

Jeanpaul Goergen

### Neue Filmliteratur

1999

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 10, Jg. 4 (1999), Nr. 10, S. 61–67.

#### 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>

geringen Stichprobe, die darüber hinaus auch nur in Leipzig und München erhoben wurde, trotz einiger interessanter Details nur beschränkt aussagekräftig. Der Wert des Buches besteht vor allem darin, daß es die Aufmerksamkeit auf ein lange vernachlässigtes wissenschaftliches Desiderat lenkt. Daß es kaum gelingen konnte, dieses im ersten Anlauf zu beseitigen, konnte wohl niemand erwarten.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Rainer E. Lotz (Hg.): *Discographie der deutschen Kleinkunst. Discographie der deutschen Tanzmusik. Discographie der deutschen Gesangsaufnahmen. Discographie der deutschen Sprachaufnahmen*. Bonn: Birgit Lotz Verlag

ISBN 3-9802656-7-6

Bezug: Birgit Lotz Verlag, Jean Paul Straße 6, D-53173 Bonn

Fax: 228 - 365142, Email: Birgit-Lotz-Verlag@gmx.de

■ *Tondokumente zur Kultur- und Zeitgeschichte 1888 - 1932. Ein Verzeichnis*.

Zusammengestellt und bearbeitet von Walter Roller. Herausgeber: Deutsches Rundfunkarchiv. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg, 1998 (= Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs, Bd. 15), 461 Seiten

ISBN 3-932981-15-4, DM 68,00

Seit 1991 arbeitet eine kleine Gruppe von Enthusiasten an der Erstellung einer Deutschen National-Discographie, also einer systematischen Auflistung der in Deutschland hergestellten Tonaufnahmen. Eine Riesenaufgabe, wurden doch im deutschsprachigen Raum etwa eine Million Schellack-Platten hergestellt. Durch thematische Discographien versucht die Forschergruppe um Rainer E. Lotz eine Schneise in diesen Berg von Aufnahmen zu schlagen. Umgesetzt wurden bisher vier Serien: die Discographie der deutschen Kleinkunst (fünf Bände), die Discographie der deutschen Tanzmusik (vier Bände), die Discographie der deutschen Gesangsaufnahmen (zwei Bände) sowie die Discographie der deutschen Sprachaufnahmen (zwei Bände). Alle Bände sind zum Einzelpreis von DM 100,00 im Birgit Lotz Verlag erschienen und können dort auch geordert werden.

Diese Discographien sind auch für Filmwissenschaftler von großem Interesse, denn sie weisen zahlreiche Aufnahmen von Filmkünstlern nach, die ja nicht nur vor der Kamera, sondern teilweise weit häufiger auf den Varieté- und Kleinkunsth Bühnen auftraten und zum Teil veritable Schallplattenstars waren. Aus dem Bereich Kleinkunst etwa Hans Albers, Siegfried Arno, Margo Lion, Lee Parry, Anna Sten, Szöke Szakall, Conradt Veidt, Otto Wallburg; aus der Tanzmusik beispielsweise die Weintraub Syncopators und die Lewis Ruth Band, um nur einige zu erwähnen, deren Schallplatteneinspielungen bereits erfaßt wurden. Diese Discographien lenken auch den Blick auf die enge Verflechtung von Varieté und Film sowie auf die gemeinsamen Verwertungsinteressen von Tonfilmproduzenten und Schallplattenindustrie im Medienverbund. Für den Filmwissenschaftler, der auch Zeithistoriker ist, ist die Discographie der deutschen Sprachaufnahmen von besonderem Interesse. Nachgewiesen sind zahlreiche Tondokumente von Politikern und Wissenschaftlern sowie Aufnahmen u.a. von Alfred Braun, Alfred Beierle, Heinrich George, Gustaf Gründgens, Erich Kästner, Alfred Kerr, Theodor Loos, Erwin Piscator, Max Reinhardt, Ernst Toller, Karl Valentin - ein Fundgrube, zweifelsohne.

