

Uli Jung

Neue Filmliteratur

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jung, Uli: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 13, Jg. 5 (2000), Nr. 2, S. 69–72.

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>

vorgestellt von... Uli Jung

■ Meg Gehrts: **Weißer Göttin der Wangora: Eine Filmschauspielerin 1913 in Afrika.**
Wuppertal: P. Hammer, 1999. 278 Seiten, Ill.
ISBN 3-87294-813-X, DM 39,80

Die Anfänge des deutschen Kolonialfilms zu Beginn des Jahrhunderts sind bisher wenig erforscht; die Überlieferung der Filme ist bruchstückhaft und überdies bis heute nicht systematisch erfaßt worden. Um so erfreulicher ist es, auf eine autobiographische Schrift hinweisen zu können, die aus der Sicht einer Protagonistin über eine Filmexpedition in den deutschen Togo im Jahre 1913/14 berichtet.

Die Hamburgerin Meg Gehrts schloss sich dem Afrikaforscher und Filmemacher Hans Schomburgk an, als der sich anschickte, in den deutschen Kolonien Spielfilme zu drehen, für die sie als Hauptdarstellerin vorgesehen war. Ihre Erinnerungen an diese Reise erschienen 1915 unter dem Titel „A Camera Actress in the Wilds of Togoland“ in England und den USA; kriegsbedingt dürfte sie dieses Buch selbst nie in Händen gehabt haben. Nun, mit 85-jähriger Verspätung, macht der Wuppertaler Peter Hammer Verlag ihr Buch erstmals einem deutschen Lesepublikum zugänglich.

Man erwarte keine analytische Studie. Auch die Dreharbeiten selbst nehmen in Gehrts' Erinnerungen keine herausragende Stellung ein. Interessant für den Erforscher des frühen Kinos ist hingegen die Perspektive der Autorin, die sich einerseits in zeitgebundener kultureller Überheblichkeit Urteile über afrikanische Menschen anmaßt, die von keinen Detailkenntnissen belastet sind, die aber andererseits – vor allem in der Schilderung der Lage der Frauen – ein Interesse, bisweilen gar Empathie bezeugt, wie sie auch einige der ethnographischen Filme beflügelt haben mögen, die quasi am Rande der Expedition ebenfalls entstanden.

Gehrts' Erinnerungen sind nicht dokumentarisch, eher romanhaft, aber sie dokumentieren dennoch den Gestus des frühen Kolonialfilms, belegen die legitimatorische Funktion, die er für die europäischen Kolonialreiche gehabt hat und bezeugen den enthusiastischen Exotismus, der Teile des Primärpublikums in die Kinos getrieben haben mag.

Alle auf der Expedition 1913/14 gedrehten Filme gelten heute als verschollen. Major Hans Schomburgk hat sich durch seine Aktivitäten in den zwanziger und dreißiger Jahren seinen Platz in der Filmgeschichte gesichert.

Die kleine Rolle, die Meg Gehrts im deutschen Film gespielt hat, haben Gudrun Honke und János Riesz in ihrem Nachwort, so gut es die überlieferten Dokumente zulassen, nachgezeichnet. Aus der 1891 geborenen Hamburger Kaufmannstochter und Zufallsschauspielerin, einer „guten Sportlerin“ und „begeisterten Reiterin“ mit „großen schauspielerischen Fähigkeiten“, wird 1922 für wenige Jahre Schomburgks Ehefrau.

Statt einer Hochzeitsreise bereist sie mit ihrem Mann 1922 bis 1924 Liberia, wo Schomburgk seinen dokumentarischen Film *Mensch und Tier im Urwald* dreht. Nach der Trennung schlägt sie sich mit Verlagsarbeiten durch und wird schließlich von der Ufa als Cutterin angestellt, eine Position, die sie nach dem Krieg der sowjetischen Besatzungsmacht – Gehrts lebt zu dieser Zeit in Potsdam – verdächtig macht. Nach einem Intermezzo in Hamburg lässt sie sich in West-Berlin nieder und arbeitet für den Sender Freies Berlin. 1966 stirbt sie in Berlin.

