

Jürgen Kasten

## „Keine Revolution hätte mich hindern können...“: Georges Sturm über das Frühwerk von Fritz Lang

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kasten, Jürgen: „Keine Revolution hätte mich hindern können...“: Georges Sturm über das Frühwerk von Fritz Lang. In: *Filmlblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 3, S. 80–85.

### 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>

## „Keine Revolution hätte mich hindern können...“ Georges Sturm über das Frühwerk von Fritz Lang

Review Essay von Jürgen Kasten

In der Literatur über Fritz Lang spielen seine frühe Arbeiten zwischen 1916 und 1921 eine marginale Rolle. Daran hat die kleine Sensation von 1987 wenig geändert, als gleich drei frühe Filme, die Lang inszeniert hatte, aufgefunden wurden. Eigentlich hätte die Wiederaufführung von *Harakiri* (1919), *Kämpfende Herzen* (1920) und *Das wandernde Bild* (1920) den Blick der Lang-Forschung viel nachhaltiger auf das Frühwerk lenken müssen. Drei Jahre später, zu seinem 100. Geburtstag, änderte sich daran nicht viel.

Auch die Neuerscheinungen der Jahre 2000/01 lassen hier viele Fragen offen bzw. sichtbar die Spuren und Fetzen von Geschichten, Motiven und Topoi der allesamt nicht erhaltenen frühen Drehbücher und der beiden verschollenen Filme *Halbblut* (1919) und *Der Herr der Liebe* (1919) kaum. Noch immer wird dem Eindruck, die eigentliche Karriere des Regisseurs Fritz Lang habe mit *Der müde Tod* (1921) begonnen, viel zu wenig entgegen getreten. Dass er bis zu diesem Zeitpunkt mindestens 16 Drehbücher (mit)verfasst und sieben Filme inszeniert hatte, ist oft nur aus der Filmografie, nicht jedoch aus der übergreifenden Werkdarstellung herauslesbar. Längsschnitte des Langschen Oeuvres, die dieses umfangreiche ‚Frühwerk‘ konsequent mit einbeziehen, gibt es nicht. Die Genese seiner filmästhetischen wie seiner thematischen Entwicklung mutet deshalb noch immer etwas bruchstückhaft an.

Viele Aspekte dieses Desiderats sind jetzt durch die langwierige Grundlagen-, ja Kärner-Arbeit eines gerade vom frühen Werk Langs besessenen elsässischen Filmforschers weitgehend behoben. Georges Sturm geht seit vielen Jahren jeder Spur nach, die der junge Fritz Lang hinterlassen hat. Ja, er hat sogar die Familiengeschichte der Langs bis zu den Großeltern minutiös aufgearbeitet (leider bisher nur in Brasilien und Frankreich veröffentlicht, dort in: „Cinémathèque“, 6/1994). Dass Lang seinen Lebenslauf gern mit Erfindungen oder Ausmalungen anreicherte – etwa wie es hätte sein können, wenn Tagträume gereift wären – war nicht gänzlich unbekannt. Wie sehr er dabei durch Dramatisierungen, Auslassungen und Verkürzungen auch gegen Traumata anarbeitete, das erhellt Georges Sturm in seiner spannenden Aufarbeitung von nüchternen Fakten der Familiengeschichte.

Mit der gleichen Akribie befragt Sturm in seiner überaus materialreichen Studie zum Frühwerk Langs den Steinbruch der übriggebliebenen Quellen in Form von Meldeakten, Produktionsmitteilungen, Werbematerialien, Synopsen, Kritiken und Berichten. So genau wie noch niemand zuvor zeichnet er die Entwicklung des unbekanntesten Kunstmalers Fritz Lang nach, der Ende 1918 nach Berlin kommt und seit Anfang 1919 – ohne zuvor einen Film realisiert zu haben – in den von der Decla Filmgesellschaft lancierten Mitteilungen, Vorankündigungen und bald auch Drehberichten wie selbstverständlich als der Erfolg versprechendste Regisseur des deutschen Films ausgegeben wird. Sturm spürt den Nobilitierungsstrategien der Decla nach, mit denen sie nicht nur kunstambitionierte Filme, sondern offensichtlich auch aufstrebenden Filmkunst-Nachwuchs propagierte. Die Selbstüberzeugtheit dieser Strategie deckt er auf, manchmal etwas verwundert, manchmal mit Ironie, doch auch anerkennend, dass sie letztlich aufging.

