

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.)

### Filmblatt 14

2000

Veröffentlichungsversion / published version

Teil eines Periodikums / periodical part

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

CineGraph Babelsberg e.V. (Hg.): *Filmblatt 14*, Jg. 5 (2000), Nr. 3.

#### 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>

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Eine einschneidende Veränderung steht an: FILMBLATT wird ab dem 6. Jahrgang 2001 auf Abonnement umgestellt. Den kostenlosen Versand können wir nur noch für eine Übergangsphase aufrecht erhalten. Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung für die finanzielle Unterstützung dieses Jahrgangs.

Wir sind fest davon überzeugt, dass eine rein filmwissenschaftliche Zeitschrift mit Schwerpunkt auf dem deutschen Film auch auf Abonnement-Basis lebensfähig ist.

Wir danken all jenen, die das FILMBLATT in den letzten fünf Jahren mit einem Förderabonnement bzw. einer Spende unterstützt haben. Ohne diese Hilfe hätten wir die Zeitschrift nicht so lange weiterführen können. Zuletzt waren es aber zu wenige, während die Hefte bei einer Auflage von derzeit über 600 immer umfangreicher wurden.

In dieser Umbruchphase danken wir auch unseren Autoren, die ihre Texte unentgeltlich zur Verfügung stellen, sowie den Mitarbeitern von CineGraph Babelsberg, die das FILMBLATT ehrenamtlich fertigen.

Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Nicht in allen Fällen konnten die Rechteinhaber ermittelt werden; wir bitten, sich bei der Redaktion zu melden.

Berlin, den 14. Dezember 2000

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)

Jahresabonnement (3 Ausgaben) Inland: 20 Euro (= 39,10 DM) / Student: 15 Euro (= 29,30 DM)

Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,60 DM)

Spenden für die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg bitte als solche kennzeichnen.

Redaktion:

FILMBLATT, c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50

E-Mail: [Jeanpaul.Goergen@t-online.de](mailto:Jeanpaul.Goergen@t-online.de)

Konto CineGraph Babelsberg: 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 10050000

## Kehrseite des Vergessens

*Geschichten aus den Hunsrückdörfern* (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz)

FilmDokument 28, Kino Arsenal, 29. September 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

„Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um.“ Mit einem Satz aus Chris Markers *Sans Soleil* hat Edgar Reitz einmal umrissen, worin für ihn „der filmästhetische Kern des Dokumentarfilms und des Spielfilms zugleich“ liege: in einer filmischen Gedächtnisarbeitsweise, die das Erinnern nicht als Gegenteil, sondern als Kehrseite des Vergessens sichtbar werden lässt. (Edgar Reitz: *Das Unsichtbare und der Film* (1983). In: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*. Köln o.J. [1984], S.126f). Formuliert wird hier die Utopie einer ästhetischen Praxis, deren Geschichtsgehalt sich erst an der in Bild und Ton ‚umgeschriebenen‘ persönlichen Erfahrung der Vergangenheit kristallisiert. Ihr Entwurf beinhaltet schon in Reitz' Ulmer Zeit Mitte der sechziger Jahre die Aufhebung traditioneller Gattungsunterscheidungen im Konzept des „analytischen Films“, das eine Synthese von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm anstrebte: „Der analytische Film ist weder Propaganda für die bestehende, bekannte, noch für eine nichtbestehende ‚heile Welt‘. Sein Engagement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung einer unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.“ (Reitz: *Utopie Kino* (1963-65). In: *Ebd.*, S.18)

Das gegen das kommerzielle „Kino der Zutaten“ (*Ebd.*, S.12) gerichtete ‚Kino der Autoren‘, wie es von Reitz verstanden wird, ist der Ort, an dem sich Filmemacher und Publikum über ihre gemeinsamen historischen Erfahrungen austauschen können. Maßstab und Garant des Gelingens dieses Dialogs mit dem Zuschauer ist für Reitz die Identifikation des Filmautors mit seinem Stoff, die soweit zu gehen hat, dass „von einer autobiographischen Tendenz beim ‚Kino der Autoren‘ gesprochen“ werden kann. (*Ebd.*, S.14) Ebenso wie das „spezifische Interesse des Zuschauers am Film (...) identisch [ist] mit seinem Interesse an sich selbst, an seinem eigenen Leben“ (Reitz: *Filmen außerhalb der professionellen Grenzen* (1969). In: *Ebd.*, S.55f), muß der Autorenfilmer von der „Menschlichkeit“ seiner eigenen, „bescheidenen Erfahrung“ ausgehen: „Wir verteidigen Phantasie gegen Programm, Vielfalt gegen Welterfolge, Einzelerfahrungen gegen ‚relevante Stoffe‘, wir hängen an Werten wie

„Individualität‘, ‚Einmaligkeit‘, ‚Unabhängigkeit‘ und klammern uns an unsere Wurzeln in den Landschaften, den Familien, den Städten (...). Wir inspirieren uns an Erlebnissen, die wir selber haben.“ (Edgar Reitz: Unabhängiger Film nach Holocaust? (1979). In: Ebd., S.103)

Kaum ein zweiter Filmemacher des Neuen Deutschen Films hat dieses autobiographische Primat, den eigenen Erfahrungshaushalt in eine filmische Erinnerungslandschaft umzuarbeiten, in der sich eine kulturelle Gemeinschaft wiederfindet, so unbeirrt umgesetzt wie Edgar Reitz in seinen beiden Fernsehserien *Heimat* (1980-84) und *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend* (1992/93). Auf besondere Weise erhellt wird die von Reitz als Arbeits- und Kommunikationsutopie zwischen Filmautor und Publikum beschriebene Konstellation von Gedächtnis und Geschichte, persönlicher Erfahrung und kultureller Identität, gelebter Vergangenheit und filmischer Gegenwart aber auch in *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, einem Dokumentarfilm, der im Schatten der ersten Heimat-Staffel gerne vergessen wird, im Hunsrück selbst aber „oft noch beliebter [ist] als das nachfolgende Hunsrück-Epos.“ (Reinhold Rauh: Edgar Reitz. Film als Heimat. München 1993, S.190)

„Der Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* zeigt die Leute, die dort leben, die die Heimat (noch) nicht verlassen haben. Die Serie wird zeigen, dass fast alle weggehen, die Heimat verlassen“, notierte Edgar Reitz nach Ende der Dreharbeiten zu diesem Film, der nicht nur Vorläufer der berühmteren Fiktion, sondern in vielerlei Hinsicht auch dessen dokumentarisches Alter Ego ist. (Edgar Reitz: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, hg. v. Michael Töteberg. München 1993, S.32)

Entstanden im November und Dezember 1980 – zwischen dem Abschluss der Arbeiten am Drehbuch und dem Beginn der Dreharbeiten zu *Heimat* – sind die geduldig und mit elegischem Unterton aufgezeichneten Geschichten aus den Hunsrückdörfern mehr als filmische Vorarbeit: sie bilden gewissermaßen den analytischen Humus, aus dem Reitz die Stoffe seiner *Heimat*-Serie gezogen hat, auch wenn in Reitz' berühmteres Werk kaum eine Episode konkret übernommen wurde.

Das dichte Geflecht aus Erzählungen, in denen Bergleute, Streckengeher, Schieferdachdecker, Gemmenschleifer, Waldarbeiter und Woppenrother Fußballvereinsveteranen von Krieg und Einmarsch der Amerikaner, Landschaft und Handwerk, Freizeit und Lokalmythologie berichten, kreuzt sich mit Gegenwartsbeobachtungen über die ‚Airbase Hahn‘ und den Klagen der angeschlossenen Animierdamen über die nachlassende ‚Konsumlust‘ der stationierten Soldaten bei gleichbleibender Lärmbelästigung.

Karl Windmoser, Reitz' einstiger Mentor, erzählt sogenannte ‚Hunsrücker Stücke‘, Anekdoten, die in den Landstrich eingelassen sind wie die Fossilien in Bernstein, den die Bergarbeiter aus den Schächten zutage fördern. Historische Kontinuität entsteht hier „durch das lebendige Kontinuum der Personen“

(Reitz: Drehort Heimat, a.a.O., S.55), deren Erfahrungen sich in einem Kaleidoskop von Erzählungen überliefern und stets ‚umschreiben‘. Die chronologische Zeit wird aufgesprengt von der „magischen Existenz“ der wie die fossilierten Insekten im Kameralicht aufscheinenden Gegenstände der Erinnerung und des Eingedenkens. Als „Schlüssel zu meinem Werk“ hat Reitz die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* einmal bezeichnet (Edgar Reitz an Ulrich Gregor, 14. Januar 1982) und tatsächlich konkretisiert sich nirgends in seinem Werk die Utopie filmischer Gedächtnisarbeit mit ähnlich unaufdringlicher Poesie.

Der Film löst so ein, was der Morbacher Uhrmachersohn Reitz in einem „Die Kamera ist keine Uhr“ überschriebenen Text aus dem Jahre 1979 als besonderes Vermögen des Films beschrieben hat, subjektive Zeiterfahrung gegenüber der Diktatur der Chronologie in ihr Recht zu setzen: „Der Film hat vieles gemeinsam mit unserer Fähigkeit, uns zu erinnern. Es ist nicht nur die Möglichkeit, Bilder und Ereignisse aufzubewahren, über die Vergänglichkeit hinweg zu retten, sondern auch die Möglichkeit, Gegenwart und Vergangenheit in einer Weise zu vermischen, dass sie sich durchdringen. (...) Alles, was wir beim Erzählen in die Hand nehmen, ist unzerstörbar, verlangt sein eigenes Leben, kann nicht einfach im Verlauf eines Films wieder verschwinden, nimmt eine magische Existenz an und ist stärker als der Wille des Erzählers. (...) Die Kamera ist ein Instrument der Magie. Sie entrückt die Dinge aus der Zeit, reißt ihre sinnliche Erscheinung aus der banalen Gegenwart heraus, macht sie verfügbar, gibt ihnen Überlebenschancen. (...) Jedes Lebewesen und jeder Gegenstand lebt in einer eigenen Zeit, und diese eigene Zeit fließt nicht kontinuierlich, sondern steht gelegentlich still, geht stockend voran, manchmal mit rasender Geschwindigkeit, also unregelmäßig.“ (In: Liebe zum Kino, a.a.O., S.106ff)

Die Hunsrücker Bauern aber, notiert Reitz vier Jahre später, „brauchen keine Filme“: „Es scheint, dass sie ununterbrochen darin den Beweis für die Wahrheit ihrer Geschichten antreten, indem sie die Orte bezeichnen oder vorzeigen. (...) Sie leben mit den realen Beweisstücken ihrer Geschichten.“ (Das Unsichtbare und der Film. In: Ebd., S.130)

Zeigen und Erzählen, die beiden ästhetischen Grundfiguren des Kinos, stiften auch hier den gemeinsamen Erfahrungshorizont von Filmemacher und Publikum, der den Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart für Reitz erst ermöglicht. Zwischen dem magischen Instrument Kamera und dem von ihm vor den Dingen zu erweisenden Respekt besteht allerdings ein unheimlicher Pakt: „Die Dinge aber sind (...) nicht tot. Sie rächen sich an uns.“ (Reitz: Die Kamera ist keine Uhr, a.a.O., S.109)

#### *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion, München 1980/81 / Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz / Kopie: Edgar Reitz Filmproduktion / 35 mm, Farbe + s/w, Ton, 3210 m = 117'

# Requiem für Konrad Wolf

*Die Zeit, die bleibt* (DDR 1985, R: Lew Hohmann)

FilmDokument 29, Kino Arsenal, 27. Oktober 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Ralf Schenk

Drei Jahre nach dem Tod Konrad Wolfs unternahmen enge Mitarbeiter eine Zeitreise zu den Stationen seines Lebens: die Kindheit in Süddeutschland, die Moskauer Emigration, die Rückkehr in der Uniform der Roten Armee, die Arbeit als Regisseur und Präsident der Akademie der Künste. Wolfgang Kohlhaase und Lew Hohmann forschten nach Freunden Konrad Wolfs überall in der Welt: Zu Wort kamen u.a. der bulgarische Filmautor Angel Wagenstein, der sowjetische Germanist Wladimir Gall, ein Kamerad aus den Tagen des Krieges, oder die Amerikaner Victor und George Fisher, deren Vater in den dreißiger Jahren als Korrespondent in der russischen Hauptstadt arbeitete. Von ihrer Nähe zu Wolf erzählen Werner Bergmann, Kurt Böwe („Er hat mir ins Gewissen geguckt“), Wieland Förster – überhaupt kennzeichnet den Film eine große Intimität; es ist, als ob das Nachdenken über „Koni“, einen „Menschen von seltener Integrität“ (Heinz Kersten), zur Selbstprüfung und -erkenntnis geradezu zwingt.

Fast die ganze erste Hälfte des Films ist der Jugend in Moskau gewidmet, mit erregendem Dokumentarmaterial (und klugen Reflexionen des Bruders Markus). Aufnahmen zeigen die Ankunft spanischer Kinder oder Georgi Dimitroffs, Paraden, Boulevards, Bilder vom schnellsten Maurer und größten Flugzeug der Welt. Wie Konrad Wolf von der sowjetischen Metropole geprägt wurde, verraten Kinderzeichnungen oder ein Zeitungsausschnitt: „Koni“ gibt Auskunft über die Pionierarbeit seiner Klasse, die „zum Teil gut und zum Teil schlecht“ sei.

Intensiv folgt der Film dem lebenslangen Weg Wolfs „nach Hause“, seiner Suche nach dem Verhältnis zu beiden „Heimatländern“: der DDR und der Sowjetunion.

*Die Zeit die bleibt* stieß bei den Leitern des DDR-Fernsehen der DDR zunächst auf Vorbehalte: unerwünscht waren besonders einige Bilder aus der Stalin-Ära und Erinnerungen an die Zeit der politischen „Säuberungen“. Nur der konsequenten Haltung der Macher, die sich jeder Form von Zensur verweigerten (und der Unterstützung durch Markus Wolf, den Stellvertretenden Minister für Staatssicherheit der DDR) war es zu danken, dass der Film in seiner ursprünglichen Form erhalten blieb und in seiner ursprünglichen Fassung ins Fernsehen und Kino kam.

Konrad Wolf: Der Aufrichtige. Der Couragierte. Der Idealist. Der Träumer. „Er war groß, dunkel, schweigsam“, sagt Wolfgang Kohlhaase im Film über ihn, „viele hielten ihn für schwer zugänglich, aber fast alle nannten ihn Koni, selbst die, die ihn nicht näher kannten.“ Wladimir Gall, ein russischer Germanist, erinnerte sich an die erste Begegnung, mitten im Krieg: „Dann stand er vor mir, ein Leutnant der Sowjetarmee, hochgeschossen, blutjung – er war damals noch nicht einmal neunzehn. Der Kragen der Feldbluse war zu weit für den kindlich mageren Hals. Tief unter der gewölbten Stirn lagen die kleinen dunklen Augen, in denen Klugheit und Aufgewecktheit zu erkennen waren. Er war der Liebling der ganzen Politabteilung. Es mag seltsam klingen und war doch so: Mitten im Krieg gegen Hitlerdeutschland wurde ein Deutscher fest ins Herz geschlossen. Aber gerade Koni und seinesgleichen ließen uns fühlen, dass es auch ein anderes Deutschland und andere Deutsche gab.“

Wie arbeitete Konrad Wolf? Seine langjährige Regieassistentin Doris Borkmann erinnerte sich an „seine Gründlichkeit, seine Sensibilität gegen Unwahres, seinen Anspruch, seine Unzufriedenheit, wenn andere schon zufrieden waren.“ Und der Schauspieler Herwart Grosse: „Ich habe diesen Mann bewundert wegen seiner Ruhe, die er ausstrahlte, wegen seiner Besonnenheit und Beherrschtheit in allen Lagen, die immer von einem leisen, selbstironischen Humor umspielt war. Überhaupt herrschte Ruhe, wie ich sie weder vorher noch nachher bei Dreharbeiten erlebt habe.“ Wieland Förster schließlich, der Bildhauer, sagte: „Von meiner ersten Begegnung an erweckte er in mir das Gefühl der Unzerstörbarkeit eines Mannes, der einen bestimmten Raum beansprucht, ihn beherrschte, ihn aber auch mit einem Willen durchsetzen konnte und der aber, wie sein plötzlicher Tod mir zu Bewusstsein brachte, doch zu denen gehörte, die eben auch zerstörbar sind.“

#### Die Zeit, die bleibt

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Berlin, AG document, für das Fernsehen der DDR, 1985

Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase, Lew Hohmann, Christiane Mückenberger, Regine Sylvester / Text: Wolfgang Kohlhaase / Kamera: Christian Lehmann / Kameraassistent: Herbert Hannapp, Michael Löwenberg / Musik: Günther Fischer / Schnitt: Karin Wudtke / Schnittassistent: Heide Hans / Ton: Eberhard Pfaff, Peter Dienst / Produktionsleitung: Harry Funk, Klaus Dörrer, Charlotte Galow / Aufnahmeleitung: Juri Arefjew, Jürgen Draheim / Redaktionelle Mitarbeit: Gabriele Wojtiniak / Technische Mitarbeit: Angela Rosié / Fotos: Barbara Köppe, Christian Kraushaar, Susan Heuman, Michael Kann, Pjotr L. Lubarow, Barbara Morgenstern, Eva Siao u.a. / Reproduktionen: Axel Grambow / Trick: Moser und Rosié / Sprecher: Klaus Piontek, Alexander Lang

Länge: 2918 Meter (= 107'), 35 mm, 1:1,37 / Farbe und Schwarzweiß

Sendedatum: 20.10.1985; Anlaufdatum Progress Film-Verleih: 29.8.1986

Kopie: Progress

# Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit

## Ein auswertungsorientierter Zugang von Uli Jung

Wir dokumentieren im folgenden die wesentlichen Teile eines Vortrags, den Uli Jung, Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945“, auf der Tagung „Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im internationalen Vergleich“ [siehe FILMBLATT 12, S. 45f; 13, S. 57] am 1. Dezember 2000 in der Berliner Urania hielt. Sein Vorschlag, bei der Filmanalyse auch immer die Auswertungsmodalitäten zu bedenken, greift weit über den Zeitraum des Kaiserreichs hinaus und bietet eine wichtige Handreichung zur weiteren Beschäftigung mit der amorphen Form des dokumentarischen Films. So sind bei der Erforschung der vielfältigen Ausprägungen des Non-fiction-Films die Präsentationsmodi in den entsprechenden Teilöffentlichkeiten (im Kino, in Ausstellungen und Messen, Schulen, Veranstaltungen von Kirchen, politischen Parteien, Vereinen usw.) ebenso zu berücksichtigen wie die übrigen Rahmenwerte wie beispielsweise Film-Gesetzgebung, Verleihsituation, Marktlage, Medienkonkurrenz und Stilkonventionen. (Jeanpaul Goergen)

Ben Brewster hat 1994 auf dem Amsterdamer Workshop „Nonfiction from the Teens“ darauf hingewiesen, dass sich das Non-fiction-Genre vor dem Ersten Weltkrieg stilistisch und ästhetisch nicht wesentlich verändert habe.<sup>1</sup> Er münzte diese Beobachtung besonders auf den Reisefilm: „With regard to the travalogue in particular, which seems to be the most ahistorical form, there's nothing stylistic to tell you what the date of a picture is, and there is very often nothing in the content to tell you the date.“<sup>2</sup> Brewster führte seine Beobachtung darauf zurück, dass „they don't seem to exist in the regime of stylistic pressure that was clearly there for fiction filmmakers.“<sup>3</sup>

Brewsters Beobachtung ist bedeutungsvoll auch im Zusammenhang der filmischen Städtebilder der Kaiserzeit. Das dürfte vor allem daran liegen, dass die Städtebilder sich in einem Kontinuum von generischen Unterformen bewegen, die definitorisch nicht klar voneinander geschieden sind. Das Kontinuum, von dem ich rede, ist der gesamte Bereich des frühen Non-fiction-Films, den Tom Gunning vor einigen Jahren definitorisch vom späteren Dokumentarfilm getrennt hat. Während der Dokumentarfilm, dessen Beginn er – Grierson folgend – in den späten zehner Jahren ansetzt, das natürlich vorgefundene Material durch „Anordnung, Neuordnung und kreative Gestaltung“ in eine „interpretierende Ausrichtung“ überführe, zeichne sich der frühere Non-fiction-Film dadurch aus, dass er das natürliche Material lediglich, wenn auch phantasievoll, beschreibe. Für diese Zugehensform wählt Gunning den Terminus der „Ansicht“, von der er behauptet, dass sie „zwischen 1906 und 1916 einigermaßen stabil blieb (...). Auch wenn es sehr viele verschiedene Arten von Non-fiction-Filmen in diesem Zeitraum gibt, gehorchen sie fast alle derselben Ästhetik.“<sup>4</sup>

Der Begriff der „Ansicht“ taucht in der zeitgenössischen Presse immer wieder auf und umschreibt zumeist Filme, so Gunning, die inhaltlich durch Gegenstände definiert sind, die unabhängig von der Anwesenheit der Kamera existieren oder ablaufen.<sup>5</sup> Im weitesten Sinne reden wir also von den Aktualitäten des frühen Films, die „ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufnehmen.“<sup>6</sup> Gunning ordnet diese Filmgattung dem „cinema of attractions“ zu, das er durch „die Betonung der Zuschaustellung und die Befriedigung der Schaulust“<sup>7</sup> definiert.