■ Ernst Kieninger, Nikola Langreiter, Armin Loacker, Klara Löffler (Hg.): *1. April 2000*.
Wien: Filmarchiv Austria, 2000 (= Edition Film und Text, Bd. 2)
379 Seiten, Ill., plus VHS-Videokassette
ISBN 3-901932-07-0, ATS 298

Eine Kuriosität westeuropäischer Filmgeschichte ist sicherlich Wolfgang Liebeneiners *1. April 2000*, jener staatlicher Auftragsfilm, mit dem die österreichische Staatsregierung 1952 auf die anhaltende Präsenz alliierter Besatzungstruppen im Lande aufmerksam machen wollte.

In einer vierjährigen Produktionsphase, an deren Beginn ein Preisausschreiben um die beste Drehbuchidee stand und die die damals gigantische Summe von weit mehr als 11 Millionen Schilling verschlang, kam ein satirisch gemeinter, bieder-futuristisch gestalteter Film heraus, der die Alliierten von der historischen und gegenwärtigen Harmlosigkeit Österreichs und der Österreicher überzeugen sollte. Die *crème de la crème* österreichischer Schauspieler wurde aufgeboten, die Museen des Landes waren die Leihgeber der Filmrequisiten – darunter die k.u.k. Kronjuwelen; Originalschauplätze wurden für die Dreharbeiten hergerichtet, darunter der Stefansdom, für den erstmalig eine Drehgenehmigung erteilt wurde. Diese Begleitumstände wurden intensiv zu Reklamazwecken ausgewertet und belegen heute den Stellenwert, den die Staatsregierung dem „Österreichfilm“ in den fünfziger Jahren zuerkannt hat.

Der Film, dessen Handlung den Besatzungszustand des Landes noch für das Jahr 2000 annimmt, beginnt damit, dass der neu gewählte Ministerpräsident Österreich einseitig für unabhängig erklärt, worauf die Weltschutzkommission der Globalunion das Land besetzt und wegen Bruchs des Weltfriedens vor Gericht stellt: Gelegenheit für den Ministerpräsidenten, die Friedfertigkeit seines Landes durch seine tausendjährige (sic!) Geschichte an Beispielen zu belegen und seine kulturellen Errungenschaften – die Musik, den Wein, die Gemütlichkeit – klischeehaft gegen die Anklage des Gerichts ins Feld zu führen.

Der Film konnte nach seiner Uraufführung am 19. November 1952 nur knapp die Hälfte seiner Produktionskosten einspielen, errang aber in den achtziger Jahren einen unpolitisch zu verstehenden Kultstatus und wurde kürzlich aus Anlass seines ‚Jahrestages‘ vom Filmarchiv Austria in einer restaurierten Fassung wieder aufgeführt und mit einem vielseitig argumentierenden Begleitbuch produktions- und rezeptionsästhetisch perspektiviert.

Im zentralen Aufsatz des Bandes geht Ines Steiner der Frage nach, „wie es geschehen konnte, dass das gesamte Aufgebot mehr oder weniger hochkarätiger, auf jeden Fall hoch professioneller Beteiligter ein solches, nachgerade aberwitziges Produkt zustande brachte.“ (S. 152) Und sie kommt auch sogleich zu einer möglichen Antwort, nämlich „dass es das Thema selbst, dass es die Problematik der Erinnerung an Österreich ist, die statt eines kohärenten Legitimationsdiskurses eine Fülle merkwürdiger und irritierender Effekte erzeugt.“ (ebd.) Im filmischen Diskurs spielt entsprechend die jüngere Vergangenheit Österreichs keine Rolle: warum Österreich überhaupt von den vier Alliierten besetzt worden war, wird im Film überhaupt nicht angesprochen. Die geschichtliche Perspektive wird also in einer Weise verkürzt, dass die Gegenwart aus ihr nicht mehr erklärt werden kann.