Zuweilen ist selbst der sonst den Quellen gegenüber durchaus kritische Filmhistoriker geneigt, einer Selbstaussage Langs etwas zu viel Glauben zu schenken, etwa der wunderbaren, allerdings rückwärts gewandten *Prophezeiung Langs, die er im Interview mit Peter Bogdanovich 1967 zum besten gab*: „Keine Revolution [gemeint ist die versuchte um 1918/19, J.K.] hätte mich hindern können, meinen ersten Film zu inszenieren“. Dass Lang dies wollte, dürfte klar sein. Dass die Decla, die noch immer etwas zu sehr synonym gesetzt wird mit Erich Pommer, ihn jedoch vor allem als Drehbuchautor und Dramaturg engagiert hatte, aber ebenso. Um diesen Spalt zu überbrücken, bedurfte es eines unbedingten Durchsetzungswillens, jede sich bietende Chance konsequent zu nutzen, vielleicht auch Anpassungen an Produktionsprogramme – eine Tugend, die Lang auch später zustatten kommen sollte.

Sturm macht sich die Mühe, das personelle Umfeld der Decla sehr genau zu beleuchten und geht dabei über die knappen Bemerkungen hierzu in der Pommer-Literatur hinaus. Auch wenn er es nicht explizit formuliert, so wird doch in dieser wichtigen, weil dem arbeitsteiligen Herstellungsprozess nachgebildeten Kontextualisierung zumindest angedeutet, dass Langs Karriere ohne die Zusammenarbeit mit erfahrenen Kollegen bei der Decla (etwa Alwin Neuß, Otto Rippert, Josef Coenen und Wolfgang Geiger) nicht so erfolgreich verlaufen wäre. Insbesondere die Arbeit in der Dramaturgie der Decla dürfte ihm quasi im Schnelldurchgang sowohl Stoffsicherheit wie Erfahrung in der Vorbereitung eines Films vermittelt haben.

Sturms Lagebericht zu Situation der Decla und der deutschen Filmwirtschaft um 1919 ist ebenso sinnvoll wie erweiterungsfähig. Noch immer ist ihre Firmengeschichte trotz der beiden Pommer-Publikationen (Wolfgang Jacobsen: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Geschichte*. Berlin 1989 / Ursula Hardt: *From Caligari to California. Eric Pommers Life in the International Film Wars*. Providence 1996) nicht ausreichend erforscht. Der Einfluss Erich Pommers zumindest in den Jahren 1919 und Anfang 1920 wird wahrscheinlich etwas zu hoch veranschlagt.

Misslich ist auch, dass eine Wirtschaftsgeschichte des deutschen Films für die ohnehin schwer zu ordnende Produktions- und Verwertungspolitik der frühen Weimarer Republik fehlt. Da ihm hier eine gesicherte filmhistorische und wirtschaftsgeschichtliche Einbettung fehlt, stützt sich der Autor auf die zuweilen ausufernde, stets auf die Interessen des Tagesgeschäfts ausgerichtete, deshalb in einem erweiterten Blickfeld oft widersprüchlich erscheinende zeitgenössische Branchenpublizistik.

Zur filmwirtschaftlichen Generalisierung sind Aussagen zu einzelnen Filmen jedoch nicht immer geeignet. Sturm meint, in einer Bemerkung des „Kinematograph“ zur *Miniserie Die Spinnen* (die schließlich als Zweiteiler realisiert wurde) die zentrale Produktionsstrategie der Decla ausmachen zu können: auf dem Weltmarkt gegen amerikanischen Serien, Melodramen und Action-Filme antreten zu wollen. Doch das ist 1919 angesichts vielfältiger Einfuhrbeschränkungen gegen deutsche Filme noch kaum als realistisch anzunehmen. In diesem Genre ist Lang bei der Decla aktiv. Konzipiert dürften sie jedoch eher für den heimischen sowie den angestammten Markt in den Nachbar- und südosteuropäischen Ländern gewesen sein.