Wenn wir es aber mit einem Phänomen zu tun haben, das sich in seiner einmal angenommenen Form für lange Zeit nicht ändert, sich also nur durch die inhaltlichen Gegenstände voneinander unterscheidet, würde es vermutlich ausreichen, einen paradigmatischen Film ausführlich zu beschreiben und zu analysieren und sich dann anderen Problemen zuzuwenden. Doch ganz so einfach liegen die Dinge nicht.

Ich halte es nicht für selbstverständlich, die Städtebilder, um die es mir hier vornehmlich geht, zu diskutieren, ohne Fragen nach dem Verhältnis der Städtebilder zu anderen Filmformen wie Vues, Aktualitäten, Lokalaufnahmen, Naturaufnahmen und Reisebildern zu stellen. Alle diese Formen gehören laut Gunning dem Genre der „Ansichten“ an; ihre ästhetischen Formen bleiben damit für lange Zeiträume der Kaiserzeit stabil. Was sie unterscheidet, ist möglicherweise nicht ihre Erscheinungsform, sondern vielmehr ihre Funktion und die Art, wie sie sich ihrem Publikum zuwenden.

Es ist auffallend, dass die Inhalte und Gegenstände der Kürzestfilme aus der Lumière-Produktion bereits in den Titeln exakt wiedergegeben wurden. Es gehörte zu den Strategien der Lumières, einen Katalog mit Filmen aus der ganzen Welt zusammen zu stellen und die Titel der Filme verweisen all zu gern auf die nahen und fernen, oft exotischen Aufnahmeorte. Aber schon zu dieser frühen Zeit kommt es zu generischen Unterscheidungen. Straßenszenen, Vorläuferformen der Ereignis- und Verlaufsreportage und der aktuellen visuellen Berichterstattung sind hier zu nennen. Letztere nennen gerne Ort und Anlass des Films: *Feierlichkeiten anlässlich der Krönung S.M. Nikolaus II, Sankt Petersburg: Tverskaia-Straße* (19.5-4.6.1896) oder *Staatspräsident Felix Faure besucht die Vendée: Zug des Präsidenten* (20.4.1897), oder *Staatspräsident Felix Faure bereist Russland: Eintreffen des Präsidenten in Sankt Petersburg* (24.8.1897). Titel wie *Prozession in Sevilla* oder *Kulis in Saigon* (beide undatiert) stehen für frühe Reportagen, die sich für Verläufe zu interessieren scheinen, ohne den Ort des Geschehens im Film zu reflektieren.

Die Titelgebung hat damit eine Funktion, die außerhalb der filmischen Darstellung liegt und einerseits die Authentizität der Bilder zu belegen hilft, und andererseits – dies vor allem bei Filmen aus fernen Ländern – die exotische Neugierde des Publikums wecken soll. Aber auch die genuinen Straßenszenen sind aus ihren Bildern heraus oft lokal nicht zuordbar. Ausnahmen

wie *London, Towerbridge* (30.8.1896), *London, Picadilly Circus* (23.8.1896) oder *Die Pyramide mit Sphinx* (25.4.1897) thematisieren lokale Wahrzeichen und Landmarken und stehen für einen frühen touristischen Filmblick, der von seinen Machern gewiss nicht bewusst werbend gemeint war, beim Publikum aber durchaus eine Surrogatfunktion übernehmen konnte. Dass die Lumières eine Straßenszene gelegentlich auch einmal zu Zwecken der Eigenwerbung einsetzten, wie bei *London, Eingang des Kinematographen* (10.5.1896), in dem das bekannte Empire Theater am Londoner Leicester Square als zeitweilige Herberge des Cinématographe Lumière zu sehen ist, sei hier nur am Rande bemerkt.

Die Städtebilder der Lumières sind weniger an der Wiedererkennbarkeit der Städte interessiert, als vielmehr an dem Leben und Treiben (das wird übrigens bis weit in die zehner Jahre hinein ein beliebter Titel für Städte- und Reisebilder sein) auf den Straßen und Plätzen, am Verkehr und Handel, an unterschiedlichen Typen und vielfältigen Abläufen. Dabei, und auch darauf haben viele Kollegen bereits hingewiesen, ist es den Filmen nicht darum zu tun, als unbeteiligte, neutrale Chronisten aufzutreten. In vielen Filmen ist deutlich zu sehen, wie die Anwesenheit der Kamera das abgefilmte Alltagsleben beeinflusst und verändert, wie Passanten auf den Aufnahmeapparat reagieren, indem sie neugierig ins Objektiv starren, in die Kamera grüßen oder Anzeichen von Überraschung oder Ablehnung zeigen.

In dem Film *Cologne, sortie de la cathédrale*, vom Operateur Charles Moisson vermutlich am 3. Mai 1896 aufgenommen, ragen sogar immer wieder geschwenkte Spazierstöcke vom linken unteren Bildrand ins Kader, die beweisen, dass der Kameramann einige Assistenten beschäftigt hat, die der Kamera den idealen Blick auf den Domausgang sichern sollen.

Noch 1904 lässt sich eine ähnliche Beobachtung an einem ähnlichen Sujet machen, und zwar an dem Film *Domausgang in Trier* (Archivtitel). Auch der Trierer Filmpionier Peter Marzen trägt Sorge, dass der Blick seiner Kamera nicht von Passanten verstellt wird, als er die Gläubigen nach dem sonntäglichen Hochamt beim Verlassen des Trierer Doms filmt. Brewsters zuvor zitierte Beobachtung eingedenk, ist anhand der Filmbilder allein auch nur eine annäherungsweise Datierung nicht möglich. Beide Filme wirken heute wie „companion pieces“, wie zwei Realisierungen eines vorgegebenen Sujetmodells.

Was sich in den acht Jahren, die zwischen diesen beiden Filmen liegen, geändert haben mag, ist der Verwertungskontext: Während Moissons Film Eingang in den offiziellen Katalog der Gebrüder Lumière gefunden hat und damit von lokalen und mobilen Operateuren ausgewertet werden konnte, scheint Marzens Film lediglich in seinem eigenen Unternehmen gezeigt worden zu sein.<sup>8</sup> Es war also vermutlich für ihn nicht mehr das Sujet des Domausgangs, das ihn den Film drehen ließ, sondern vielmehr der spezifische Auswertungskontext seines regional operierenden Wanderkinematographen.

Marzens Auswertungspraxis ließ es zu, dass Passanten, die mehr oder weniger zufällig am Drehtag aus dem Trierer Dom gekommen waren, im Kinosaal überprüfen konnten, ob sie in dem Film tatsächlich zu sehen waren. Filmgegenstand und Kinoklientel konnten bei Marzen identisch sein. Das blieb für lange Zeit sein Erfolgsrezept, auch nachdem er das mobile Gewerbe aufgab und in Trier ein ortsfestes Kino gründete.

Obwohl Moissons Köln-Film und Marzens Trier-Film sich formal so sehr ähneln, könnte es sein, dass sie über ihre Auswertungsmodalitäten unterschiedlichen generischen Modell zuzuordnen sind. Während der Lumière-Operateur eine für Köln nicht untypische Szene für einen räumlich nicht begrenzten Markt schuf, filmte Marzen zwar ebenfalls eine Szene, die für das gut katholische Trier typisch ist, die er allerdings nur im lokalen Umfeld auszuwerten gedachte.

Im ersten Fall haben wir es mit einem frühen filmischen Städtebild zu tun, im zweiten mit einer Lokalaufnahme; der Unterschied wird lediglich durch die Verwertungsökonomie bestimmt. Während es im ersten Fall nicht ohne Weiteres zu erklären ist, warum der Dom als Wahrzeichen der Stadt Köln nicht zu erkennen ist, ist es beim *Domausgang in Trier* von 1904 gar nicht notwendig, dass der Betrachter die Charakteristika des Trierer Doms auf der Leinwand sehen kann; der Zuschauer besucht die Filmvorstellung ohnehin aus anderen Gründen.

Naturgemäß können die Kürzestfilme der Etablierungsphase kaum den Anspruch formulieren, als vollgültiges Städtebild durchzugehen, aber es soll nicht vergessen werden, dass das konkrete Aufführungsereignis der Filmvorführung Raum für Programmzusammenstellungen ließ, die in den Worten Harro Segebergs „bis an die Grenzen der Montage mehrerer Film-Sequenzen heranreicht.“<sup>9</sup>

Wiederum ein Beispiel aus der deutschen Lumière-Produktion: Unter der Nummer 227 ist der Film *Cologne, panorama pris d'un bateau* (11.9.1896) im Lumière-Katalog verzeichnet. Der Film wurde von Constant Girel von Bord eines stromab fahrenden Schiffes aufgenommen – anerkannterweise die erste Fahrtaufnahme der Filmgeschichte, um auch das nebenbei zu bemerken. Der Film zeigt so in gemächlicher paralleler Vorbeifahrt das Deutzer Rheinufer, bis das Schiff knapp unterhalb der in späteren Jahren abgerissenen Hohenzollern-Brücke nach links abdreht und dabei den Blick auf den Strom freigibt. Im Hintergrund schwingt sich die Hohenzollern-Brücke über den Rhein, weiter vorne jedoch ist die provisorische Pontonbrücke erkennbar, die sich Girel für den Film *Pont de bateau* (21.9.1896) zum Gegenstand genommen hat. Dieser Film zeigt die gesamte Länge der Brücke, von der Kölner Seite aus gesehen, also mit dem Deutzer Ufer im Hintergrund, mit dem Treiben zufälliger Passanten, die die Brücke in beide Richtungen benutzen.<sup>10</sup> Hintereinander vorgeführt, ergibt sich aus beiden Filmen eine Kontinuität des Sujets.

Inwiefern ein extra-diegetischer Kommentar während der Aufführung eine künstliche Diegese über die einzelnen Filme hinaus, etwa im Sinne der von Segeberg angenommenen Montage des Filmprogramms, zu stiften bemüht war, entzieht sich derzeit noch meiner Kenntnis.

Es ist wichtig, das Städtebild von der Lokalaufnahme zu unterscheiden, obwohl zumindest so lange, wie die single shot-Filme paradigmatisch blieben, beide kaum voneinander zu unterscheiden waren. Nach meiner vorsichtigen Einschätzung trennen sich beide Gruppen erst im Verlauf des ersten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts. Ich neige dazu, in der Lokalaufnahme eine Sonderform des Aktualitätenfilms zu sehen: als eine Art Ereignisreportage, deren Gegenstand über eine lokale Bedeutung nicht herauskommt. Mit dem Aktualitätenfilm hat die Lokalaufnahme gemein, dass nur das zu berichtende Ereignis, nicht aber die Lokalität desselben dargestellt wird.

Zwar wird der Ort des Geschehens im Regelfall im Titel genannt, die Örtlichkeit wird aber nicht, zum Beispiel durch eine Art establishing shot, eingeführt. Im Bereich der genuinen Aktualitäten erscheint das möglicherweise auch gar nicht notwendig, denn im Mittelpunkt dieser Berichterstattung stehen ja immer aufs Neue die gesellschaftlichen Eliten des späten Wilhelminismus, angefangen beim Kaiser selbst und seiner unmittelbaren Familie, über die verschiedenen Landesfürsten bis hin zu den offiziellen Staatsgästen. Die allfälligen Denkmalsenthüllungen, Kaisertage und -manöver und die Staatsbegräbnisse hoher Würdenträger bedurften sicher nicht der lokalen Situierung im Film. Und ebenfalls war es nicht nötig, nur lokal bedeutsame Ereignisse in ihrer filmischen Repräsentierung mit den entsprechenden örtlichen Wiedererkennungssignalen zu versehen, denn – wie es den Anschein haben muss – waren Lokalaufnahmen im Regelfall nur für eine lokale, bestenfalls regionale Auswertung bestimmt. Dass sie überhaupt entstanden, ist einerseits der Initiative lokal operierender Kinobetreiber geschuldet, die zugleich auch als Operateure ihre eigenen Filme drehten, wie der Trierer Pionier Peter Marzen, andererseits dem Geschäftsinteresse überregional operierender kommerzieller Unternehmen, die in der Branchenpresse ihre Dienste bei der Gestaltung von Lokalaufnahmen anboten.

In diesem Zusammenhang ist vor allem die Freiburger Express-Film zu nennen, die ganz offenkundig mit dezentral stationierten Aufnahmeteams in Beziehung stand und die deshalb in der Lage war, auf Sensationsnachrichten – sei es das Ableben eines europäischen Herrschers, sei es eine Naturkatastrophe – in Tagesfrist zu reagieren und selbst noch zu drehende Aktualitäten in der Fachpresse zu bewerben, inklusive der zu erwartenden Länge des noch zu drehenden Filme und ihres voraussichtlichen Verkaufspreises – die Kinounternehmer waren aufgefordert, sofort zu ordern: Blindbuchung à la Kaiserzeit!

Wir haben noch keine rechte Vorstellung davon, aus welchen Anlässen die frühen Städtebilder entstehen. Noch wissen wir, welchen Status diese Filme

im frühen Nummernprogramm und im späteren Vorprogramm hatten. Eine Durchsicht der Fachpresse ergibt lediglich ein Indiz: Die Freiburger Express Film, die sich seit ihrer Gründung 1910 auf die Produktion nichtfiktionaler Filme spezialisiert hat, annonciert ab 1911 in mehreren Zeitschriften in zwei Richtungen: einerseits sucht sie Negativmaterial von „Aktualitäten“; andererseits dient sie sich an, Lokalaufnahmen vor Ort im Auftrag anzufertigen, inklusive „Entwickeln & Fertigstellen von Negativen & Positiven (...) zu billigen Preisen“.<sup>11</sup> Darüber hinaus sucht sie ständig nach Themen für ihre „tägliche kinematographische Berichterstattung“, die sie im November 1911 unter dem Titel *Der Tag im Film* anbietet: „Bei wichtigen Ereignissen in Ihrer Stadt oder Umgebung benachrichtigen Sie sofort die Express-Film Co. GmbH.“<sup>12</sup>

Die Vermutung liegt nahe, dass die Express zunächst und vor allem an Sujets interessiert ist und jeweils aus der Auftragslage und dem beim Dreh entstehenden Material eine Entscheidung über die Verwertung trifft. Auffallend ist jedenfalls, dass die Express unter ihrem eigenen Logo Städte- und Reisebilder aus der ganzen Welt lanciert, und unter dem Rubrum *Der Tag im Film* ebenfalls Berichte aus aller Herren Länder zusammenfasst. Es ist schwer vorstellbar, dass die Firma all diese Filme selbst produziert hat. Näher liegt es, dass sie Filme entweder bei anderen Firmen in Auftrag gegeben hat oder dass sie bei anderen Firmen Rechte an bereits vorliegendem Material erwarb, um die Filme auf dem deutschen Markt auszuwerten.<sup>13</sup>

In diesem Zusammenhang ist der Mangel an unterscheidbaren Stilen in den frühen nichtfiktionalen Formen besonders hinderlich, denn wir sind rückblickend dadurch einer Möglichkeit benommen, qualifizierte Vermutungen über die Provenienz der Filme anzustellen.

Zu den wichtigsten Anbietern von Städte- und Reisebildern in wilhelminischen Deutschland gehören die Pathé, die Eclipse, ferner Messter, der die American Mutoscope & Biograph Co, Raleigh & Robert, die neben ihrer eigenen Produktionstätigkeit ab 1901 auch den Vertrieb der Continental Warwick Trading Co. übernahm,<sup>14</sup> der Weltkinematograph Freiburg (WKF) und die erwähnte Express Film mit ihrer ‚Tagesschau‘ *Der Tag im Film*. Ihre Filme stilistisch voneinander zu unterscheiden, ist vor dem Ersten Weltkrieg nachgerade unmöglich.

Aber auch der Versuch, aus den Filminhalten eine Genrezuweisung abzuleiten, ist im Einzelfall problematisch. Da die Genreterminologie in der Frühzeit des Films in Deutschland noch unvollkommen und in ihrer Verwendung uneinheitlich ist, ist es ratsam, durch die Analyse der Auswertungsmodalitäten eine Funktionsbestimmung für den Einsatz der Filme zu rekonstruieren und dadurch zu klären zu helfen, welche Erwartungshorizonte das Publikum den Bildern entgegen brachte. Dies mag ein Weg sein, die Filmrezeption im deutschen Kaiserreich besser zu verstehen.

<sup>1</sup> Vgl. Ben Brewsters Diskussionsbeitrag in Daan Hertogs/Nico de Klerk (Hg.): *Nonfiction from the Teens*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, S. 32

<sup>2</sup> Brewster, ebenda

<sup>3</sup> Brewster, ebenda

<sup>4</sup> Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“, in: *Kintop 4: Anfänge des dokumentarischen Films*, hg. Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger. Frankfurt, M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995, S. 111-121; 113

<sup>5</sup> Vgl. Gunning, 114

<sup>6</sup> Gunning, a.a.O.

<sup>7</sup> Gunning, a.a.O.

<sup>8</sup> Der Film ist nicht bei Herbert Birett (*Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. München: Winterberg, 1991) verzeichnet.

<sup>9</sup> Harro Segeberg: „Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung: Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Sehens in Literatur und Kunst*. München: W. Fink, 1996, S. 327-358; 342

<sup>10</sup> Für eine eindringlichere Beschreibung der deutschen Lumière-Filme siehe Martin Loiperdinger: *Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. Frankfurt a. M. /Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, S. 193-298

<sup>11</sup> Vgl. z.B. die Annoncen in der *LichtBildBühne* vom 3.12.1911, S. 34

<sup>12</sup> Ebenda

<sup>13</sup> Über die Express Film und „Der Tag im Film“ vgl. etwas ausführlicher Wolfgang Dittrich: „Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901-1918“, in: *Journal Film 32* (Winter 1998), S. 100-109

<sup>14</sup> Vgl. Dittrich, a.a.O., S. 100

## **Volksverdummung und seelisches Rauschgift**

**Film- und medienrelevante Artikel in: Urania. Monatshefte für Naturerkenntnis und Gesellschaftslehre (ab 3. Jg.: Urania. Kulturpolitische Monatshefte über Natur und Gesellschaft), Jena: Urania-Verlags-Gesellschaft mbH, I. 1924/25 - 9. 1932/33, 9**

**von Jeanpaul Goergen**

Das die Ideen der Freidenkerbewegung propagierende Monatsmagazin „Urania“ wurde von dem gleichnamigen Freien Bildungsinstitut mit Sitz in Jena herausgegeben. Das erste Heft erschien im Oktober 1924, das letzte im Juni 1933. Die „Urania“ berichtete – so das Geleitwort zur ersten Ausgabe – „in anschaulicher und fesselnder Weise von entwicklungstheoretischer Grundeinstellung aus einerseits über Wesen und Werden der Natur, besonders über die Stellung von uns Menschen zur Natur. Andererseits werden aus Vor- und Kulturgeschichte, Geographie und Völkerkunde, Wirtschaft und Technik, Biologie und Psychologie die Gesetze gefolgert, die das Zusammenleben der menschlichen Gemeinschaften regeln und in Zukunft regeln sollen.“

Im Vorwort zum 2. Jahrgang 1925/26 (H. 1, Oktober 1925) bekennt sich die „Urania“ uneingeschränkt zu einer Volksbildungsarbeit auf der Grundlage des Marxismus, ohne aber den Freidenkeransatz aufzugeben: die „freie atheistische Diesseits-Weltanschauung“ wird jetzt als die stärkste Waffe im Klassenkampf ausgegeben. Die Ausrichtung der „Urania“ auf die Entwicklung von Natur und Menschheit und somit auf Naturwissenschaft und Gesellschaftslehre mag erklären, warum medienrelevante Beiträge nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Eine Liste der Urania-Vorträge, im Oktober 1927 (H. 1) veröffentlicht, führt kein einziges medienrelevantes Thema auf. Kann man daraus schließen, dass in diesem Segment der Arbeiterbewegung das Interesse an bzw. die Nutzung von Radio und Film nicht so ausgeprägt war? Dafür könnte sprechen, dass auch andere Medien wie z.B. Fotografie und Schallplatte kaum bzw. nicht behandelt werden.

