

Wolfgang Fuhrmann; Philipp Stiasny; Ralf Forster; Frank Noack; Tobias Ebbrecht

Besprechungen

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21312>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fuhrmann, Wolfgang; Stiasny, Philipp; Forster, Ralf; Noack, Frank; Ebbrecht, Tobias: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 48, Jg. 17 (2012), Nr. 1, S. 75–91. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21312>.

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>

Besprechungen

■ Klaus Kreimeier: **Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos.** Wien: Paul Zsolnay Verlag 2011, 416 Seiten, Abb. ISBN 978-3-552-05552-0, € 24,90

Wo und wann beginnt die Geschichte des frühen Kinos? Wie lässt sie sich gliedern, wer sind ihre Protagonisten, welche Diskurse prägen sie? Alle diese Fragen und Herausforderungen meistert Klaus Kreimeier in seiner Kulturgeschichte des frühen Kinos mit Bravour und liefert ein längst fälliges Buch, das der Film- und Medienwissenschaft ebenso willkommen sein dürfte wie der geschichts-, literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung. Dass das Buch in die Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung aufgenommen wurde, belegt seine gesellschaftliche Bedeutung schon jetzt.

Kreimeier lässt seine Kulturgeschichte nicht mit der vielstrapazierten Anekdote von der ersten Filmvorstellung der Gebrüder Lumière in Paris beginnen, sondern dort, wo Technik, Geldströme und Warenästhetik aufeinandertreffen und schliesslich auch die Filmprojektion Einzug hält – auf den großen Weltausstellungen. Besonders wichtig ist hier die Pariser Weltausstellung von 1900, eine „kinetische Großveranstaltung“, auf der die Wahrnehmung selbst zur Attraktion wird; ein Aspekt, den Kreimeier immer wieder diskutiert.

Kreimeier fühlt sich den Autoren der *New Film History* verpflichtet, vermeidet jedoch einen ausschliesslichen Fokus auf die nicht filmischen Faktoren wie Produktionsbedingungen, Zensur und Sozialökonomie des frühen Kinos. Stattdessen rückt er häufig die Filme selbst ins Zentrum seiner Analyse. Dabei geht es ihm darum, neben der Qualität vieler früher Filme auch den Fantasiegehalt und die Schrägheit und Experimentierfreude ihrer Macher aufzuzeigen. Dies gelingt nicht, ohne die Beziehung von „Medium und Wahrnehmung, das jeweils Wahrgenommene und die Wahrnehmungsweisen“ (S. 51) stets aufs Neue zu thematisieren. So verknüpfen sich Filmbeschreibungen und Analysen auf luzide Weise mit den von ihm nachgezeichneten Veränderungen der Wahrnehmungsgewohnheiten eines sich herausbildenden Filmpublikums.

Gerahmt von einem Prolog und einem Epilog breitet Kreimeier in acht Kapiteln auf über 400 Seiten seine Geschichte des frühen Kinos aus. Dem Kenner wird hier Vertrautes auf originelle Weise dargeboten; für den interessierten Laien ist die Lektüre eine wahre Fundgrube an Einsichten und Erkenntnissen. Kreimeier analysiert die Entwicklungen des Kinos diesseits und jenseits des Atlantiks, wobei sich mit dem ausgeprägten Fokus auf das amerikanische, französische und deutsche Kino die Frage aufdrängt nach dem Anteil nicht-westlicher Länder an der Kulturgeschichte des frühen Kinos und ihrem Verlauf etwa in Lateinamerika.

Mit der Fülle der vorhandenen Forschungserkenntnisse zum frühen Kino ist es Kreimeier ein besonderes Anliegen, das *cinema of attractions* mit dem *ci-*

nema of narrative integration zu verbinden: „Steckt nicht bereits im *one-shot-take*, in der einzelnen tableauartigen Kameraeinstellung die Keimzelle einer ‚Handlung‘, die nach weiterer Entfaltung drängt? Eine mögliche Antwort liegt im Phänomen der kinematografischen Bewegung und in der filmisch erzeugten Illusion der Bildtiefe und des Raumes.“ (S. 169)

Beispielhaft für seine These, dass auch ein *single-shot*-Film auf eine weiterführende Geschichte verweist, einen imaginären *flow*, erscheint *COME ALONG, DO!* (GB 1898). Der Film ist als *single-shot*-Film überliefert, bestand in seiner ursprünglichen Form jedoch aus zwei Einstellungen. Das erhaltende Fragment bedeutet eine filmische Konstruktion, die „weitergeht“ (S. 171).

Dank Kreimeiers Eloquenz, Detailkenntnis und Neugier ist es eine Lesefreude, mit ihm die Geschichte zu entdecken, in der unzählige Zeitzeugen und Protagonisten des frühen Kinos zu Wort kommen. Sein Gespür für illustrative Anekdoten eröffnet immer wieder die Möglichkeit, das komplexe Geflecht von Gesellschaftsgeschichte, veränderten Wahrnehmungsmodi und filmästhetischen Besonderheiten zu ergründen. So dient ihm der tragikomische Tod des Generalleutnants Dietrich Graf von Hülsen-Haeseler, Chef des deutschen Militärkabinetts, der in rosa Ballettröckchen und Blumenkranz nach der letzten Pirouette bei einem privaten Fest vor Kaiser und Hofstab tot umfiel, dazu, die sich abzeichnenden Risse in den Geschlechterverhältnissen am Film zu untersuchen. Die damit verbundenen anarchischen Momente und Regelverletzungen, Eskalationen und Entgrenzungen im Film bilden mit einer neuen Schaulust und viel Amusement die Koordinaten einer sich langsam herausbildenden Massenkultur.

Wie so oft bleibt beim Lesen über das frühe Kino ein Wermutstropfen. Dem langen Filmregister folgt zwar eine kurze Angabe der besuchten Filmarchive, doch hilfreich für den Leser wäre ein Hinweis mit empfehlenswerten DVD-Editionen gewesen. Zu gern würde man die Filme, die Kreimeier in seinem Buch ausführlich beschreibt, auch mit eigenen Augen sehen. Jetzt, da eine Kulturgeschichte des frühen Kinos geschrieben ist, wäre eine repräsentative DVD-Edition eine wunderbare Ergänzung. Davon unbenommen ist Kreimeiers detailreiche Studie für jeden eine Pflichtlektüre, der zum frühen Kino arbeitet. Sie bietet zugleich eine hervorragende Einführung in die Kultur der Moderne. (Wolfgang Fuhrmann)

■ Martin Loiperdinger (Hg.): **Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance.** New Barnet: John Libbey 2011 (= *KINtop Studies in Early Cinema*; 1), 158 Seiten, Abb. ISBN 9780-86196-702-5, £ 20,00

Mit *Early Cinema Today* liegt der erste Band der von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger neu herausgegebenen Reihe *KINtop Studies in Ear-*

ly Cinema vor. Die englischsprachige Fortsetzung des verdienstvollen KINtop-Jahrbuchs widmet sich zunächst keinem filmhistorischen Forschungsthema im engeren Sinn, sondern der Präsentation von frühen Filmen in heutiger Zeit. Der Band trägt so dem in den letzten Jahren gewachsenen Interesse an rezeptionsästhetischen und performativen Aspekten des frühen Films (und des Kinos im Allgemeinen) Rechnung. Damit verbunden ist die Frage, wie dieses Filmerbe in ganz praktischer Hinsicht für neue Generationen erlebbar gemacht werden kann. Eine Frage, die das frühe Kino ganz besonders betrifft, weil sich die kurzen Filme eigentlich nur innerhalb eines eigens zusammengestellten Nummernprogramms präsentieren lassen.