Sturm zeichnet im folgenden sehr detailliert die Produktionsstrategie und -geschichte eines jeden von Lang bis 1921 inszenierten Films nach. Besonderes Augenmerk richtet er dabei auf das weitgehend vergessene Decla-Engagement, in Hamburg-Stellingen eine eigene Filmstadt aufzubauen. Partner hierbei war das völkerkundliche Museum mit angrenzendem Freigelände von Heinrich Umlauff. Welche interessanten Exteriores

und Außenbauten hier möglich waren, zeigen etwa die in Mexiko angesiedelten Teile von *Die Spinnen – Der goldene See* und vor allem die wunderbar beschwingten Japanismen in *Harakiri*. Hier gewinnt Lang erste Erfahrungen mit gestalteten Großarchitekturen, mit stilisierten Bauten und Landschaften.

Die Gründe, warum *Die Spinnen* nach dem zweiten Teil *Das Brilliantenschiff* abgebrochen werden, kann auch Georges Sturm nicht vollständig klären. Immerhin verdeutlicht er das Geflecht von kurzatmigen Produktionsstrategien, wirtschaftlichen Problemen sowohl im Decla-Konzern als auch mit dem Engagement in Hamburg, Probleme bei der Koordination und bei den Produktionsvorbereitungen sowie eine Überlastung des rastlos beschäftigten Lang, der 1919 fünf Drehbücher schrieb und vier Filme inszenierte.

Der Bruch von Fritz Lang mit der Decla zum Jahresende 1919 ist ebenfalls schwer aufzuklären.

Der Hinweis, dass Lang ja bereits an der 8. Folge der Serie *Die Herrin der Welt* bei Joe May mitgearbeitet hat, deutet auf eine heftige und kurzfristig ausgelöste Auseinandersetzung im Spätherbst 1919. Dass Lang erst im März 1920 zur Joe May-Film gewechselt sei, wie Sturm (an anderer Stelle) anhand der Produktionsgeschichte des einzigen, für May inszenierten Films *Das wandernde Bild* ausführt, erscheint unwahrscheinlich. Denn das würde bedeuten, dass die Decla ihm Ende 1919 erlaubt haben müsste, ein Drehbuch für einen Konkurrenten mit zu verfassen. Zudem weist Sturm darauf hin, dass Lang mit Thea von Harbou, die er bei der May-Film kennenlernt, wohl vor März 1920 das Drehbuch zu dem Zweiteiler *Das indische Grabmahl* geschrieben hat. Doch auch mit Joe May kommt es bald zu einem Konflikt. Bisher nahm man an, er entflammte daran, wer die Regie bei *Das indische Grabmahl* führen soll. Nach Langs Aussage habe Joe May die Zusicherung, er dürfe den Film auch inszenieren, widerrufen, um ihn 1921 schließlich selbst zu drehen. Sturm weist nun nach, dass bereits bei den ersten Produktionsankündigungen im Juni 1920 nicht Lang, sondern Joe May als Regisseur angegeben wird. Das Zerwürfnis mit May dürfte sich also etwas anders zugetragen haben, als Lang stets berichtet hat.

Im Januar 1921 ist Lang wieder bei der Decla, die nun mit der Bioscop fusioniert ist. Mitgebracht hat er Thea von Harbou als Drehbuchautorin. Beide arbeiten ein Manuskript von Rolf E. Vanloo um, das dann als *Kämpfende Herzen* realisiert wird. Die Spekulation, etwa von Wolfgang Jacobsen, dass sich hinter dem Decla-Regisseur Frederik Larsen Fritz Lang verbergen könnte, weist Sturm zurück, auch wenn die zeitliche Nähe – Larsen inszeniert Anfang 1921 zwei Filme – zur Decla-Rückkehr von Lang auffällig ist.