Umso gewichtiger sind daher die wenigen Aufsätze zu Film und Rundfunk. Diese beiden Massenmedien werden ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Klassenkampfes wahrgenommen. Dabei lässt die vulgär-marxistische Argumentation kein gutes Haar am bürgerlichen Film, der als „seelisches Rauschgift“ den Arbeiter – mehr aber noch die Arbeiterin – an der Erkenntnis ihrer Klassenlage hindere. Auch der Rundfunk wird als klassenbestimmt analysiert, dabei wird aber immer wieder sein völkerverbindender Charakter positiv hervorgehoben. Insgesamt geben die wenigen medienrelevanten Aufsätze der „Urania“ einen selten klaren Einblick in Denkstrukturen und Medientheorien marxistischer Autoren fernab der berliner Publizistik.

Der 1. „Urania“-Jahrgang 1924/25 bringt vier größere Artikel zu Film und Rundfunk. „Nachrichten über die Entwicklung des Funkwesens sowie Angaben für Schaltungen und Versuche, die der Bastler ausführen kann“, will Rudolf Lämmel ab Juni 1925 regelmäßig in der „Funk-Bastel-Ecke“ bringen; es bleibt aber bei dieser einen Ausgabe. Die Entwicklung des Rundfunks wird positiv als ein „kulturell wichtiger Vorgang“ auch im Sinne der Völkerverständigung gewertet: „Der rege geistige Verkehr, der hier im Begriffe ist, sich zwischen Menschen und Völkern anzubahnen, lässt sich in seiner weltgeschichtlichen Auswirkung nur mit der Erfindung der Buchdruckerkunst vergleichen.“

Einen Monat später, im Juli 1925, fordert Jacob Blauner die Arbeiter auf, Einfluss auf die Programmgestaltung des Rundfunks zu nehmen: „Können wir in den allgemeinen Amateurvereinen nicht zu Worte kommen, so müssen wir andere Wege suchen, um uns Gehör zu verschaffen!“ In einer Anmerkung verspricht die Schriftleitung, über bereits gegründete Arbeiter-Radioklubs in Deutschland und Österreich zu berichten, was aber nicht geschieht.

Ein deutlicher Schwerpunkt der „Urania“ lag in der Propagierung von Körperkultur und gesunder Lebensweise. So wundert es nicht, dass sie im Juni 1925 detailliert auf den Film *Sonnenkinder-Sonnenmenschen* [Zensurtitel: *Sonnenmenschen*, P: Naturfilm Hubert Schonger, Z: 1.12.1924, B 9425, 335 m, nach Kürzung: 325,80 m] eingeht, der als Werbefilm für die Nacktkultur vorgestellt wird. „Wir sehen schlanke, braungebräunte Körper in frischer Brise am Meeresstrand, im Lauf über sandige Heide und über blühende Wiesen. Mit den Kleidern haben sie die Alltagsorgen abgeworfen und tummeln sich nackt, wie der Herrgott sie geschaffen, bei Spiel, Sport und Tanz. Wir sehen weiter Sonnenkinder und Sonnenmenschen in ihrem Lichtkleid bei ernster Arbeit.“ Dieser von Fr. H. Thies, dem Führer der Arbeitsgemeinschaft der Bünde Deutscher Lichtkämpfer herausgebrachte Film werde „auf dem Gebiete der Wanderbewegung und Nacktkultur bahnbrechend wirken“.

Besonders hervorgehoben wird die Entscheidung der Zensur, den Film auch für solche Jugendliche zuzulassen, „die Mitglieder der dem Ausschuss der deutschen Jugendverbände angeschlossenen Organisationen und der Jugendgruppen von Verbänden für Turnen, freie Gymnastik oder Wanderer sind.“ Diese Stellungnahme wird als „eine erste behördliche Anerkennung der hohen Bedeutung der Nacktkultur für die Gesundung unseres Volkskörpers“ gewertet. Auch hier erfolgt die Abgrenzung zu den Nackttänzen der Spießler: „Körperkultur ist proletarische Pflicht! Nacktkultur bedeutet höchste Sittlichkeit, Körperstolz und Schönheit, Achtung vor dem Körper des Andern!“

Ewald Schild vom Mikrobiologischen Institut in Wien schildert in „Kinematographie des Unsichtbaren“ (August 1925) die technischen Möglichkeiten der Mikrokinematographie. „Wirklich brauchbare mikrobiologische Lehrfilme kann man unschwer an den Fingern einer Hand herzählen. Das liegt nach

meiner Meinung darin, dass solche Filme, abgesehen von dem komplizierten technischen Apparat, auch Geduld, Ausdauer und persönliches Geschick des Aufnahmeleiters erfordern, sollen sie nicht trivial sein und das zu verfilmende Bildungsgut dem Beschauer wirklich nahebringen.“

Medienrelevante Artikel erscheinen dann erst wieder drei Jahre später, im Dezember 1928. Ist die Abhandlung „Anfänge der Radiotechnik“ technisch ausgerichtet, so beschäftigt sich Boris Lämmel in „Der bürgerliche Film als seelisches Rauschgift“ grundsätzlich mit dem Problem des Films im Kampf um den Sozialismus. Zwar gehe besonders in den Städten die Religion zurück, dafür übe aber der Film die gleichen Wirkungen aus: „Betäubend, verdummend. Nur – gewissermaßen zeitgemäß modern verdummend. Die Wunscherfüllung wird nicht mehr ins Jenseits verlegt, Glaube ist gar nicht mehr nötig, sondern bereits im Diesseits erhält man für eine Mark die Illusion des Glücks. Den Rausch. Die seelische Betäubung. Dumpfes Vergessen. (...) Der Film vermittelt dem Volke falsche Vorstellungen von der Wirklichkeit. Was aber noch schlimmer ist, er durchdringt es unmerklich mit falschen Lebenszielen und Idealen. Er propagiert das Gestern, Vorgestern und Vorvorgestern, anstatt die Zukunft. (...) Unmerklich erzeugt der jahrelange regelmäßige Genuss der bürgerlichen Produktion doch Gefühle, die eine Hemmung in der Lebenslinie des Klassenkampfes bedeuten. Vor allem bei den Frauen.“ Dagegen fordert der Autor den Einsatz des Films zur Umgestaltung der Werktätigen zu sozialistischen Menschen. Eine Reform des Films sieht er aber als schwierig an; als Vorbilder benennt er die russischen Filme sowie einige wenige deutsche Filme, wie *Schinderhannes*, *Abenteuer eines Zehnmarkscheines* und *Höhere Töchter*. „Nur wenn große Künstler zeitlos gewordene soziale Motive behandeln, entstehen Filmwerke, die wir billigen und begrüßen können.“

Im Februarheft 1929 streift Fritz Schiff in einem Beitrag über „Masse Mensch‘ in der Geschichte der bildenden Kunst“ ebenfalls den Film. Auch für ihn sind die meisten Filme „böse reaktionär oder ganz mit dem Schicksal des Einzelnen beschäftigt“. Einige Regisseure hätten unsere Zeit aber doch verstanden, „mag ihnen der Versuch, die Masse als eine kollektive Einheit zu geben, nun geistig und künstlerisch so misslingen, wie dem Fritz Lang sein Metropolisfilm, oder mag er ihnen glücken, wie den Russen Eisenstein und Pudowkin, in deren Filmen es nur einen Darsteller gibt: die ‚Masse Mensch.‘“

Der im August 1929 erschienene Beitrag über „Fünf Jahre Arbeiterradio“ hebt die Fortschritte der Arbeiter-Radio-Bewegung bei den Selbstbaugeräten hervor. „Mit einer gewissen Wehmut stellt man dazu fest, wie konservativ die Arbeiterschaft in Lebenshaltung und -führung sonst im kleinbürgerlichen Rahmen eingeklemt ist, wie der ganze Fortschrittssinn sich im Technischen erschöpft, damit zwar auch eine Umgestaltung herbeiführend, aber auf langem Umwege! Soll man aber etwa deshalb das Arbeiter-Radiowesen verdammen? Abgesehen davon, dass die Bastelei als Stück schöpferischen Eigenschaffens

eine ganz selbstverständliche und triebhaft wirksame Abreaktion darstellt für den Menschen, der in der Massenfertigung täglich dazu verdammt ist, vieltausendfach den gleichen Griff zu tun, gewissenhaft wohl, aber ohne innere Anteilnahme, bringt doch das aller Grenzen spottende Radio wie kaum sonst etwas die Idee des Weltbürgertums in die Köpfe.“ Dem Radio werde „in einer kommenden proletarischen Weltbewegung bestimmt eine wesentliche Rolle vorbehalten sein.“

Einen Monat später, im November 1929, erläutert Herbert Schuster in „Film und Arbeiterschaft“ die Konzepte der filmischen Zeit und der filmischen Form. Am Beispiel der Löwen-Montage aus *Panzerkreuzer Potemkin* erklärt er das Prinzip der Montage. Die Kamera könne enthüllen und entlarven, aber auch verschleiern und täuschen: „Jede Einstellung der Kamera bedeutet eine Einstellung des Menschen, jede Anschauung der Welt bedeutet eine Weltanschauung! Wir sehen Wochenschauen, aus denen wir selbst bei den gegebenensten Gelegenheiten nichts entnehmen können von dem Daseinskampf eines Proletariats. Naturbilder, Reisefilme zeigen uns die Welt in einem rosigen Lichte (...) Deshalb: Augen auf, Proletarier! Lerne den Film erkennen!“ Schließlich entstamme die Mehrheit der Kinobesucher proletarischen Kreisen. Das in den Filmen gezeigte Milieu „ist so seicht und so leicht verdaulich“, dass dem Arbeiter „das Verlangen nach höheren, künstlerischen Werten vollends verloren geht.“ Filmkritik in der proletarischen Presse könne die Arbeiter animieren, bei der Filmauswahl klassenbewusster vorzugehen.

Wichtiger aber sei es, eine eigene Filmproduktion aufzubauen, um einen proletarischen Film herzustellen: keinen einseitigen Parteifilm, sondern einen Film, der alle Kreise anspricht. „Was wir brauchen, sind Spielfilme mit einer starken, fesselnden Handlung, bei der sich die Tendenz wuchtig und überzeugend durch den ganzen Film hindurchzieht. (...) Künstlerische Höchstleistungen, gepaart mit einer freimütigen, proletarischen Tendenz, fesseln den Zuschauer.“ Daneben müsse aber auch eine Verleihzentrale ähnlich dem „Film- und Lichtbilddienst“ der SPD aufgebaut werden, schließlich eigene Kinos geschaffen werden. „Wenn es uns nur gelingt, das leider sehr zersplitterte proletarische Filmwesen zu zentralisieren, dann ist die Hauptschwierigkeit bereits beseitigt.“

Im 7. Jahrgang 1930/31 behandelt nur der Beitrag von Martin Dietz „Der Arbeiter als Naturphotograph“ (H. 3, Dezember 1930) ein Medienthema. Ob schon eine einfache (und erschwingliche) Kamera ausreiche, würden sich leider nur wenige Arbeiterphotographen „der reizvollen Naturphotographie“ widmen.

In der Rubrik „Bücherbesprechungen“ werden auch zwei Filmbücher vorgestellt. An „Der Geist des Films“ von Béla Balázs wird die knappe und leichtverständliche Form gelobt: „In allen unseren Bibliotheken und Büchereien sollte dieses Buch dem ‚filmhungrigen‘ Proletarier aufs wärmste empfohlen

werden!“ (H. 4, Januar 1931) Einen Monat später wird kurz auf den Bildband „Der russische Revolutionsfilm“ des Orell Füßli-Verlags verwiesen. (H. 5, Februar 1931)

„Will die Masse betrogen sein?“ fragt Trude Wiechert im Juli 1932 (8. Jahrgang, H. 10) in bezug auf den Film. „Uns fällt das eindeutige Nein! nicht schwer. Nur der Masse der ‚kleinen Leute‘ fällt es nicht immer leicht, den Betrug, der sich oft so angenehm einschmeichelt, zu erkennen. Darum muss die Aufklärungsarbeit der Kulturorganisationen der Arbeiterschaft immer umfassender werden. Wir können uns nicht länger darauf beschränken, von ferne zuzusehen, wie sich ein Volksverdummungsinstrument immer größere Macht über die Seelen der Arbeiterschaft anmaßt, und eine offene Kritik am Film nur in den relativ wenig gelesenen guten Bildungsschriften der Arbeiterbewegung vorzunehmen.“

Die Autorin kritisiert die Filmkritik der sozialistischen Tagespresse, die nicht unabhängig genug von den Filmindustrie berichten würde. Die Filme der Industrie seien Volksverkitschung, „die den Arbeitern und Arbeiterinnen das wahre Gesicht ihres Lebens vorenthält und sie einschläfert.“ Das Publikum sei besser als es von der Filmindustrie gesehen werde: „es spürt die Wahrheit und Tiefe in der Gestaltung feinsten seelischer Regungen einer Elisabeth Bergner, und es geht ebenso mit in Expeditions- und Naturfilmen, wie in den russischen Revolutionsfilmen“. Drei Tonfilme deuteten die Möglichkeiten des Films an: *Halleluja*, „der erste Negertonfilm“, *Unter den Dächern von Paris*, „ein Spiel von französischen ‚kleinen Leuten‘“ sowie *Der Weg ins Leben*, „den die durch Krieg und Hunger allein gelassene russische Jugend geht“.

Es war die letzte inhaltliche Stellungnahme zum Film, die in der „Urania“ erschien.

Im November 1932 (9. Jg., H. 2) geht Fritz Schiff noch auf „Die neuen elektrischen Instrumente und die proletarische Musikkultur“ ein. Er stellt die Funktionsweise des Nernstflügels (von Kurt Weill in „Die Bürgschaft“ eingesetzt), von Trautonium und Theremin vor und versucht diese elektrischen Instrumente marxistisch-musiksoziologisch einzuordnen. Die Bourgeoisie mit ihrer individualistischen Musikkultur könne mit ihnen nichts rechtes anfangen; erst die neue musikalische Kultur der Arbeiterklasse werde sie nutzbar machen: „Diese Musik verlangt von ihren Instrumenten nicht die verklarte Helligkeit der klassischen Streicher, die klagende Furcht der romantischen Hölzer, das gespreizte Pathos des Bleches, sondern klare, noch im Schmerz und in der Besinnlichkeit klare, feste und eindeutige Klangfarben und Rhythmen. Hier erst werden die von den bürgerlichen Physikern aus experimentellen Gründen konstruierten Instrumente ihre Verwendung finden. Nernstflügel, Trautonium oder Thereminapparat und Verwandtes können, vorläufig als Begleitung zu proletarischen Chorwerken, den Beginn einer neuen Instrumentalkultur bedeuten.“

Die ersten Jahrgänge der Urania erreichten eine Auflage von 50.000, ab 1929 ging sie auf 30.000 zurück. Mit Heft 9 vom Juni 1933 verabschiedete sich die Urania von ihren Lesern mit der Aufforderung: „Gedenkt immer unseres Bildungswerkes.“

### **Bibliographie (t = Beitrag mit technischer Ausrichtung)**

- Rudolf Lämmel: Funk-Bastel-Ecke, in: 1. Jg., H. 9, Juni 1925, S. 277-279 (t)
- Religiöser Rundfunk, in: 1. Jg., H. 9, Juni 1925, S. 279 (t)
- Rudolf Teßmann: Sonnenkinder – Sonnenmenschen. Ein Werbefilm für die Nacktkultur, in: 1. Jg., H. 9, Juni 1925, S. 285-286 (= Beiblatt: Der Leib)
- Jacob Blauner: Rundfunk-Internationale, in: 1. Jg., H. 10, Juli 1925, S. 315-316
- [Bücherbesprechungen:] Hans Ludwig: Taschenbuch der Rundfunktechnik für jedermann, in: 1. Jg., H. 10, Juli 1925, S. IV
- Ewald Schild: Kinematographie des Unsichtbaren, in: 1. Jg., H. 11, August 1925, S. 336-338 (t)
- Film und Alkohol, in: 3. Jg., H. 10, Juli 1927, S. 304
- Helmut von Bracken: Mensch und Umwelt in der Zeit der Geschlechtsreife, in: 4. Jg., H. 6, März 1928, S. 178-183
- Felix Linke: Anfänge der Radiotechnik, in: 5. Jg., H. 3, Dezember 1928, S. 69-73
- Boris Lämmel: Der bürgerliche Film als seelisches Rauschgift, in: 5. Jg., H. 3, Dezember 1928, S. 73-78
- [Bücherbesprechungen:] Kamera und Naturschutz, in: 5. Jg., H. 4, Januar 1929, S. III
- A. Lowitsch: Fünf Jahre Arbeiterradio, in: 5. Jg., H. 11, August 1929, S. 333-335 (t)
- Herbert Schuster: Film und Arbeiterschaft, in: 6. Jg., H. 2, November 1929, S. 40-44
- Über das System des „tönenden Farbenfilms“, in: 6. Jg., H. 8, Mai 1930, S. 249-250 (t)
- Max Köster: Der Film von morgen, in: 6. Jg., H. 11, August 1930, S. 340-341 (t)
- Die Lunge wird gefilmt!, in: 6. Jg., H. 11, August 1930, S. 342 (t)
- Martin Dietz: Der Arbeiter als Naturphotograph, in: 7. Jg., H. 3, [Dezember] 1930, S. 66-68
- [Bücherbesprechungen:] Béla Balázs: „Der Geist des Films“, in: 7. Jg., H. 4 [Januar] 1931, S. II
- [Bücherbesprechungen:] Der russische Revolutionsfilm, in: 7. Jg., H. 5 [Februar] 1931, S. VI
- Die größte Senderöhre der Welt, in: 7. Jg., H. 9, [Juni] 1931, S. 286 (t)
- Die neue Grammophon-Dauernadel, in: 8. Jg., H. 6, [März] 1932, S. 186 (t)
- 3000 Lichtbildaufnahmen je Sekunde!, in: 8. Jg., H. 7, [April] 1932, S. 219 (t)
- Trude Wiechert: Will die Masse betrogen sein? in: 8. Jg., H. 10, [Juli] 1932, S. 309-10
- Sprechende Bücher, in: 9. Jg., H. 1, [Oktober] 1932, S. 20 (t)
- Nordlichter werden gefilmt! in: 9. Jg., H. 2, [November] 1932, S. 50 (t)
- Fritz Schiff: Die neuen elektrischen Instrumente und die proletarische Musikkultur, in: 9. Jg., H. 2, [November] 1932, S. 57-60
- Unterbirker: Taubstumme und Radio, in: 9. Jg., H. 4, [Januar] 1933, S. 122 (t)
- Eine neue elektrische Zelle für den Tonfilm, in: 9. Jg., H. 6, [März] 1932, S. 190 (t)
- Neuerungen beim Schmalfilm, in: 9. Jg., H. 8, [Mai] 1933, S. 249 (t)

## „Für Ihre files will ich Ihnen ein paar Facts geben.“

### Richard Oswald an Siegfried Kracauer über seine Filmarbeit in der Weimarer Republik und im amerikanischen Exil

mitgeteilt von Helmut G. Asper

Der 1938 in die USA emigrierte Regisseur und Produzent Richard Oswald hatte gleich nach Erscheinen Siegfried Kracauers Buch „From Caligari to Hitler“ (1947) gelesen – und war enttäuscht darüber, dass Kracauer ihn darin, wie er ihm dann schrieb, „stiefmütterlich behandelt“ hatte.

Tatsächlich geht Kracauer in Teil I, Kapitel 4 kurz auf Oswalds Film *Es werde Licht* (1916/17) ein: „Während des Krieges roch Richard Oswald, ein gewandter Filmregisseur mit einem Gespür für die Bedürfnisse des Marktes, dass die Stunde gekommen war, diese Belehrung auf die Leinwand zu übertragen. In weiser Voraussicht brachte er es zuwege, dass die Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten seinen Film *Es werde Licht*, der die zerstörerische Natur der Syphilis behandelte, in ihrem Namen förderte. Das war 1917. Da die Kasseneinnahmen seinen Hygiene-Eifer rechtfertigten, sorgte Oswald für mehr Licht und drehte 1918 einen zweiten und dritten Teil.“

*Anders als die Andern* (1919), Oswalds engagierter Film gegen den § 175, und *Die Prostitution* (1919) werden im selben Kapitel nur knapp gestreift. Auch den späteren Film *Frühlings Erwachen* (1929) erwähnt Kracauer nur am Rande (Teil III, Kapitel 13) und bei „1914“. *Die letzten Tage vor dem Weltbrand*, Oswalds 1931 uraufgeführten Film über den 1. Weltkrieg, kritisiert er nur knapp die „vollkommene Scheinobjektivität“ (Teil IV, Kapitel 17).

