

Jeanpaul Goergen

Neue Filmliteratur

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 2, S. 95–98.

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... Jeanpaul Goergen

■ **Fritz Lang. Leben und Werk. Bilder und Dokumente.** Hg. Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber unter Mitarbeit von Nicole Brunnhuber und Gabriele Jatho. Berlin: Jovis 2001, 512 Seiten, Ill. (Retrospektive 2001. Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek und Internationale Filmfestspiele Berlin)
ISBN 3-931321-74-6, DM 98,00

■ Klaus Höppner (Red.): **Fritz Lang. Filmblätter. Filmografie. Bibliografie.** (= FilmHeft 6). Berlin: Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek, Internationale Filmfestspiele Berlin 2001, 108 Seiten, DM 14,00 (Bezug nur über das Filmmuseum Berlin, Potsdamer Straße 2, 10785 Berlin)

Ein vortrefflich gestaltetes Katalogbuch, erschienen zur Fritz Lang-Retrospektive des Filmmuseums Berlin und der Internationalen Filmfestspiele Berlin 2001, mit über 600 hochwertigen Abbildungen zu *Leben und Werk des Regisseurs, eine Augenweide* auch durch ein kluges Layout (Volker Noth Grafik-Design/Ehret), das die dreisprachigen Texte (deutsch, englisch und französisch) so platziert, dass sie dem Sehvergnügen keinen Abbruch tun. Briefe, handschriftliche Notizen und andere Schriftstücke sind meist so groß wiedergegeben, dass sie sich mühelos lesen lassen.

Im Vorwort notieren die Herausgeber, dass Fritz Lang immer wieder darauf hingewiesen habe, „dass nicht seine private Existenz zu interessieren habe.“ Nun steht Fritz Langs private Existenz im Mittelpunkt einer gewichtigen Publikation. „Gerade seine Verschwiegenheit und die von ihm in die Welt gesetzten Legenden um die eigene Person machen es umso nötiger, bei der Biografie anzusetzen und sich vom Regisseur selbst ein wenig zu entfernen, um den ‚ganzen‘ Fritz Lang in den Blick zu bekommen.“ (S.7) Die Tür zum siebten Zimmer wird zumindest einen Spalt weit geöffnet. Die These der Herausgeber: Langs Filme liegen „als geschlossenes Oeuvre vor. Seine Selbstaussagen kommentieren sie. Aber es gab keinen Kommentar zu seiner Kommentierung, nicht jenen erweiterten Blick, der auch *Dokumente zu Rate zieht*.“ *Wer also war Fritz Lang, die Person hinter dem Regisseur, der Mensch?* Im amerikanischen Exil setzte er sich persönlich sehr stark für andere Exilanten ein, pflegte eine lebenslange Freundschaft zu einer Jugendgeliebten, war ein „unterhaltender, charmanter Komödiant, ein witziger Herr im besten Sinne.“ Und als weiteres wichtiges Forschungsergebnis: „Unbekannt in diesem Ausmaß war zudem, wie sehr seine Filme, von denen er einige ausdrücklich als ‚Zeitbilder‘ verstanden wissen wollte, sich letztlich aus privatem Erleben und Engagement speisten.“ (S.8)

Der Band präsentiert sich als Lebenscollage: Bilder und Dokumente zu Leben und Werk von Fritz Lang, Texte von Fritz Lang, zeitgenössische Kritiken, Auszüge aus unveröffentlichten Erinnerungen von Mitarbeitern. Die Filmo- und Bibliografie wurde ausgelagert und ist zusammen mit den zur Retrospektive erschienenen Filmblättern in der Edition FilmHeft 6 dokumentiert. Ferner gemeinschaftlich verantwortete Texte des Herausgeber-Kollektivs Rolf Aurich, Wolfgang Jacobsen und Cornelius Schnauber unter Mitarbeit von Nicole Brunnhuber und Gabriele Jatho: biografische Stationen, mal kürzere, mal längere Ausführungen zu seinen Filmen, eine sehr diskrete Schilderung des Falls Elisabeth Rosenthal, Langs erster Frau, die 1920 als Unglücksfall durch einen Brustschuss starb. All diese (unsignierten) Texte sind detailgenau und präzise, es dominiert eine reportagehafte Sachlichkeit und Nüchternheit. Hinter vielen Angaben ahnt

