

Uli Jung

### Neue Filmliteratur

1998

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Jung, Uli: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 7, Jg. 3 (1998), Nr. 7, S. 41–45.

#### 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>

Die meisten hier versammelten Texte des Filmemachers und Philosophen wurden zum ersten Mal in englisch- oder französischsprachigen Blättern publiziert; es sind, wie die Herausgeber anmerken, zum großen Teil Auftragsarbeiten. Auch jede deutsche Zeitung oder Zeitschrift könnte sich glücklich schätzen, wenn sie Ophüls als regelmäßigen Kolumnisten gewänne.

## vorgestellt von... Uli Jung

■ Elisabeth Büttner, Christian Dewald: **Anschluß an Morgen: Eine Geschichte des österreichischen Films von 1945 bis zur Gegenwart.** Residenz Verlag, Salzburg, Wien 1997; 504 Seiten, Abb.  
ISBN: 3-7017-1089-9, DM 68,00

Eine lineare, chronologische Geschichte des österreichischen Films seit 1945 sollte der Leser nicht erwarten. Das Buch „muß nicht von vorne nach hinten gelesen werden. Die sechs Kapitel sowie die Materialkästen funktionieren autonom.“ (S. 8) Dennoch gewährt „Anschluß an Morgen“ interessante Einblicke in die österreichische Filmszene nach 1945. Die Stärken des Buches liegen eindeutig in der Analyse von Filmen aus den fünfziger Jahren, die ideologiekritisch unter die Lupe genommen werden. Die Themenkreise, die den sechs Kapiteln zugrunde liegen und die es den Autoren erlauben, sich souverän in der Geschichte vor und zurück zu bewegen, sind in ihrer Abfolge einsehbar, in ihrer Auswahl jedoch nicht genügend hergeleitet oder begründet. „Geschichte(n)“, „Kontinuitäten“, „Konflikte, Utopien“, „Körper“, „Orte, Gesichter“ und „Bewegung, Zeit“ beschreiben die letzten fünfzig Jahre des österreichischen Films halt doch nur äußerlich, nicht inhaltlich. Das Kino der Filmierzählungen und das Kino der Schauspieler werden von Büttner/Dewald ausführlich behandelt; das Kino der Regisseure tritt dahinter fast zurück.

An den Kapitelüberschriften läßt sich auch bereits eine zunehmende Hinwendung zu theoretischen Konzepten erahnen. Doch ist nicht genau auszumachen, auf welche theoretische Basis die Autoren ihre Filmgeschichte fundieren wollen. An konventionellen Entwicklungslinien und historischen Eckdaten sind sie jedenfalls offenkundig nicht interessiert. Damit einher geht ein Filmkanon, der in den gängigen österreichischen Filmgeschichten nicht befolgt wird. Büttner/Dewald stellen vielmehr kommerzielle Spielfilme, Dokumentationen und avantgardistische Experimente gleichberechtigt nebeneinander, wenn es ihnen richtig erscheint („objektiv“ ist ihre Auswahl keineswegs!). Das eröffnet neue, überraschende Perspektiven, die zu begrüßen sind, läßt aber dennoch andere Formen des Filmischen weiterhin außer Acht (z.B. Werbe-, oder Industriefilm). Auch hier werden also bestimmte Filmformen ohne methodologische Absicherung vor anderen privilegiert.

Büttner/Dewald klammern politische und ökonomische Aspekte der österreichischen Filmgeschichte vollständig aus. Die Bedingungen, unter denen in Österreich Filme entstanden und entstehen, interessieren sie nicht. Das ist ein Schritt in die falsche Richtung und läuft konträr zu den ohnehin verspätet eingesetzt habenden Untersuchungen über die Strukturgeschichte der österreichischen Kinematographie. Da die Autoren aber keine Geschichte der Filmästhetik geschrieben haben, ideologische Wirkungen aber

dennoch nicht allein an Filmstoffen, sondern auch an ihrer jeweiligen Ausformung festmachen, wäre die Beschreibung der Rahmenbedingungen für die österreichische Filmproduktion unerlässlich gewesen und hätte die österreichische Nachkriegsfilmgeschichte auch als Teil der Politik-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte Österreichs verstehbar machen können.