Ausführlich setzt sich Kracauer lediglich in Kapitel 19 mit Oswalds *Der Hauptmann von Köpenick* von 1931 auseinander, dem er einerseits bescheinigt, dass der Film „in seiner Kritik an preußischen Polizeimethoden im Kaiserreich sehr weit“ gehe und dem er andererseits vorwirft, „den preußischen Militarismus an sich“ zu rechtfertigen, wobei er vor allem auf die Gelächerszene kurz vor Schluss des Films eingeht.

Angesichts eines Werks von weit über sechzig Filmen seit 1914 fand Oswald sich mit dieser spärlichen Auswahl in Kracauers Buch nicht angemessen vertreten. Er monierte einige Fehler, vor allem aber fühlte er sich von Kracauer unverstanden und ungerecht behandelt. Deshalb schickte er Kracauer einen sehr persönlichen, handschriftlichen Brief – „Ich wollte Ihnen Deutsch schreiben“ – in dem er ausführlich auf seine Filmarbeit in der Weimarer Republik eingeht, aber auch über aktuelle Remake-Pläne von *Prostitution* in Hollywood berichtet, die er durch die Kritik Kracauers gefährdet sieht. Ein derart umfassendes Selbstzeugnis gibt es meiner Kenntnis nach von Richard Oswald aus dieser Zeit sonst nicht.

In seiner wohlgesetzten Antwort stellt Kracauer Oswald die generellen Probleme dar, denen sich jeder Wissenschaftler gegenüber sieht, der es unternimmt, eine derart umfassende Darstellung zu erarbeiten – und erläutert ihm seinen spezifischen Ansatz, der er mit wenigen Worten auf den Punkt bringt.

Die beiden aufschlussreichen Briefe – zu einem weiteren Briefwechsel ist es allem Anschein nach nicht gekommen – befinden sich im Nachlass Siegfried Kracausers im Deutschen Literaturarchiv in Marbach.

Die genauen Titel, Daten und Darsteller der von Richard Oswald genannten Filme sind hier nicht annotiert, da sie im Eintrag „Richard Oswald“ im CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film oder in dem CineGraph-Buch „Richard Oswald. Regisseur und Produzent.“ (Red. Helga Belach und Wolfgang Jacobsen. München 1990) leicht nachzuschlagen sind. Zu Oswalds Ausführungen über „1914“. *Die letzten Tage vor dem Weltbrand* vgl. darin den Aufsatz von Wolfgang Mühl-Benninghaus, der die Zensurgeschichte des Films darstellt. Zur Diskussion zwischen Kracauer und Oswald über die Verfilmung des „Hauptmann von Köpenick“ vgl. den von Gunther Nickel und Ulrike Weiß herausgegebenen Katalog zur Ausstellung „Carl Zuckmayer 1896-1977 – „Ich wollte immer nur Theater machen“ (Marbach 1996), in dem auf S. 197 die von Oswald erwähnte Rezension des Völkischen Beobachters teilweise abgedruckt und auf S. 194-196 ein Brief Zuckmayers wiedergegeben ist, in dem er die Entstehung der „Gelächter“-Szene schildert. Zu diesem Film neuerdings: Klaus Kanzog: Aktualisierung und Realisierung. Carl Zuckmayers *Der Hauptmann von Köpenick* in den Verfilmungen von Richard Oswald (1931/1941) und Helmut Käutner (1956). In: Gunther Nickel (Hrsg.): Carl Zuckmayer und die Medien. Beiträge zu einem internationalen Symposium. St. Ingbert, 2001 (= Zuckmayer-Jahrbuch, Bd. 4).

Oswalds Brief umfasst 8 Seiten in deutscher Schrift. Zwischen . (Punkt) und – (Gedankenstrich) kann nicht immer genau unterschieden werden, Oswald verwendet außerdem weder bei der Wiedergabe direkter Rede noch bei Filmtiteln (mit einer Ausnahme) Anführungszeichen. Anglizismen und amerikanische Schreibweisen wurden belassen, stillschweigend geändert wurde nur die korrekte Schreibweise der Namen. Die Unterstreichungen entsprechen dem Original.

Kracauers einseitige Antwort ist auf einer Schreibmaschine mit amerikanischer Tastatur geschrieben; statt ae, ue usw. sind hier die Umlaute eingesetzt, ss wurde belassen.

Die Zitate aus „Von Caligari zu Hitler“ sind der von Ruth Baumgarten und Karsten Witte besorgten deutschen Übersetzung (Frankfurt a.M. 1979) entnommen.

Der Abdruck des Briefes von Richard Oswald erfolgt mit freundlicher Genehmigung seines Enkels, des amerikanischen Filmregisseurs Richard Oswald II.

## I. Richard Oswald an Siegfried Kracauer

[ohne Datum, ca. Juni 1947]

RICHARD OSWALD

6831 Odinstr.

Hollywood – Calif.

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ihr Buch ist sehr interessant und ich bewundere die Arbeit, mit der Sie sorgfältig das Material gesammelt haben. Mich haben Sie leider sehr stiefmütterlich behandelt. Ich fürchte sogar das es mir hier schaden kann, was bestimmt nicht in Ihrer Absicht lag. Ich habe ja insofern eine Extra Stellung eingenommen, da ich immer mein eigener Boss war. Für Ihre files will ich Ihnen ein paar Facts geben. Sie können sie vielleicht später irgendwie verwenden. Was Sie über „Es werde Licht“ schreiben ist richtig. Richtig ist aber auch, dass der Film viel Gutes getan hat. Prof. Schweisheimer schrieb ein Buch über den Film, ich hatte unzählige begeisterte Briefe über den Film speziell von Hospitälern und berühmten Ärzten – und wütende Briefe von den Kurpfuschern, die ich annagelte. Ich mußte übrigens den Film 10 Jahre später noch einmal machen, mit Conrad Veidt und Kortner – und der Erfolg war wieder groß.

Ich versuche den Film jetzt hier wieder zu machen, habe ein ausgezeichnetes Drehbuch in Gemeinschaft mit einem guten amerikanischen Autor und der medizinischen Mitarbeit von Dr. Thomas Sternberg der während des Krieges der Leiter des Gesundheitsamtes war. Ich habe von vielen Stellen begeisterte Briefe über das Manuskript – Kath. Kirche – Protest. Kirche – Jüd. Kirche etc. Paul de Kruif schrieb mir – Ihr Film ist wirklich outstanding – Er würde eine große Hilfe für die ganze Nation sein. Aber ich kämpfe seit 6 Monaten mit der Johnson Office. Johnson schrieb mir: Jedes Theater in den United States kann diesen Film spielen. Der Vice Präs. von der Johnson Office sagte mir: Ich wollte meiner 10jährigen Tochter diesen Film zeigen, aber wir können Ihnen das Seal nicht geben, weil vor 17 Jahren ein Code gemacht worden ist. Kein Film über eine Story – Veneral Disease. Dieser Code ist 1000mal gebrochen worden. Er ist absolut gegen die Constitution. Ich bin über 3 Jahre Citizen und kenne die Constitution ganz genau – Freedom of speech. Es gibt keine staatliche Censur. Eine private Censur ist gegen das Gesetz. In Europa hätte ich mit allen Mitteln gekämpft. Hier bin ich natürlich zu schwach. Ich versuche den Film jetzt hier ohne Seal zu machen. Aber da ich ohne Seal keine große Firma für die Distribution bekomme – like United Artist bin ich leider wahrscheinlich gezwungen ihn billig zu machen,

Bei Ihren späteren Bemerkungen über Prostitution ist es nicht richtig das der Film beschlagnahmt und ich verhaftet werden sollte. Ein Märchen.

Der Film der gerade Ende des Krieges fertig wurde Besetzung Veidt. Krauss – Schünzel – Berber – Gussy Holl etc. wurde von der Kaiserlichen Censur verboten. Bei Beginn der Revolution ließ sich der damalige socialistische Polizei

Präsident den Film vorführen und war begeistert, ließ den Censor v. Glasenapp kommen und sagte ihm – Wie können Sie diesen ethischen Film verbieten. Und der Film lief mit ungeheurem Erfolg und ich erlaube mir mit unzähligen anderen der Meinung zu sein – der Film war künstlerisch. Die Prostitution erleidet nach anfänglichem Scheinerfolg auf ganzer Linie Schiffbruch. Von späteren und früheren Filmen haben Sie anscheinend leider Lady Hamilton Liane Haid – Veidt – Schünzel – Krauss – Heims – Bildt – George

Lucrezia Borgia Haid – Veidt – Wegener – George – Dieterle Sandrock etc. – Bassermann als Papst

Carlos und Elisabeth Veidt – Klöpfer – Dieterle – Servaes etc. nicht gesehen. Es waren damals 1921 – 22 – 23 Welterfolge.

Von früheren Filmen waren glaube ich bemerkenswert Kurfürstendamm mit Veidt – Asta Nielsen. Der Teufel kommt auf die Erde und erleidet Schiffbruch. Er geht enttäuscht in die Hölle zurück. Mit dem Kurfürstendamm wird selbst der Teufel nicht fertig. (Inflation)

Nachtgestalten 1919 – Wegener – Veidt – Asta Nielsen

Unheimliche Geschichten 1919 Veidt – Schünzel – Berber

Ich machte diesen Film mit Wegener 1932 noch einmal. Ich glaube bemerkenswert waren noch Feme v. Vicki Baum. Der Rathenau Mord 1927. Die vorgeahnten Nazis.

Doctor Bessels Verwandlung 1927

Meinen Dreyfus Film 1930 mit Kortner Bassermann – George – Homolka – Mosheimer etc. haben Sie leider übersehen. Es gehörte damals ein Mut dazu einen Film zu machen wo der Jude unschuldig ist. 1930. Ein Director der Ufa sagte mir – Kein Ufatheater kann den Film spielen – machen Sie Dreyfus schuldig – viele Leute glauben es noch heute. Dreyfus war unschuldig und alle Ufa-Theater spielten den Film. Bezügl. Copenick thun Sie mir unrecht. Erstens hat der Kaiser ihn wirklich begnadigt und hatte genug Humor um sich totzulachen. Wie der Film herauskam 1932 war eine starke Strömung der Nazis gegen den Film und nur dadurch ich den lachenden Kaiser hineinbrachte, was ja auch den Untertanen zeigte – das Volk der Welt lacht über den Streich – aber vor dem Schloss des Kaisers verstummt das Lachen. Erst als der Kaiser lacht haben die andern – sein Geschmeiss – den Mut auch zu lachen.

Ich hatte jahrelang mit gewissen Leuten, auch mit solchen die Sie citieren zu kämpfen. Ich war immer ein Einzelgänger und absolut unabhängig.

Es ist Ihnen auch entgangen, daß ich später 1930 Alraune mit der Helm und mit Bassermann als Sprechfilm noch einmal gemacht habe. Der Film hatte großen Erfolg. Ich mochte ihn nie.

Bezüglich 1914. Als ich den Film vorbereitete 1930 erklärte sich das Auswärtige Amt bereit mir zu helfen. Sie stellten mir alle Akten zur Verfügung.

Ich schrieb gemeinsam mit Heinz Goldberg und Dr. Wendthausen das Drehbuch, auf Grund der Originalakten. Und ich glaube wir schrieben es richtig. Die Hauptschuld am Krieg (14) hatte Österreich. Der leichtsinnige Graf Berchtold wollte seinen Krieg haben. Das muß ich, als geborener Wiener leider sagen. Die russische Kriegspartei, Sassonow an der Spitze vergewaltigte Nikolaus den Schwächling.

Wilhelm mit der großen Schnauze wiegte sich in dem schönen Wort – Nibelungentreue. Ich habe die Akten mit Wilhelms Bemerkungen Quatsch – Blödsinn – Das ist doch mehr als man von Serbien verlangen kann etc. in der Hand gehabt. Das Wort Theodor Wolffs: Wir sind in den Krieg hineingeschliddert – trifft. Als der Film 1931 zur Censur kam – wurde der Film vom Auswärtigen Amt – Ein Gesandter Meier war bei der Censur – verboten. Nach heftigem Pressekampf den ich führte – ohne rechte Unterstützung der Presse – Die rechte Presse behauptete ich hätte Deutschland zu schlecht behandelt die linke Presse behauptete zu gut – ließ mich eines Nachts der Unterstaatssekretär Köppke ins Auswärtige Amt kommen. Er ist wie ich höre noch im Dienst – vielleicht also kein Nazi. Er sagte: Herr Oswald ich komme mit einem Ölzweig. Unter 2 Bedingungen lassen wir Ihnen den Film durch. Erstens Sie müssen eine Scene herausnehmen und ein Vorwort sprechen lassen. Im Vorwort soll gesagt werden, daß die schwarze Hand in Belgrad immer schon gegen Österreich conspiriert hat – und zweitens – eine Scene.

Der deutsche Gesandte Graf Pourtales in Petersburg hat sich saublöd benommen. Durch seine Ungeschicklichkeit bei Sassonow hat er erst eine falsche Erklärung abgegeben, den Irrtum später bemerkt und dann umgetauscht. Denn am selben Abend als Pourtales den Krieg erklärt hat – bekam Nikolaus ein Telegramm von Willy. Lieber Nicki! Es ist doch Unsinn, das wir 2 Freunde Krieg führen wollen. Es muß sich noch alles einrenken lassen. Nikolaus verlangte nach Sassonow. Er zeigte ihm das Telegramm – es war spät Abend und sagte ihm: Lassen Sie Pourtales sofort kommen. Sassonow tat es unwillig, Pourtales kam zum Telephon und sagte: Bedaure sehr – ich habe Auftrag abzureisen und ich reise ab. Und er reiste ab. Diese absolut authentische Scene wollte er gestrichen haben. Ich war in einer Zwangslage. Und das Vorwort – das später ja alle Theater wieder herausnahmen, sprach Dr. Eugen Fischer Direktor der Reichstagsbibliothek. Kein Ufatheater spielte den Film. Ich hatte Deutschland nicht gut genug behandelt. Und der Angriff und der Völkische Beobachter pöbelten mich an. Ich gab diesen Film meinem Freund Artur Zieher in New York für Amerika zum Verleih. Anfang 33 schrieb mir das Auswärtige Amt in Berlin. Sie bedankten sich bei mir. Der Consul Schwarz in New York hätte über den großen Erfolg des Filmes in New York berichtet. Der Film hätte Amerika von der vollkommenen Unschuld Deutschlands überzeugt. Ich war erstaunt und ließ mir später eine Copie des Films von New York nach Hollywood kommen. Die hatten ohne meine Erlaubnis eine Scene die sich eigemal wiederholte zwischen einem deutschen und amerikanischen Journa-

listen aufgenommen. Eine vollkommene Weißwaschung Deutschlands. Alle andern haben die Schuld. Ist das kein Verbrechen? Wenn Sie der Brief ein wenig interessierte, legen Sie ihn zu Ihren Akten – wenn nicht zerreißen Sie ihn und vergessen Sie ihn.

Ihr ergebener Richard Oswald

Entschuldigen Sie die furchtbare Schrift. Ich kann meiner Sekretärin nicht deutsch diktieren und ich wollte Ihnen deutsch schreiben.

## 2. Siegfried Kracauer an Richard Oswald

56 West 75th Street  
New York 23, N. Y.

June 8, 1947

Sehr geehrter Herr Oswald,

Vielen Dank für Ihren Brief, der mir sehr wertvoll ist. Es tut mir aufrichtig leid dass Sie den Eindruck haben, mein Buch könne Ihnen schaden. Weiss Gott, das war nicht meine Absicht. Aber ich halte es auch für sehr unwahrscheinlich dass Ihre Befürchtung zutrifft.

Kritik -- und noch dazu die gar nicht persönlich gemeinte in meinem Buch -- wirkt kaum je in diesem Sinne, ich weiss es aus langer praktischer Erfahrung. Ich glaube, Sie können ganz darüber beruhigt sein dass Ihr Project einer neuen Version von PROSTITUTION unter meinen rein historischen Bemerkungen über die erste Fassung nicht zu leiden haben wird.

Sollte mein Buch in neuer Auflage erscheinen, so werde ich natürlich die paar Irrtümer auf die Sie mich freundlichst aufmerksam machen berichtigen. In einem Buch dieser Art sind kleine Irrtümer leider unvermeidlich; die Quellen widersprechen sich, und sogar persönliche Erinnerungen sind oft unverlässlich. Ich habe viel Sorgfalt auf die Bestimmung der Tatsachen verwandt, aber ich war mir von Anfang darüber klar, dass sich trotz genauester Konjekturen manche Unrichtigkeiten einschle[i]chen würden. So bin ich natürlich besonders dankbar für Ihre Berichtigungen.

Im übrigen ist mein Buch mehr als nur eine Filmgeschichte. Es ist der Versuch einer neuen Methode auf dem Gebiet der Kollektivpsychologie. Aus diesem Grunde habe ich auf das Biographische und Anekdotische fast ganz verzichtet, und auch ästhetischen Urteilen nur einen geringen Raum angewiesen. Man kann nicht alles zu gleicher Zeit machen. Sie werden das sicher gewürdigt haben. Die Urteile über das Buch sind im allgemeinen günstig, und es scheint schon heute als ob es sich durchsetzen wolle.

Mit den besten Wünschen für Ihr Filmproject und freundlichen Grüßen

Ihr Siegfried Kracauer

## **Bekanntes im Kontext des Unbekannten**

**Giornate del Cinema Muto, Sacile, 14. bis 21. Oktober 2000**

**von Patrick Vonderau**

Mit fast 500 Filmen im Programm, über 650 akkreditierten Gästen und mehreren Preisverleihungen präsentierte sich die 19. Giornate del Cinema Muto im kleinen Sacile großformatiger denn je. Das Stummfilmfestival scheint sich kurz vor seinem 20jährigen Bestehen in einer Weise etabliert zu haben, die seine hohe Themen- und Publikumsspezifität anfangs gewiss nicht erahnen ließen. Längst ist die Veranstaltung als Ort der Forschungsanstöße und des Austausches zwischen Sammlern, Archivaren und Filmhistorikern kein Geheimtipp mehr.

Auch dieses Jahr ermöglichte das Team um David Robinson und Livio Jacob zahlreiche inspirierende Neuentdeckungen: u.a. 240 Filme von europäischen Niederlassungen der American Mutoscope bzw. Biograph Company aus den Jahren 1896-1903, 40 italienische Sujets von Kameramännern oder Konzessionären der Lumières um 1900 sowie die Rekonstruktion des vermutlich ersten Kinetophon-Experiments aus den Edison Laboratories (1893/94).

Dabei konnte man sich trotz der nach wie vor faszinierenden Programmfülle gelegentlich des Eindrucks nicht ganz erwehren, es habe eine – gewiss reflektierte, vielleicht auch nur vorübergehende – Verschiebung in den Interessen der Programmierung stattgefunden. Das ‚Revisionisten‘-Event, auf das anerkennend hinzuweisen zum guten Ton jeder ‚Neuen Filmgeschichte‘ gehört, schien nach den berühmten Rückschauen u.a. zu den skandinavischen (1986), russischen (1989) und deutschen (1990) Kinematographien vor 1920 in diesem Jahr insgesamt nicht viele ‚neue‘ Perspektiven zu bieten.

Sei es, weil – wie Kristin Thompson kürzlich behauptete – die Zeit des frühen Films nunmehr weitgehend erforscht und lediglich Feinabstufungen bereits vorhandener Erkenntnisse möglich sind. (Kristin Thompson: „Introduction“. In: *Aura. Film Studies Journal*, Jg. 6, Nr. 2, 2000, S. 2)

Sei es, weil die Festivalleitung die Weitergabe des ‚filmkulturellen Erbes‘ an die nachrückende Generation junger Filmhistoriker in den letzten Jahren immer stärker zum Thema gemacht hat, was sich sowohl in der Einrichtung des Einführungsscolloquiums „Collegium Sacilense“ als auch in den fortgesetzten Reihenbildungen der Programmierung und ihrer Referenz auf die ‚Klassiker‘ widerspiegelt.

Auch wenn die diesjährigen Schwerpunkte zur deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre, zu Feuillade, Méliès oder Griffith die einmalige Möglichkeit gaben, Bekanntes im Kontext des Unbekannten neu zu entdecken, brachte dies doch unvermeidlich mit sich, dass ein Kanon aufgenommen und in mancherlei Hinsicht auch fortgeschrieben wurde.

Dies scheint aus drei Gründen problematisch.