man den mühseligen Rechercheaufwand. Gemeinschaftlich verantwortete Texte vermeiden es aber häufig, klare Positionen einzunehmen und ziehen sich auf den kleinsten gemeinsamen Nenner zurück. Das wird bereits im Vorwort deutlich: „Wie auch immer seine auf den ersten Blick eher rückwärtsgewandte politische Einstellung im Deutschland der zwanziger Jahre zu bewerten ist, das Exil scheint Fritz Lang in dieser Hinsicht verändert zu haben.“ (S.9) Und auf den zweiten Blick? Wie rückwärtsgewandt? Und warum „scheint verändert zu haben“? Vage Formulierungen statt präziser Positionierung, Relativierungen statt Stellungnahme. „Das schwierige Jahr 1933“ heißt das Kapitel über den wohl zentralen Wendepunkt in Langs Leben. „Die wichtigen Geschehnisse um Fritz Lang im Jahr 1933 sind schwierig zu rekonstruieren, schwach zu erhellen oft nur durch persönliche Erinnerungen, so dass große Bereiche weiterhin unbekannt sind.“ (S.215) Auch dieses Kapitel über Langs Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation, der NSBO-Zelle der deutschstämmigen Filmregisseure, und seine Erinnerung an ein Gespräch mit Goebbels und seine anschließende, angeblich überstürzte Flucht aus Deutschland hält sich strikt an die nachweisbaren Fakten, etwa Langs Reisepass. Wie Fritz Langs politische Einstellung, seine Weltsicht aussah und wie die Herausgeber sie bewerten, erfahren wir aber nicht. Diese Diskretion und Zurückhaltung, so nobel und vornehm sie ist, konterkariert aber die Grundthese der Autoren, nämlich dass sich Langs Filme „letztlich aus privatem Erleben und Engagement speisten.“ Und: „Fritz Lang war keine isolierte, sondern in hohem Maße eine gesellschaftliche Figur“ (S.8) – so das Vorwort. Genau dies hätte man aber herausarbeiten müssen.

Das Hauptgewicht legten die Herausgeber auf Langs amerikanische Zeit; hier gelingt es stärker, durch die Montage von Dokumenten und Lebenszeugnissen Beziehungen zwischen den Filmen und seinem gesellschaftlichen Engagement aufzuzeigen. Aber der amerikanische Lang – der „seinen kritischen Blick auf politische Entwicklungen, die demokratische Spielregeln verletzen und persönliche Freiheit beschneiden, nie aufgeben (hat)“ (S.246) – wird nicht aus dem deutschen Lang entwickelt, weil man sich mit diesem nicht wirklich auseinandergesetzt hat.

■ Norbert Grob: „*What Makes Them Tick?*“ *Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime*. In: Filmbulletin. 43. Jg., H. 230, Februar 2001

■ *Metropolis revisited. Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber*. In: Filmbulletin. 43. Jg., H. 231, April 2001

■ Jürgen Kasten: *Tröster der müden Häupter. Zu den Filmen von Fritz Lang*. In: filmforum, H. 27, Nr. 1, März/April 2001

■ Harald Brandes: *Metropolis – eine neue Bearbeitung des Fritz Lang-Filmes*. In: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv. Koblenz: Bundesarchiv 2001, 9. Jg., H. 1, 87 Seiten ISSN 0945-5531