Dauerhaft nützlich wird eine chronologische Filmographie des österreichischen Nachkriegsfilms (S. 438 - 469) sein, die von Regina Schlagnitweit und Alexander Horwath zusammengestellt worden ist (auch wenn sie sich nur auf die Spielfilmproduktion des Landes konzentriert). Auch die ausführliche, gut gegliederte Bibliographie ist hervorzuheben.

Die an der FU Berlin tätige Büttner und der Theaterwissenschaftler Dewald, die, wie von Wiener Kollegen zu hören ist, dort noch vor kurzer Zeit als Filmhistoriker weitgehend unbekannt gewesen sind und deren großzügige finanzielle Ausstattung für die Recherche- und Schreibearbeit für vorliegendes Buch für Verwirrung gesorgt haben soll, haben dem Vernehmen nach einen Auftrag des Verlages, in einem Folgeband die Geschichte des österreichischen Films bis 1945 zu schreiben. Es sei ihnen angeraten - für diesen Zeitraum noch mehr als für den hier behandelten -, dabei auch verstärktes Bewußtsein für die Strukturgeschichte zu entwickeln. Vor allem der österreichische Tonfilm zwischen 1930 und 1938 ist nicht adäquat darzustellen, ohne auf ökonomische Verflechtungen und politische Interessenlagen abzuheben.

#### ■ **Kinoschriften.**

Hg.: SYNEMA - Gesellschaft für Film und Medien, Wien  
Bd. 1: 1988, 206 Seiten; ISBN 3-85369-724-0, DM 37,00  
Bd. 2: 1990, 196 Seiten; ISBN 3-85369-835-2, DM 37,00  
Bd. 3: 1992, 253 Seiten; ISBN 3-85369-907-3, DM 52,00  
Bd. 4: 1996, 175 Seiten; ISBN 3-901644-01-6, DM 46,00

Aus dem Defizit der universitären Verankerung der Filmwissenschaft in Österreich heraus formierte sich Synema als Gesellschaft für Filmtheorie und schuf sich „Kinoschriften“ als publizistisches Organ. Das vollmundige Programm, ein „Jahrbuch“ sein zu wollen, hat sich leider nicht realisieren lassen, was Synema in Band 4 auch durch eine Umbenennung in „Lesebuch des Filmischen“ endgültig akzeptiert zu haben scheint. Schade und doch realistisch, denn „Kinoschriften“ ist in seiner thematischen und methodischen Offenheit ein immer wieder, Band für Band, anregendes Projekt, das auch in retrospektiver Lektüre seinen illuminierenden Reiz nicht verliert. Eine regelmäßige Erscheinungsform wäre also wünschenswert. „Kinoschriften“ hat mit Band 4 ein professionelleres Layout erhalten, gleichwohl die Schrifttype sich nun an der Grenze des Noch-Lesbaren bewegt.

Die Offenheit der „Kinoschriften“ tut natürlich gelegentlich weh, wenn der Zugang der Artikel weniger methodisch-systematisch als assoziativ-schöngeistig gerät. Da sind Sätze zu lesen wie: „In den Video-Sequenzen von *Nick's Movie* [schon der Filmtitel ist falsch!] gewinnt die Umgebung des Kopfes des todkranken Regisseurs Nicholas Ray eine abstrakte Flächigkeit, die den Kopf selbst in eine andere Welt VOR- ODER NACHWELT versetzt, die mit der gewöhnlichen Stadtwelt und Wohnungswelt nichts mehr zu

tun hat.“ (Leopold Federmair in Bd. 4, S. 20). Oder Karsten Witte bemerkt in Werner Hochbaums *Morgen beginnt das Leben* (D 1933) eine „Zugbrücke - Zeichen der flexiblen Instabilität“ (Bd. 3, S. 11), was immer damit gemeint sein könnte.

Aber das sind fast Nebenbefunde angesichts der vielen Themen und Fragestellungen, die in „Kinoschriften“ aus unterschiedlichen Blickwinkeln behandelt werden.