Zunächst aus dem hinlänglich bekannten, dass die Archivbestände mehr Material hergeben, als eine Geschichte des Films je erzählen kann – umgekehrt ist es eher der historische Kanon, der festlegt, was entdeckt werden soll. (Eric de Kuyper: „Anyone for an aesthetic of film history?“ In: *Film History*, Jg. 6, 1994, 102f)

Zweitens deshalb, weil die Prinzipien der Programmgestaltung, wie sie sich in der Beschränkung auf das Axiom des Film als Kunst, auf einzelne Regisseure und Nationen abzeichnen, manch interessante Umgruppierung des Materials verhindern. Zum Beispiel das Programm zur deutschen Filmavantgarde: Die von Enno Patalas zusammengestellte Reihe von 44 Filmen ging von dem Bestreben aus, synchrone und diachrone Verbindungslinien zwischen Personen zu ziehen, die im Kontext der absoluten und expressionistischen Kunst tätig waren, darunter Cürlis, Reiniger, Ruttmann, Seeber, Richter, Eggeling, Fischinger und Moholy-Nagy. Die Einbeziehung von ‚Klassikern‘ wie Cürlis’ *Schaffende Hände* (1922ff), Ruttmanns *Der Sieger. Ein Film in Farben* (1922) oder Seebers’ „Kipho-Film“ (1925) warf dabei die Frage auf, ob eine eher film- als kunsthistorische Rahmung der Präsentation, die etwa über die Kategorien des Kultur- und Werbefilms Parallelen zu anderen Nebenprogrammen (z.B. den skandinavischen Animationsfilmen) ermöglicht hätte, nicht angemessener gewesen wäre.

Der Rückgriff auf die Filmklassiker scheint drittens auch deshalb problematisch, weil die junge und bildungsbedürftige Generation von Filminteressierten, die damit offenbar angesprochen werden sollte, nach wie vor nicht den Hauptteil des Publikums ausmacht; Sacile wird ja nicht zuletzt deshalb jedes Jahr zum einmaligen Ereignis, weil hier Experten unterschiedlichster Forschungsmilieus aufeinandertreffen.

Bei all den „Wundern“, die auch 2000 auf der Giornate zu erleben waren, Feuillades’ *L’aventurière* (1910) etwa oder dem zwölfteiligen *Barrabas* (1920), den Brewster Color- und Kodachrome-Farbttests oder Charles Bowers’ Animationsfilm *A Sleepless Night* (1933) bleibt so das Bedauern über eine Programmstruktur, die teilweise unflexibel geworden ist und damit der Aufblähung einzelner Programmteile (Stichwort: Griffith) und unreflektierten Traditionalismen (gelegentlich auch in der musikalischen Begleitung) Vorschub leistet. Zugleich bleibt die Gewissheit, dass die Entdeckungen des nächsten Jahres einmalig genug sein werden, um diese Einwendungen wieder vergessen zu machen.

## Jürgen Böttchers *Rangierer* als Langfassung

von Ralf Forster

Auch Jürgen Böttcher glaubte die lange Version seines mehrfach preisgekrönten Dokumentarfilms *Rangierer* (1984, 21 Minuten) längst vernichtet. Im Zuge der Recherchen zur diesjährigen Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchiv über Jürgen Böttcher wurde die 45-Minuten-Fassung von *Rangierer* im Bundesfilmarchiv aufgefunden, für eine Vorführung bearbeitet, gesichert und während des 43. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm uraufgeführt.

Mit bewundernswerter Effizienz hatte Böttcher damals das ihm für einen zwanzigminütigen Kinovorfilm zugestandene Rohfilmmaterial ausgenutzt und dem DEFA-Studio für Dokumentarfilme eine etwa doppelt so lange Schnittfassung vorgelegt. Die Ablehnung dieser Version schien zunächst weniger politisch als ökonomisch motiviert zu sein, schließlich sollte – so argumentierte die interne Studioabnahme – *Rangierer* einen Platz im Vorprogramm der Kinos finden. Dort war es aber nur möglich, kürzere, höchstens aber halbstündige Filme zu plazieren. 21 Minuten wurden Böttcher zugestanden. Schweren Herzens willigte er ein, um den Film überhaupt zu retten. Eine Entscheidung, über die der Regisseur (wie er in Leipzig berichtete) im Nachhinein „nicht unglücklich war“, erreichte er doch immerhin die Zusage, dass auch die Langfassung aufbewahrt werde. So recht traute Jürgen Böttcher wohl diesem Versprechen nicht, jedenfalls verlor sich die Spur des Director's-Cut und der auch internationale Erfolg von *Rangierer* provozierte dazu vielleicht die Annahme, dass mit der Verdichtung des Materials ein besserer Film entstanden sei.

Dass dem nicht so war, dass beide Versionen ihre ganz eigene Sicht auf den Filmgegenstand – den Güterbahnhof Dresden-Friedrichstadt – herstellen, belegten nun die Aufführungen in Leipzig. Böttcher wählte zusammen mit seiner Cutterin Gudrun Plenert für die kurze Version sicher ganz logisch die Mittel der Verknappung und Rhythmisierung; die Sprechfunkdurchsagen, das Entkoppeln und Aneinanderschlagen der Güterwagen werden zum Takt des Films. Zügig geht das Rangieren vonstatten – die Reichsbahner sind wortlos bei der Arbeit, gelenkt durch den Funkkontakt zum Stellwerk.

Längere und auf den ersten Blick weniger dynamische Einstellungen bzw. solche, die durch ihre Wiederholung im Film die Anstrengung des Bewegens von 1600 Güterwagen pro Schicht verdeutlichen sollten, fielen zunächst der Schere zum Opfer. Die konkrete Raumerfahrung Güterbahnhof, von Böttcher Kern der filmischen Idee, stellt sich erst in der Langfassung her. Das Gleisgewirr, die zum Teil auf mehreren Ebenen vorbeierollenden Wagen in der Neuschneenacht (inklusive der transportierten Waren) erfahren ihre ganz eigene Poesie in dem Moment, wenn sie mehrmals und in längeren Einstellungen

wiederzufinden sind. Und eine Schicht bestand immerhin aus acht Stunden Arbeit in der Kälte, stets waren die gleichen Handgriffe zu verrichten – und immer wieder fand die Kamera Thomas Plenerts andere nahe Blicke, um vom Alltag am Gleis zu berichten. Es ist die Beharrlichkeit des sachlichen Dokumentierens und des für den Zuschauer damit verbundenen „Einsehens“ in die Bilder aus Dresden-Friedrichstadt, durch die *Rangierer* als 45-Minuten-Version eine andere Stufe der filmischen Wahrheit erreicht.

Bei der Aufführung in Leipzig vermissten Besucher besonders in der langen Fassung einen deutlichen Kommentar bzw. Interviewsituationen. Sie wollten mehr über den Ort und die Menschen erfahren. Doch vielleicht vermittelt gerade die Langfassung – auch ohne gesprochene Kommentierung – mehr und Genaueres über den „real existierenden Sozialismus“, als es auf den ersten Blick scheint.

Da drängt sich zwischen den Gleisen die kleine schäbige Aufenthaltsbude der Rangierer (mit dem urtümlichen Drucker, der immer neue Güterzug-Zahlen ausspuckt), halbvolle Cola-Flaschen stehen schräg auf dem Fenstersims. Die Industrialisierung hat es fast nicht in das Häuschen geschafft. Die Kamera zeigt in angenehm langen Sequenzen – als Gegensatz zur Weite des Rangierbahnhofs – die bedrückende Enge, schon wenn nur zwei Arbeiter im Raum sind. Meist wortlos gehen sie ein und aus, holen sich die nächsten Aufträge, doch irgendwie liegt ein Verstehen in der Luft und einmal folgt ein (persönlicher?) Wortwechsel am Rande, dessen Inhalt nicht nur wegen des Sächselns unverständlich ist, denn gerade rattert wieder ein Güterzug vorbei (sicher hätte *Rangierer* auch wegen dieser unpathetischen und ehrlichen Darstellung der Arbeiterschicht dem Verbot anheimfallen können). Schließlich die Szene am Ablaufberg; der Rangierer hat vergessen, einen Wagen zu entkoppeln – nüchtern kommt die Information über das Funkgerät. Es folgt ein Lächeln in die Kamera, als ob der Rangierer sagen wollte, es sei nicht so schlimm, mal einen Fehler zu machen. Trotz aller Tristesse – hier gab es keine Angst vor dem Arbeitsplatz.

Dem Bundesarchiv-Filmarchiv ist zu danken für die Ausrichtung der Retrospektive sowie für die Sicherung von *Rangierer*, Gudrun Plenert für die Endbearbeitung der Langfassung und der DEFA-Stiftung für die Finanzierung.

#### *Rangierer* (Kinofassung 1984)

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Bereich Kinofilm Berlin, AG document / Buch und Regie: Jürgen Böttcher / Dramaturgie, Co-Buch: Ulrich Eifler / Kamera: Thomas Plenert / Schnitt: Gudrun Plenert / Ton: Stefan Edler / Produktionsleitung: Frank Löprich / 35mm, 596 Meter (= 21'), Prüfung: 29.6.1984 (MfK 273/84, Jf 14) / Anlaufdatum: 30. 11. 1984

#### *Rangierer* (Langfassung 1984/2000)

Credits wie Kinofassung, sowie: Endbearbeitung: Gudrun Plenert  
35mm, 1275 Meter (= 45') / Uraufführung: 20.10.2000 (Leipzig, Universum)

# **Deutsches Filminstitut** *DIF*

## **Neu im Verleih des Filmarchivs**

**35mm-Kopien restaurierter, viragierter Fassungen von:**

### **SCHATTEN**

Deutschland 1923, Regie: Arthur Robison, mit: Fritz Kortner, Alexander Granach.  
Ein Höhepunkt des deutschen Expressionismus.

### **SUMURUN**

Deutschland 1920, Regie: Ernst Lubitsch, mit: Pola Negri, Ernst Lubitsch, Paul Wegener. Ein aufwendiges und dramatisches Orient-Märchen.

### **ANNA BOLEYN**

Deutschland 1920, Regie: Ernst Lubitsch, mit: Henny Porten, Emil Jannings, Hedwig Pauli. Das Leben der zweiten Gattin Heinrichs VIII.

**Neu gezogene 35mm-s/w-Kopie von:**

### **DER BLAUE ENGEL**

Deutschland 1930, Regie: Josef von Sternberg, mit: Emil Jannings, Marlene Dietrich, Kurt Gerron.

**Neu gezogene 16mm-s/w-Kopie von:**

### **FRIEDEMANN BACH**

Deutschland 1941, Regie: Traugott Müller, mit: Gustav Gründgens, Wolfgang Liebeneiner.

Deutsches Filminstitut - DIF / Kreuzberger Ring 56 / 65205 Wiesbaden  
Tel: +49 (0) 611 - 97 000 10 / Fax: +49 (0) 611 - 97 000 15  
[www.filminstitut.de](http://www.filminstitut.de) / [Manfred.Moos@em.uni-frankfurt.de](mailto:Manfred.Moos@em.uni-frankfurt.de)

Mitglied der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)

## Im Internet: „Cinematografie des Holocaust“

<http://www.fritz-bauer-institut.de>

Unter Federführung des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt am Main, arbeiten seit 1992 Filmarchivare, Filmhistoriker und Holocaust-Forscher zusammen mit CineGraph, Hamburgisches Centrum für Filmforschung, dem Deutschen Filminstitut – DIF und dem Deutschen Filmmuseum (beide: Frankfurt am Main) an der Erschließung und Dokumentation des Zentralbestands von Filmen zur Geschichte und Wirkung des Holocaust. Im Rahmen des Projekts „Cinematografie des Holocaust“ entsteht eine Datenbank mit Informationen zu Filmdokumenten; ein erster, umfangreicher Datenbestand ist seit November 2000 im Internet benutzbar.

Mit der Etablierung des Projekts „Cinematografie des Holocaust“ in der deutschen Archivlandschaft und durch die internationale Struktur des Arbeitskreises wird dem Umstand Rechnung getragen, dass in Deutschland eine gezielte und auf die Singularität des Holocaust bezogene Archivierung, Erschließung und Datenerhebung von Filmdokumenten der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik nicht stattgefunden hat. Die Breite des zu erhebenden Datenmaterials resultiert aus der Notwendigkeit, die Ursachen und Wirkungen dieses Prozesses in der deutschen Gesellschaft, den Aufnahmeländern der Überlebenden und der Staatengemeinschaft überhaupt in ihrer Komplexität wahrzunehmen. So erschließt sich der Zivilisationsbruch durch den Holocaust aus der Perspektive einer auf die Sicht der Täter bezogenen Historiographie notwendigerweise fragmentarisch und in Kontexte eingebettet, die in der universalisierenden Perspektive der Opfer auf den Holocaust als Verbrechen gegen die Menschheit nicht aufgehen.

Die Komplexität des Materialkorpus ist dem Gegenstand geschuldet. Nur eine kleine Zahl filmischer Dokumente der Mordtaten selbst sind erhalten. Mit wachsender Entfernung von der Tat aber kontextualisieren sich die filmischen Quellen zunehmend im Hinblick auf die bürokratischen, ideologischen und gesellschaftlichen Prozesse, ihre propagandistische Vernebelung durch die Nationalsozialisten, schließlich auf die „Be- und Verarbeitung“ der unmittelbaren und mittelbaren Folgen des Holocaust bis heute. Fraglos kann der in Rede stehende Gesamtbestand von Filmen nur in thematisch bzw. regional definierten Projekten schrittweise erschlossen werden.

Wenn vom Holocaust gleich einem Fokus die Rede ist, so ist mit diesem Begriff keine Begrenzung der Dokumentationsbreite zu verstehen, sondern ein thematischer und interpretatorischer Bezugspunkt für die Fülle des in Frage kommenden Materials. Er verweist darauf, dass neben der antisemitischen Vernichtungspolitik gegen das europäische Judentum auch andere Opfergruppen von nationalsozialistischen Massenverbrechen betroffen waren. Der Völkermord an den Sinti und Roma, die Versklavung „slawischer Völker“, die nationalsozialistischen Krankenmorde wie die Ausbeutung der Zwangsarbeiter werden daher ausdrücklich mit in die Dokumentation aufgenommen. Der Begriff Holocaust verweist zugleich darauf, dass bei der Rekonstruktion der Ereignisse die gegensätzlichen Perspektiven von Tätern, Opfern und Siegermächten in den filmischen Dokumenten, vor und hinter der Kamera, erkannt und beschrieben werden müssen.

Aus dem Bestand überlieferter Filme des US-Army Signal Corps sowie anderer Filmdokumente der Alliierten wurde eine umfangreiche Auswahl von Filmen erschlossen und dokumentiert. Einige dieser Filme, welche die Befreiung der Vernichtungslager durch

die alliierten Soldaten begleiten und das Leben von Holocaust-Überlebenden in den DP Camps schildern, sind von bekannten amerikanischen Filmregisseuren gedreht worden, wie z.B. die Befreiung des KZ Dachau von George Stevens.

In der Erschließung spielen Filmdokumente aus deutscher Produktion von vor 1945 eine zentrale Rolle, insbesondere jene aus „erster Hand“ wie *Judenexekution in Libau* (1941) oder *Die Zusammenlegung der letzten Juden aus Dresden in das Lager am Hellerberg* (1942), aber auch Propagandafilme wie *Der ewige Jude* (1940, R: Fritz Hippler) oder *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (1944, R: Kurt Geron).

Während sich die unterschiedlichen Spielfilmgenres eher zögerlich dem Holocaust als Thema zuwandten, spielten von 1945 an unterschiedlichste Dokumentarfilmformen eine erhebliche Rolle bei der Rezeption der Verbrechen, von den Wochenschauen, Fundraiser- und Reeducation-Filmen, bis hin zu Meisterwerken wie Claude Lanzmanns *Shoah* und einer sprunghaft wachsenden Zahl von Fernsehreportagen.

Etwa 150 Antinazifilme, d.h. jene amerikanischen Spielfilme zum Thema, die von 1939-1945 produziert wurden, werden derzeit erschlossen. Eine Reihe weiterer „antifaschistischer“ Spielfilme aus der Produktion der UdSSR der dreißiger und vierziger Jahre wird hinzukommen.

Das amerikanische, europäische und israelische Kino hat in zahlreichen Filmen den Holocaust thematisiert. Diese Filme sollen die Breite und die Kontinuität der Auseinandersetzung, vor allem aber auch die sich im Zeitverlauf verändernden Zugänge zum Thema (Stichwort: Fiktionalisierung) dokumentieren.

Nicht erst seitdem die Shoah Foundation in großem Umfang Zeitzeugeninterviews produziert, haben Opfer und Täter vor der Kamera ihre Erinnerungen im Zusammenhang des Holocaust mitgeteilt. Zahlreiche Zeitzeugeninterviews stehen im Zentrum von Dokumentarfilmen. Auch sie sind Gegenstand des Projekts, sowohl im Hinblick auf die Inhalte mitgeteilter Erinnerungen als auch auf die Formen der audiovisuellen Darstellung.

Seit Juni 1999 kann die „Cinematografie des Holocaust“ mit Unterstützung der Hoechst AG seinen ehrgeizigen Zielen wieder ein großes Stück näherkommen. Es waren vor allem die Filme des US Army Signal Corps, die unmittelbar nach der Befreiung der Kernbestand von Filmbildern zur Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden durch die Nationalsozialisten bildeten. Vor allem die Kompilationsfilme, aber auch jene zahlreichen Dokumentarfilme, die die Berichte von Zeitzeugen filmisch bearbeiten, sogar die Filmsprache von Spielfilmen, wie es sich beispielsweise an *Schindler's List* nachweisen lässt, bezogen sich immer wieder direkt oder indirekt auf jene Aufnahmen, die die Alliierten 1945 in Bergen-Belsen, Buchenwald, Dachau u. a. gemacht hatten, während die Aufnahmen russischer Kameraleute in Auschwitz (zum Teil einige Wochen nach der Befreiung gefilmt) erst zeitverzögert Eingang in das filmische Gedächtnis fanden. Das Teilprojekt „Zentralbestand englischsprachiger Filme zum Holocaust“ ermöglicht es, jene Dokumentar- und Spielfilme, die von 1945 bis heute im englischsprachigen Raum produziert worden sind, zu erfassen.

Im Jahr 2000 hat die DEFA-Stiftung ein weiteres Teilprojekt „Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden 1933-1945 als Thema in DEFA-Filmen und anderen deutschen Filmproduktionen“ gefördert und damit die inhaltliche und formale Erschließung von relevanten Dokumentarfilmen aus der DDR zum Thema ermöglicht.

Anders als im Westen war der Nationalsozialismus schon frühzeitig ein bevorzugtes Thema des DDR-Dokumentarfilms, der Holocaust freilich dabei in sehr unmittelbarer Weise auch eine propagandistische Manövriermasse der jeweiligen Politik des Systems. Nur ausnahmsweise und oft eher versteckt erlaubten DEFA-Filme einen unverstellten Blick auf die Geschichte der Ermordung der europäischen Juden. Vergleichsstudien mit den Tabus, Widerständen und verschobenen Symbolisierungen in Produktionen der BRD bieten sich an.

Die in der elektronischen Bibliothek gesammelten Nachweise breiten einen äußerst heterogenen und disparaten Materialkorpus unter thematischen Gesichtspunkten aus. Alle für filmgeschichtliche und zeitgeschichtliche Forschungen relevanten filmografischen Informationen und Aspekte werden erfasst. Dies schließt auch die Verzeichnung bzw. Sicherung rezeptionsgeschichtlich bedeutsamer Quellen ein, Informationen zur Kopien- und Aufführungsgeschichte, Filmkritiken, Propagandamaterial, Stills, pädagogische Handreichungen, Zensurunterlagen usw.. Die Daten- und Texterfassung erfolgt in einem relationalen Datenbanksystem, das Filmtitel, Personennamen, Körperschafts- und Firmennamen sowie Literaturhinweise verknüpft. Alle Daten sind zweisprachig – Englisch und Deutsch – abzurufen. Die Zweisprachigkeit bezieht sich auf alle formalen Filmdaten. Außerdem sind in vielen Fällen Zusammenfassungen in beiden Sprachen vorhanden. Alle anderen Informationen und Texte, z.B. die umfangreichen Einstellungsprotokolle, liegen entweder auf Deutsch oder Englisch vor.

Im Bewusstsein, dass die Provenienz des filmischen Materials und die möglichst präzise Kenntnis seines Entstehungsprozesses ein entscheidendes Kriterium für die Bewertung seiner Authentizität als Bildquelle sind, sieht das Verknüpfungssystem der Datenbank vor, den genetischen Prozess der kompilierenden Verwendung und Wiederverwendung von Filmaufnahmen zurückzuverfolgen.

Die erste Internet-Edition (Stand: November 2000) enthält aus der Datenbank des Projekts „Cinematografie des Holocaust“ insgesamt Informationen zu 1.050 Filmen: vorrangig Filme in englischer Sprache (aus den Ländern USA, Israel u.a.) sowie eine Querschnitt-Auswahl von relevanten Filmen aus Deutschland vor 1945, der BRD, der DDR, Frankreich, Italien u.a.. Die Auswahl umfasst Lang- und Kurzfilme, Spielfilme und Dokumentarfilme, Kino- und Fernsehproduktionen, Wochenschauen, US Army Signal Corps Wochenschauen, Fundraiser u.a. und folgt somit nicht einem Qualitäts- oder Bedeutungsrating, welches einer Kanonisierung gleichkäme. Neben der Freitext-Recherche kann die Datenbank nach Filmtiteln, Personennamen und Körperschaften abgefragt werden. Außerdem sind die Filme über Sachwörter erschlossen, die einem Thesaurus entnommen sind, der zu Nationalsozialismus und Holocaust entwickelt wird.