Versammelt sind vor allem Aufsätze, die herausragende Kuratierungsprojekte der letzten zehn Jahre zum Gegenstand haben und zumeist von den Kuratoren (etwa Mariann Lewinsky und Eric de Kuyper) selbst geschrieben sind. Ausnahmen sind zwei „Außenansichten“ von Tom Gunning und Dick Tomasovic. Gerahmt werden diese Beiträge durch einen Text von Andrea Haller und Martin Loiperdinger zu Nummernprogrammen in den ersten ortsfesten Kinos in Deutschland (1906–1912) und einem Fazit von Frank Kessler, in dem er diverse Strategien und Problemstellungen bei der historischen Kontextualisierung von frühen Filmen bei Vorführungen in Archiven und Museen betrachtet. Die meisten Aufsätze zeichnet dabei eine frische Mischung aus Sachverstand und Leidenschaft aus, die in der Fachliteratur derzeit leider nur selten anzutreffen ist.

Die vorgestellten Projekte basieren allesamt auf profunder Kenntnis der frühen Filmgeschichte, und so ist *Early Cinema Today* keinesfalls nur als schön bebildertes Handbuch für (zukünftige) Kuratoren von Stummfilmprogrammen zu verstehen, sondern auch als wichtiger Beitrag zur Forschung. Claude Bertemes und Nicole Dahlen etwa systematisieren in ihrem Beitrag die diversen Zuschauerhaltungen, die sie bei den Vorführungen des *Crazy Cinématographe* in Luxemburg beobachten konnten, und schlüsseln sie anhand von Begriffen wie „Flânerie“, „Kontemplation“ und „Immersion“ auf. Auch wenn sich ihre Überlegungen auf das heutige Publikum beziehen, sind sie geeignet, historiographische Konzepte wie das des „cinema of attractions“ und der damit verbundenen Schock-Ästhetik des frühen Kinos neu zu hinterfragen oder zumindest genauer zu fassen.

Indem der Band zeigt, wie sich Filmgeschichtsschreibung und Filmpräsentation gegenseitig bedingen, macht er ernst mit der mittlerweile über 30 Jahre alten Forderung der New Film History, das frühe Kino als eigenständige filmische Form zu begreifen und nicht als primitiven Vorläufer des narrativen Kinos. Dass das frühe Kino noch heute als vollwertige Unterhaltungsform erlebt werden kann, selbst wenn diese für heutige Menschen so neu und andersartig sein kann wie für das Publikum um 1900, ist eine der Grundannahmen aller im Band versammelten Texte und das praktische Ergebnis der vorgestellten Projekte. (Daniel Wiegand)

■ Rudmer Canjels: ***Distributing Silent Film Serials. Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation.*** London, New York: Routledge 2011, 284 Seiten, Abb.
ISBN 978-0-415-87714-5, £ 85,00

Wer je zum Kino der 1910er und 1920er Jahre gearbeitet hat, hat bestimmt einmal die zahlreichen Anzeigen und Rezensionen sogenannter Episoden- oder Fortsetzungsfilme bemerkt und sich dann vielleicht gewünscht, jemand anders möge sich der mühseligen Erforschung dieses Feldes eines Tages annehmen. Rudmer Canjels, der an der Universität Rotterdam lehrt, hat diesen heimlichen Wunsch erhört und ein bemerkenswertes Buch geschrieben. Der bescheidene Titel *Distributing Silent Film Serials* lässt den darin verborgenen Reichtum an Informationen und Einsichten kaum erahnen. Der Begriff „Serial“ meint dabei zumeist Sensationsfilme, die sich aus mehreren Teilen zusammensetzen und – anders als eine Serie – eine durchgehende Handlung aufweisen. So fallen etwa die frühen deutschen Detektivfilme, die als Serien vermarktet wurden, nicht in die Rubrik des Serials, weil die einzelnen Folgen jeweils in sich abgeschlossene Geschichten erzählen und lediglich die Figur des Helden gemeinsam haben.

Die Serials sprachen ein Publikum an, das keinen Teil des ganzen Films verpassen wollte, wohl auch, weil manches Serial zum Medienereignis und Stadtgespräch wurde. Chancen und Geschäftsvorteile für Produzenten, Verleiher und Kinobetreiber lagen auf der Hand: Man band ein Publikum an ein Produkt, man schuf einen Medienverband, indem man die Kinopräsentation eines Fortsetzungsromans mit dessen vorangehender Veröffentlichung in Zeitungen, Magazinen und Heftchen genau abstimmt, man entwickelte die Potenziale der Werbung weiter und baute Kooperationen aus. Nicht zuletzt erweiterte man in erheblichem Maße die inhaltlichen und ästhetischen Möglichkeiten des narrativen Films in einer Zeit, in der das Kinoprogramm noch von kurzen Formaten dominiert war und sich der Langfilm erst etablieren musste.

Die Forschung hat das Serial verschiedentlich als eine „transitional film form“ bezeichnet, die mit der Durchsetzung des Langfilms wieder verschwunden sei. Dem hält Canjels entgegen, dass das Serial immerhin fast 20 Jahre lang – von den frühen 1910er bis in die späten 1920er Jahre – Teil der Kinogeschichte war. Eine beträchtliche Dauer für ein vermeintliches Übergangsphänomen. In der Tat zog das Aufkommen des Serials als eigenständige Filmform vielerlei Fragen nach sich: In welchem Zeitabstand sollten die einzelnen Teile herausgebracht werden? Wie gelang es, die Spannung aufrechtzuerhalten? Wie lang durfte ein Kapitel sein, um in ein bestimmtes Programmschema hineinzupassen? Welche Auswirkungen hatte das für die Politik der Produzenten und Verleiher? Wie reagierten die vergleichsweise teuren und stets auch für den Exportmarkt hergestellten Serials auf unterschiedliche nationale und lokale Kino- und Konsumkulturen? Wie veränderten sich die Serials durch ihre Zirkulation, durch Bearbeitung, Kürzung und Neugliederung?

Diesen Fragen geht Canjels in einem beeindruckenden transnationalen Vergleich nach, indem er die Vermarktung amerikanischer Serials in Frankreich speziell während des Ersten Weltkriegs und in Deutschland vor und nach dem Krieg untersucht. Umgekehrt tut er das für die Vermarktung französischer und deutscher Serials in Amerika. Schließlich kontrastiert Canjels das Ergebnis dieser Untersuchung noch mit der Vermarktung und Rezeption amerikanischer, französischer und deutscher Serials in den Niederlanden. Hier macht einer ernst mit der vielbeschworenen transnationalen Perspektive, was in diesem Fall neben detektivischem Talent voraussetzt, zumindest vier Sprachen zu beherrschen und viel herumzureisen. Da die materielle Überlieferung der ungefähr 280 amerikanischen, 100 französischen und immerhin 35 deutschen Serials dürftig ist und die nationalen Archive fremdsprachige Fassungen nie systematisch gesammelt haben, ist Canjels fast ausschließlich auf die üblichen Sekundärquellen angewiesen: Rezensionen und Anzeigen aus der Fachpresse, Verleihmaterialien, Kinoprogramme, Zensurunterlagen. Dennoch erzeugt er mithilfe einer fein balancierten Mischung aus Dokumentation und Analyse der Quellen ein plastisches Bild.