In den 20er und 30er Jahren gab es auch zahlreiche Berührungspunkte zwischen Film und Rundfunk, die in der Phase der Einführung des Tonfilms besonders intensiv waren. So war der Rundfunk sehr stark an der Tonfilmtechnik als Aufzeichnungsmedium für seine überwiegend live gesendeten Programme interessiert. Die Filmleute interessierten sich für die Erfahrungen der Rundfunktechniker mit der Tonaufnahme. Hörspiele wurden zu Filmen umgeschrieben, Hörspielmacher wechselten zum Film, Filmkünstler realisierten im Rundfunk experimentelle Hörspiele. Der Rundfunk spielte die Tonfilmschlagler und trug so erheblich zur schnelleren Akzeptanz des Tonfilms bei.

Diese und andere Beziehungen zwischen den beiden Medien wurden von der Filmwissenschaft nur selten wahrgenommen und noch seltener untersucht. So wundert es nicht, daß auch die erhaltenen Tonaufnahmen des Rundfunks bisher kaum für filmwissenschaftlichen Untersuchungen (und Filmausstellungen) ausgewertet wurden.

Das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt am Main hat jetzt einen Katalog vorgelegt, der den Bestand an kultur- und zeitgeschichtlichen Tondokumenten von 1888 bis 1932 dokumentiert. Erfasst wurden nicht nur rundfunkeigene Aufnahmen - die Rundfunkgesellschaften konnten erst ab Herbst 1929 ihre Programme mitschneiden - sondern auch zahlreiche Walzen und Grammophonplatten. Der Katalog ist chronologisch geordnet; die Einträge sind durch Stichwörter bzw. wörtliche Zitate aus den Tonaufnahmen erschlossen; ferner gibt es ein Personen- sowie ein Sach- und Titelregister.

Am 23. Januar 1930 wurde eine parodistische Jahresbilanz gesendet, die auch die Gewinne der Ufa mit dem *Blauen Engel* aufspießt: „Wir sind bis Kopf auf Fuß auf Jannings eingestellt, denn wir brauchen Geld und sonst gar nichts!“ Auf einer Schallplatte erläutert Guido Bagier 1931 die gemeinsamen Interessen von Tonfilm und Schallplatte. Vom 8. August 1931 hat sich eine Reportage von den Dreharbeiten zu *Der brave Sünder* erhalten; auch ein Gespräch mit Ernst Lubitsch über das Verhältnis des Tonfilms zum Stummfilm vom 12. 11. 1932 ist im Deutschen Rundfunkarchiv vorhanden. Dieser Katalog, dem weitere folgen werden, ist auch als Ergänzung zur Discographie der deutschen Sprachaufnahmen zu nutzen, da diese auf Standortnachweise verzichtet.

■ **Lotte Reiniger: Die Abenteuer des Prinzen Achmed.** Berlin: absolut MEDIEN 970, VHS PAL, s/w, koloriert, ca. 71', DM 49,80

■ **Papageno. Musikfilme von Lotte Reiniger.** Berlin: absolut MEDIEN 971, VHS PAL, s/w, ca. 46', DM 39,80

■ **Aschenbrödel. Märchenfilme von Lotte Reiniger.** Berlin: absolut MEDIEN 972, VHS PAL, s/w, ca. 75', DM 49,80

Info: <http://www.absolutMEDIEN.de>

Zum 100. Geburtstag von Lotte Reiniger sind bei absolut MEDIEN drei Videokassetten erschienen, u. a. mit ihrem Hauptwerk, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1923 - 26): eine lobenswerte Initiative. Wer erwartet hatte, hier bereits die kürzlich vom Deutschen Filmmuseum in Frankfurt am Main restaurierten Fassung mit der Originalmusik von Wolfgang Zeller zu finden, wird aber enttäuscht. Die Herausgeber griffen vielmehr auf die alte Restaurierung von 1989 zurück, die ebenfalls vom Deutschen Filmmuseum zusammen mit dem Trickfilmstudio Damerow auf 16mm realisiert worden war. Diese Fassung hat bei weitem nicht die Brillanz und auch nicht die Originalfarben der jetzt vorliegenden Restaurierung (vgl. den Restaurierungsbericht in diesem Heft S. 45 - 47). Die Begleitmusik zu dieser alten Restaurierung stammt von Freddie Philipps.