Das Februar-Heft von Filmbulletin brachte u.a. einen Essay von Peter W. Jansen zu Claude Chabrol sowie einen langen Aufsatz von Norbert Grob über Fritz Lang („What Makes Them Tick?“ Fritz Lang und seine Vorliebe für Adventure & Crime, S.29-44). Mit zahlreichen Zitaten untermauert Grob seine Thesen, die zwar von Langs Abenteuer- und Kriminalfilmen ausgehen, sich aber zu allgemeinen Aussagen über Lang und sein Oeuvre auswachsen. Auch im Trivialen und in reinen Attraktionsfilmen blieb Lang ein „auteur“: „Geschichten und Themen waren für Lang eher Material, um seine präzise,

kalte, unerbittliche Sicht auf die Welt zu dokumentieren. Seine Visionen gründen auf dem mythischen Glanz der Dinge, sie betonen das Einfache, um noch doppelsinniger vom Abenteuer seiner Getriebenen und Verstrickten zu künden.“ (S.33 und, fast wortgleich, S.36) Oder auch: „Menschen im Räderwerk der Systeme: wie sie opponieren und rebellieren, klagen und kämpfen – und am Ende ihr Ziel doch nie erreichen. Das war Langs zentrales Anliegen, bis zuletzt.“ (S.34)

In der April-Ausgabe des Filmbulletins zudem ein längeres Gespräch mit dem Filmrestaurator Martin Koerber über „Metropolis revisited“ (S.40-43), das von diesem aber nicht gegengelesen wurde, so dass sich insbesondere bei der Nennung der Auftraggeber dieser Restaurierung Ungenauigkeiten eingeschlichen haben.

Eingebunden in die letzte Ausgabe von filmforum ist das „Sonderheft Berlinale 2001“ mit einem Essay von Jürgen Kasten (S.37-42) über Fritz Lang. Kasten beklagt, dass die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit Langs Frühwerk bisher vernachlässigt wurde, obschon dieses „erheblich besser nachvollziehbar“ sei als das anderer Klassiker. Aus Langs Frühwerk destilliert er den Einsatz „räumlicher Gleichnisbilder“ (S.38) und „die Übertragung populärer Ikonografie in das neue Medium bewegter Bilder“ (S.39) als wichtige Merkmale von Langs Handschrift. Die monumentale Übersteigerung seines Raumstils führt Kasten auf die Produktionsstrategie von Erich Pommer zurück. Dieser stellte dem „raumbesessenen Regisseur“ (S.39) erhebliche Ausstattungsmittel zur Verfügung, um die US-amerikanischen Großproduktionen auf dem internationalen Markt anzugreifen.

Mitte der zwanziger Jahre stellt Kasten eine Wandlung bei Lang fest: er gibt die „archaische Dynamik seiner (schwarz)romantischen Liebes- und Racheepen“ auf, Leidenschaften werden „nur noch kalt ausgelebt.“ (S.40) Als Konstante bleibt der kühle Beobachter und pessimistische Chronist, der „ziemlich unpolitische“ (S.41) Regisseur. Ein anregender Essay, der ganz ohne Anmerkungen auskommt. Zahlreiche Druckfehler waren aber vermeidbar gewesen.

In der ersten Ausgabe der Bundesarchiv-Mitteilungen für 2001 schreibt Harald Brandes (Filmarchiv) über „Metropolis - eine neue Bearbeitung des Fritz Lang-Filmes“ (S.77-79) – ein kurzer, aber wichtiger Beitrag, den die Filmwissenschaft wahrnehmen und in seinen Konsequenzen diskutieren sollte. Brandes berichtet, wie es zu der Entscheidung kam, „über den Einsatz digitaler Restaurierungstechniken (...) einen optisch völlig neuen Metropolis Film entstehen zu lassen, der in seiner Qualität der Uraufführungsqualität sehr nahe kommen konnte.“ Brandes beschreibt die eingesetzte Technik und die benutzte Software sowie die verschiedenen Restaurierungsschritte. Die digitalisierten Bilder „wurden in mehreren Schritten so bearbeitet – manipuliert –, dass mechanische Fehler, Schrammen, Kratzer, Bildstandsfehler, Dichte- und Kontrastfehler weitgehend beseitigt oder ausgeglichen wurden.“ Der größte Teil der Fehler wurde durch eine Einzelbildretusche beseitigt. Der Einsatz der Digitaltechnik auf diesem hohen (und kostenintensiven) Stand ermöglicht es sogar, „nahezu unbrauchbare Filmdokumente so (zu) restaurieren, dass die Ergebnisse wieder auf Kinoleinwänden gezeigt werden können.“ Die Restauratoren müssten, so Brandes, bei einer solchen digitalen Bearbeitung ständig präsent sein, „um fachlich falsche Entscheidungen bei Retschearbeiten zu verhindern“ – so effektiv und vielseitig seien die entsprechenden Programme mittlerweile geworden.