Canjels zeichnet beispielsweise nach, wie die stets um neue, vielfach militärisch relevante Erfindungen, um Konspiration und Spionage kreisenden Filme der amerikanischen „Serial Queen“ Pearl White während des Weltkriegs in Frankreich so umgearbeitet wurden, dass sie als antideutsche Propaganda zu gebrauchen waren. Diese „Anpassung“ an ein anderes nationales Umfeld betraf in noch stärkerem Maße die leicht zeitversetzt erschienenen französischen Fassungen der dazugehörigen Romanheftchen. Diente die publizistische Begleitkampagne der Serials in Amerika vor allem dazu, das Publikum mit zusätzlichen, im Film nicht ausgeführten Details zu versorgen, so verweist deren nationalistisch frisiertes Pendant in Frankreich auf eine komplett neue Form der Aneignung: Das französische Moment wird betont und eine politisch opportune antideutsche Aktualisierung vollzogen, ganz im Sinne einer klaren Lenkung der Rezeption. Umgekehrt mussten nach dem Krieg einige amerikanische Serials aus der Kriegszeit für den Kinostart in Deutschland entschärft werden, weil sie allzu patriotisch anmuteten und womöglich Deutsche als Schurken präsentierten: Das 16-teilige Universal-Serial *THE RED ACE* (1917) schrumpfte daher nicht nur auf sechs, wenn auch längere Episoden zusammen; es musste zudem ein deutscher Agent in Amerika mal eben zu einem Mexikaner mutieren.

Nachdem man das Format des Serials in Deutschland mit dem Sechsteiler *HOMUNCULUS* (1916) erst relativ spät ausprobiert hatte, gelang Joe May mit dem Achtteiler *DIE HERRIN DER WELT* (1919/20) ein Welterfolg, dessen Zirkulation Canjels eingehend untersucht. Die Werbekampagne konzentrierte sich dabei nicht so stark auf die Verquickung von Film und Buch (bzw. Buch zum Film), sondern primär darauf, die Monumentalität des von französischen Serials inspirierten Werks herauszustellen, d.h. seinen unerhörten Aufwand und die

Kosten zu beleuchten. Um einen Eindruck davon zu erhalten, wie sehr DIE HERRIN DER WELT als Medienspektakel und „Event“ aufgezogen wurde, reicht ein Blick in die Tagebücher von Victor Klemperer, der im Februar und März 1921 den wöchentlich wechselnden Episoden entgegenfieberte. Für den amerikanischen Markt wurde Mays Film dann 1922 auf lediglich drei einstündige Episoden zusammengestrichen; in den Niederlanden lief er dagegen 1920 in acht Teilen, ebenso 1925 in Frankreich. Ist das fragmentarisch überlieferte Serial DIE HERRIN DER WELT zumindest Filmhistorikern noch ein Begriff, so sind die meisten anderen heute vergessen, unter ihnen der Sechsteiler DER MANN OHNE NAMEN (D 1920/21, R: Georg Jacoby) und NOBODY (D 1921/22, R: Josef Stein), ein Detektiv-Serial, das sich – anders als Mays Film – aus zahlreichen kurzen Teilen zusammensetzte und in den Niederlanden mit 52 Episoden angekündigt wurde.

Im Unterschied zu Amerika und Frankreich beschränkten sich die Serials in Deutschland meist auf zwei bis drei längere Teile, wie jene von Ellen Richter, einer deutschen Pearl White. Zu Klassikern geworden sind neben DAS INDIISCHE GRABMAL (1921) von Joe May vor allem Fritz Langs Zweiteiler DIE SPINNEN (1919/20), DOKTOR MABUSE, DER SPIELER (1922) und DIE NIBELUNGEN (1924), deren Vermarktung speziell im Ausland dem der Serials glich: DOKTOR MABUSE kam etwa 1922 in den Niederlanden in zwei Teilen, 1925 in Frankreich in sieben Teilen und, o weh, 1927 in Amerika in nur einem einzigen, auf eine Stunde verkürzten Teil ins Kino. Canjels Buch erlaubt solche Vergleiche, die Aussagen über lokale Verleihpraktiken und implizit wohl auch über Vorlieben und Rezeptionsweisen enthalten, weil im Anhang für die vier untersuchten Länder die jeweils importierten Serials mit Verleihtitel, Verleihjahr und Länge aufgelistet sind. Eine Fundgrube für alle, die weiterforschen wollen. Dass Ende der 1920er Jahre der Markt für Serials austrocknete, führt Canjels auf Veränderungen im Verleihwesen, in der gewandelten Wertschätzung des Kinos und dem Trend besonders in Deutschland und Frankreich zurück, spätestens ab Mitte der 1920er Jahre lange und teure Prestigeproduktionen, die eigentlich nicht ins gewöhnliche Programmschema der Kinos passten, als Ganzes zu präsentieren, anstatt sie in mehrere Teile zu zerlegen.

Rudmer Canjels hat ein Buch verfasst, das eine Brücke zwischen dem frühen Kino und dem der 1920er Jahre schlägt, dessen transnationaler Zugang überzeugt und das mit der Serialität im Kulturbetrieb ein Thema anschnidet, das auch heute aktuell ist. Ein Wermutstropfen: Canjels Buch ist so teuer, dass es vermutlich nicht einmal alle einschlägigen Bibliotheken anschaffen werden. Was weiter fehlt, ist eine genauere Auseinandersetzung mit dem filmischen Material. Mögen nun also Archive, Kuratoren und Filmfestivals dazu beitragen, dass wenigstens die überlieferten Serials wieder sichtbar werden. (Philipp Stiasny)

■ Susanne Roeßiger, Uta Schwarz (Hg.): **Kamera! Licht! Aktion! Filme über Körper und Gesundheit 1915 bis 1990**. Dresden: Sandstein-Verlag 2011, 140 Seiten, Abb., DVD mit 16 Filmbeispielen
ISBN 978-3-942422-36-9, € 18,90

Es ist ein Glücksfall bei Forschungsprojekten, wenn als Ergebnis sowohl ein mustergültig aufbereiteter Archivbestand als auch eine wissenschaftliche Analyse desselben präsentiert werden kann. Die vorliegende Publikation ist ein gutes Beispiel dafür. Sie basiert auf der maßgeblich von Susanne Roeßiger, Uta Schwarz und Marion Schneider geleisteten Erschließung der Filmsammlung im Deutschen Hygienemuseum Dresden, die rund 60.000 Meter Filmmaterial auf 35mm und 16mm in 236 Büchsen umfasst. Dieser Bestand wurde inhaltlich dokumentiert, konservatorisch aufbereitet und schließlich digital verfügbar gemacht. Dabei halfen das Bundesarchiv-Filmarchiv, wo sich jetzt die analogen Originale befinden, sowie als Geldgeber die DEFA-Stiftung und die Sächsische Landesstelle für Museumswesen.

Die Veröffentlichung möchte mit den erschlossenen Quellen bekannt machen, aber auch wichtige methodisch-inhaltliche Bausteine für eine ausstehende Geschichte des gesundheitlichen Aufklärungsfilms liefern, der hier als Gesundheitsfilm bezeichnet wird. Beides gelingt diesem erstklassigen kleinen Buch, dem eine DVD mit Filmbeispielen beiliegt.

