

Claus Horst

### Neue Filmliteratur

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horst, Claus: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 12, Jg. 5 (2000), Nr. 12, S. 58–62.

#### 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>

rakterisiert als „Zeit der wilden Freude an wilder Laubüberei, an wildem Unfug im Ordnungsbereich, kurz: das wahre Programm der Zeit hieß: Jazz ...“

Diesem „wildem Unfug“ bleibt auch sein Roman verpflichtet, der den Leser in einen tollen Wirbel hineinzieht, immer wieder unterbrochen und in eine neue Richtung gelenkt von ironischen Kommentaren des Autors, der sich schliesslich weigert, seine verwirrend geschürzten Knoten aufzulösen auf eine Art „die vielleicht einer Kolportagegeschichte zu einem aufregenden Höhepunkt gereichen würde, einer Jazzsymphonie aber keinen Schlusssatz abgeben darf.“ Nein, meint Janowitz, „ein Jazz-Roman hat das Recht, mitten in der Wiederholung eines Motivs leise auszuklingen und einfach zu Ende zu sein.“ Und das gilt natürlich auch für die Kritik an einem Jazz-Roman.

Bleibt das kenntnisreiche Nachwort von Rolf Riess zu erwähnen, eine gekürzte Fassung seines Beitrags über Janowitz in FilmExil. Bei der Kürzung ist ein sinnentstellender Fehler unterlaufen, der Brief auf S. 133f über den Inhalt des von Janowitz geplanten „Caligari II“-Films ist nicht von Victor A. Perry, sondern von Julius B. Salter an Ernst Matray.

Die dem Buch beigegebene und im Anhang kommentierte CD versammelt 23 Jazz-Kompositionen der zwanziger Jahre, die Janowitz' Roman musikalisch illustrieren. Amerikanische Jazz-Klassiker wie Duke Ellington, Louis Armstrong oder Paul Whiteman sind ebenso vertreten wie deutsche Jazzer, u.a. Friedrich Hollaender, die Weintraub Syncopators, Rudolf Nelson und Mischa Spoliansky. Einige Wünsche bleiben offen, so fehlt z.B. eine Aufnahme von Sidney Bechet, dessen Europa-Tournee nach dem 1. Weltkrieg für die Durchsetzung des Jazz auf dem alten Kontinent besonders wichtig war und es fehlen auch Stücke von Komponisten wie Milhaud, Krenek oder Hindemith, die das für Europa so typische Interesse der Avantgarde am Jazz repräsentieren, für das auch Hans Janowitz' Roman ein Beispiel ist.

Erheblich erweitert legt Rolf Riess (beide Schreibweisen seines Namens kommen vor) seine Forschungen über Janowitz nunmehr auch vor im gerade erschienenen Band „Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd: 3 USA“. Hrsg. v. John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt und Sandra Hawrylchak. Teil 1. Bern und München 2000, ISBN 3-907820-46-0.

Für eine weitere Beschäftigung mit dem Schriftsteller und Filmautor Janowitz ist unentbehrlich: Rolf Riess: „Hans Janowitz. Eine Bibliographie“ (FilmExil, Berlin, H. 7/1995, S. 29-34).

## vorgestellt von... Horst Claus

■ Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): *The BFI Companion to German Cinema*. London: British Film Institute, 1999, 259 Seiten, 13 Abb. ISBN 0-85170-750-5, (Hb) £ 45.00, 0-85170-751-3, (Pb). £ 13.99

Mit dem Niedergang des „Neuen Deutschen Films“ der 70er Jahre hat im Ausland auch das Interesse am deutschsprachigen Kino allgemein merklich nachgelassen. Der inzwischen herangewachsenen Generation von Kinogängern ist, zumindest in Großbritannien (trotz der eher beiläufig zur Kenntnis genommenen rennenden Lola), das zeitgenössische Filmschaffen deutschsprachiger Länder praktisch unbekannt. Was den klassischen Film der Weimarer Republik betrifft, so beschränken sich die Programmkinos auf