Im Sinne des deutschsprachigen Films findet sich in den vier bisher erschienenen Bänden eine Vielzahl von Artikeln, die von einer strukturalistischen Analyse der Austria-Wochenschau des Jahrgangs 1949 (Hans Petschar, Bd. 1, S. 59 - 73) über einen Überblick über den rührigen österreichischen Experimentalfilm (Ernst Schmidt jr., Bd. 1, S. 141 - 171) oder über eine - etwas holprig formulierte - Bestandsaufnahme des österreichischen Amateurfilms (Dieter Schrage, Bd. 2, S. 121 - 129), bis zu Thomas Elsaessers feinsinniger Analyse von Fassbinders *Despair - Eine Reise ins Licht* (Bd. 3, S. 57 - 87) und zu Joachim Paechs Zusammenschau der beiden Kollektivfilme *Deutschland im Herbst* (1977) und *Neues Deutschland* (WDR 1993) (Bd. 4, S. 87 - 105) reicht.

Einige Artikel sind mittlerweile durch ausführlichere Publikationen ‚überholt‘ worden. Claudia Preschls „Paula Wessely - eine dumpfe Provokation“ (Bd. 2, S. 33 - 43) nimmt Teile der kritischen Würdigung der Schauspielerin durch Maria Steiners „Paula Wessely - die verdrängten Jahre“ (Wien 1996) vorweg. Gleichfalls ist Jörg Schweinitz' Hinweis auf den frühen Filmtheoretiker Hugo Münsterberg (Bd. 4, S. 137-159) durch seine verdienstvolle Übersetzung von Münsterbergs „Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie“ (1916; jetzt: Wien 1996) einer breiteren Rezeption zugeleitet.

Noch heute gültig ist hingegen Karl Siereks „/Wien/? - ‚Wien!‘“ (Bd. 1, S. 103 - 139), in dem der Autor durch eine Analyse von Willi Forsts *Wiener Mädeln* (1945/49) den gern kolportierten Legenden über Forsts stillen anti-nazistischen Widerstand entgegenwirkt. Arno Rußegger spürt in einem Aufsatz (Bd. 2, S. 131 - 144) Robert Musils Rezeption von Béla Balázs' Filmtheorie „Der sichtbare Mensch“ von 1924 nach und fahndet nach „künstlerischen Leitvorstellungen“, die Musil aus Balázs' Buch gewonnen haben mag. (jetzt auch als Buch: „Kinema Mundi. Studien zur Theorie des ‚Bildes‘ bei Robert Musil“, Wien u. a. 1996)

Daneben - bezogen auf das internationale Kino - ist Hans J. Wulffs Untersuchung der „Deanophilie“ (Bd. 2, S. 7 - 31) bemerkenswert, in der der Autor die verschiedenen Schübe der James-Dean-Verehrung (auch immer im Kontrast zum Leinwand-Image des jungen Marlon Brando) kontextualisiert. Alexander Horwaths „Wie Spielbergs Herz in Großaufnahme klopft“ (Bd. 2, S. 103-120) untersucht die ökonomischen, technologischen und mythischen Dispositionen, die die Filme Spielbergs für das Publikum so leicht zugänglich machen.

Hans J. Wulff wendet sich in einem anderen Beitrag (Bd. 3, S. 139 - 150) der Thematisierung des Rechts im Genrefilm zu und zeigt dabei eine Entwicklung auf, die von einer naiven Gläubigkeit an eine objektive Gerechtigkeit weg- und hin zu einer Problematisierung des Rechtsbegriffs führe. Georg Seeßlens Versuch, die aristotelische Ontologie auf das Genre-Kino anzuwenden (Bd. 4, S. 55 - 71) ist zu einem komplexen, aber auch souverän-spielerischen Diskurs geraten, in dem der Autor überlegen mit detailgenauen Beobachtungen aus Horror-, SF- und Westernfilmen jongliert. Einmal mehr zeigt er, wie das Genre-Kino immer aufs Neue mit unseren internalisierten Ängsten tändelt.