Fünf reich illustrierte Aufsätze beschäftigen sich mit dem Gesundheitsfilm in Deutschland bis 1990, wobei der ausführliche Eröffnungsbeitrag von Uta Schwarz herausragt. Unter dem Titel „Vom Jahrmarktspektakel zum Aufklärungsinstrument“ bettet die Autorin ihren Untersuchungsgegenstand zunächst in die Politik- und Medienkulturgeschichte ein und definiert „Gesundheitsfilme“ als jene Filme, die in den zeitlich veränderlichen „öffentlichen Diskurs über Gesundheit eingespeist wurden.“ (S. 16) Viel massiver als reine Lehr-, Labor- und Operationsfilme wirkten diese Medienprodukte auf die Gemeinschaft ein; sie sind als Erziehungsinstrumente anzusehen, die wandelnde Strategien der Zuschaueradressierung genauso berücksichtigten wie die je nach politischem System unterschiedliche Indienstnahme der Gesundheitsaufklärung: Dominierte zunächst die Wiederherstellung der Wehrtauglichkeit oder das Lindern von Kriegsverletzungen, so entwickelte sich in der Weimarer Republik eine breitere – auch über Filme – ausgetragene Verständigung über die Sozialhygiene, ehe im Nationalsozialismus ideologische Fesseln wie Rassenreinheit und Euthanasie dem Gegenstand ein problematisches, ja unmenschliches Antlitz auferlegten. In der Bundesrepublik galt schließlich das Konzept des „mündigen Bürgers“ und in der DDR die „Umerziehung zum Sozialismus“ (S. 20). Dabei sei bis heute die Hoffnung ungebrochen, mithilfe der visuellen Darstellungskraft des Films den neuen, hygienisch und gesund lebenden Menschen zu schaffen.

Ihre Thesen formuliert Uta Schwarz stets vorsichtig und verbindet sie mit Hinweisen auf nötige weitere Forschungsanstrengungen, ehe sie sich dem konkre-

ten Filmkorpus im Hygienemuseum Dresden zuwendet. Während diese Quellen für die Zeit vor 1945 nur exemplarischen Charakter haben, stellen sie für die DDR „die wohl umfangreichste [...] Sammlung zum institutionellen Gesundheitsfilm“ dar, ein glücklicher Umstand auch deshalb, weil dazu ein breiter „Materialsatz an Verweisen auf Beteiligte, Auftraggeber und Kontexte in der Museumsdatenbank vorgehalten wird“ (S.26–27). Entwicklungslinien im Korpus seien vor allem über Brüche und Kontinuitäten dezidiert herauszuarbeiten. Eine Kontinuität erkennt die Autorin im teilweise identischen, aus der Ufa-Kulturfilmschule stammenden Personal, das nach 1945 Gesundheitsfilme unter neuen Vorzeichen und mit neuen Vorbildern herstellen sollte. Nachhaltiger wirkte sich aber das Fernsehen auf Inhalte und Formate des Gesundheitsfilms aus. Schwarz zufolge fielen in der DDR die politische Neuorientierung nach dem Mauerbau, die Etablierung des Fernsehens und neue Anspracheformen an das Publikum (etwa über verdichtete Aufklärungsspotts zur Gesunderhaltung) zusammen. Die moderne Nutzung eines Medienverbundes aus Comic, Rundfunk und Fernsehen thematisiert Schwarz anhand der langlebigen Figur des „Kundi“. Veränderte Vermittlungskonzepte ließen sich an diesem „Gesundheitsmaskottchen“ etwa daran ablesen, dass der im Dienste des Gemeinwohls agierende „Besserwisser“ nach und nach zurücktrat. Er „kündigte die botschaftstragende Geschichte nur noch an, deren alleinige Protagonisten zunehmend die Kinder wurden.“ (S.39)

Die weiteren, allesamt fundierten Aufsätze widmen sich Spezialaspekten der Gesundheitserziehung und entsprechenden, in der DDR populären Filmreihen. Philipp Osten schreibt über die Serie *DU UND DEINE GESUNDHEIT* (1977–1983) und die lange Kooperation zwischen dem Hygienemuseum und der DEFA. Osten kann viele Details zur Produktion der Filme beitragen, so zum Konflikt um die Darstellung von Nacktheit und Sexualität. Erkennbar wird das stete Bemühen um optisch attraktive und eindringliche Bildlösungen, denn das Publikum wollte unterhalten und nicht belehrt werden. Abbildungen aus den Filmkopien zeigen farbige Tricksequenzen zum Stoffwechsel und Einblicke in den menschlichen Körper durch das Elektronenmikroskop. Kürzere Texte von Stephanie Neuner zur „Diktatur des Großhirns“ (über Pawlows Lehre im populärwissenschaftlichen Film), von Regina Münch über Sexuaufklärung in der DDR und vom Filmemacher Helmut Kißling (*DIE ANDERE LIEBE*, 1988) über die in der DDR spät einsetzende Reflektion über Homosexualität runden die lesenswerte Publikation ab.

Der Anhang verzeichnet die 214 Titel des Filmbestandes im Hygienemuseum. Er ist überwiegend nach Dekaden gegliedert und mit Grundangaben sowie ausgewählten Bildkadmern versehen. Beim Betrachten der Illustrationen und der 16 Filme (rund 2 Stunden Material) auf der beigelegten DVD wird die im Band etwas vernachlässigte ästhetische Dimension der Gesundheitsfilme deutlich, beispielweise der appellative Gestus von Titeln, die Rolle von Alltags- und Arbeitsdarstellungen, die Funktion von humoristischen Trickzeichnungen sowie die Absichten des über weite Strecken dominanten belehrenden Kommentars. Mithin sind es die bemerkenswert stabilen filmischen Überzeugungsstrategien

zur gesunden Lebensweise, deren Analyse eine größere Studie des Gegenstandes lohnenswert erscheinen lassen. Das gute und dazu noch preiswerte Buch mit DVD legt dazu einen wichtigen Grundstein. Nur hätte es einen aussagekräftigeren Titel verdient. (Ralf Forster)

■ Friedemann Beyer: **Der Fall Selpin. Chronik einer Denunziation.** München: Collection Rolf Heyne 2011, 224 Seiten, Abb. ISBN 978-3-89910-520-9, € 19,90

Herbert Selpin gehört zu jenen Filmkünstlern wie Renate Müller, Joachim Gottschalk und Kurt Gerron, deren Tod mehr Aufmerksamkeit gefunden hat als ihr Werk. Aufgrund „wehrkraftersetzender“ Äußerungen war Selpin im Frühjahr 1942 denunziert worden, mitten in den Dreharbeiten zu dem antibritischen Propagandafilm *TITANIC*. Ende Juli wurde der damals 40-jährige Regisseur verhaftet; am 1. August fand man ihn erhängt in seiner Zelle. Dem kranken, von Werner Klingler fertig gestellten Film, dem man seine konfliktreiche Entstehungsgeschichte anzumerken glaubt, war ein erstaunliches Nachleben vergönnt mit häufigen Ausstrahlungen in den dritten Programmen des deutschen Fernsehens, Verbreitung auf VHS und DVD – was dem verfilmten Stoff, der Titanic-Katastrophe von 1912, geschuldet sein mag. Ansonsten ist Selpin, wenn überhaupt, nur als bevorzugter Regisseur von Hans Albers bekannt, mit dem er unter anderem *SERGEANT BERRY* (1938), *WASSER FÜR CANTOGA* (1939) und *CARL PETERS* (1941) drehte.