Dass *1. April 2000* irgendeinen Einfluss auf die Entscheidung der Alliierten gehabt haben sollte, Österreich 1955 mit einem Staatsvertrag wieder in die Unabhängigkeit zu

entlassen, kann getrost bestritten werden; dafür war der Erfolg des Films vor allem im Ausland zu verschwindend gering. Filmhistorisch aber geht es um mehr als nur eine Kuriosität: der Film ist ein Beleg dafür, dass Staatsregierungen zu Filmproduzenten nicht taugen und dass nationale Identität im Film sich nicht von oben diktieren lässt, sondern sich auf andere Weise in die filmischen Diskurse einschreibt. Filmanalyse verfolgt unter anderem das Ziel, diese Prozesse sichtbar zu machen.

■ Andreas Weber (Hg.): *Er kann fliegen lassen. Gespräche und Texte über Bernhard Wicki (1919-2000)*. St. Pölten: Literaturedition Niederösterreich, 2000; 122 Seiten, Ill. ISBN 3-901117-47-4, ATS 300

Die in Bernhard Wickis Geburtsstadt St. Pölten beheimatete Literaturedition Niederösterreich hat dem am 5. Januar 2000 in München verstorbenen Schauspieler und Regisseur einen originell ausgestatteten Band gewidmet, der doch mehr ist als eine bloße Hommage. Der Vorteil dieses Sammelbandes gegenüber den monographischen Zugängen von Robert Fischer (1991, ²1994), Peter Zander (1994) und Richard Blank (1999) liegt in der Möglichkeit, Wickis Filme nicht chronologisch analysieren und sie einem klassischen Werkbegriff unterstellen zu müssen, sondern sie auch übergreifenden Fragestellungen unterwerfen zu können und so Kontexte zu schaffen, die in strukturellen Vergleichsmustern hervortreten. So hat Robert Buchschwenter in seinem Beitrag „Der Versuch der Selbstfindung in der Orientierungslosigkeit in den Filmen von Bernhard Wicki“ auf die von keiner Ethik gelenkten Konstellationen hingewiesen, aus denen heraus Wickis Protagonisten sich – oft erfolglos – Schneisen zu schlagen suchen.

Stefan Grisseemann untersucht die Filme *Warum sind sie gegen uns?* und *Die Brücke* auf Wickis Kinder- und Jugenddarstellungen, die er unter dem schönen Titel „Triumph des Unwillens“ gegen die Darstellungskonventionen anderer deutscher (*Die Halbstarcken*) und amerikanischer (James Dean/Marlon Brando) Filme der Zeit absetzt.

Bernhard Seiter zeigt, wie Wickis *Die Brücke* sich dem Genre des Antikriegsfilms genauso verweigert wie dem des Kriegsfilms, da er einen Diskurs einführe, wo andere Genrebeispiele nur ein Modell verfolgten. Die Selbstfindung des Protagonisten und seine „selbstgewählte Rückkehr [...] zur (echten) Gemeinschaft“, wie in Milestones *All Quiet on the Western Front* werde in *Die Brücke* verweigert; das Erlebnis des Krieges als besonders abenteuerliche Form der Reise, wie in Peckinpahs *Cross of Iron*, werde in *Die Brücke* „als verheerende Bewegung der Welt über einen hinweg“ ins Gegenteil verkehrt; der „zufälligen Inkohärenz“ von Malicks *The Thin Red Line* stelle *Die Brücke* die „Immanenz des Zufalls“ gegenüber.

Dem Schauspieler Bernhard Wicki nähern sich zwei Beiträge von Stefan Grisseemann und Andrea Lang und Franz Marksteiner. Vor allem letzteren gelingt eine souveräne Kontextualisierung von Wickis Darsteller-Oeuvre im Umfeld des deutschen und österreichischen Nachkriegsfilms. Wicki stehe in diesem Zusammenhang „für den wortkargen, hintergründigen Mann, nicht selten ergänzt um den Wesenszug des Fremdartigen.“ – „Sein Spiel ist immer ein intellektuelles, im Dialog verankertes, das dann ruckartig in eine körperliche Berührung, Besitznahme übergeht, die stets ungenlenk und im Grunde gewalttätig erscheint.“ Wickis Darstellungsweise passe sich somit in ein narratives Muster ein, das den deutschsprachigen Film seiner Zeit dominiert habe, und der den „Subtext des Schauspielers, der beim Zuseher abgerufen werden kann, noch bevor der eigentliche Spielakt beginnt, zum stilistischen Moment“ überhöhe.