Für das zweite Video dieser Edition wurden neben *Papageno* von 1935 noch *Zehn Minuten Mozart* (1930) und *Carmen* (1933) ausgewählt, ferner der Dokumentarfilm *Ein Scherenschnittfilm entsteht* (GB/BRD 1953/1971), in dem Lotte Reiniger ihre Kunst demonstriert.

Das dritte Video versammelt Märchenfilme von Lotte Reiniger, die auf dem Cover leider ohne Jahresangaben und ohne die Originaltitel präsentiert werden: *Cinderella* (D 1922/23, OT: *Aschenputtel* (auf dem Cover als „Aschenbrödel“ vorgestellt), hier mit Musik und Erzählstimme unterlegt, *Thumbelina* (GB/USA 1955), *Die drei Wünsche* (GB/USA 1954, OT: *The Three Wishes*), *Hansel and Gretel* (GB/USA 1955), *The Grasshopper and the Ant* (GB/USA 1954), *The Gallant Little Tailor* (GB/USA 1954) sowie *Der verlorene Sohn* (BRD 1973/74), der vor farbigen Hintergründen spielt. All diese Filme sind mit einer deutschen Erzählstimme unterlegt, die Musik steuerte jeweils Freddie Philipps bei. Bis auf das „*Papageno*“-Video, das die schwarzen Silhouetten gräulich und die differenzierten Hintergründe nur verschwommen wiedergibt, ist die Bildqualität gut.

■ **Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933 - 1945.** Hrsg. von Claus-Dieter Krohn, Patrik von zur Mühlen, Gerhard Paul, Lutz Winckler, unter redaktioneller Mitarbeit von Elisabeth Kohlhaas. Darmstadt: Primus-Verlag 1998, 1356 Spalten  
ISBN 3-89678-086-7, DM 128,00

■ **Exil und Avantgarden.** Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für Exilforschung von Claus-Dieter Krohn, Erwin Rotermund, Lutz Winckler und Wulf Koepke. (= Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch, Bd. 16/1998). München: edition text + kritik, 1998  
ISBN: 3-88377-591-6, DM 58,00

■ **Filmexil II.** Eine Publikation der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin. Berlin: Edition Hentrich, November 1998, 86 Seiten  
ISBN 3-89468-253-1, ISSN 0942-7074, DM 18,00

In über hundert Beiträgen nähert sich das „Handbuch der deutschsprachigen Emigration“ allen Aspekten der überwiegend jüdischen Auswanderung der Jahre 1933 bis 1945. Sechs große Kapitel erschließen das Feld der Exilforschung. „Anlässe, Rahmenbedingungen und lebensweltliche Aspekte“ bilden den Einstieg, gefolgt von der nach Ländern und Kontinenten aufgegliederten Schilderung der Arbeits- und Lebensbedingungen im Exil. Das dritte Kapitel widmet sich dem politischen Exil und dem Widerstand aus dem Exil. Zwei Kapitel untersuchen die Wissenschaftsemigration und das literarische und künstlerische Exil. Das Schlußkapitel beschäftigt sich mit der Rückkehr aus dem Exil und seiner Rezeptionsgeschichte.

Über die Filmemigration schreibt kompakt und präzise Helmut G. Asper. Bei seiner Definition des Exilfilms folgt er Jan-Christopher Horak: „Exilfilme sind Filme, die im Zeitraum von 1933 - 1950 im Exil entstanden und bei denen Exilanten mindestens zwei der wesentlichen Schlüsselpositionen (Produktion, Regie, Drehbuch) besetzten und die entweder thematischen Bezug nehmen auf die Gegenwart und/oder eine Fortsetzung der Filmarbeit in der Weimarer Republik darstellen.“ (Sp. 960) Asper charakterisiert dann die unterschiedlichen Lebens- und Arbeitsbedingungen der Filmemigranten in den wichtigsten Exilländern und arbeitet ihren Beitrag zu den nationalen Filmgeschichten heraus; bedeutende Exilfilme werden kurz vorgestellt. Nicht erwähnt wird die Filmemigration nach Palästina/Israel. Die Zahl der Filmemigranten (ohne die Fami-

lienangehörigen) schätzt Asper auf ca. 2000. Insgesamt entstanden 225 Exilfilme, die meisten davon in den USA, Frankreich, England, Österreich und in den Niederlanden. Nicht berücksichtigt wurden aber offenbar Kultur-, Dokumentar- und Werbefilme, etwa die Produktionen des in die Schweiz emigrierten Werbefilmproduzenten Julius Pinscher. Auch die Werke der emigrierten Animationsfilmer wie Oscar Fischinger, George Pál und Lotte Reiniger werden hier übergangen.