Altbekanntes von *Caligari* über *Metropolis* zu M. Die BBC wiederholte kürzlich die Fernsehfassung von Wolfgang Petersens *Das Boot*, und Channel 4 brachte einige Wochen zuvor Murnaus *Nosferatu* in der von Kevin Brownlow restaurierten Fassung; doch ansonsten herrscht auch auf den TV-Kanälen Funkstille, was deutschsprachige Produktionen betrifft. Um so erfreulicher ist es, dass das British Film Institute einen Führer herausgebracht hat, der das Interesse an und die Kenntnisse über deutsche, österreichische und schweizer Filmgeschichte und -kulturen auf zugängliche Weise aufrecht erhalten und fördern dürfte; denn den Herausgebern und ihrem überwiegend aus deutschen Muttersprachlern bestehenden Autorenteam ist es durchaus gelungen, mit ihren Beiträgen das in der Einleitung formulierte Ziel zu erreichen, „in einem Band Breite und Vielfalt des deutschen Kinos in knapper, zugänglicher und informativer Form darzustellen“ und dabei Akademiker ebenso wie Filmenthusiasten anzusprechen.

Der „Companion“ ist so konzipiert, dass er sowohl als lexikalische Informationsquelle wie auch als Einführung in Aspekte des deutschen, österreichischen und schweizer Films benutzt werden kann. Die alphabetisch angeordneten Einträge behandeln Persönlichkeiten (hauptsächlich Darsteller und Regisseure, aber auch Drehbuchautoren, Komponisten, Ausstatter, Produzenten und Filmtheoretiker), Institutionen, Begriffe (Autorenfilm, Heimatfilm) und Übersichten über filmhistorische Entwicklungen (der einzelnen deutschsprachigen Länder, aber auch anderer medienspezifischer Erscheinungsformen wie dem Starsystem, der Filmtechnologie, Filmkritik, Studio- oder Produktionsentwicklung).

Durch Sternchen hervorgehobene Namen und Begriffe in den Artikeln verweisen auf weitere Schlagwörter zu Themen und Persönlichkeiten, so dass sich das Buch auch „quer lesen“ lässt und der Leser die einzelnen Einträge mosaikartig zu einer Übersicht über die deutschsprachige Filmgeschichte zusammensetzen kann. Die Autoren haben sich dabei erfolgreich um eine klare, auch dem Laien verständliche Darstellungsweise bemüht und ihre kurzen Artikel unter Berücksichtigung neuester filmwissenschaftlicher Erkenntnisse (denen man gelegentlich durchaus widersprechen kann) verfasst. Neben einer Auswahl der wichtigsten Filme befindet sich am Ende der meisten Beiträge ein bibliographischer Verweis auf weiterführende Literatur. Dabei werden verständlicherweise vor allem englischsprachige Veröffentlichungen berücksichtigt.

Bei einem Unterfangen dieser Art kann es nicht ausbleiben, dass mancher Leser bestimmte Schlagwörter, Themen oder bibliographische Anmerkungen vermisst, wie z.B. einen Übersichtsartikel zur deutschen Filmmusik, eine kurze Darstellung und Charakterisierung der Karl-May-Filme, deren Vorlagen außerhalb Deutschlands praktisch unbekannt sind, oder, am Ende des Eintrags zu Oskar Messter, einen Hinweis auf dessen Autobiographie „Mein Weg mit dem Film“. Auslassungen dieser Art und gelegentliche Ungereimtheiten bei den Schlagwörtern - wer etwas über den „Bergfilm“ erfahren will, findet dies weder unter dieser Genrebezeichnung, noch unter der englischen Übersetzung „Mountainfilm“, sondern wird über „German Mountain Films“ auf den „Heimatfilm“ (wiesener) schmälern den Wert dieses „Companions“ aber keineswegs.