Friedemann Beyer macht keinen Hehl daraus, dass der mysteriöse Tod das Interessanteste an Selpin bleibt. Obwohl die wichtigsten Zeitzeugen nicht mehr am Leben sind, kann der Autor Licht ins Dunkel bringen, denn bereits kurz nach Ende des Zweiten Weltkrieges hat es Vernehmungen in der Sache gegeben. Es liegen detaillierte Protokolle vor sowie die unveröffentlichte Autobiografie des *TITANIC*-Architekten Fritz Maurischat und sogar ein Foto, auf dem Selpin am Heizungsrohr hängt. Sehr glaubhaft vertritt Beyer die Selbstmordthese: Dass Selpin zum Mord-, also auch zum Nazi-Opfer stilisiert wurde, geht auf die Versuche seiner Witwe zurück, eine höhere Rente zu erhalten. Selbst Propagandaminister Joseph Goebbels war in diesem Fall um eine Schlichtung bemüht. Um ein Exempel gegen „Defätisten“ zu statuieren, wäre ein offizielles Todesurteil wirksamer gewesen als ein vorgetäuschter Selbstmord.

Der Reiz des Buches erschöpft sich nicht in der Präsentation bisher unbekannter Materials. Beyer hat sein Material auch anregend strukturiert, sein Buch liest sich wie ein Detektivroman. Man muss sich nicht für deutsche Filmgeschichte begeistern, um gefesselt zu sein. Das eigentliche Thema ist, wie schon der Untertitel andeutet, die Denunziation. Selpin wurde von seinem Freund und Mitarbeiter Walter Zerlett-Olfenius belastet, und das, wie Beyer nahelegt, ohne böse Absicht. Selpin hatte Wehrmachtsangehörige, die für die

Dreharbeiten benötigt wurden, beleidigt, und Zerlett-Olfenius hielt diese Äußerungen in einem Notizbuch fest. Seine Notizen verselbständigten sich. „Die Kette fataler Ereignisse, die Zerlett durch seinen Verrat auslöste, konnte er in letzter Konsequenz nicht vorhersehen.“ (S. 205)

Beyer würdigt Selpin auch als Künstler, ohne es mit der Bewunderung zu übertreiben. Selpin war ein robuster Männerregisseur in der Tradition von Howard Hawks und Raoul Walsh, dessen Karriere von der beruflichen Kaltstellung und erzwungenen Emigration jüdischer Regisseure nach 1933 profitierte, als neue Talente dringend gesucht wurden. Ein besonderes Talent, das Beyer herausstellt, war die Bewältigung logistischer Probleme bei Außenaufnahmen in fernen Ländern und auf Schiffen: Selpin war jemand, den man mit einer großen Crew in die Wüste schicken konnte, und der garantiert mit brauchbarem Material zurückkehrte. Seine Abneigung gegen Autoritäten richtete sich zuweilen gegen einfache Marinesoldaten, vor deren Augen er protzte und teure, für sie unbezahlbare Mahlzeiten zu sich nahm. Das Mitleid mit Selpin, der wohl auch öfter jähzornig wurde, hält sich bei Beyer in Grenzen. (Frank Noack)

■ Simon Rothöhler: ***Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart.*** Zürich: diaphanes 2011, 256 Seiten, Abb. ISBN 978-3-03734-166-7, € 24,90

In den vergangenen Jahren haben sich zahlreiche Publikationen dem Film als Erinnerungsmedium und speziell filmischen Repräsentationen des Vergangenen zugewendet. Weniger Beachtung fanden hingegen die spezifisch filmischen Verfahren, Geschichte zu schreiben. Genau diesem historiografischen Potenzial des Films hat nun Simon Rothöhler eine fundierte Studie gewidmet: In *Amateur der Weltgeschichte* analysiert er, ausgehend von theoretischen Reflexionen, mehrere Beispiele aus dem Kino der Gegenwart. Im Mittelpunkt stehen zumeist nichtfiktionale Filme, die „im engeren Sinn historiographische Ambitionen verfolgen“ (S. 10) und „gezielt auf vermeintlich ‚anti-dokumentarische‘ ästhetische Strategien (des Nachspielens, des Fingierens etc.) rekurren“ (S. 11). Untersucht werden also weder vermeintlich repräsentative Arbeiten noch Filme, die dem Mainstream zuzurechnen sind und denen daher eine besonders breite öffentliche Wirkung zuzuschreiben ist. Stattdessen geht es am Beispiel von Rithy Panhs *S-21 – LA MACHINE DE MORT KHÈRE ROUGE* (2003), Romuald Karmakars *HAMBURGER LEKTIONEN* (2006), Philip Scheffners *THE HALFMOON FILES* (2007), Thomas Heises *MATERIAL* (2009), Wang Bings *COAL MONEY* (2009), Claude Lanzmanns *SOBIBOR* (2001), Avi Mograbis *Z32* (2008) und weiteren internationalen Produktionen seit der Jahrtausendwende um die historiografischen Möglichkeiten des Films.

Neben film- und geschichtstheoretischen Überlegungen richtet Rothöhler sein Augenmerk auf die konkreten Verfahrensweisen: „Wer mit Film Geschichte schreiben will, muss ein allgemeines Vermögen des Mediums spezifisch

aktualisieren. Die historiographische Rekonstruktion ist als filmische Konstruktion Produkt verschiedener Operationen der Recherche, Inszenierung und Montage; sie ergibt sich nicht einfach qua Medium, beginnt eigentlich erst dort, wo mediale Vorgänge des vermeintlich ungerichteten Speicherns und Wiedergebens in solche des deutenden Auswählens übergehen.“ (S. 191) Rothöhler nimmt dazu die historiografische Praxis aus drei Perspektiven genauer in den Blick.

Im ersten Kapitel untersucht er Verfahren der Vergegenwärtigung des Vergangenen, in denen das Oszillieren und die Differenz zwischen den verschiedenen Zeitebenen präsent bleiben, die „die Kluft zwischen Vergangenheit und Gegenwart für die Dauer der Rezeption, der Lektüre, der Projektion überbrücken, ohne den temporalen Abstand jemals vollständig schließen zu können“ (S. 29). Rothöhler analysiert hier mit Panhs S-21 einen Film, der durch die präsentischen Handlungen und Sprechakte der damaligen Opfer und Täter die Verbrechen der Roten Khmer in Kambodscha vorstellt. Als spezifisch historiografische Operation wird besonders das Reenactment als eine „Form der Vergegenwärtigung von Geschichte“ einbezogen, „die den Körper als Medium einer Wiederaufführung einsetzt, um die Differenz zwischen repräsentierter Vergangenheit und Aufführungsgeschichte selbst thematisch werden zu lassen“ (S. 45).

Das zweite Kapitel behandelt verschiedene filmische Verfahren zur Versammlung von Details am Beispiel von Thomas Heises *MATERIAL*, in dem bisher unveröffentlichte Aufnahmen aus den Jahren um 1989 zur Aufführung kommen. Dieser und andere Filme machen „die Detail- und Sammelkompetenz des Mediums nicht zum End-, sondern zum Ausgangspunkt ihrer historiographischen Bewegung“ (S. 88). Dabei geht es weder um ein bloßes Sammeln noch um die Herstellung eines eindeutigen Bildes von der Vergangenheit. Vielmehr behält das zufällig aufgelesene Material seinen kontingenten Charakter und bleibt somit deutungs offen und multiperspektivisch, wodurch andere Möglichkeitsräume der Vergangenheit aufgeschlossen werden.