Aber wo in Deutschland werden derzeit die entsprechenden Fachkräfte ausgebildet? Mit den technischen und finanziellen Problemen digitaler Restaurierungen müssen sich

vorrangig die Archive auseinandersetzen; die Filmwissenschaft dagegen hat in die Diskussion um Ethik und Ästhetik von Filmrestaurierungen einzugreifen. Der digital restaurierte, „optisch völlig neue *Metropolis* Film“ bietet hierzu den idealen Ansatz. Nach der Präsentation bei den diesjährigen Berliner Filmfestspielen waren viele Beobachter der Meinung, dass hier, wenn nicht eine Grenze überschritten, so doch eine Wendemarke erreicht wurde. Staunen paarte sich mit Unbehagen, Bewunderung mit Skepsis: niemand wußte nach der Vorführung so recht, was er denn nun gesehen hatte: sicher eine optisch sich fast perfekt präsentierende Kopie – aber eine Annäherung an die nicht überlieferte Uraufführungskopie: wer kann das beurteilen? Die digitalen Restaurierungsmethoden werden zusehends billiger, ihnen gehört zweifelsohne die Zukunft – die mit der Herstellung von „optisch völlig neuen“ alten Filmen verbundenen Fragen müssen wir uns aber schon heute stellen und beantworten.

vorgestellt von... David Culbert

■ Rainer Rother: *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*. Berlin: Henschel 2000, 288 Seiten, Ill.
ISBN 3-89487-360-4, DM 39,90

Rainer Rother has written a readable, compact, significant contribution to the serious study of what must be one of the most venerable of all who played a role in Nazi Germany. Riefenstahl will be 99 on August 8; in America only South Carolina's Senator Strom Thurmond, 98 and still in Congress, seems to enjoy a similar longevity. Rother has a great deal to say about Riefenstahl's most significant films, *Sieg des Glaubens*, *Triumph des Willens*, *Tag der Freiheit*, and *Olympia*. He also devotes much of his book to the ways Riefenstahl has turned to litigation since 1945, hoping to document what seems to her the obvious fact that she was never a member of the Nazi party and therefore never deserving of having her entire career (dancer, actress, and still photographer) subsumed under the heading „Mitläufer“.

Rother documents his book carefully. The endnotes are worth reading carefully, often providing the documentation from archival sources for aspects of Riefenstahl's career she herself has been keen to re-visit (or sanitize). Rother succeeds in moving his text beyond matters of correcting Riefenstahl's versions of controversial matters, but certainly among the most important new material in his book is the two-page architectural plan (1940) for an entire film studio to have been built for Riefenstahl's exclusive use just on the other side of the intersection of Waltraudstraße and Argentinische Allee, the very location of housing built for American soldiers in the 1950s, a few blocks down the street from the Berlin Document Center. Riefenstahl herself has never mentioned this costly, never-built, monument to her privileged position within the Nazi hierarchy as of 1939, but it certainly demonstrates what Rother terms Riefenstahl's unique status as filmmaker and ambassador for official German film abroad.

Rother makes an important contribution in his chapter about Riefenstahl's efforts to assert copyright to her notorious films for the Nazi Party. He does not mention one thing that nobody counted on – Riefenstahl's having lived on and on, ever ready to turn to the German courts for vindication. Rother clearly indicates that the original contracts, as they can be constructed from archival documents, clearly show that the