Bedauerlicher sind das Fehlen eines Index und die stiefmütterliche Behandlung der bibliographischen Informationen, die in den meisten Fällen nur Autor, Titel und Erscheinungsjahr enthalten. In ausgesprochenen „Film Studies“-Zentren mag dies kein Problem sein; wer jedoch auf die Fernleihe angewiesen ist, wird in vielen Fällen wegen der auf den Formularen verlangten Informationen um ergänzendes Bibliographieren nicht herumkommen. Auch die knapp zweieindrittel Seiten lange Bücherliste zur Film-

geschichte aller drei Länder erscheint eher als Höflichkeitsgeste denn als ernsthaftes Hilfsmittel zur Auseinandersetzung mit der Materie. Elfeinhalb leere weiße Seiten am Ende des Buchs hätten genutzt werden können, um den „BFI Companion to German Cinema“ zu dem zu machen, was in ihm steckt – ein Handbuch, das nicht nur zur Weiterbeschäftigung anregt, sondern dabei auch hilft.

■ Andrew Higson, Richard Maltby (Hg.): „*Film Europe“ and „Film America“. Cinema, Commerce and Cultural Exchange, 1920-1939.* Exeter: University of Exeter Press, 1999, 406 Seiten. ISBN: 0-85989-545-9 (Hbk.). £ 47.50; 85989-546-7 (Pbk.). £ 20.00

„Film-Europa“ – mit diesem Schlachtruf versuchten europäische Filmproduzenten in den 20er Jahren sich der Konkurrenz aus Übersee durch grenzüberschreitende Kooperationsabkommen und internationale Zusammenschlüsse zu widersetzen. Ein Blick in die Fachzeitschriften der Zeit zeigt, dass gerade deutsche Unternehmen den Gedanken mit besonderem Enthusiasmus aufgriffen, der dann allerdings unter anderem an den sich durch die Einführung des Tonfilms scharf zuspitzenden wirtschaftlichen Schwierigkeiten des alltäglichen Filmgeschäfts scheiterte. Berichte über die internationalen Filmkonferenzen, in denen sich die Branchenvertreter der einstigen Weltkriegsgegner aneinander herantasteten, erwecken gelegentlich einen Einigungs- und Zusammenhaltsoptimismus, der angesichts der in den Chefetagen einzelner Unternehmen vorherrschenden nationalen Gesinnung geradezu utopisch anmutet.

Parallelen zu den damals geführten Debatten und den scharfen Auseinandersetzungen zwischen europäischen und amerikanischen Filmherstellern im Kontext der GATT-Verhandlungen zu Beginn des soeben ausgelaufenen Jahrzehnts veranlassten eine Gruppe internationaler Filmwissenschaftler zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Phänomen „Film-Europa“ und dessen Konfrontation mit Hollywood vor siebzig Jahren. Das Ergebnis sind 13 in diesem Band vereinte Essays mit einem Dokumenten-Anhang zum Thema „Film-Europa aus deutscher Sicht“ (englische Übersetzungen von 1924 und 1926 in der LichtBildBühne und im Reichsfilmblatt erschienenen Artikeln), zur amerikanischen Reaktion auf europäische Quotenregelungen (überwiegend MPPDA-Memorandums und -Berichte), sowie Artikel des Direktors der British National Pictures Ltd. J.D. Williams und von Erich Pommer, die sich mit der Bedeutung des amerikanischen Markts für die europäische Filmproduktion auseinandersetzen.

Der Raum, der deutschsprachigen Auffassungen des Gedankens im Appendix eingeräumt ist, verweist auf die zentrale Rolle, die das Land im Rahmen der „Film-Europa“-Diskussion gespielt hat. Sie wird in mehreren Beiträgen angesprochen und in zwei Arbeiten näher analysiert. In seiner Untersuchung über die Einstellung deutscher Firmen gegenüber den pan-europäischen Bestrebungen kommt Thomas J. Saunders zu dem Schluss, dass Firmen, die wie die Ufa Abkommen mit amerikanischen Unternehmen eingegangen waren, Hollywood keineswegs feindlich gegenüberstanden. Vielmehr hatten Eigeninteressen, die sich aus der Rivalität mit anderen europäischen Firmen um Verbindungen zu US-Firmen ergaben, immer Vorrang vor einer gemeinsamen europäischen Front.