Mit den „Filmavantgardisten im Exil“ beschäftigt sich Helmut G. Asper dann in dem zeitgleich mit dem Handbuch erschienenen 16. Band der Schriftenreihe „Exilforschung“, das ganz dem Thema „Exil und Avantgarden“ gewidmet ist. Asper faßt die wichtigste Literatur zum Thema zusammen, bündelt sie auf den Aspekt des Filmexils. Das Schicksal der Emigranten Oskar Fischinger, Hans Richter, László Moholy-Nagy und Helmar Lerski wird ausführlicher nachgezeichnet. Auch die Filmarbeiten von Peter Weiss und Peter Lilienthal, die in jungen Jahren mit ihren Eltern emigrieren mußten und in den 50er Jahren experimentelle Filme realisierten, werden berücksichtigt.

Neuland betritt im gleichen Band Jörg Jewanski mit seinem Beitrag über Alexander László und der Weiterentwicklung seiner Farblichtmusik im amerikanischen Exil. Der aus Ungarn stammende László hatte 1925 in Deutschland mit Farblichtmusik Aufsehen erregt. Dieses Avantgardeprojekt beruhte auf einer „gleichzeitigen Darbietung von Klaviermusik und auf eine Leinwand projizierte abstrakten und changierenden Farb- und Formenspiel.“ (S. 195) Dieser Ansatz zu einer neuen Kunst lief parallel zu vergleichbaren Installationen am Bauhaus und zu den Experimenten mit absolutem Film. 1933 flüchtete László in seine ungarische Heimat, 1938 emigrierte er in die USA. Ausführlich stellt Jewanski Lászlós Versuch dar, in seiner neuen Heimat seine Farblichtmusik groß herauszubringen. Mit Hilfe eines reichen Gönners gründete er die American Colorlight-Music Society, um mit Hilfe eines großen Farblichtinstruments eine „neue Sprache des künstlerischen Ausdrucks“ zu schaffen. Aber das Gerät wurde nicht fertig, geplante Aufführungen kamen nicht zustande - nicht mal eine Probeaufführung; das Vorhaben war zu groß angelegt und scheiterte. László konzentrierte sich anschließend aufs Klavierspielen und Komponieren; ab 1943 arbeitete er in Hollywood als vielgefragter Film- und Fernsehkomponist.

Mit László ist ein vergessener Avantgardist wiederzuentdecken, der auch mit einem eigenen absoluten Film, dem heute verschollenen *Pacific 231* nach der Musik von Arthur Honegger von einen bemerkenswerten Beitrag zur deutschen Filmavantgarde geleistet hat. Der 1927 unter Mitwirkung des Graphikers Jan Tschichold in 8 Tagen abgedrehte Film, eine Studie über das „Erlebnis Lokomotive“, wurde in Doppelprojektion aufgeführt. Der Kinogänger sollte, wie László es formulierte, aus seiner Passivität heraustreten, aktiv werden und miterleben: „Der Zuschauer wird zum Stück des *Pacific 231*, wird aus dem Gleichgewicht gebracht, wie er.“ Jewanski beschränkt sich auf Lászlós Experimente mit der Farblichtmusik und klammert daher diesen Aspekt von Lászlós Schaffen aus, ebenso wie er dessen Zeit als Kapellmeister am Münchner Phoebus-Palast und seinen in Ungarn 1937 realisierten Film *Magyar Triangulum* nicht berücksichtigt. Lászlós Beitrag zur Filmavantgarde bleibt also noch darzustellen; seine Arbeiten zur Farblichtmusik im amerikanischen Exil können aber jetzt, dank dieser detaillierten Studie von Jörg Jewanski, wieder gewürdigt werden.