Der dritte Verfahrenskomplex betrifft Formen filmischer Zeugenschaft. Rothöhler geht hier von einem doppelten Zeugnischarakter des Mediums aus. Einerseits besitzt es das Potenzial der medialen Speicherung von Zeugnisakten, andererseits kann die Kamera als „technisch objektiver ‚Augenzeuge‘“ (S. 141) fungieren. Der Schwerpunkt des Kapitels liegt auf der Speicher- oder Archivfunktion des Mediums: In einer sehr detaillierten Analyse von *SOBIBOR*, Claude Lanzmanns Film über Yehuda Lerner, der am Aufstand der Häftlinge im Vernichtungslager Sobibor teilnahm, erläutert Rothöhler die Besonderheit eines auf Zeugnisakte gestützten Zugriffs auf Geschichte. Aber auch Fragen der Transkription und Überlieferung sowie der Vielstimmigkeit von Zeugnisakten werden hier untersucht, etwa an Cong Fengs *DR. MA'S COUNTRY CLINIC* (2008). Und auch Mograbis Verfahren der Verbergung des Zeugengesichts in *Z32* gewinnt Rothöhler Erkenntnisse über den fazialen Aspekt der Zeugenschaft ab. Etwas unterbelichtet bleibt in den auch kapitelübergreifend verknüpften Ana-

lysen der unterschiedlichen historiografischen Potenziale des Films das Verfahren der Rekonkretisierung, welches Karmakar in *DAS HIMMLER-PROJEKT* (2000) und *HAMBURGER LEKTIONEN* entwickelt hat. Dabei ließe es sich in durchaus gewinnbringender Weise zwischen den beschriebenen Praktiken des Vergewärtigens, Sammelns und Bezeugens verorten.

Die Besonderheit von Rothöhlers Studie liegt neben ihrem Fokus auf filmischen Verfahren der *Geschichtsschreibung* (und eben nicht der Vergangenheitsdarstellung) im Wechsel zwischen anschaulicher Analyse und dichter theoretischer Reflexion. Die Konzepte werden stets im Dialog mit den filmischen Verfahrensweisen entfaltet. Wesentlich sind dafür die geschichtstheoretischen Überlegungen von Reinhart Koselleck, Michel de Certeau und Siegfried Kracauer (in dessen Buch *Geschichte – Vor den letzten Dingen*), von denen ausgehend Rothöhler die filmischen Praktiken und die Verfahren der Geschichtsschreibung miteinander ins Gespräch bringt. Auf besonders erhellende Weise beschreibt Rothöhler mit Koselleck die Affinität filmischer Historiografie zur Kontingenz und damit zu einer deutungs-offenen Zukunft sowie im Anschluss an Kracauer das Wechselspiel von Mikro- und Makrogeschichte (was Rothöhler insbesondere an Heises *MATERIAL* zeigt). Die Studie hält damit für Historiker wie für Filmwissenschaftler wichtige Erkenntnisse zu Verfahrensweisen, Praktiken und theoretischen Konzeptionen des Aufschreibens und Sammelns bereit. Ganz nebenbei liefert sie auch eine anschauliche Geschichte des von seinen Rändern her betrachteten Kinos der Gegenwart. (Tobias Ebbrecht)

■ Jürgen K. Müller: ***Große Bilder mit kleinen Kameras. DV-Camcorder im Dokumentarfilm.*** Konstanz: UVK 2011 (= Close up; 24), 312 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86764-298-9, € 26,00

Die Geschichte des dokumentarischen Filmschaffens ist eng verbunden mit filmtechnischen Entwicklungen und Zäsuren und vor allem mit der Entwicklung neuer Kameratypen. Jürgen K. Müller widmet sich in seiner Studie *Große Bilder mit kleinen Kameras* der letzten Zäsur in der Dokumentarfilmgeschichte: der Einführung und Verwendung handlicher DV-Camcorder. Dabei fragt er, ob und wie sich Erzählweisen und Ästhetiken dokumentarischer Filme durch die zunehmende Verwendung digitaler Kameras verändert haben. Im Zentrum der Studie stehen also relativ junge Produktionen. Um einen exemplarischen Querschnitt unterschiedlicher Verwendungsweisen digitaler Aufnahmetechnik vorzustellen, hat Müller Preisträgerfilme der wichtigsten deutschen Dokumentarfilmfestivals in Duisburg, Leipzig und München ausgewählt, die mit digitalen Kameras gedreht wurden.

In längeren Analysen stellt Müller die Filme vor, beschreibt ihre Entstehung und Thematik und untersucht dann die Ästhetik unter dem Gesichtspunkt der

Kameratechnik. Dies gelingt ihm teilweise sehr überzeugend; es zeigen sich aber auch die Grenzen einer so punktuellen Analyse. Auch wird deutlich, dass sich einige der eher zufällig gewählten Beispiele gut für die Diskussion über Vor- und Nachteile von DV-Technik im Dokumentarfilm eignen, dass aber andere Beispiele – wie die Filme Romuald Karmakars – mit diesem Ansatz kaum näher erschlossen werden können. Neben Karmakars *BETWEEN THE DEVIL AND THE DEEP BLUE SEA* (2005) und *HAMBURGER LEKTIONEN* (2006) analysiert Müller unter anderem Katharina Peters' *AM SEIDENEN FADEN* (D 2004), Victor Kossakovskys *TISHE!* (RU 2002), Andres Veiels *DIE SPIELWÜTIGEN* (D 2004) und Gereon Wetzels *CASTELLS* (D 2006). Zusätzlich stellt Müller den früheren Einsatz von digitaler Technik im Dokumentarfilm am Beispiel von Thomas Imbach und Wim Wenders vor und geht auf weitere für den Umgang mit der Technik symptomatische deutsche Arbeiten wie Oliver Stoltz' und Ali Samadi Ahadis *LOST CHILDREN* (2005), Sönke Wortmanns *DEUTSCHLAND. EIN SOMMERMÄRCHEN* (2006) und Bettina Blümnners *PRINZESSINNENBAD* (2007) ein.

Die digitale Technik ermöglicht hier einerseits günstigere und schnellere Produktionen bei ansonsten konventionellem Einsatz. Andererseits ermöglicht sie aber auch die Beschäftigung mit Themen und Orten, die aufgrund von geographischen oder politischen Gegebenheiten für ein großes professionelles Team unzugänglich sind. Am überzeugendsten ist die Analyse filmästhetischer Reaktionen auf die veränderte Technik dort, wo sich die Filme in den Bereich familiärer bzw. autobiographischer Räume hineinbewegen und eine Form entwickeln, die zwischen Home-Movie und beobachtendem Dokumentarfilm changiert. Dabei eignet sich die Technik vor allem für über längere Zeiträume angelegte Beobachtungen. Hervorzuheben ist der eindrucksvolle Film *EXILE FAMILY MOVIE* (2006) des österreichischen Regisseurs Arash Riahi, dessen Familie aus politischen Gründen aus dem Iran fliehen musste und dessen Verwandte nun in der ganzen Welt verstreut leben. Riahi dokumentiert den Alltag des iranischen Exils und die Schwierigkeiten, die familiären Bindungen über geographische und politisch-repressive Grenzen hinweg aufrecht zu erhalten. Zunächst auf analogem, dann digitalem Videomaterial gedreht, ist *EXILE FAMILY MOVIE* ein interessantes Beispiel für Müllers Fragestellungen.