Darüber hinaus bestand bei den Europäern stets die Furcht, von einem Partner des Alten Kontinents – insbesondere einem deutschen – geschluckt zu werden. Auch wenn die idealistischen Visionen eines geeinten Film-Europa nie erfüllt wurden, führte der Gedanke zu Koproduktionen und Kooperationsabkommen, hinter denen letztendlich

nicht nur die Angst vor Hollywood stand, sondern auch der Wunsch, dem amerikanischen Modell nachzueifern: „In vieler Hinsicht war Film-Europa ein Versuch, Hollywood mit dessen eigenen Methoden zu begegnen.“

Während sich Saunders' Beitrag auf die Stummfilmperiode konzentriert, beschäftigt sich Joseph Garnarcz mit der Herstellung von Fremdsprachenversionen früher deutscher Tonfilme. Dabei entwickelt er seine in dem CineGraph-Band „Hallo? Berlin? Ici Paris!“ (München 1996) gemachten Beobachtungen weiter und widerspricht der landläufigen Meinung, Versionen-Filme seien ein technologisch bedingtes, kurzzeitiges Kuriosum gewesen. Auch die von Ginette Vincendeau in ihrem (ursprünglich in Screen erschienenen und für die Auseinandersetzung mit dem Thema im englischsprachigen Raum einflussreichen) Beitrag „Hollywood Babel“ vertretenen Ansicht, es handle sich bei diesen Streifen um ein ästhetisches wie finanzielles Desaster, lehnt er ab. Zumindest für Deutschland sei diese Produktionsweise die effektivste Methode gewesen, Filme für ein fremdsprachiges Publikum herzustellen, die deshalb erfolgreich waren, weil sie die Eigenarten der jeweiligen Länder berücksichtigten. Anfang der dreißiger Jahre seien sie die wirkungsvollste Lösung zur Überwindung sprachlicher und kultureller Unterschiede in Europa gewesen. Garnarcz hinterfragt die Auffassung, die Popularität der Hollywood-Filme in Europa sei auf den universellen Reiz ihrer Stars zurückzuführen, und argumentiert überzeugend, Mehrsprachen-Fassungen seien wegen der Einheit von Körpersprache und Stimme der Darsteller, sowie wegen des bewussten Einsatzes nationaler Publikumsliebblinge in den verschiedenen Versionen durchaus erfolgreich gewesen.

Weitere Beiträge (auf die an dieser Stelle aus Platzmangel nicht näher eingegangen werden kann) beschäftigen sich mit dem Aufstieg und Fall Film-Europas (Kristin Thompson), den Beziehungen zwischen Film und Völkerbund (Richard Maltby) und den internationalen Kongressen der Filmindustrie in den 20er Jahren (Andrew Higson). Andere beleuchten europäische Ängste vor der Amerikanisierung durch den Film und deren tatsächliche Auswirkungen (Richard Maltby, Ruth Vasey), die Versuche von United Artists, nach dem Ersten Weltkrieg in Europa Fuss zu fassen (Mike Walsh), die Politik der washingtoner und pariser Regierungen im Kampf um den französischen Markt (Jens Ulf-Møller) und Hollywoods Strategien gegen mit der Einführung des Tonfilms in Frankreich auftauchende nationalistische Widerstände (Martine Danan). Am Beispiel des deutschen Regisseurs E. A. Dupont und des amerikanisch-chinesischen Stars Anna Mae Wong verweisen Andrew Higson und Tim Bergfelder auf die personellen Bewegungen zwischen den amerikanischen und europäischen Filmblocken.

Die Tatsache, dass einige Beiträge (in meist abgewandelter Form) bereits in anderen Publikationen zu lesen waren, stört im Kontext dieser Veröffentlichung keineswegs. Als Gruppe in einem Band vereint vermitteln sie aus unterschiedlichen Perspektiven ein differenziertes, lebendiges Bild von den Auseinandersetzungen zwischen „Film-Amerika“ und „Film-Europa“ und verweisen auf zahlreiche weiße Flecke der europäischen Filmgeschichte. So gibt es z.B. bislang keine Einzeluntersuchung zu den (stets gescheiterten) Zusammenschlussversuchen, mit denen britische und deutsche Firmen Ende der zwanziger Jahre im Sinne eines „filmvereinten“ Europas in den Fachzeitschriften beider Länder Schlagzeilen machten.