Das 11. Heft der von der Stiftung Deutsche Kinemathek herausgegebenen Zeitschrift *Filmexil* widmet sich ganz der Filmemigration nach Palästina. Das Editorial stellt nüchtern fest, daß ihre Erforschung, von Helmar Lerski abgesehen, noch auchsteht. (S. 7)

Eine lange Liste mit vielen unbekanntem und wenigen bekannten Namen verdeutlicht die Dimension der Filmemigration zwischen 1933 und 1940 nach Palästina. Jan-Christopher Horak präsentiert Lerskis erste Filmregie (*Awodah*, 1933) auf dem Hintergrund seiner Karriere als Kameramann (u.a. bei William Wauer) und seiner Porträtfotografie, die Gesichter zu „Landschaften der Begierde“ (S. 9) ausleuchtet. Lerskis letzter Film, den nur noch in einer bearbeiteten Fassung erhaltenen *Adamah* von 1948, wird von Ronny Loewy akribisch in allen Produktionsphasen vorgestellt.

Barbara von der Lühe schreibt über die „leidenschaftliche Filmproduzentin und Filmautorin“ (S. 33) Margot Klausner, die in Israel trotz aller Rückschläge das größte Film- und Fernsehstudio aufbaute. Hillel Tryster dokumentiert Interviewausschnitte mit Rolf M. Kneller, einem Mitarbeiter von Helmar Lerski und „one of the most important and prolific figures in early Israeli cinematography and cinema in general.“ (S. 59); ferner eine Spurensuche nach dem ehemaligen Wilfried Basse-Mitarbeiter Juda Leman, der 1935 als Regisseur von *The Land of Promise*, des erfolgreichsten zionistischen Propagandafilms, bekannt wurde. Der 1936 nach Tel Aviv emigrierte Ufa-Filmarchitekt Heinz Fenchel, der dort aber nicht mehr in diesem Beruf arbeitete, wird von Joachim Schlör vorgestellt. Gabriele S. Wolter schreibt über die sechs Filme, die Victor Vicas zwischen 1949 und 1951 in Israel drehte.

In all diesen Beiträgen ist viel von nicht realisierten Projekten die Rede, von den Schwierigkeiten, Filme in einem Land zu drehen, das praktisch keine Filmindustrie kannte, von verstümmelten Fassungen und verlorenen Filmen - aber auch von einem beharrlichen Aufbauwillen, starken künstlerischen Talenten und beachtlichen Filmen, die trotz alledem entstanden. Ein wichtiges Heft dieser wichtigen Zeitschrift.

■ Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Christel Weiler (Hrsg.): **Berliner Theater im 20. Jahrhundert.** (= Veröffentlichung des Instituts für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin). Berlin: Fannei & Walz 1998, 248 Seiten  
ISBN 3-927574-47-3, DM 34,00

■ **Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste.** Hrsg. von Gabriele Brandstetter, Helga Finter, Markus Weßendorf (= Forum Modernes Theater, Band 24). Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998, 392 Seiten  
ISBN 3-8233-5224-5, 148,00 DM

Zwei Sammelbände zur Theatergeschichte enthalten auch Aufsätze, die den tradierten Rahmen der Theaterwissenschaft verlassen und die Wechselbeziehungen mit anderen Künsten und Medien untersuchen. „Berliner Theater im 20. Jahrhundert“ wurde vom Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität anlässlich des 50jährigen Bestehens herausgegeben; die Kollegen des 1960 an der Humboldt-Universität gegründeten Instituts für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation wurden eingeladen, sich an diesem Jubiläumsband zu beteiligen, der auch an die Gründung des Instituts für Theaterwissenschaft vor 75 Jahren, im Herbst 1923, an der Friedrich-Wilhelms-Universität erinnert.