Besondere Qualitäten besitzt die teilweise etwas zu statisch am festgelegten „Forschungsdesign“ orientierte Studie in ihrem historischen Teil. Müller gelingt es in den ersten drei Kapiteln, eine Geschichte des dokumentarischen Films konsequent von der Kameratechnik her zu erzählen. Den bekannten Entwicklungsphasen – früher Film, Dokumentarfilme der 1920er und 1930er Jahre, die Einführung des Tons, das Direct Cinema usw. – werden durch diese Perspektive neue Facetten abgewonnen. Obwohl Müller sein Material für diesen Teil vor allem aus veröffentlichten und teilweise bekannten Untersuchungen bezieht, schreibt er in diesen Kapiteln eine empfehlenswerte und hilfreiche Einführung in die Technik- und Kamerageschichte des dokumentarischen Films. (Tobias Ebbrecht)

■ Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.): **Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“**. **Texte und Kontexte**. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, 224 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-8260-4214-0, € 29,80

Von den zahlreichen Publikationen zu Fritz Langs *M* (1931) ist das Büchlein von Anton Kaes aus der Reihe BFI-Classics besonders empfehlenswert: Die erstmals im Jahr 2000 erschienene und seitdem mehrfach neuaufgelegte Analyse ist luzide geschrieben, spannend zu lesen und vorzüglich bebildert; sie befasst sich mit der Filmästhetik, der Produktions- und Rezeptionsgeschichte und kann sich dabei auf neue Quellen stützen. Kaes, der stets nah am Film entlang argumentiert, zeigt auf beeindruckende Weise, dass *M* die im Film auftauchenden Gegenwartsdiskurse – von der Traumatisierung durch den Weltkrieg bis zur Debatte über die Todesstrafe – nicht eigentlich abbildet, sondern zutiefst in sie verstrickt ist.

Der hier vorzustellende Sammelband will ein deutschsprachiges Pendant zu Kaes' englischsprachigem Büchlein sein. Präsentiert werden 13 überwiegend von Literaturwissenschaftlern verfasste Aufsätze, mehrere davon mit dezidiertem Interesse an semiotischen Fragen. Im Anhang sind Selbstaussagen des Regisseurs, einige zeitgenössische Rezensionen und eine Auswahlbibliografie zu *M* zu finden. Die Aufsätze widmen sich meist einem eng abgesteckten Untersuchungsgegenstand: der raffinierten Beziehung zwischen Ton und Bild (Martin Gehring), der prominenten Rolle von Kommerzialisierung und Massenmedien (Sara F. Hall), der Psychoanalyse als filmischem Verfahren (Christoph Bareither) und der Markierung des Mörders als dem „Anderen“ (Charlotte Szilagyi). Bareither und Szilagyi heben hervor, dass Lang an entscheidenden Stellen kurze Point-of-View-Einstellungen der Lorre-Figur benutzt, den Betrachter dadurch zeitweilig in die Ich-Perspektive des Mörders versetzt, diesen also zum Subjekt des Betrachter-Blicks macht. Wir, die Betrachter, werden momentweise selbst zu dem „Anderen“, dem ins Unbewusste Verdrängten. Für Szilagyi steht dahinter die Forderung, den Film für ethische Plädoyers zu öffnen. Bareither weist außerdem auf die markanten Spiegel-Einstellungen hin, die das Subjekt-Objekt-Verhältnis verschieben.

Andere Aufsätze gefallen sich leider darin, anhand möglichst origineller Thesen viel über das jeweilige Forschungsgebiet ihrer Verfasser und wenig über dessen spezielle Relevanz im Fall von *M* mitzuteilen. Das gilt namentlich für Joachim Knapes Theorie der Spielfilmrhetorik und die für mich schlichtweg unverständlichen, wohl philosophisch gemeinten Ausführungen von Andreas Gehrlach zur Ethik der Körper in *M*.

Als Gegenstand des Erkenntnisgewinns erscheint *M* in Daniela Schmeisers Aufsatz über Justizkritik und Justizreflexion. Schmeiser untersucht, wie *M* – dessen Ende das richterliche Urteil über den Angeklagten ja pikanterweise ausspart – mit der Spannung zwischen Recht und Gerechtigkeit, Schuld und

Schuldfähigkeit umgeht. Indem der Film die individuelle Opferperspektive ernst nimmt, den Wunsch des Einzelnen nach persönlicher Genugtuung aber nicht erfüllt, auf diese Weise eine Konfliktlösung auf der Handlungsebene verweigert, votiert er für ein liberales Rechtsverständnis und kritisiert implizit die antiliberalen Strömungen der Zeit. Als besonders gewitzt erweist sich Urs Büttners Beitrag über die seltsame Beziehung zwischen dem Mörder und dem nordischen Helden Peer Gynt, die Lang über das gepfiffene Liedmotiv herstellt. Nach Büttner ist sie ironisch, ja als subversive Kritik zu verstehen. Den Hintergrund dieser Lesart bildet eine Prägung des deutschen Peer-Gynt-Bildes durch den völkisch-nationalistischen Dramatiker Dietrich Eckart, einem Gründungsmitglied der NSDAP. „Die Ironie Langs drückt sich in einer doppelten Umbeziehung aus: Ein dicklicher und dunkelhaariger Schauspieler wird unpassender Weise mit der Musik des nordischen Heldenbildes verknüpft. In der Vorlage bekämpft Peer Gynt die jüdischen Trolle. Nun aber verkörpert gerade ein jüdischer Darsteller dieses arische Musterbild.“ (S. 52)

Die Beiträger des Sammelbandes unterstreichen die widersprüchliche Rezeption von M durch Kritiker und Forscher, arbeiten aber selbst vor allem seine modernen, progressiven und gesellschaftskritischen Potenziale heraus. Wie aus der im Anhang in Auszügen abgedruckten Zensurkarte von 1931 hervorgeht, enthielt der Film zunächst eine später verschollene Szene, in der mehrere Anrufer sich bei der Polizei selbst des Mordes bezichtigen. Daraus ergibt sich eine Frage, die auch Kaes – der ein Vorwort beigesteuert hat – verschiedentlich aufgeworfen hat, die hier aber nicht weiter diskutiert wird: Ist die Lorre-Figur überhaupt der Mörder, oder ist sie nicht lediglich ein besonders erfolgreicher Selbstbezichtiger, von denen es damals hunderte gegeben haben soll? Wir sehen, die Sache ist kompliziert und bleibt es auch. Wer solchen Windungen nachspüren will, findet im vorliegenden Sammelband neben eher entbehrlichen auch sehr lesenswerte Studien. Die stärkere intellektuelle Synthese und nebenbei die bessere, die klarere Prosa bietet weiterhin das schmale Buch von Anton Kaes. (Philipp Stiasny)

■ **Hans Sahl. Filmkritiker.** Hg. von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. Mit einem Essay von Ruth Oelze. München: edition text + kritik 2012 (= Film & Schrift; 14), 333 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86916-138-9, € 29,00

Die von Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen in Verbindung mit der Deutschen Kinemathek herausgegebene Buchreihe „Film & Schrift“ versteht sich als Geschichte der deutschen Filmkritik und stellt anhand ausgewählter Texte das Schaffen einzelner Filmkritiker vor. Nachdem in den vergangenen Jahren bereits Bände zu bekannten und weniger bekannten Namen wie Kurt Pinthus und Herbert Ihering einerseits und Wolfgang Duncker und Lucy von Jacobi anderer-

seits erschienen sind, widmet sich der vierzehnte Band der Reihe den Kritiken von Hans Sahl aus den Jahren 1926 bis 1975.