■ Thomas Renoldner, Lisi Frischgruber: **Animationsfilm in Österreich. Teil I: 1900-1970**  
Hg.: ASIFA Wien, ASIFA-Selbstverlag, 1998. 64 Seiten, Abb., 20 Schilling

Ein wiener Kollege schickt mir freundlicherweise eine Broschüre, die außerhalb Wiens womöglich kaum Beachtung finden könnte: Aus Anlaß einer Filmschau am 25. März 1998 auf der Diagonale in Graz hat die Association Internationale du Film d'Animation (ASIFA) Austria, einen kleinen Katalog herausgebracht, dem eine weitere Verbreitung in der Fachwelt zu wünschen ist. Denn nicht nur ist das Heft schön illustriert, es wendet sich auch einem in der Forschung unterrepräsentierten Thema zu. Der historische Abriß ist notwendig kursorisch, und auch die Portraits verschiedener österreichischer Animationsfilmer wie Josef Halbritter, Theo Zascke, Peter Eng, Ladislaus Tuszyński, Louis Seel (der kurze Zeit in Österreich lebte), Bruno Wozak, Karl Thomas, Wesely und Etvani, Johann Weichberger, Franz Bresnikar, Kurt Traum, Walter Maier, Martin Bauer, Hans Albala, Richard Fehsl, Ferry Unger und Hal Clay lassen die unterschiedlichen Stile und Methoden allenfalls erahnen. Aber die Autoren kündigen für die Zukunft nicht nur ein zweites Filmprogramm an, das den Zeitraum 1970 bis 2000 abdecken soll, sondern sie arbeiten auch an einer Buchpublikation unter dem Arbeitstitel 100 Jahre Animationsfilm in Österreich 1900-2000. Dafür, aber auch für das im Aufbau befindliche „Archiv des österreichischen Animationsfilms“, sind die Autoren für Anregungen, Informationen und Materialien dankbar.

Bezug: ASIFA Austria, Dapontegasse 9/a, A-1030 Wien, Tel. und Fax: +43-1-7144082, Internet: <http://filmbd.t0.or.at/asifa/>; e-mail: [asifa@t0.or.at](mailto:asifa@t0.or.at)

■ **Meteor. Texte zum Laufbild. Sondernummer Österreichischer Film.** PVS-Verleger, Wien März 1998, 99 Seiten, pbk., Abb., DM 16,00  
Internet: <http://www.quintessenz.at/meteor/>

Die ambitionierte Zeitschrift „Meteor“ hat die Diagonale '98 - Festival des österreichischen Films - zum Anlaß genommen, eine Sondernummer zum österreichischem Film herauszugeben. Und die Diagonale und ihre Vorläufer-Festivals sind auch Gegenstand eines Überblicksartikels von Christian Cargnelli, der nicht nur die Geschichte der wichtigsten Leistungsschau des österreichischen Films nachzeichnet, sondern auch Einblicke in die österreichische Filmpolitik gewährt. So ist Cargnellis Aufsatz auch eine Bestandsaufnahme des gegenwärtigen Entwicklungsstandes.

Ebenfalls beeindruckende Überblicke über die Filmarbeit des ORF, den österreichischen Kurz- und Avantgardefilm bieten die Aufsätze von Claus Philipp, Stefan Grisse-mann und Thomas Korschil. Vor allem Philipp kommentiert kenntnisreich die gegenwärtige filmpolitische Diskussion in Österreich. Als Blick ‚von außen‘ sind vier Rezensionen neuerer österreichischer Spielfilme charakterisiert, die von Autoren aus Frankreich, Australien, der Schweiz und Italien beige-steuert werden - Übernahmen aus „Meteor“ 11 (Dezember 1997), sind Abonnenten der Zeitschrift also bereits bekannt, ebenso wie Karl-Markus Gauß' teilweise sehr kritische Reaktionen aus „Meteor“ 12 (Februar 1998) auf Michael Hanekes *Funny Games*, Andreas Grubers *Die Schuld der Liebe* und Goran Rebics *Jugofilm*. Warum aber auch Marlene Streeruwitz's arrogant-herablassende Rezension von Xaver Schwarzenbergers *Lamorte* aus „Meteor“ 12 hier nachgedruckt werden mußte, ist angesichts des Argumentationsniveaus des Textes schwer nachzu-