Wolfgang Mühl-Benninghaus untersucht am Beispiel des Operetten- und Medienstars Richard Tauber die „intermedialen Beziehungen zwischen Theater, Rundfunk und Schallplatte sowie partiell dem Tonfilm“ (S. 143) im Berlin der späten zwanziger Jahre. Die Operette stützte sich nun wesentlich auf Schlager; insbesondere die lyrische Ope-

rette, die sogenannte Léhariade mit dem in der Mitte des zweiten Aktes vorgetragenen „Tauberlied“ feierte Triumphe. Rundfunkdarbietungen und Platteneinspielungen steigerten Richard Taubers Popularität, zumal technische Neuerungen bei Radio und Schallplatte die Klangwiedergabe erheblich verbesserten. Der frühe Tonfilm griff Taubers Starnimbus auf, konnte aber nur Anfangserfolge erzielen, da Tauber schauspielerische Präsenz in ausgefeilteren Dramaturgien nicht mehr trug. Da Schlager- und Operettenplatten nur in reicheren Wohngegenden, selten aber in den Arbeitervierteln angeboten wurden, könnte man auch schlußfolgern, daß Tauber nur bei einem Teilpublikum - der doch recht kleine Kreis der Begüterten - als Medienstar bewundert wurde. Das reichte aber nicht für einen Tonfilmstar, der die breiten Massen ansprechen mußte.

Diese Massen wollten auch Erwin Piscator und Ernst Toller erreichen. Ulrike Haß verdeutlicht ihre diametral entgegengesetzten Positionen am Beispiel von „Hoppla, wir leben!“ (1927) auf dem Hintergrund des tiefgreifenden Medienumbruchs nach dem Ende des Weltkriegs und kommt zu dem Schluß, daß Tollers Begriff der Mediatisierung demjenigen Piscators weit überlegen war. (S. 129).

Die weiteren Autoren dieses Bandes (u.a. Erika Fischer-Lichte, Jörg Bochow, Henning Rischbieter, Joachim Fiebach und Arno Paul) behandeln bedeutende Etappen der Berliner Theatergeschichte (u.a. Theaterbauten, Berliner Antikenprojekte, Kortners „Don Carlos“-Inszenierung in West-Berlin 1950, das GRIPS-Theater).

Der Band „Grenzgänge. Das Theater und die anderen Künste“ ist aus einem internationalen Kongreß hervorgegangen, der 1996 an der Justus-Liebig-Universität in Gießen stattfand. Insgesamt 35 sympathisch knappgehaltene Beiträge untersuchen u.a. die Wechselbeziehungen zwischen „Theater und Medien“, „Theater und Musik“, „Körper, Tanz und Bewegung“, „Theater und Politik“, „Theater und Performance“ sowie „Fest und Interkulturalität“. Entsprechend breit ist das Themenspektrum gespannt, so daß hier nur auf ausgewählte Aufsätze eingegangen werden kann. Ulrike Haß gibt „Elemente einer Theorie der Begegnung: Theater, Film“, Eleonore Kalisch detailliert „kinematographische Aspekte des Gestischen und des Komischen in Bergsons dezentrierter Bild-Auffassung und ihre Rezeption durch Gilles Deleuze“, Jörg Bochow schreibt über den Ausdrucks-Menschen in Theater und Film der russischen Avantgarde und Barbara Büscher analysiert die Verbindung von performativen Künsten und audio-visuellen Medien.

Anhand von *Don Juan heiratet* (1909, D: Josef Giampetro vom Berliner Metropol-Theater) und *Der Andere* (1913) untersucht Wolfgang Mühl-Benninghaus zwei frühe filmische Theateradaptionen. Die grundlegende Bedeutung der Autorenfilme sieht er vor allem darin, daß sie das „wichtige Zusammenspiel“ (S. 100) des Drehbuchautors und des Regisseurs installierten. Insbesondere die Lektüre von *Don Juan heiratet* überzeugt. Ob aber der Regisseur Bolten-Baecker mit diesem Werk „den Film als Kunst zu etablieren“ (S. 95) suchte, wird nicht schlüssig. Daß er mit Hilfe der Schriftsteller und Bühnenauteurs den Film „von dem Lasziven und grob Sensationellen“ befreien wollte und eine „deutsche Geschmacksrichtung“ (S. 91) einbringen wollte, deutet eher in eine andere Richtung: Stärkung des deutschen Einflusses im französisch dominierten Filmgeschäft durch „gehobenerer“ Sujets deutscher Autoren.

