buches stehen Beiträge über filmographische Handbücher (Hans-Michael Bock), Filmrecherche in elektronischen Medien (Detlev Balzer) und Filmarchive und Bibliotheken (Rolf Aurich), die knapp und pointiert insbesondere dem Filmstudenten wichtige Quellen und Adressen zur Filmforschung vorstellen.

Hans-Michael Bock konstatiert eingangs die „katastrophale Lage der Originalquellen“ und spricht die „jahrzehntelange und teilweise noch heute anhaltende Nachlässigkeit und Unfähigkeit etablierter Fachinstitutionen und Archive auf diesem Gebiet“ (S. 133) an; hierzu gesellt sich die von Rolf Aurich diagnostizierte „latente Konkurrenzsituation“ (S. 166) der im Kinemathekenverbund zusammengeschlossenen Archive. Eine wichtige Folge dieser und anderer auch von den Herausgebern konstatierten „Fehlstellen“ (S. 7) bei den entsprechenden Institutionen faßt Werner Sudendorf mit Galgenhumor zusammen: „Nur wer keine Mühen scheut und sich mit großer Geduld und Überzeugungskraft wappnet, wird letztendlich die Filme sehen können, die (...) noch erhalten sind.“ (S. 182)

Die Autoren und ihre Themen: Frank Kessler und Sabine Lenk (frühes Kino), Sabine Hake und Werner Sudendorf in getrennten Beiträgen über die Weimarer Jahre, Jan-Christopher Horak (Ufa), Eric Rentschler (Nazi-Film), Heike Klapdor (Filmexil), Claudia Lenssen über die Rezeption von Lotte H. Eisner und Siegfried Kracauer, Ulrich von Thüna über Filmliteratur nach 1945 in Westdeutschland, Horst Claus (DEFA), Claudia Dillmann zusammen mit Rudolf Worschech über den Neuen deutschen Film, Heike Klippel über Filmtheorie im gleichen Zeitraum sowie Dietrich Kuhlbrodt über den Avantgardefilm in der Bundesrepublik.

Hans-Joachim Schlegels Darstellung der Filmtheorie in Ost- und Mitteleuropa läßt den Wunsch nach mehr Übersetzungen aufkommen, William Uricchio charakterisiert die neue Filmgeschichtsschreibung in den anglo-amerikanischen Ländern als „bricolage“ und Bernard Eisenschitz gelingt es, die französischen Weltfilmgeschichten aus dem Geist der Cinéphilie (etwa Georges Sadoul) sowohl zu kritisieren als auch zu rühmen.

Kapitel über Filmmusik (Ennio Simeon), die immer noch vernachlässigte Filmtechnik (Thomas Brandelmeier), Filmwirtschaft (Thomas J. Saunders), Film und Geschichtsschreibung (Rainer Rother) sowie über die Präsentation von Filmgeschichte im Fernsehen (Hanns Helmut Prinzler) runden den Band ab, dessen Aufteilung - hier Epochen und Methoden, dort Themen und Forschungen - nicht immer überzeugt. Insgesamt hätte die Konzeption präziser ausfallen können; vielleicht wäre es ergiebiger gewesen, sich auf einen der beiden Schwerpunkte festzulegen bzw. zwei getrennte Publikationen zu wagen: hier die „key concepts“ der Filmforschung, dort eine noch detailliertere Einführung ins Handwerkliche.

Ganz klar, daß nicht alle Autoren, deren Themen sich zum Teil überschneiden, die gleiche Meinung vertreten; nicht immer wird das aber so deutlich wie bei der Einschätzung von Lotte H. Eisner: Während Claudia Lenssen sie zusammen mit Kracauer als „Klassiker“ wertschätzt und die Veröffentlichung ihrer Arbeiten aus der Zeit der Weimarer Republik als ein Desiderat der Filmgeschichtsschreibung einfordert (S. 72), sei ein solcher Sammelband, so Werner Sudendorf, zu Recht noch nicht erschienen, denn vieles bei der Eisner sei „formelhaft oder beliebig formuliert - Anfängerarbeiten.“ (S. 179) Daß Dietrich Kuhlbrodt in seinem Beitrag über den Avantgarde- und Experimentalfilm einzig Hans Richter als Vertreter der Avantgarde der 20er Jahre erwähnt, bleibt aber weit hinter dem Forschungsstand zurück. In seiner Übersicht der deutschen Filmarchive hat Aurich leider die Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin und das Deutsche Institut für Animationsfilm in Dresden übersehen. Bei der Darstellung der Methoden fällt auf, daß z.B. die Filmphilologie, vertreten etwa durch die in München erscheinende Buchreihe „diskurs film“, kaum präsent ist; auch die „cultural studies“ werden vor allem am Beispiel der USA vorgestellt. Schade auch, daß Detlev Balzer die von ihm (S. 153) erwähnten Richtlinien der FIAF zur Organisation filmographischer Daten bibliographisch nicht nachweist; auch ist sein Kapitel über Filmrecherche im Internet zu knapp ausgefallen. Zum Dokumentarfilm wäre auch mehr zu sagen gewesen.

Daß Recherche:Film weder den Animationsfilm noch den Werbefilm erwähnt, soll dem Band aber nicht vorgeworfen werden: hier gibt es eben anno 1997 wenig zu berichten.

In einigen Jahren sind wir insgesamt hoffentlich weiter. Bis dahin gilt die resignierende Bestandsaufnahme von Ulrich von Thüna, nämlich: „daß ausländische Filmwissenschaftler und Kritiker die deutsche Literatur nicht wahrnehmen. (...) Aus dem Deutschen übersetzt wird kaum. (...) Die Lektüre angelsächsischer und französischer Zeitschriften wie Bücher ergibt den eindeutigen Befund, daß deutsche Aufsätze, Kritiken, Bücher, nie, aber auch nie genannt werden.“ (S. 60) Das kann aber doch nicht der deutschen Sprache geschuldet sein.

vorgestellt von... Günter Agde

■ Werner Fuld / Albert Ostermaier (Hg.): **Die Göttin und ihr Sozialist. Christiane Grautoffs Autobiographie - ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte.** Weidle Verlag, Bonn 1996, 159 Seiten
ISBN 3-931135-18-7, DM 38,00

„In seine Seele verhakt“... so nannte einmal Christiane Grautoff ihre innige, innerste Verbundenheit mit Ernst Toller. Im Exil deutschsprachiger Künstler nach 1933 war sie eine bekannte Erscheinung, oft beredet, mit viel Klatsch umhangen, immer als Spiegel wahrgenommen, nie als eigenständige Persönlichkeit. Sie galt auch als Frau Ernst Tol-