Die Vielschichtigkeit, mit denen die vorliegenden Essays etabliertes Denken ergänzen und revidieren, deutet an, dass es hier noch manches zu entdecken gibt. Auch wenn die Betonung auf transatlantischen Auseinandersetzungen liegt, so erweist sich die vorliegende Aufsatzsammlung in vieler Hinsicht als wertvolle englischsprachige Ergän-

zung zur Pionierarbeit der Konferenzen und CineGraph-Bücher, mit denen das hamburgische Zentrum für Filmforschung seit fast fünfzehn Jahren europäische Filmverbände vor dem 2. Weltkrieg aufzeigt. Bleibt zu hoffen, dass dieser Sammelband, der sich an alle wendet, die sich für europäisch-amerikanische Filmbeziehungen (nicht nur der zwanziger Jahre) interessieren, im angelsächsischen Raum ähnliche, über die eigenen Grenzen hinausreichende Aktivitäten auslöst.

Im Kontext dieses Buchs sei kurz auf ein beim BFI erschienenes Video verwiesen, das sowohl die deutsche als auch die französische Version von Pabsts *Dreigroschenoper* (1931) vereint, jeweils englisch untertitelt. (Best. Nr.: BFIV 025) Obgleich die technische Qualität zu wünschen übrig lässt, besteht hier die Möglichkeit, sich das Phänomen der Sprachfassungen am Beispiel eines Klassikers der Filmgeschichte praktisch vor Augen zu führen.

## vorgestellt von... Rudolf Jürschik

■ **Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente.** Mit einem Beitrag von Wolfgang Engler. Herausgegeben von Günter Agde. Berlin, Aufbau Taschenbuch, 2000, 2., erweiterte Auflage. 432 Seiten, 27 Fotos  
ISBN 3-7466-8045-X, DM 19,90

Als 1990/91 im Vollzug der Politik zum Anschluss der DDR an die BRD auch die DEFA als eigenständige künstlerische Produktion vollständig abgewickelt wurde, war wiederholt vom DEFA-Film als einer „Spielart des deutschen Films und seiner Geschichte“ die Rede. Bemerkenswert an dieser Charakterisierung war und bleibt, dass sie auf den Zusammenhang zwischen künstlerischer Gestalt und den Bedingungen des Werdens und Wirkens der Filme im konkreten historischen Prozess zielte. Wer immer und zu welchem Zweck diese „Spielart“ wahr- und aufnehmen, sie aus jenem Zusammenhang verstehen und zum Gegenstand filmwissenschaftlicher, d.h. filmästhetischer, -geschichtlicher oder -politischer Betrachtung machen will, der wird an dieser Publikation nicht vorbei kommen. Dies ist aber nicht allein dem politischen Ereignis – dem 11. Plenum – selbst geschuldet, soweit es hier dokumentiert wird, sondern wesentlich der Art und Weise, es zu reflektieren.

Es ist die Wechselwirkung zwischen Studie und Dokument, die dem Leser erhellt, welche zentrale „Bedeutung“ ob seiner destruktiven Nachwirkung dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 insbesondere für den DEFA-Film zukommt. Und dies, so paradox es erscheinen mag, gerade deshalb, weil sich der Herausgeber nicht auf diesen Aspekt beschränkt, sondern auf Filme und DEFA-bezogenes Geschehen im Kontext der Entwicklungen in anderen Künsten sieht und sie mit diesen einbindet in den soziokulturellen, geistigen, sozialen, ökonomischen, politischen, eben ganzheitlichen Prozess. Sichtbar wird, wie sich die Unfähigkeit, diesen mannigfaltig-einheitlichen Prozess im Sinne der emanzipatorischen sozialistischen Idee zu leiten, in der machtpolitischen Reaktion gerade auf Film offenbart. Das hängt ursächlich zusammen mit dem medien-spezifischen, dem wesenseigenem Moment des Films: seiner „nächsten Nähe zur Realität“ (Kracauer).

Dass ein Realitätsgewinn in der Kunst den Realitätsverlust in der offiziellen Selbstdarstellung der Gesellschaft aufdeckt – dieser Widerspruch und die Versuche, ihn mit aller politischen Macht zu nivellieren, bzw. produktiv zu machen, auszutragen, worauf