Stefan Koslowski beschäftigt sich mit den „Tableaux vivants“ im 19. Jahrhundert - ein Thema, das auch für die Vorgeschichte der Kinematographie bedeutsam ist. Lebende Bilder waren „fester Bestandteil der bürgerlichen Vereinskultur“ (S. 159), vor allem die Turnvereine stellten solche Marmorbilder; bei Schaustellungen aller Art erregten

die sogenannten Bio- oder Mimoplastiker mit nachgestellten Szenen der Antike größtes Aufsehen, denn sie „erlaubten es insbesondere den Artistinnen, sich in größtmöglicher Hüllenlosigkeit zu zeigen.“ (S. 158). Musik und Gesang ergänzten diese Auftritte, die meist in Serien mit mehreren Bildern dargeboten wurden. Der pikante Film des frühen Kinos fand in diesem Repertoire (sowie in den entsprechenden Postkarten) bereits fest etablierte Darstellungsmuster sozial akzeptierter Erotik.

Über das „vorfilmische“ Theater von Dion Boucicault Mitte des letzten Jahrhunderts in England schreibt Ralf Erik Remshardt. Boucicault - der „unangefochtene Großmeister des Spektakeltheaters“ (S. 80) - fesselte sein Publikum mit immer neuen Bühnensensationen: Schneelawinen, Bootsrennen, ein niederbrennendes Mietshaus. Diese auf pure Schaulust zielenden Effekte ebenso wie die entsprechend ausgeklügelten Bühneninstallationen könnten auf ein „proto-cineastisches Modell“ (S. 82) hinweisen. Remshardt wertet das Spektakeltheater aber nicht als Antizipation des Kinos, sondern charakterisiert Boucicault als den „gewandtesten(n) Praktiker eines generellen Trends seit der Romantik auf einen nicht-statischen Bühnenraum hin.“ (S. 84) Boucicaults' Kredo: „Das Publikum will Sensationen und man kann ihm davon nie zuviel geben“ gilt nicht nur auf dem Hintergrund der Schaulust als dem Grundtenor des 19. Jahrhunderts (S. 78), sondern für alle Schaustellungen, das Kino eingeschlossen.

## vorgestellt von... Horst Claus

■ Stefan Mannes: *Antisemitismus im nationalsozialistischen Film – Jud Süß und Der ewige Jude*. Köln: Teiresias, 1999, 122 Seiten  
ISBN 3-9805860-3-0, DM 43,80

Bei dieser ursprünglich als Staatsexamensarbeit entstandenen Studie handelt es sich um eine vergleichende Analyse der – zumindest dem Namen nach – bekanntesten antisemitischen Hetzstreifen der Filmgeschichte. Sie setzt sich aus vier etwa gleich langen Abschnitten zusammen. Am Anfang steht eine Übersicht über den Aufbau der deutschen Filmwirtschaft unter dem Aspekt der politischen und wirtschaftlichen Kontrollmechanismen des NS-Staates. Die Teile zwei und drei offerieren detaillierte Textanalysen der beiden Filme, wobei *Jud Süß* als Beispiel für die von Goebbels bevorzugte indirekte Propaganda behandelt wird, während *Der ewige Jude* als angeblicher Dokumentarfilm für die von Hitler vertretene Auffassung von der Überlegenheit der sich nicht versteckenden, eindeutigen Propaganda steht.

Der vergleichende Schlußteil kommt zu dem Ergebnis, daß beide Filme auf unterschiedlichen Wegen das gleiche Ziel anstreben: „... die Verbreitung und Vertiefung antisemitischen Gedankenguts in breiten Bevölkerungsschichten“, sowie „die Legitimation bisheriger antisemitischer Maßnahmen und die Vorbereitung weitergehender Pläne“. Trotz der verschiedenen Ansätze bedienen sich beide Filme derselben, in der europäischen Geschichte – insbesondere im 19. Jahrhundert – verwurzelten antisemitischen Stereotypen, die zum festen Bestandteil der Medienlandschaft des Dritten Reichs gehörten: Angebliches Assimilationsbestreben der jüdischen Rasse, Weltverschwörung (Übernahme der Herrschaft über alle anderen Rassen – insbesondere die arischen), Geldgier und Machtstreben, jüdischer Internationalismus (der allerdings in *Jud Süß* nur am Rande berührt wird), rassische Unterwanderung deutschen Blutes vor allem durch Ost- und Ghettojuden, rituelles Schächten als Beleg für Brutalität, Ausbeutungs-