Die Circe, der Pfau (synonym für: ein strahlender Held) und das Halbblut – das sind emblematische Figuren (vielleicht auch: Erfahrungen, Wunschvorstellungen und Traumata) von Lang. So heißt das Buch, und so auch das Hauptkapitel, in dem Sturm alle Drehbücher und Filminszenierungen Langs unter Rückgriff auf zumeist zeitgenössische Quellen vorstellt. Georges Sturm macht die verschollenen Filme und Drehbücher überhaupt erst verfügbar, in dem er ihre Motive, Plots und dramaturgischen Verfahren rekonstruiert und die zeitgenössische Rezeption vorstellt. Vor allem aber rückt er sie in einen spannenden, oft sehr erhellenden kultur-, film-, ideen- und zuweilen auch ideologiegeschichtlichen Kontext. Da Sturm die Produktionsgeschichte der Langschen Filminszenierungen vorangestellt hat, kommt jetzt mit dieser nachfolgenden ästhetischen Analyse aller Langschen Filmwerke ein imposanter Gesamtblick auf die Jahre 1916-

1921 zustande. Einige Überschneidungen bleiben aufgrund dieses Konzepts allerdings nicht aus. Sturm entschließt sich, das Drehbuch zu *Die Peitsche* (1916) ebenfalls in seine Darstellung aufzunehmen, obwohl nicht gesichert ist, dass es von Lang stammt. Der Hinweisgeber Erich Pommer ist, das wissen wir spätestens seit seinen Angaben zur Produktionsgeschichte des *Caligari*, eine unsichere Quelle.

Auch bei *Die Hochzeit im Exzentric-Club* (1917) ist nicht völlig gesichert, ob Lang das Drehbuch schrieb, wie er selbst stets behauptet hat. Sturm macht zudem darauf aufmerksam, wie sehr diese Episode der Joe Deebis-Serie aus einem Roman von Jules Verne und aus den Detektiv-Groschenheften um Lord Lister und Percy Stuart abgekupfert ist.

*Hilde Warren und der Tod* (1917) ist jedoch nach einem Drehbuch Langs entstanden. Die luzide Lektüre dieser als Film erhaltenen Erzählung macht die Nähe Langs zu den in Romanen oder populärwissenschaftlichen Texten verbrämten Debatten um Rasse, Vererbung und einer – zumeist in negativen Beispielen diskutierten – angeborenen Determination deutlich. Vielleicht streift der Autor das in diesem Drehbuch artikuliertem Femme-Fatale-Frauenbild und die Vorstellung des lockenden Todes (beides populäre Topoi der neoromantischen Fin de Siècle-Literatur, insbesondere der Wiener Dekadenz-Strömungen) an dieser Stelle etwas zu kurz. Er wird es aber an anderer, manchmal sogar unvermuteter Stelle nachholen. Denn Varianten dieses Motivs finden sich auch in dem Drehbuch zu *Totentanz* und zu *Die Pest in Florenz*, in der ersten Regiearbeit *Halbblut* sowie in *Der Herr der Liebe* (alle 1919). Der Einfluss der Wiener Fin de Siècle-Literatur, aber auch die populären Verbrämungen etwa der Psychoanalyse oder moderner Dramatik (etwa von Strindberg und Wedekind) auf Lang hätten vielleicht noch weitere Kontexte eröffnet.

Exemplarisch untersucht Sturm dann am Drehbuch zu *Die Pest in Florenz* die Lang in dieser Zeit intensiv beschäftigende Dämonisierung von begehrenswerten Frauen. Interessanterweise hebt Sturm dabei vor allem auf die apokalyptisch-alttestamentarische Aspekte dieser Dämonisierung und damit auch auf eine gewisse altkatholische Prägung Langs ab. In dem Drehbuch zu *Die Rache ist mein* (1919) artikuliert Lang zum ersten Mal ein Motiv, das ihn die nächsten vierzig Jahre immer wieder bewegen wird. Allerdings folgt er hier noch der neutestamentarischen Auslegung, die zwar vergelten will, sich aber dann letztlich der Kraft der Liebe beugt. In *Die Nibelungen* (1922/24) wird er dann jedoch zu der ihn bis in die fünfziger Jahre (vor allem: *Rancho Notorious*, 1955) begleitenden alttestamentarischen Auslegung des „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ zurückgreifen.