Das Umschlagfoto zeigt einen Mann, der sich aus einem Zugfenster lehnt und etwas vage lächelt, dessen Blick uns aber nicht erreicht, sondern wie nach innen gekehrt scheint: Wir sehen Hans Sahl (1902-1993) am Anhalter Bahnhof am 7. April 1933, als er Deutschland verlässt und ins Exil geht. Seine Reise führte ihn über Prag, Zürich, Paris, Marseille und Lissabon schließlich 1941 nach Amerika. Die lange, beschwerliche Emigration des Nazigegners aus assimiliertem jüdischen Elternhaus beendete eine bemerkenswert steile Karriere als Feuilletonist beim linksliberalen *Montag Morgen* und dem *Berliner Börsen-Courier*. Sahl, der eigentlich Schriftsteller sein wollte, damit aber erst in hohem Alter Erfolg hatte, betrachtete seine journalistischen Arbeiten als Fingerübungen, die ihn freilich – neben einer viel späteren Tätigkeit als Übersetzer moderner Literatur – die längste Zeit seines Lebens ernährten. (Eine Auswahl seiner Artikel erschien 1991 unter dem Titel „Und doch...“ *Essays und Kritiken aus zwei Kontinenten*.)

Galten Sahls Sympathien in Berlin einem linken, gesellschaftlich und künstlerisch ambitionierten Filmschaffen, so fühlte er sich im Pariser Exil plötzlich gedrängt, ja erpresst, eine stalinistische Parteilinie zu unterstützen. Der „Moralist“ Sahl lehnte das ab, wurde isoliert und ging ins „Exil im Exil“. Zeitweilig hegte Sahl die Hoffnung, als Drehbuchautor zu reüssieren, kehrte 1949 kurz nach Deutschland zurück, lebte in den 1950er Jahren vorübergehend in der Bundesrepublik, dann wieder bis 1989 in Amerika, wo er für *Die Welt* über das amerikanische Filmschaffen berichtete. Seine letzten Jahre verbrachte Sahl in Deutschland. Es ist dieses Leben mit seinen Brüchen und existentiellen Nöten, seiner Einsamkeit und seinen Illusionen, das Ruth Oelze eingangs in einem leSENSwerten, 60-seitigen Essay unter dem Titel „Kritik ist schöpferische Kunst“ nachzeichnet. Über Sahls Vorhaben, eine Geschichte des Films zu verfassen, hätten wir gerne mehr erfahren.

Von den 173 im Band abgedruckten Filmkritiken stammen allein 98 aus dem Zeitraum 1926–1931. Die meisten davon sind Sammelbesprechungen. So kurz die Texte und so prägnant das Urteil, so ermüdet es auf die Dauer, dass Sahl Verriss an Verriss reiht. Für das Kino als Konsumprodukt hatte er nichts übrig und reagierte höchst sensibel auf alles, was ihm politisch rechtslastig oder gar militaristisch vorkam. Zugleich mokierte er sich bei *TAGEBUCH EINER VERLORENEN* (1929) über die „Peinlichkeit des Sujets“ (S. 147), empfand *DER BLAUE ENGEL* (1930) als „Film gegen Heinrich Mann“ (S. 170) und schrieb wie ein Oberlehrer über den nur ein paar Jahre älteren (also noch sehr jungen) Kurt Bernhardt: „Ein verfahrenes Talent, interessant, eigenwillig, aber ein schlechter Regisseur, wo es sich um Aufbau, Gliederung, Komposition einer Szene handelt.“ (S. 132) Dem stehen positive Bewertungen speziell von russischen und amerikanischen Filmen gegenüber, deren Alltagsbeobachtungen und Realismus er schätzte. Er wollte: „Keine Luxusfabrikate, sondern inhaltlich saubere, anständige Zeitfilme!“ (S. 128)

Nebenbei geben die Texte einen lebhaften Eindruck von der Vielfalt des damaligen Kinoprogramms mit seinen zahlreichen Dokumentarfilmen, wobei Sahl den Niedergang des kurzen Beiprogrammfilms sehr beklagte. Seine besondere Vorliebe galt experimentellen und gewagten Arbeiten wie denen von Walter Ruttmann; Carl Junghaus sah er auf dem Weg, „ein deutscher Pudowkin zu werden“ (S. 166) und plädierte anlässlich der Premiere von *SO IST DAS LEBEN* (1930) für die Einrichtung eines „Versuchskinos“ für künstlerisch wertvolle Filme in Berlin, das „Experimentierzwecken“ vorbehalten sein sollte, sozusagen ein Arsenal *avant la lettre*. Diesen Wunsch sah er später erfüllt im Kino des Museum of Modern Art in New York und im dortigen Goethe-Haus, dessen mit Sahl befreundeter Programmdirektor, Hans Egon Holthusen, im Jahre 1961 Kurzfilme von Herbert Vesely, Peter Schamoni und anderen mit Werken der amerikanischen Filmavantgarde zusammenbrachte.

In den für *Die Welt* geschriebenen Kritiken der 1960er und 1970er Jahre stand Sahl dann reichlich Platz zur Verfügung, um die Entwicklungen im amerikanischen Mainstream-Kino zu verfolgen. Sein kulturkritisch grundierter Moralismus bleibt dabei spürbar, wenn er die Sozialkritik von *THEY DON'T SHOOT HORSES, DON'T THEY* (1969) lobt und Kubrick in *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) Zynismus und Schadenfreude vorwirft. Coppolas *THE GODFATHER* (1971) war demnach für Sahl „ein Film, der uns durch die Kunst seiner Darstellung vergessen läßt, daß jene, um die es her geht, unsere Teilnahme nicht verdienen. Wir haben unseren Gerechtigkeitssinn am falschen Ort verschwendet.“ (S. 308)

Offenkundig richtet sich der vorliegende Band an historisch interessierte Leser und Forscher. Da er zudem einen wissenschaftlichen Anspruch besitzt, wäre es wünschenswert gewesen, in der sehr knapp gehaltenen editorischen Notiz ein paar Worte zu den Auswahlkriterien zu verlieren, auch wegen einiger auffallender Lücken 1931/32 und 1939 bis 1953. Als Nachschlagewerk ist der Band leider ungeeignet, weil ein Register fehlt und bei einem Großteil der Einträge aus dem Inhaltsverzeichnis nicht hervorgeht, welche Filme wo besprochen werden. Das ist umso mehr zu bedauern, als viele Kritiken aus der Weimarer Republik mittlerweile nicht mehr als sekundäre Quellen zu lesen sind, sondern – angesichts zahlloser verschollener, hier aber dokumentierter Filme – als Primärquellen. Bitte, liebe Herausgeber, gönnen Sie den Lesern in Zukunft ein Register. (Philipp Stiasny)