„Cinematografie des Holocaust“. Dokumentation und Nachweis von filmischen Zeugnissen. Ein Projekt des Fritz Bauer Instituts, Frankfurt am Main. In Zusammenarbeit mit: CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung, Hamburg; Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main; Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main. Mit Unterstützung von: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; Steven Spielberg Jewish Film Archive, Jerusalem. Projektleitung: Ronny Loewy (Deutsches Filmmuseum). Wissenschaftliche Begleitung: Prof. Dr. Peter Hayes (Northwestern University), Dr. Irmtrud Wojak (Fritz Bauer Institut) Datenbank-Entwicklung: Detlev Balzer. Projektförderung: Hoechst AG, Frankfurt am Main; DEFA Stiftung, Berlin

Kontakt: r.loewy@fritz-bauer-institut.de

# Holocaust und Popularkultur. Der Holocaust in Fernsehen, Spiel- und Dokumentarfilm zwischen Gedenken und Trivialisierung

**Jahrestagung „Cinematografie des Holocaust“  
Hamburg, 18. bis 20. Januar 2001**

Die Jahrestagung der Arbeitsgruppe „Cinematografie des Holocaust“, Projekt des Fritz Bauer Instituts, von CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung und dem Deutschen Filminstitut – DIF wird diesmal von CineGraph in Zusammenarbeit mit dem Trauma Research Net am Hamburger Institut für Sozialforschung im Warburg-Haus und dem Kommunalen Kino Metropolis in Hamburg veranstaltet.

Aktuell wird der Holocaust fast inflationär häufig bearbeitet und bebildert – auf allen Kanälen, in allen Genres, Formaten und Medien. An die Stelle des Schweigens früherer Jahrzehnte ist eine intensive Beschäftigung, ja bisweilen sogar Geschwätzigkeit, getreten. Filmkomödien, Zeitzeugeninterviews, Fernseh-Features aller Art... Alles scheint erlaubt und das anything goes endlich auch beim Holocaust angekommen – ein quotenträchtiges Thema, das Vermarktbarkeit in allen Bereichen audiovisueller Medien verspricht.

Die Arbeitstagung wird mit Vorträgen, Diskussionen und öffentlichen Filmveranstaltungen den Strukturen aktueller visueller Aufbereitungen des Holocaust nachgehen. Insbesondere wird zu diskutieren sein, welche Mittel und Methoden sich die Bilderproduzenten bedienen, das Thema im populären Gedächtnis zu verankern und stets aufs Neue zu aktualisieren. Im Anschluss an die letztjährige Tagung werden die Entwicklungen im Spielfilm der neunziger Jahre ins Blickfeld rücken. Susanne Weingarten und Jan Distelmeyer untersuchen die Tendenzen im deutschen und internationalen Spielfilm. Hier wird auch zu fragen sein, ob und inwiefern Spielbergs *Schindler's List* und Benignis *La vita e bella* paradigmatische Bedeutung für die filmische Verarbeitung besitzen. Dem Holocaust im Fernsehen werden unter anderen Jeffrey Shandler, Hanno Loewy und Judith Keilbach nachgehen. Shandler widmet sich dem Umgang mit dem Thema im US-amerikanischen Fernsehen. Wie sich die Fernsehserie „Lindenstrasse“ dem Holocaust stellt, wird Hanno Loewy analysieren. Judith Keilbach stellt ihre Forschungen zu den TV-Features von Guido Knopp vor.

Die Ikonografie und Stereotypisierung von Nazi-Figuren im Film ist ein weiterer Schwerpunkt. Die Exploitation-Formen in italienischen Sex-and-Violence-Produktionen der siebziger Jahre wird Marcus Stiglegger erläutern. Für seine Ausstellung und das Buch „The Nazis“ hat Piotr Uklanski zahlreiche Bilder von Schauspielergroßen versammelt, die in ihrer Karriere Nazis darstellten. Mit dieser Ikonografie von Nazis im Spielfilm beschäftigt sich Alexandra Obradovic. Schließlich widmet sich Matthias Heyl neuen Tendenzen in digitalen Medien. Er wird die CD-ROMs der „Survivors of the Shoah Visual History Foundation“ und die von „Yad Vashem“ vergleichen.

Anmeldungen zur Tagung bitte an:

Tim Gallwitz c/o CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.

Gänsemarkt 43, 20354 Hamburg

Tel.: 040 - 35 21 94 / Fax: 040 - 34 58 64 / E-Mail: agh@cinegraph.de

www.cinegraph.de

## Stars – 6. Internationales Bremer Symposium zum Film

Bremen, 19. bis 21. Januar 2001

Filmstars sind fast so alt wie das Medium Kino und Film selbst. Sie treten ab 1910 in vielen Ländern in Erscheinung, sobald die Filme länger werden und die Zuschauer in immer komplexere Erzählhandlungen einbinden. Mehr als zum Beispiel die Regisseure stehen sie für die enorme Attraktivität des neuen Mediums. Zugleich werden sie gewissermaßen unabhängig vom Kino, zu öffentlichen Personen des 20. Jahrhunderts mit dem größten Bekanntheitsgrad nationen- und weltweit. Die Popularität der Stars geht also von ihren Filmrollen aus und verselbständigt sich dann in ihrer öffentlichen Rolle als Star-Persona.

Wie im Kino und seinen Filmen Wünsche, Hoffnungen und Ängste der Zuschauer gebündelt werden, so sind auch die öffentlich gewordenen Stars Projektionsflächen für die Fantasie vieler Menschen unterschiedlichster Herkunft, Bildung und Orientierung. Um sie werden vielfältige unerfüllte Sehnsüchte versammelt. Mit der Erforschung der Funktion des Filmstars lässt sich daher nicht nur eine zentrale Wirkungsdimension des Kinos erarbeiten, sondern auch die Gestalt und Geschichte elementarer Alltagsmythologien des 20. Jahrhunderts.

- \* Thomas Elsaesser (Amsterdam): „Die singende Säge – Mythos Marlene“
- \* Ginette Vincendeau (London): „Dual Track: French Stardom – Catherine Deneuve In Auteur Film And Popular Cinema“
- \* Stephen Lowry (Stuttgart): „Die mütterlich Diva – Zarah Leander, der Star des 3. Reichs“
- \* Slavoj Zizek (Ljubljana/Essen): „Two Lives Of Krystof K. – The Shift To Star System In The Films Of Kieslowski“
- \* Helmut Korte (Braunschweig): „Von Schimansky zum Totmacher – Götz George. Eine deutsche Starkarriere“
- \* Georg Seeßlen (Bad Wörishofen): „Zyklisches Hollywood – Leonardo di Caprio und andere“
- \* Janina Jentz (Hamburg): „Express Yourself – Madonna: ein Star zwischen Authentizität und Künstlichkeit?“

Im Rahmen des 6. Internationalen Bremer Symposiums zum Film wird zum dritten Mal der Bremer Filmpreis der Kunst- und Kulturstiftung der Sparkasse Bremen vergeben. Die Jury, bestehend aus Christiane Peitz (Berlin), Peter W. Jansen (Gernsbach) und Helke Misselwitz (Berlin), vergibt ihn an die britische Schauspielerin Tilda Swinton.

Das „Internationale Symposium zum Film“ wird seit 1995 von dem Kino 46/Kommunalkino Bremen e.V., Universität Bremen / FB 9 und dem Medienzentrum Bremen in Kooperation mit Radio Bremen veranstaltet. Begleitend zum Symposium wird im Medienzentrum eine Fotoausstellung mit dem Titel „Stars im Blick – 10 Fotografen bei der Berlinale“ eröffnet.

Kino 46: Tel.: 0421 - 387 67 30; Fax: 0421 - 387 67 34; E-Mail: kino46@is-bremen.de  
www.is.bremen.de/~kino46  
Dr. Irmbert Schenk (Universität Bremen): Tel.: 0421-218-7844, E-Mail: irmbert@uni-bremen.de  
www.uni-bremen.de/~film

## **Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt am Main**

### **„Collate“ – ein virtuelles Forschungszentrum im Netz**

„Collate“ ist der Name für ein virtuelles Forschungszentrum im Internet zum Film der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre, das im September als gemeinsames, dreijähriges Projekt vom Deutschen Filminstitut – DIF in Frankfurt, dem Filmarchiv Austria (FAA) in Wien und dem Národní Filmový Archiv (NFA) in Prag begonnen hat. Vor dem Hintergrund der einzigartigen ästhetischen Umbrüche (vom Stumm- zum Tonfilm) und der politischen Krisenphänomene jener Zeit sollen Zensurpraxis und spezifische Rezeption vergleichend untersucht werden.

Das virtuelle Forschungszentrum (Collaboratory) im Netz eröffnet dabei neue Wege der Wissensorganisation und Kooperation. So können die Benutzer gemeinsam Dokumente betrachten und editieren, Diskussionen führen und wechselseitig Wissenslücken schließen. Ausgefeilte Recherchemöglichkeiten, digitale Signaturen und Tools unterstützen die Editionsarbeit. „Collate“ ist prinzipiell als offenes System konzipiert und sowohl Filmwissenschaftlern als auch allen anderen Interessierten zugänglich.

Das DIF ist für die Archivseite und die inhaltliche Erschließung verantwortlich, die technologische Entwicklung und Projektleitung liegt bei der GMD (Forschungszentrum Informationstechnik GmbH). Die EU fördert „Collate“ im Rahmen des IST-Programmes.

Die Websites: [www.filminstitut.de/collate.htm](http://www.filminstitut.de/collate.htm) und [www.collate.de](http://www.collate.de)

### **„Verbotene Bilder, manipulierte Filme“ – Internet-Dokumentation**

Ab Mitte Dezember ist auf der Website des DIF die erweiterte Edition der Zensurgutachten der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938 abrufbar. Das aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierte Projekt „Verbotene Bilder, manipulierte Filme“ enthält nunmehr neben allen Urteilen aus den Sammlungen des DIF auch jene, die sich in den Archiven des Bundes, der Länder Bayern, Baden-Württemberg und Sachsen sowie an verschiedenen Archivstandorten in Berlin befinden. Auch Filmausschnitte und Photos inkriminierter Passagen sind zu sehen. Die filmographischen Angaben wurden komplett überarbeitet und ergänzt.

[www.filminstitut.de/zensur.htm](http://www.filminstitut.de/zensur.htm)

### **Tagungsband zur „Cinematografie des Holocaust“**

Im Januar 2001 wird das DIF ein Buch veröffentlichen, das auf rund hundert Seiten die Vorträge der letztjährigen Tagung der Arbeitsgruppe „Cinematografie des Holocaust“ versammelt. Thema war „Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit dem Holocaust in der deutschen Nachkriegsgesellschaft“ – das heißt, ob und wie der deutsche Film die Nachwirkungen des Holocaust als zeitgenössisches gesellschaftliches Problem reflektiert hat. Tim Gallwitz untersucht die von Verdrängung geprägte frühe Nachkriegsfilmproduktion; Dieter Bartetzko schildert die Spuren der Verdrängung in der westdeutschen Populärkultur von den fünfziger bis in die späten achtziger Jahre; Claudia Dillmann und Ronny Loewy untersuchen den Spielfilm *Zeugin aus der Hölle* (1965-67), dessen Sujet der Frankfurter Auschwitz-Prozess ist; Elke Schieber stellt die zahlreichen, meist antikapitalistisch orientierten DDR-Produktionen zum Thema Ge-

genwärtigkeit von Antisemitismus und Holocaust vor; Esther Schapira zeichnet die Geschichte der Dokumentationen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen nach; Thomas Elsaesser untersucht die verblüffende Abwesenheit des Holocaust in den Filmen der deutschen Geschichte so bewussten Alexander Kluge; Claudia Keller berichtet von den gescheiterten Versuchen, Oskar Schindlers Geschichte von der Rettung der 1200 Juden zu seinen Lebzeiten zu verfilmen; Hanno Loewy stellt mit *Abrahams Gold* (1989/90) einen Autorenfilm dar, der die Regeln des Heimatfilms gegen das Genre selbst wendet; und Stefan Reinecke untersucht an den Filmen mit Holocaust-Thematik aus den neunziger Jahren die Perspektive der Enkel-Generation.

### **Restaurierte und viragierte Kopie von Arthur Robisons Schatten**

Neben der kürzlich restaurierten und viragierten Kopie von Lubitschs *Anna Boleyn* hat das DIF-Filmarchiv nun auch eine neue 35mm-Kopie von Arthur Robisons deutschem Film *Schatten* von 1923 erworben. Die restaurierte Fassung wurde möglich durch ein Dup-Negativ einer amerikanischen Verleihversion des Museum of Modern Art, New York, sowie durch eine viragierte Original-Nitro-Kopie (mit französischen Zwischentiteln) aus dem Archiv Cinémathèque Française, Paris. Da der Film allen vorhandenen Dokumenten nach ursprünglich ohne Zwischentitel aufgeführt wurde, hat auch die restaurierte Kopie nur Einleitungstitel. Das DIF ist das erste deutsche Archiv, in dem die restaurierte und viragierte Fassung von *Schatten* nun für den Verleih zur Verfügung steht.

### **Glasnegative von den Berliner Jofa-Ateliers**

Das Bildarchiv des DIF hat seine Bestände um einen kleinen Schatz aus der Stummfilmzeit bereichert. Von einem Münchener Photographie-Sammler konnte das DIF seltene Glasnegative erwerben, die Dreharbeiten zu Produktionen von Jules Greenbaum auf dem Gelände der Berliner Jofa-Ateliers (Johannisthaler Film-Anstalten) zu Beginn der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zeigen.

### **Filmuseum Potsdam**

Die Sammlungen des Film Museums machen seit diesem Jahr in kleineren Foyerausstellungen auf Neuanschaffungen aufmerksam, um auch diesen Teil der Arbeit mehr in den Blickpunkt der Öffentlichkeit zu rücken. Anlässe dafür waren beispielsweise die Übernahme der Nachlässe der Regisseure Ralf Kirsten (1938-1998) und Artur Pohl (1900-1970).

Weiter gelangten die Nachlässe von Fritz Gebhardt (Regisseur und Autor von Dokumentarfilmen, 1926-1998) und Heinz Fischer (Dokumentarfilmer, 1901-1982) sowie Sammlungen von Karlheinz Mund (Dokumentarfilmregisseur), Evelyn Schmidt (Spielfilm-Regisseurin), des auch an vielen DEFA-Kinderfilmen beteiligten Kameramannes Wolfgang Braumann und der Standfotografin Christa Köfer ins Museum. Die Nachlässe bzw. Sammlungen enthalten zum Teil umfangreiches Schriftgutmaterial (Drehbücher, Korrespondenzen, Protokolle und Notizen zur Arbeit in den DEFA-Studios, Unterlagen zu nicht veröffentlichten Filmen), Interviews, die im Rahmen von Recherchen entstanden, u.a. mit Christa Wolf, sowie Werk- und Szenenfotos.

Zu den wichtigsten Nutzern der Sammlungen zählten in diesem Jahr die „Expo 2000“, die Berliner Ausstellung „Sieben Hügel“, das Art Institute of Chicago, das Österreichische Filmarchiv mit einer Ausstellung und Filmreihe zur DEFA-Filmgeschichte. Viele Sonderveranstaltungen und Filmreihen entstanden in Kooperation mit anderen Partnern: dem Bundesarchiv-Filmarchiv, dem Filmverband Brandenburg, dem Niederländischen Filmmuseum, dem Italienischen Kulturinstitut usw. Im kommenden Jahr sind Retrospektiven zu Aki Kaurismäki, Pedro Almodóvar und Nikita Michalkow geplant.

Im Rahmen der Brandenburgischen Begegnungswochen wird es von März bis Oktober 2001 Programme zum Schweizer Kino geben.

Am 23. November wurde die Ausstellung „The Last Sitting. Fotografien von Bert Stern“ [siehe FILMBLATT 13, S.61] eröffnet; sie wird bis zum 14. Januar 2001 zu sehen sein. Eine Filmreihe begleitet die Präsentation. Im Anschluss daran zeigt das Filmmuseum Gemälde und Grafiken Armin Mueller Stahls. Die Bilder werden erstmals öffentlich gezeigt (1. Februar - 18. März 2001).

In den Räumen des Archivs (Potsdam, Pappelallee 20) können in einer Schausammlung von Dienstag bis Freitag zwischen 10.00 Uhr und 16.00 Uhr (nach telefonischer Voranmeldung unter 0331 - 567 04 11) die interessantesten Exponate der umfangreichen Technik-Sammlung besichtigt werden.

## Filmmuseum Düsseldorf

### **Industrialisierung des Sehens. Lebende Bilder von Ottomar Anschütz. 25. November 2000 bis 25. Februar 2001**

Unter der Leitung des amerikanischen Kurators Deac Rossell eröffnete am 25. November 2000 im Filmmuseum Düsseldorf die erste Ottomar Anschütz gewidmete Ausstellung. Viele bisher noch nie ausgeliehene Photographien und Objekte ergeben ein neues Bild des Pioniers. Zu sehen sind u.a. Genreszenen aus Lissa, Arbeitsabläufe wie der Ziegelfertigung im Freien (die sehr an frühe Lumière-Filme erinnern), Staatsereignisse wie die Enthüllung des Niederwalddenkmals, Szenen vom Begräbnis von Wilhelm I. und Friedrich III.. Aufnahmen von den Kaisermanövern, welche die Majestäten aus nächster Nähe abbilden, zeugen von Anschütz' ausgezeichneten Kontakten zur kaiserlichen Familie.

Neben vielen Momentaufnahmen von Tieren in Bewegung (darunter die phantastischen Störche) finden sich auch mehrere Chronophotographien von Sportlern (beim Speerwerfen, Springen, Brocken- und Diskuswurf), die sich in Dynamik und Schönheit mit griechischen Statuen vergleichen lassen. Zur professionellen Reproduktion dieser Bewegungsabläufe setzte Anschütz ab 1887 den Schnellseher ein. Leider existiert von den 8 Modellen - Anschütz nannte sie alle Schnellseher - nur noch der elektrische Schnellseher-Automat, von dem drei Exemplare ausgestellt sind. Zeichnungen der anderen Versionen sind jedoch vorhanden. Für den Hausgebrauch und für den wissenschaftlichen Einsatz kam das Zootrop, eine weiterentwickelte Wundertrommel, zum Einsatz. Von den vier Fassungen sind in der Ausstellung drei Originale zu sehen, darunter ein dreischlitziges, bei dem je nach Schlitzreihe die Bewegung vorwärts oder rückwärts läuft bzw. auf der Stelle bleibt.

Den Forschungen von Deac Rossell ist es zu verdanken, dass die Rolle, die Ottomar Anschütz bei der Entstehung der Kinematographie spielte, neu zu bewerten ist. Sein

Schnellseher brachte viele Menschen in Europa und Amerika zwischen 1887 und 1893 erstmals mit „lebenden Photographien“ in Kontakt. Vor ihm waren – selbst im Zoopraxische von Eadweard Muybridge – nur gezeichnete Bewegungsabläufe zu sehen. Die Reaktion der Zuschauer auf die Bilder gleicht denen der ersten Cinématographe-Besucher: „Der Eindruck ist ein fast unheimlicher. Man erblickt das Flattern der Mähne und des Schweifes der Pferde, das Aufwirbeln des Staubes unter ihren Hufen, das Zurückwerfen und Spitzen der Ohren, das Sich-Heben und Senken des Reiters im Sattel, das Wehen seiner Rockschöße; man sieht das wechselnde Spiel der Muskeln und der Glanzlichter auf dem Hals, der Brust, der Kruppe und den Beinen des Pferdes.“ (Das neue Buch der Erfindungen, 1890)

War der Schnellseher-Automat bereits eine Sensation, muß die Projektion der Bilder im November 1894 und im Februar und März 1895 im Saal des alten Reichstagsgebäudes in Berlin auf die Zuschauer überwältigend gewirkt haben. Chronophotographien von Reitern, doch auch unterhaltende Szenen im Stil der Variété-Stücke von Edison und Skladanowsky wurden in einer Größe von 6 x 8 Metern vor zahlendem Publikum auf eine Wand projiziert. Damit hat sich Anschütz u.E. den Anspruch auf den Titel ‚Vater der Kinematographie‘ erworben.