Sehr genau verfolgt Sturm die Entwicklung des Stoffs zu *Die Spinnen* anhand der Vorkündigungen und der Ausgaben des Abenteuerromans, den der „Film-Kurier“ in Fortsetzungen unmittelbar vor dem Start des ersten Teils vorabdruckte. Sturm gleicht die verschiedenen Fassungen, auch späterer Ausgaben, ab und versucht eine Einschätzung des Schriftstellers Fritz Lang anhand seines Erzählstils: „Langs Phantasie beruht mehr auf bildlicher Vorstellungskraft [die er oft nur in einzelnen, wie hingeworfen wirkenden Begriffen evoziert, J.K.] als auf literarischer Formulierungskunst.“ (S. 135)

Elemente des Kolportageromans finden sich in Langs Erzählungen (und wohl auch frühen Drehbüchern), etwa die Typisierung, Verkürzung, Verballhornung, gewollte Nativität und eine aktionsbetonte, stets vorwärtstreibende Erzählhaltung. Hier berührt sich Lang deutlich mit dem Erzählstil von Thea von Harbou. Sturm vergleicht *Die Spinnen* als Roman und Film, ordnet diesen in die aufkommende Exotikmode ein und macht in einer Vielzahl sehr interessanter Verweise den trivialliterarischen Hintergrund des Stof-

fes und seiner spezifischen Erzählweise deutlich. Dass Lang die sich aus dem gleichen Fundus speisenden französischen Serials, insbesondere von Louis Feuillade, gekannt und als Vorbild genommen hat, erscheint Sturm so klar, dass er diesen Aspekt – obwohl er ein genauer Kenner des Genres ist – gar nicht weiter ausführt.

Interessant ist auch die Entdeckung, dass *Die Spinnen* nach dem Ersten Weltkrieg als neunteilige Serie mit verdeckter Herkunftsbezeichnung in Frankreich gelaufen ist. An *Die Spinnen* entwickelt und illustriert Sturm eine für Lang typische Erzähltechnik, die er „ribambelle“ nennt. Er meint damit die Spiegelungen, „Verdoppelungen, Wiederholungen und echoartigen Aufreihungen“ (S. 143), die in vielen Lang-Filmen, ja sogar über mehrere Filme hinweg, zu bemerken sind.

Regelrecht als Schlüsselfilm des frühen Fritz Lang (man kann ohne weiteres hinzufügen: des Werks bis 1930) erscheint nach der Lektüre von Sturms Ausführungen *Lilith und Ly* (1919), ein Drehbuch für einen leider verschollenen österreichischen Film. Bekannt waren bisher nur ein paar Synopsenfetzen, doch selbst die hatte die Lang-Literatur weitgehend ignoriert.

Sturm erschließt dieses Drehbuch, indem er Motive, Geschichtenverlauf und Themen detailliert nachzeichnet. Sehr genau legt er den mythischen Ursprung der beiden Frauenfiguren frei: Galatea als Inbegriff der göttlichen wie der ästhetischen Schöpfung – und damit auch der „Erschaffung eines kinematographischen Bildes“ (S. 149) –, Lilith als dämonische Frau par excellence. Sturm weist darauf hin, dass letztere nach rabbinistischer Überlieferung auch als die vergessene erste Frau des ersten Menschen gilt.

Dieser weit ausholende geistes- und motivgeschichtliche Diskurs erhellt nicht nur *Lilith und Ly* und den in Figurenanlage und Motiven verwandten *Metropolis* (1925/26), sondern wirft neue Schlaglichter auch auf das Gesamtwerk von Lang. Überzeugend arbeitet Sturm heraus, wie jener regelrecht eine Fantasmemaschine anwirft, in denen in den beiden Extremen der Madonna und des weiblichen Dämons/Vampirs der Zerrspiegel eines versteckt misogynen Frauenbildes erkennbar wird. Lang zeigt sich hier geistig verwandt mit dem Wiener Frauenhasser (und ebenso keuschen wie verhinderten und daran zugrundegehenden Frauenliebhaber) Otto Weininger.