Während Michael Omasta Wickis Kurzfilm *Die Träne*, der 1967 als Teil des Episodenfilms *Paukenspieler* kurzzeitig in die Kinos kam, als Vorstudie zu seinem späteren *Das falsche Gewicht* interpretiert und auf diese Weise so etwas wie einen ‚österreichischen Block‘ in Wickis Werk auszumachen scheint, ist es Paulus Ebner in seiner „Annäherung über Selbstzeugnissen“ unter anderem darum zu tun, den Regisseur vor einer Vereinnahmung als österreichischer Filmemacher zu bewahren, wie es als Teil der ‚alten‘ Filmgeschichtsschreibung allzu gern mit Zinnemann, Wilder oder gar Stroheim geschehen ist. Vielmehr stehe „seine Karriere doch in untrennbarem Zusammenhang mit der bundesdeutschen Geschichte, und zwar der politischen wie auch der Filmgeschichte.“

Abgerundet wird der schöne Band mit Interviews und Erinnerungen zahlreicher von Wickis Mitarbeitern, darunter seine zweite Ehefrau Elisabeth Endriss, Peter Kremer, sein Neffe Helmut Fürthauer, Michael Hanecke (der Wicki in zwei Filmen inszeniert hat) und Armin Mueller-Stahl.

vorgestellt von... Jürgen Kasten

■ Friedrich Knilli: *Ich war Jud Süß. Die Geschichte des Filmstars Ferdinand Marian*. Mit einem Vorwort von Alphons Silbermann. Berlin: Henschel 2000, 208 Seiten ISBN 3-89487-340-X, DM 39,90

Im Schatten seiner Filme stand nicht nur Veit Harlan. Sondern wohl auch Ferdinand Marian, der Hauptdarsteller einer der perfidesten, wirkungsästhetisch wahrscheinlich aber auch einer der perfektesten NS-Filme: *Jud Süß* (1941). Der emeritierte Medienwissenschaftler Friedrich Knilli versucht diesen Schatten zu lichten. Einerseits, indem er die Vor- und Nach-, somit die Rollengeschichte der Laufbahn Marians aufblättert. Andererseits wenn er versucht, den Film *Jud Süß* neu zu bewerten, indem er im Gang durch die literarische Figurengeschichte des Joseph Süß Oppenheim und ihrer verschiedenen medialen Aneignungen bereits früh einen Prototyp antisemitischer Erotik und Pornographie ausmacht. Diese anscheinend stets publikumswirksamen Attribute verstärkt Harlans Film in einer geschickt gebauten melodramatischen Konstruktion. In ihr kommt dem virilen Charme Marians, der bereits in früheren Filmrollen gern als verführerische dunkler Schurke (tall, dark and at least not handsome) eingesetzt worden war, ein besonderer, aber eben auch bekannter, vom Publikum genossener Stellenwert zu.

Bereits in der verdienstvollen Analyse von Marians Bühnenrollen in Graz, Aachen, Mönchengladbach, Trier, Hamburg, München und Berlin markiert Knilli vor allem die auffälligen Figuren, in denen bereits Aspekte der späteren Jud-Süß-Rolle aufscheinen. Ähnliches gilt auch für die Filmrollen. Die Kapitelüberschrift „Vom heißblütigen Araber zum Filmbösewicht mit sex appeal“ unterstreicht dieses manchmal vielleicht etwas zu sehr verfolgte ‚forshadowing‘. Der Theaterabend, an dem für Knilli Marians Schauspielkunst zum ersten Mal die bis dato überwiegende Schmierendarstellung überwand, soll denn auch die Rolle eines Lustmörders gewesen sein, in der Marian eine „Selbstentdeckung ... der eigenen sadistischen Anteile“ (S. 70) gelungen sein soll. Aussehen und Rollenprägung hätten bereits 1933 seinen Typus als den eines „jüdisch-orientalischen Zuhälters“ (S. 80) nahelegt.

Zwar erwähnt Knilli auch alle anderen Filmrollen Marians, zuweilen sind es jedoch nur kurze Hinweise bzw. Nacherzählungen der Story. Vielleicht hätte man sich in Bei-