Die Geschichte des Films beginnt hingegen mit Edisons Kinetoscope (in der Ausstellung zu sehen), das zwar das Guckkasten-Prinzip verfolgte, jedoch mit einem Filmband arbeitete. Der Photograph Anschütz blieb aus ästhetischen Gründen bei den Glasdiapositiven, deren 10 cm Durchmesser scharfe, kontrastreiche Bilder in allen Grautönen erlaubten, die zudem bei der Projektion nicht zittern. Dass er mit seinen 24 Bildern keine langen Szene wiedergeben konnte, störte Anschütz nicht.

Die Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf zeigt, dass die in Frankreich und Amerika gefeierten Chronophotographen Etienne-Jules Marey, Eadweard Muybridge und Georges Demeny bedeutende (Vor-)Arbeiten geleistet haben. Sie zeigt aber auch, dass Pioniere wie Ottomar Anschütz zu Unrecht vergessen wurden.

Filmmuseum Düsseldorf.

Schulstraße 4, 40213 Düsseldorf

Öffnungszeiten: Di + Do - So 11 bis 17 Uhr; Mi 11 bis 21 Uhr; Mo geschlossen

[www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum](http://www.duesseldorf.de/kultur/filmmuseum)

[filmmuseum@stadt.duesseldorf.de](mailto:filmmuseum@stadt.duesseldorf.de)

## Neues Filmlager eröffnet

Am 15. November wurde das neue klimatisierte Filmlager des Filmmuseums in Anwesenheit des Kulturministers von NRW, Michael Versper, und des Düsseldorfer Bürgermeisters Heinz Winterwerber eingeweiht. Bei sechs Grad und 25 Prozent relativer Luftfeuchtigkeit lagern seit Mai 2000 die 3.000 Kopien, Farb- wie Schwarzweißmaterial, auf 1.000 qm. Das Bundesarchiv – Herr Brandes und Kollegen – hatte bei der Klimatisierung mit Ratschlägen geholfen.

Die ersten Untermietverträge sind unterschrieben, die ersten „Mitbewohner“ bereits eingezogen: Wirtschaftsarchive wie Mannesmann, Rheinmetall und das historische Filmarchiv von Krupp wurden bereits willkommen geheißen. Über dem Lager befinden sich drei große Arbeitsräume, in denen das Filmmaterial gesichtet und bearbeitet wird. Auch eine Projektionsmöglichkeiten ist vorgesehen. Wenn die Umzugsphase abgeschlossen ist, werden auch hier wohl demnächst die ersten Gäste zu begrüßen sein.

## Deutsches Filmmuseum

### Obsessionen: Die Alptraum-Fabrik des Alfred Hitchcock

29. November 2000 bis 11. März 2001

Als letzte Station zeigt das Deutsche Filmmuseum Frankfurt die Ausstellung, die zu Ehren von Alfred Hitchcocks 100. Geburtstag in einer erstmaligen Kooperation der Filmmuseen Düsseldorf, Frankfurt, München und Potsdam entstand. Auf Promotiontour für seine Filme, zum Gespräch mit Verleihchefs, zur Vorbereitung eines neuen Filmprojekts, zum Treffen mit Schauspielern und Mitarbeitern oder nur privat – mindestens neunmal kommt Alfred Hitchcock zwischen 1959 und 1972 nach Frankfurt am Main. Die Beiträge des Kataloges sind keine Betrachtungen zu Hitchcocks filmischem Werk. Es sind Texte, Anekdoten, Erinnerungen, Transkripte, Randbemerkungen zu einer und von einer der bekanntesten Persönlichkeiten der Filmgeschichte.

Der Katalog umfasst 64 Seiten und ist für DM 26,00 im Deutschen Filmmuseum erhältlich (ISBN 3-88799-061-7).

## Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek

„Filmhaus“ steht in sichtbaren roten Lettern an der Fassade des Hauses Potsdamer Straße 2. Seit der Eröffnung am 26. September 2000 ist am Potsdamer Platz die ständige Ausstellung des Filmmuseums Berlin der Öffentlichkeit zugänglich. In 14 Räumen auf zwei Etagen werden zwei große Themen präsentiert: die wichtigsten Phasen der deutschen Filmgeschichte – mit Exkursionen nach Hollywood – sowie Technik und Faszination des Fantasy- und Science Fiction-Films.

Die Themenauswahl spiegelt die Sammlungsschwerpunkte der Kinemathek wider: Pioniere der Filmtechnik und die ersten Stummfilmstars repräsentieren die Frühzeit der Filmgeschichte in Deutschland. Die Zeit der Weimarer Republik, die Glanzzeit des deutschen Films, ist vertreten durch *Das Cabinet des Dr. Caligari*, *M* und *Metropolis* sowie durch die prominenten Zensurfälle zu *Im Westen nichts Neues* und *Panzerkreuzer Potemkin*. Es geht auch um den Bergfilm, den proletarischen Film und um Filme vom Potsdamer Platz.

In dem Raum „Transatlantik“ zeigt sich, wie eng die deutsch-amerikanischen Filmbeziehungen in den zwanziger Jahren waren: Regisseure wie Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau und Wilhelm Dieterle arbeiteten in den USA. Emil Jannings erhielt für seine darstellerische Leistung in zwei amerikanischen Filmen 1929 den allerersten Academy Award, den „Oscar“. Dem deutschen Weltstar Marlene Dietrich sind drei Räume gewidmet. Aus ihrem umfangreichen Nachlass werden alle Phasen ihres Schauspielerlebens mit Fotos, Kostümen, Requisiten, Briefen und Dokumenten repräsentiert. Ein Kontrapunkt dazu wird mit dem Raum „Olympia“ gesetzt. Hier erscheint Leni Riefenstahl als Regisseurin des Films *Olympia* (1936), der technisch überwältigend wirkt, in seiner unmittelbaren politischen Anbindung an die nationalsozialistische Ideologie jedoch zugleich deutlich Distanz hervorruft. Ein ähnliches Spannungsfeld von Kunst und Politik charakterisiert auch den Raum „Nationalsozialismus“, der gleichermaßen auf die Propaganda des NS-Staats, den Kinoalltag der Zeit zwischen 1933 und 1945 sowie auf die Opfer der Gewaltherrschaft eingeht. Im Raum zum deutschen Exil in Hollywood wird mit persönlichen Dokumenten an die Lebensmöglichkeiten zwischen Hoffnung

und Not erinnert. Die Jahre vom Kriegsende 1945 bis zur Gegenwart, davon 45 Jahre als geteilte deutsche Filmentwicklung, werden durch eine Auswahl von zehn repräsentativen Schauspielern exemplarisch dargestellt: Hildegard Knef und Günther Simon, Gert Fröbe und Angelica Domröse, Romy Schneider und Götz George sind einige davon.

Der eigenständige Bereich „Künstliche Welten“ setzt vor allem dem Pionier und Meister der Animation, Ray Harryhausen, nachdrücklich ein Denkmal.

Öffnungszeiten: Di-So: 10-18 Uhr; Do: 10-20 Uhr, Montags geschlossen

Ausstellungskatalog: Wolfgang Jacobsen, Hans Helmut Prinzler, Werner Sudendorf (Hg.): Filmmuseum Berlin. Berlin: Nicolai Verlag 2000, 352 Seiten, Ill. (deutsch/englisch). Museumsausgabe: DM 58,00, Buchhandel: DM 98,00

Ausstellungsführer: Filmmuseum Berlin – Die Ausstellung. Texte von Eva Wesemann. Berlin: Nicolai Verlag. Deutsche und englische Ausgabe. Museumsausgabe: DM 10,00

Info: [www.filmmuseum-berlin.de](http://www.filmmuseum-berlin.de) / E-mail: [info@filmmuseum-berlin.de](mailto:info@filmmuseum-berlin.de)

## **Fritz Lang – Sonderausstellung**

**26. Januar bis 8. April 2001**

Parallel zur Fritz-Lang-Retrospektive der Berlinale präsentiert das Filmmuseum Berlin die Sonderausstellung Fritz Lang. Zwölf „Close Ups“ zeigen Biografie und Werk des Regisseurs. Erstmals werden Exponate aus dem 1998 vom Filmmuseum Berlin erworbenen Teilnachlass zu sehen sein, ergänzt um Dokumente aus den Sammlungen des Filmmuseums und der Bibliothèque du Film, Paris. Die Exponate zum Produktionsprozess der Filme Fritz Langs werden mit Kompilationen von Filmsequenzen und Hörstationen zur Arbeit des Regisseurs kombiniert. Die Wanderausstellung wird von August bis Anfang Oktober in der Academy of Motion Picture Arts and Sciences Los Angeles zu sehen sein.

## **Personalialia**

Die Presse- und Öffentlichkeitsarbeit im Filmmuseum Berlin wird von Christa Schahbaz geleitet; sie wird von Julia Duesterberg und Heidi Berit Zapke unterstützt.

Kontakt: 030-300 903 0/ -17 oder -59 (Duesterberg)

E-Mail: [cschahbaz@filmmuseum-berlin.de](mailto:cschahbaz@filmmuseum-berlin.de); [jduesterberg@filmmuseum-berlin.de](mailto:jduesterberg@filmmuseum-berlin.de)

Die Hochschule der Künste Berlin zeichnete am 23. November 2000 das Lebenswerk der Filmpublizisten Frieda Grafe und Enno Patalas mit dem 01-Award aus. Sie erhielten den Preis für ihre herausragenden Beiträge zu einer lebendigen Filmkultur und ihre Teilnahme für den künstlerischen Autorenfilm. Insbesondere ihre Anstrengungen, Werke der Filmgeschichte für die Gegenwart neu zu erschließen, waren für die Entscheidung der Jury maßgebend. Zur Verleihung erschien eine Festschrift mit dem Titel „Doppelleben“, die erstmals ein vollständiges und kommentiertes Verzeichnis des umfangreichen Werkes von Frieda Grafe und Enno Patalas enthält. [siehe S. 70] Der 01-Award der Hochschule der Künste ist als jährlich vergebener Ehrenpreis mit der Verleihung von Honorarprofessuren an der Fakultät Gestaltung der Hochschule verbunden und ehrt Lebenswerke, die sich durch nachhaltige künstlerische und visionäre Leistungen auf dem Gebiet der technischen Bildmedien und ihrer theoretischen Reflexion auszeichnen.

## Neu auf VHS und DVD

### ... bei BMG Video

*Helden wie wir* (D 1999, R: Sebastian Peterson)

- Video (ca. 93')

- DVD (Sprachen: Deutsch; Bonus-Material: Audiokommentar des Regisseurs, Hinter den Kulissen, Trailer, Cast & Crew; ca 93' / ca. 21')

*Holocaust* (D 2000, R: Guido Knopp)

- 6 Videos (Teil 1: Menschenjagd, Teil 2: Entscheidung, Teil 3: Ghetto, Teil 4: Mordfabrik, Teil 5: Widerstand, Teil 6: Befreiung; jeweils ca. 45')

*Nach fünf im Urwald* (D 1996, R: Hans-Christian Schmid)

- DVD (Sprachen: Deutsch; Bonus-Material: u.a. Audio-Interview mit Franka Potente; Hauptfilm: ca. 86')

*Aimée & Jaguar* (D 1998, R: Max Färberböck)

- DVD (Sprachen: Deutsch; Bonus-Material: Making of Featurette, Hinter den Kulissen, Interviews mit 11 Cast & Crew Mitgliedern, Audio-Interview mit Maria Schrader; ca. 121' / ca. 60')

### ... bei Kinowelt

*Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, R: Géza von Cziffra, D: Heinz Erhardt, Germaine Damar)

- VHS (s/w, 89')

*Aus einem deutschen Leben* (BRD 1977, R: Theodor Kotulla, D: Götz George)

- VHS (Mono, 150')

- DVD (Ton&Bild: 4:3, Sprachfassung: Deutsch, Extras: Kurzfilm *Vor dem Feind* von Theodor Kutulla, 1968)

*Der Schatz im Silbersee* (BRD/JU/F 1962, R: Harald Reinl)

*Winnetou, 1. Teil* (BRD/JU/F 1963, R: Harald Reinl)

*Winnetou, 2. Teil* (BRD/JU 1964, R: Harald Reinl)

*Winnetou, 3. Teil* (BRD/JU 1965, R: Harald Reinl)

- DVD (jeweils: mono, 1,2,35 (16:9) + Dolby Surround (remixed), Sprachfassung: Deutsch, Untertitel: keine, verschiedene Extras) „Mit Hilfe der Originalnegative aus den 60er Jahren, diversen Dupnegativen und alten Kinokopien ist es gelungen, die Originallängen der Filmfassungen wiederherzustellen. Bild und Ton jedes einzelnen Filmes wurden sehr aufwendig bearbeitet, sogar einzelne, im Originalnegativ beschädigte Szenen konnten mit Hilfe von Filmmaterial aus ganz Europa restauriert werden. Zusätzlich erhalten die DVD's ein kürzlich gedrehtes, bisher unveröffentlichtes Interview mit Ralf Wolter (Sam Hawken), Dokumentationen über Horst Wendlandt und Harald Reinl, Hintergrundinformationen sowie die Original-Kinotrailer aus den 60er Jahren.“ (Presseinformation Kinowelt)

### ... bei Arthaus

*Die letzten Tage* (OT: The Last Days, USA 1998, R: James Moll, D: Überlebende des Holocaust in Ungarn)

- VHS (Stereo, 1:1,85, 90')

*Nachtgestalten* (D 1999, R: Andreas Dresen)

- VHS (Stereo / BW, 104')

*40 qm Deutschland* (BRD 1985, R: Tevfik Baser)

- VHS (Farbe, mono, 80')

*Deutschland im Herbst* (BRD 1978, R: Alf Brustelin, Bernhard Sinkel, Rainer Werner Fassbinder u.a.)

- VHS (Farbe und s/w, mono, 123')

*Die Blechtrommel* (BRD/Fra 1979, R: Volker Schlöndorff, D: David Bennent)

- DVD (Mono, 1:1,66, Sprachfassung: Deutsch, Untertitel: Deutsch (ausblendbar), Extras: Audiokommentar von Volker Schlöndorff)

*Wir Wunderkinder* (BRD 1958, R: Kurt Hoffmann, D: Hansjörg Felmy)

- VHS (Mono, 1:1,66 Breitwand, ca. 102')

### ... bei Icestorm

*Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (DDR 1954, R: Kurt Maetzig)

- VHS (ca. 119', mit ausführlichem Begleitheft)

*Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (DDR 1955, R: Kurt Maetzig)

- VHS (ca. 132', mit ausführlichem Begleitheft)

*Der schweigende Stern* (DDR 1960, R: Kurt Maetzig)

- VHS (ca. 90')

- DVD (16:9, Sprachfassung: Deutsch, Dolby Digital)

*Carola Lamberti – Eine vom Zirkus* (DDR 1954, R: Hans Müller, D: Henny Porten)

- VHS (ca. 87')

### ... bei absolut MEDIEN ([www.absolutMEDIEN.de](http://www.absolutMEDIEN.de))

*Das industrielle Gartenreich – Wörlitz, Dessau, Bitterfeld* (D 1995, R: Nils Bolbrinker, Manfred Herold)

- VHS (s/w, ca. 100')

*Der Einstein des Sex. Leben und Werk des Dr. Magnus Hirschfeld* (D 1999, R: Rosa von Praunheim)

- VHS (Farbe, ca. 102')

*Schuss Gegenschuss. Kamera-Soldaten im Zweiten Weltkrieg* (BRD 1990, R: Niels Bolbrinker, Thomas Tielsch)

- VHS (s/w, 95')

*Wege in die Nacht* (D 1999, R: Andreas Kleinert)

- VHS Filmgalerie 451 (s/w, original Kinofassung, Dolby SR, ca. 95')

### ... bei Edition Salzgeber

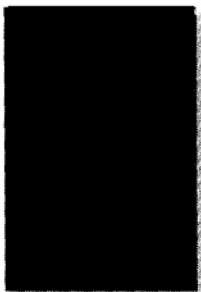
*Kurt Gerrons Karussell* (D 1999, R: Ilona Ziok)

- VHS (65')

*Herr Zwilling und Frau Zuckermann* (D 1999, R: Volker Koepp)

- VHS (125')

# Lesestoff für Kinogänger



Stephen Lowry/Helmut Korte

## **Der Filmstar**

2000. VIII, 304 Seiten,  
133 Abb., kart.  
DM 78,-/öS 570,-/sFr 71,-  
ISBN 3-476-01748-8

→ **Vorankündigung:**

### **Lexikon**

#### **Literaturverfilmungen**

*Verzeichnis deutschsprachiger  
Filme 1945-2000*

*Zusammengestellt von  
Klaus M. und Ingrid Schmidt  
2., erweiterte und  
aktualisierte Auflage*

2000. Ca. 700 Seiten, geb.  
ca. DM 128,-/öS 935,-/sFr 114,-  
ISBN 3-476-01801-6

*Erscheint im November*

**Die Filmproduktionen** der Jahre  
1945 bis 2000 – aufgeschlüsselt  
nach vier Verzeichnissen: nach  
Autor/innen, Buchtiteln,  
Filmtiteln und Regisseur/innen.

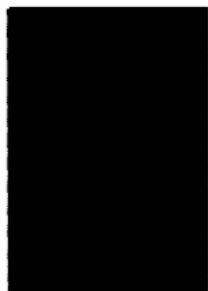


Anne und Joachim Paech  
**Menschen im Kino**

*Film und Literatur erzählen*  
2000. VI, 342 Seiten,  
207 Abb., kart.  
DM 49,80/öS 364,-/sFr 46,-  
ISBN 3-476-01747-8

*»Nicht nur eine Geschichte  
des Kinos und seiner  
Zuschauer, sondern vielmehr  
auch eine Hommage an  
das Vergangene.«*

SÜDKURIER, KONSTANZ



### **Geschichte des internationalen Films**

Herausgegeben von  
Geoffrey Nowell-Smith  
1998. XIV, 794 Seiten,  
307 Abb., geb.  
DM 78,-/öS 570,-/sFr 71,-  
ISBN 3-476-01585-8

*»Eine der herausragendsten  
Erscheinungen auf dem Film-  
Buch-Markt der letzten Jahre«*

DEUTSCHE WELLE, KÖLN

— VERLAG —  
**J. B. METZLER**

Postfach 10 32 41 · D-70028 Stuttgart · Fax (07 11) 21 94-249 · www.metzlerverlag.de

# Neue Filmliteratur

vorgestellt von... Rainer Rother

■ **KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 8: Film und Projektionskunst.** Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, 207 Seiten, Ill. ISBN 3-87877-788-4, DM 38,00

Die Früh- und Vorgeschichte des Films ist in vieler Hinsicht noch wenig erforscht, auch wenn sich hier seit einigen Jahren international ein Forschungsschwerpunkt ausmachen lässt. Wie lohnend die Beschäftigung mit der scheinbar primitiven Periode sein kann, demonstriert dieses Jahrbuch in besonders eindrücklicher Weise. Im Editorial heißt es: „Die Filmgeschichtsschreibung, lange Zeit fixiert auf eine vermeintliche ‚Stunde Null‘ im Jahr 1895, hat die Projektionskunst teleologisch auf die Rolle eines technischen Vorläufers des Kinos reduziert.“ (S.7) Dass eine Betrachtung verschiedener Formen der Projektion, die vor und neben dem Film existierten, ihre Einbettung in den Kontext von sozialen, technischen und ästhetischen Entwicklungen, überraschende Erkenntnisse mit sich bringen kann, zeigen mehrere Aufsätze zum Thema.

Die Bedeutung der Fotoprojektion behandeln zwei Aufsätze. Jens Ruchatz weist nach, dass sie keineswegs unter der Konkurrenz des Films litt, vielmehr einen Aufschwung in den ersten Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts nahm und zwar nicht zuletzt deswegen, weil aus einem „visuellen Spektakel“ ein Bildungsmittel geworden war und sich vor allem in Deutschland Film- und Fotoprojektion nicht als Konkurrenten auf dem gleichen Gebiet begegneten. Wolfgang Fuhrmann untersucht den Einsatz von Dia-Serien in der Propaganda der Deutschen Kolonialgesellschaft. Hier, wo es ohnehin nicht vorrangig um Unterhaltung ging, erwies sich der Film jedoch schon bald als Medium, das effektivere Wissens- und Ideologievermittlung im nationalen Geiste versprach.

Ludwig Vogl-Bienek behandelt das Thema „Skladanowsky und die Nebelbilder“ und rückt das Familienunternehmen damit in eine Perspektive, für die der Streit um die „erste“ öffentliche Kinovorführung keine sonderliche Rolle spielt. Die Fülle der von den Skladanowskys angebotenen visuellen Schaustellungen zeigen sie ganz der „Branche Lichtspielunterhaltung“ zugehörig und zugleich wird die Konstruktion des Bioskops als ein „Rückgriff auf das Überblendverfahren der Nebelbildtechnik“ verständlich.