Nicht außer Acht lassen sollte man bei einer solchen Einschätzung die dramaturgische Funktion, in diesem Fall vor allem die der Fallhöhen-Zuspitzung. Wahrscheinlich hat Lang ein Gespür dafür gehabt, dass diese durchaus publikumswirksame Dichotomie spannungsreiche dramatische Konstellationen ermöglicht. Mit ähnlichen Oppositionen, die oft wunderbaren Konfliktstoff ergeben, hat auch Thea von Harbou gearbeitet. Allerdings galt ihre Sympathie weniger der Circe als der Madonna. Sturm belegt ihre frühen Drehbücher bis 1920 mit der gleichen Gründlichkeit wie bei Lang und erweitert damit die bei der Materialanalyse ihrer frühen Drehbücher noch etwas unterentwickelte, in den Bewertungen jedoch weiter fortgeschrittene Harbou-Literatur. *Das wandernde Bild* und *Kämpfende Herzen* zeigen das gemeinsame Interesse von Lang und Harbou, aber auch die Differenzen, Brüche und die daraus resultierenden Akzentverschiebungen, die möglicherweise in der filmischen Inszenierung verstärkt worden sind. Während die weibliche Hauptfigur in beiden Filmen letztlich in ihrem Herzen und im Finale auch in der öffentlichen Wahrnehmung Madonna geblieben ist, projizieren alle Männer in diesen beiden Filmen ihre Circe-Fantasien auf sie. Daraus resultiert eine manchmal regelrecht tumultartig beschleunigte Kette von Verdrehungen und Missverständnissen, die schließlich nur noch mit der dramaturgischen Axt zu einem konventionellen Happy End zu richten sind. Diese beiden Filme von 1920 können als die sprunghaftesten und

inkohärentesten im Werk von Fritz Lang und wahrscheinlich auch Thea von Harbous gelten. Im abschließenden Kapitel macht Georges Sturm selbst einen großen Sprung. Ein wenig unvermittelt greift er einen Film auf, der weit aus dem zeitlichen Rahmen der Untersuchung hinausweist: *Scarlett Street* von 1945. Das will zuerst nicht so recht einleuchten. Aber die sublimale Analyse entschädigt. Vielleicht haben die oft ge- bzw. verstörten Männerfantasien und -traumata in den amerikanischen Filmen doch mehr mit der frühen, noch immer nicht verarbeiteten Madonna/Circe-Dichotomie zu tun, als wir bisher annahmen.

■ Georges Sturm: *Die Circe, der Pfau und das Halbblut. Die Filme von Fritz Lang 1916-1921*. Übersetzung aus dem Französischen von Sibylle M. Sturm. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001, 247 Seiten, Ill. (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg; 8)  
ISBN 3-88476-434-9, DM 48,00

## Neue Filmliteratur

### vorgestellt von... Jan Kindler

■ Deutsches Filminstitut – DIF (Hg.): *Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm*. Frankfurt am Main: Deutsches Filminstitut – DIF 2001, Vertrieb: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag, München, 96 Seiten, Ill.  
ISBN 3-88377-669-6, DM 35,00

■ Thomas C. Fox: *Stated Memory. East Germany and the Holocaust*. Rochester/NY: Camden House 1999. 177 Seiten, Ill. (= *Studies in German literature, linguistics, and culture*)  
ISBN 1-57113-129-9, \$ 55,00

■ Peter Zimmermann: *'Vergangenheitsbewältigung': Das ‚Dritte Reich‘ in Dokumentarfilmen und Fernseh-Dokumentationen der BRD*. In: Ders., Gerhard Moldenhauer (Hg.): *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im westdeutschen Film*. Konstanz: UVK-Medien 2000 (= *Close Up*; 13), 454 Seiten, S. 57-76  
ISBN 3-89669-279-B, DM 58,00

Seit Auflösung der großen Machtblöcke Anfang der neunziger Jahre gehört die Aufarbeitung der in Ost- und Westdeutschland entstandenen audiovisuellen Geschichtsschreibung zum Nationalsozialismus zu den populären Themen der gesamtdeutschen und auch internationalen Filmwissenschaft. Mit einer Reihe von Tagungen tritt hier neben dem Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms die vom Deutschen Filminstitut, CineGraph Hamburg und dem Frankfurter Fritz Bauer Institut gegründete Arbeitsgruppe „Cinematographie des Holocaust“ hervor.

Der nach längerer Bearbeitungszeit erschienene Band zur Tagung der AG „Cinematographie des Holocaust“ vom 2.-4.12.1999 in Frankfurt am Main (Holocaust im deut-