vollziehen. Im Grunde hat Streeruwitz an dem Film nur zu bemängeln, daß Drehbuchautorin Uli Schwarzenberger den feministischen Postulaten der Rezensentin nicht genügt. Gesinnungskritik an einem Film, der auch ohne ideologische Scheuklappen bereits an seiner Dramaturgie und technischen Fertigung zu verreißen gewesen wäre.

Der in „Meteor“ übliche Appendix besteht wie immer aus Rezensionen. Diesmal werden ausschließlich neuere österreichische Filme besprochen, wobei es angenehm auffällt, daß auch Animations- und Experimentalfilme berücksichtigt werden.

## vorgestellt von... Bodo Schönfelder

■ Irmbert Schenk (Hrsg.): *Filmkritik. Bestandsaufnahmen und Perspektiven*. Schüren Presseverlag, Marburg 1998 (= Bremer Symposien zum Film - II. Filmkritik), 208 Seiten ISBN 3-89472-308-4, DM 28,00

Seit Jahren ein Dauerthema: die Krise der Filmkritik. In der Nachfolge einer Veranstaltung der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten vor einigen Jahren widmete sich das zweite Bremer Symposium zum Film diesem Thema; der vorliegende Band versammelt die dort gehaltenen Vorträge. Die Lektüre nötigt zunächst zu einer Korrektur: es geht eigentlich mehr um das Schreiben und die Möglichkeit des Publizierens zum Film.

Sieht man von Patrick Rösslers Beitrag („Gefangen in der Informationsfalle?“) über eine empirische Untersuchung zur Selbsteinschätzung von Filmjournalisten ab, die positivistische Soziologie der flachesten Sorte wiedergibt und nur oberflächliche nichtssagende Resultate beinhaltet, sind die anderen Beiträge durchaus lesenswert. Die glänzende Polemik Willi Karows gegen die Tageskritik, wie sie in den meisten Zeitungen betrieben wird, an einigen Beispielen prägnant illustriert, steht neben Mariam Niroumands Plädoyer für die Beschäftigung mit populären Filmen und Sabine Horsts Aufweis, wie flach der ‚Kultfilm‘ *Pulp Fiction* ist. Die Entwicklung der Filmkritik im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, von Helmut H. Diederichs skizziert, und die Entwicklung der Zeitschrift *Filmkritik*, nachgezeichnet vom Herausgeber Irmbert Schenk, finden sich neben Dietrich Kuhlbrodts Plädoyer für ein flanierendes Schreiben und Klaus Kreimeiers Aufforderung, die Filmkritik zur Medienkritik zu erweitern. Peter W. Jansen beschreibt Rolle und Arbeit des Filmkritikers in Radio und Fernsehen, Wolfram Schütte analysiert knapp den Wandel der Film-Öffentlichkeit.

Norbert Grob streitet für eine Filmkritik der Autoren, angesichts der Allgegenwart von Bildern betont Karsten Visarius die Notwendigkeit und Möglichkeit der Filmkritik, Karl Prümm beschreibt den Funktionswandel der Filmkritik in den letzten Jahren und versucht eine mögliche Perspektive zu bestimmen. Unterschiedliche Ansätze der Filmkritik werden von Thomas Elsaesser in den jeweiligen nationalen und historischen gesellschaftlichen Kontext gestellt; er schält den emotionalen Kern der damit verbundenen Cinephilie heraus und sieht in der Besinnung auf die heutige emotionale Beziehung zum Film einen möglichen Weg aus der Krise.

Merkwürdig nur, daß trotz der beschworenen Krise eine korrespondierende Stimmung in den Beiträgen kaum auszumachen ist. Die eigene Betroffenheit der Autoren fehlt. Durchweg ist alles „objektivierend“ gehalten. Auffällig: die Beiträge stehen unvermit-