Das weitgehendste Plädoyer für eine Kontextualisierung, die nicht die (Technik-)Geschichte vom durchgesetzten Resultat, also vom Erfolg aus schreibt, stammt von Deac Rossel, der über „die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion“ schreibt. „Zunächst wird ein alternatives, non-lineares Modell der sozialen Konstruktion technischer Artefakte skizziert, dann die Anwendung dieses Modells auf die frühe Filmtechnik diskutiert und schließlich wird gezeigt, wie dieses Modell in ein theoretisches Konzept überführt werden kann, mit dessen Hilfe sich viele nicht-technische Aspekte der Praktiken des frühen Kinos erschließen lassen.“ (S.55)

Rossels Analyse der „Milieus“, in denen so bekannte Figuren der Vor- und Frühgeschichte des Films wie Marey, Anschütz, Messter und Lumière arbeiteten, kann tatsächlich hohe Überzeugungskraft für die nicht-lineare Filmgeschichtsschreibung beanspruchen. Seine Fragen richten sich auf Probleme, die bisher keine zu sein schienen, die aber, einmal gestellt, geradezu einen „Aha-Effekt“ produzieren. Indem er vielfältige

Kontexte aufschließt – die wissenschaftliche Laufbahn Mareys, den hohe Standard optische Systeme vor 1895, die aus verschiedenen Präsentationsformen erwachsenden unterschiedlichen Anforderungen an die Projektoren etc. – kann Deac Rossell an Stelle der Linearität, die immer nur „Irrwege“ und „Königswege“ kennt, die Vielfalt der Entscheidungsprozesse rekonstruieren. Der Triumph des Malteserkreuzes, von Zeitgenossen nicht durchgängig als ideales Mittel des intermittierenden Filmtransports eingeschätzt, hängt danach vor allem mit der Durchsetzung von Filmverleih und ortsfesten Kinos zusammen. Und Lumières berühmter Kinematograf wird als ein Sonderweg gegenüber anderen Entwicklungen kenntlich, der sich aus der Geschäftsidee herleitet, „die lebenden Bilder als Amateurmedium fürs Heimkino“ (S.74) durchzusetzen und damit den Erfolg der Kodak-Kamera von Eastman im neuen Medium zu imitieren. Der überaus anregende Text, der sich als Skizze versteht, verändert unsere Perspektive auf die Filmgeschichte schon jetzt nachhaltig.

Eine produktive Verschiebung gegenüber der linearen Teleologie stellen auch zwei weitere Aufsätze dar. William Paul („Unheimliches Theater“) findet in den Präsentationsformen, die das Theater und das Kino im ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ausbildeten, verblüffende Parallelen wie Unterschiede. Die Einbettung der Leinwand erst in einen prunkvollen Rahmen, dann regelrechte Szenenbilder („picture settings“) heben nicht nur den neuen Status des Kinos als Unterhaltungsmedium auch besserer Schichten sowie seine angestrebte Nähe zum Theater hervor – sie verbinden auch Bildraum und Zuschauerraum in einer dem Theater vergleichbaren, also bekannten Weise. Seine These ist: „Die in jener Zeit so gebräuchlichen Bühnenbauten dienen nicht so sehr dazu, das Filmbild einzurahmen, als es zu beherrschen“ (S.133f), also die Unheimlichkeit der real wirkenden Filmbilder zu bannen.

Alison McMahan („Stummfilmgeschichte im Licht der Tonbilder“) führt einige Entwicklungen, die bisher in anderen Kontexten gesehen wurden, mit guter Begründung auf die Ästhetik und Produktionsweise der Tonbilder zurück, die vor allem in Frankreich und Deutschland (durch Gaumont und Messter) verbreitet waren. Als Dokumente finden sich zudem ein Vortragstext, der von den Brüdern Skladanowsky zu ihrer Laterna-Magica-Schau „Die Sündfluth“ gehalten wurde und Auszüge aus F. Paul Liesegangs „Die Projektionskunst“ (nach der 12. Auflage von 1909), wo die Möglichkeiten und Techniken von verschiedenen „Projektionskünsten“ unter Einschluss des Kinematografen aus zeitgenössischer Perspektive beschrieben werden. Insgesamt ein hervorragender Band des Jahrbuches.

## vorgestellt von... Karl Prümm

■ Klaus Schenk (Hrsg.): *Moderne in der deutschen und tschechischen Literatur*. Tübingen und Basel: A. Francke, 2000, 234 Seiten, Ill.  
ISBN 3-7720-2755-5, DM 48,00

In diesem Sammelband, der aus einer „mehrjährigen Zusammenarbeit des Prager Lehrstuhls für Germanistik, Niederlandistik und Nordistik mit der Fachgruppe Literaturwissenschaft in Konstanz“ hervorgeht, findet sich ein aufschlussreicher Beitrag von Mathias Christen („Es heißt jetzt Dinge machen, die gesprochen werden, die tönen.“ Alfred Döblins Berliner Großstadtsymphonien und ihre cinematographische Konkurrenz), der Alfred Döblins multimedial orientiertes Schreiben um 1930 mit den gleichzeitigen

Medienstrategien Walter Ruttmanns konfrontiert. Vor allem durch das Heranziehen von Begleittexten zu „Berlin Alexanderplatz“ kann Christen eindrucksvoll zeigen, dass Döblins Großstadttroman in erster Linie als Klanggebilde konzipiert und musikalischen Prinzipien verpflichtet ist.

Nicht der Film und seine Montageeffekte, wie man lange angenommen hat, waren für Döblins Stadttext modellbildend, sondern Töne und Klänge. In Abkehr vom „dramatischen Romantyp“ will Döblin sein Schreiben konsequent musikalisieren, ist auf Rhythmus, Dynamik und Klangfülle aus. Die Sprache fasziniert ihn als Klangereignis, das „Epos“ definiert er in seinem berühmten Essay „Der Bau des epischen Werks“ als „akustische Ensembleleistung“. Alle strukturellen Entscheidungen des epischen Erzählers, so führt er dort aus, zielen letztlich auf ein „symphonisches Werk“.

Dies bedeutet eine Dynamisierung seiner Texte, die den Vorgang des Sprechens akzentuieren und akustische Effekte in den Vordergrund rücken. Man denke nur an das Stimmengewirr in „Berlin Alexanderplatz“, das die Stadt repräsentiert und an den inneren Gesang der Figuren, an das stumme Rezitieren von Volksliedern und Schlagern, die eine Motorik der Gefühle offenbaren, die Innenwelten rhythmisieren. Döblin zeigt um 1930 seine Begeisterung für die orale Kultur und sieht die Medien Schrift und Buch in einer ersten Krise. Er geißelt das Verstummen der Literatur, die „Buchdruckerkunst“ habe zu einer „Anämie und Vertrocknung“ der Sprache geführt.

Döblins Klangemphase ist nicht zuletzt auch ein Resultat seiner Auseinandersetzung mit den neuen Klangmedien Rundfunk und Tonfilm. Auf der Kasseler Tagung „Dichtung und Rundfunk“ trat Döblin als Redner auf und warb leidenschaftlich für das neue Medium. 1913 hatte er für einen „Kinostil“ plädiert, für die Prinzipien der Montage und der Simultaneität. Um 1930 will er die neuen medialen Klangmöglichkeiten für seine Prosa adaptieren, so wie er umgekehrt den Roman für den Rundfunk, für das Hörspiel adaptiert.

Das Konzept des „Symphonischen“ hatte auch Walter Ruttmann 1927 seinem *Berlin*-Film zugrunde gelegt. Auch hinter Ruttmanns vielfältigen intermedialen Experimenten steht ein Krisenbewusstsein. Er hatte als Maler begonnen und empfand rasch das statische Bild als Begrenzung. Über den abstrakten Film eröffnete ihm dann *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* die Möglichkeit, dokumentarisches Material einer strengen rhythmischen Ordnung, für die er auch den Begriff „Kontrapunkt“ bemüht, zu unterwerfen. Die angestrebte Musikalisierung hat aber eine Grenze im Gegenständlichen und Dokumentarischen, in den Realitätsfragmenten, die sich der Formgebung entziehen und ihre eigene Dynamik entfalten. Die rhythmisierte Montage bedarf daher auch der Ergänzung durch Edmund Meisels Musik, in der sich die von Ruttmann verlangte „straffste Organisation des Zeitlichen“ erst eigentlich realisiert.

Es ist schade, dass Christen Ruttmanns Hörspiel *Weekend* (1930), eine Klangcollage aus Geräuschen, Musik und Sprachfetzen nur in einer Anmerkung erwähnt, aber nicht explizit behandelt. Dieses revolutionäre, auf Film aufgezeichnete und filmisch geschnittene Hörstück ist die eigentliche „Sinfonie der Großstadt“, von der Döblin geträumt und die weder mit den Mitteln des Romans noch mit denen des Stummfilms realisierbar war. Erst die Mediensynthese von Rundfunk und Film zum Hörfilm ermöglicht die polyphone Musik der Großstadt, die Döblin beim Schreiben von „Berlin. Alexanderplatz“ im Ohr hatte. Christens aspektreicher Aufsatz enthält wichtige Anregungen für eine intermediale Filmgeschichtsschreibung.

■ Dorothea Becker: **Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte** (Kommunikationsgeschichte, Bd. 6, herausgegeben von Walter Hömberg und Arnulf Kutsch). Münster: LIT, 1999, 320 Seiten  
ISBN 3-8258-3393-3, DM 59,80

Die vorliegende Monographie, mit der die Autorin 1997 in Münster promovierte wurde, ist in eine ausführliche Einleitung und drei Kapitel gegliedert. Sie entsprechen den herausgearbeiteten Phasen der DDR-Filmgeschichtsschreibung: 1. Phase 1950-1965; 2. Phase 1965-1980; 3. Phase 1980-1989. Abgerundet wird die Arbeit durch eine kurze Zusammenfassung sowie ein imponierendes Quellenverzeichnis, das fast alle in der DDR entstandenen wichtigen Arbeiten zur Filmgeschichte auflistet. Lediglich die Dissertation von Stefan Kolditz zum frühen deutschen Film und einige wenige Aufsätze bleiben unerwähnt.

Die Kapitel zu den einzelnen Phasen filmhistorischer Forschung sind annähernd gleich gegliedert. Auf diese Weise ist es dem Leser möglich, die in der DDR erzielten Forschungsergebnisse auch im Hinblick auf einzelne historische Etappen, wie das frühe Kino oder der Film unter der NS-Diktatur, leicht nachzuvollziehen. Rezeptionsfreundlich sind auch die vielen präzisen Zusammenfassungen, die die theoretische Quintessenz der auf einer außergewöhnlich guten Materialfülle basierenden Kapitel spiegeln.

Neben den schriftlichen Quellen hat die Autorin mit mehreren Filmwissenschaftlern aus der ehemaligen DDR gesprochen. Offensichtlich konnte sie infolge dessen auch eine Reihe von Zuordnungen des von ihr recherchierten Materials vornehmen, für die es keine schriftlichen Belege gibt. Vor dem Hintergrund der angebotenen Breite sind die offengebliebenen Fragen relativ belanglos. So erwähnt die Verfasserin nicht, dass mit der Gründung des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden als dem zuletzt gegründetem Künstlerverband in der DDR für die Mitglieder die Chance gegeben war, westdeutsche, westeuropäische und amerikanische Filme in geschlossenen Vorführungen zu sehen. Hierbei handelte es sich in der Regel um Produktionen, für die die DDR Kaufoptionen angemeldet, dann aber nicht wahrgenommen hatte. Solche Vorstellungen trugen wesentlich dazu bei, dass nicht nur die Film- und Fernsehpraktiker, sondern auch die Forscher hinter der Mauer den internationalen Anschluss an die Filmentwicklung nicht verloren. In den achtziger Jahren waren diese Möglichkeiten nicht mehr gegeben.

Zwei schon zu DDR-Zeiten bestehende Fragestellungen konnte Becker offensichtlich auch nach Öffnung der Archive nicht beantworten. Offensichtlich fehlten hierfür die notwendigen Quellen. Dies betrifft zum einen die Akademie für Gesellschaftswissenschaften, in der man sich in den achtziger Jahren mühte, eine Film- und Medienforschung zu etablieren. Ergebnisse sind, wie auf vielen anderen Gebieten, von dort kaum bekannt geworden. Wichtiger noch erscheint die Frage nach der Filmforschung im Kulturministerium der DDR, die Becker erwähnt, aber nicht exemplifiziert: welchen Stellenwert hatte dort die Filmforschung für die politische Entscheidungsfindung, für medienpolitische Kampagnen oder in der aktuellen parteipolitischen Taktik? Die fehlenden Antworten sind der Autorin nicht anzulasten, denn schon vor 1989 war bekannt, dass in diesem Ministerium sehr viele Akten vernichtet worden waren. Offensichtlich gehören die Papiere der Hauptverwaltung Film in das Umfeld des kassierten Materials.

Insgesamt entstand eine ausgewogene, lesenswerte Darstellung, die an mehreren Stellen stichpunktartig auch zeitgleiche Überlegungen bundesdeutscher Filmgeschichtsforschung in die Betrachtung einbezieht. Dies erleichtert es dem Leser wesentlich, eine Vergleichsebene zu finden, um sich selbst ein Bild über das in Ostdeutschland Geleistete und die bestehenden Defizite bzw. Vereinseitigungen zu machen.

■ Carolin Beer: *Die Kinogeher. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland*. Berlin: Vistas, 2000, 197 Seiten, Ill.  
ISBN 3-89158-270-6, DM 40,00

Im Unterschied zur Fernseh-Rezeptionsforschung wissen wir über das Kinopublikum relativ wenig, wie nicht zuletzt die kurze Bibliographie des vorliegenden Bandes noch einmal bestätigt. Insofern verdient jeder Ansatz, das Thema neu anzugehen, besondere Aufmerksamkeit. Das Spezifische und damit die Grundlage des vorliegenden Buches besteht nicht in der Erhebung eigener Daten. Vielmehr wird hier der Versuch unternommen, bereits vorhandene soziologische, empirische, psychologische, dramaturgische und motivationstheoretische Untersuchungen vor dem Hintergrund neuer Daten zusammenzufassen. Auf diese Weise entstand eine eindrucksvolle Beschreibung des Kinopublikums aus verschiedenen Perspektiven, von denen, so weit ich sehe, nur der *mediobiographische Ansatz*, der kürzlich von Elisabeth Prommer (Kinobesuch im Lebenslauf. Eine historische und *mediobiographische Studie*. Konstanz: 1999 [siehe FILM-BLATT 10, S.60f]) weiterentwickelt wurde, ausgespart blieb. Die in der 1999 publizierte Arbeit gezeigten Ergebnisse verdeutlichen jedoch, dass diese Methode selbst mit einem erheblichen zusätzlichen soziologischen Aufwand nur sehr vage Resultate zeitigt und von daher von Beer mit Recht vernachlässigt wurde.

Die Gliederung des Buches unterstreicht die Konsequenz der vorgelegten Untersuchung. Ausgehend von Ergebnissen der Freizeitforschung nähert sich Carolin Beer mit jedem neuen Kapitel „dem Kinogeher“ mit einem weiteren theoretischen Ansatz und daraus resultierenden Fragestellungen. Das Buch endet mit zwei Kapiteln, in deren Verlauf die Autorin versucht, die bisherigen Fragestellungen zusammenzudenken, um mögliche Schlussfolgerungen zu ziehen. Im ersten Schlusskapitel analysiert sie auf der Basis der FFA-Daten die erfolgreichsten Filme des Jahres 1997 in den deutschen Kinos. Im letzten Kapitel werden schließlich die bereits bekannten unterschiedliche Typologien von Kinogängern zusammengefasst.

Mit diesem Buch liegt erstmals in der deutschen Kinopublikumsforschung ein ganzheitlicher wissenschaftlicher Ansatz vor, um sich dem schwierigen Gegenstand zu nähern. Empirisch wird er durch relativ aktuelle Daten untermauert.

Im Ergebnis der Analyse werden zwei Aspekte deutlich: Zum einen gibt es offensichtlich noch erhebliche Defizite in der Zuschauerforschung für das Kino. So fehlen etwa Daten, die den Kinobesuch der Befragten mit anderen Freizeitaktivitäten und dem Mediengebrauch stärker als bisher möglich in Verbindung setzen.

Zum zweiten zeigt die Verfasserin, dass die Gründe, ins Kino zu gehen, sehr deutlich differieren. Es gibt nur einige wenige übergreifende Merkmale, die zudem sehr weit gefasst werden müssen – wie der Wunsch sich zu unterhalten oder zu entspannen – die das Publikum vor den unterschiedlichen Leinwänden mit differenzierten Programmangeboten vereint. Die Zahlen unterstreichen die allgemeine Beobachtung, dass *Mainstream-Filme* leichter ihr Publikum finden als anspruchsvollere Filme. Allerdings besteht

auch nach letzteren eine, wenn auch quantitativ nicht vergleichbare Nachfrage. Der Kinobesuch bleibt offensichtlich ein relativ autonomes Geschehen, von dem nicht automatisch auf den nächsten geschlossen werden kann. Vor diesem Hintergrund kann das Buch nur sehr vermittelte Hinweise für Kinobetreiber, etwa im Hinblick auf bestimmte Zielgruppen, anbieten und damit an den seit Jahrzehnten bestehenden Problemen der Kinobranche, das Publikum zielgerichteter anzusprechen, nichts ändern.

## **vorgestellt von... Horst Claus**

■ Pam Cook, Mieke Bernink (Hg.): *The Cinema Book*. 2. Ausgabe. London: British Film Institute, 1999, 406 Seiten, Ill.  
ISBN 0-85170-729-7 (Hb.), £ 60.00; ISBN 0-85170-726-2 (Pb.), £ 23.99

Obleich inhaltlich immer noch solide, war eine Neuauflage dieses Klassikers unter den englischsprachigen Einführungen in das Studium von Filmgeschichte und -theorie lange überfällig. Zu viele neue Ideen und Entwicklungen sind seit Erscheinen der ersten Ausgabe vor 15 Jahren eingetreten. Zahlreiche Publikationen mit ähnlichen Zielsetzungen für die gleichen Lesergruppen sind inzwischen erschienen. Allerdings: Ersetzen konnten sie Pam Cooks Standardwerk nicht – und werden es wohl angesichts dieser von der holländischen Filmwissenschaftlerin Mieke Bernink betreuten, stark überarbeiteten und erweiterten Fassung auch in Zukunft kaum von seiner herausragenden Position verdrängen.

Das Grundkonzept hat sich nicht geändert. Aufbauend auf in grauen Kästen hervorgehobenen Filmbeispielen (von denen die meisten auf Grund der inzwischen stattgefundenen technologischen Entwicklung nicht mehr wie zu Beginn der achtziger Jahre als Exzerpte vom BFI angemietet werden müssen, sondern vollständig auf Video zugänglich sein dürften) werden die Diskussionen und wissenschaftlichen Ansätze um den Film und seine Geschichte systematisch so dargestellt, dass einerseits dem Anfänger der Einstieg in komplizierte Themen wie die Strukturalismusdebatten ermöglicht wird, andererseits Fortgeschrittene zu neuen Ideen und Sichtweisen angeregt werden.

Ausgehend von der internationalen Dominanz des amerikanischen Films ist der erste der sieben Abschnitte des Buchs Hollywood gewidmet, seiner Entwicklung, seinen Studios, Stars und der von ihm hervorgebrachten filmischen Erzählweise. Ein (neuer) zweiter Abschnitt beschäftigt sich mit den technologischen Entwicklungen von den Anfängen des Kinos bis ins heutige, digitale Zeitalter. In den nächsten beiden Abschnitten werden Alternativen zum Hollywood-Modell vorgestellt am Beispiel nationaler europäischer Entwicklungen (deutsches, sowjetisches, italienisches, französisches und britisches Kino) und anderer Filmformen (frühe Entwicklungen, Kunstfilm, Avantgarde, Neues Hollywood, fernöstliche und Hindi-Entwicklungen, sowie Kino der Dritten Welt). Den länder- und regionsspezifischen Darstellungen folgen drei breit angelegte Kapitel um Genres, Filmautorschaft und Filmtheorie (Strukturalismus, Psychoanalyse, feministische Ansätze und Rezeptionsforschung).

Allen Abschnitten und Unterabschnitten schließt sich ein Hinweis auf weiterführende Spezialliteratur an.

Ergänzt wird das Werk durch eine, nach Kapiteln und Themen aufgliederte, umfangreiche Bibliographie. Eine vorbildliche Arbeit.

■ Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Diana Iordanova (Hg.): *The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema*. London: British Film Institute, 2000, 288 Seiten, Ill.  
ISBN 0-85170-752-1 (Hb.), £ 45.00; ISBN 0-85170-753-X (Pb.), £ 14.99

Nach dem vor einem Jahr erschienenen Companion zum deutschen Film ist in gleicher Aufmachung und nach gleichem Konzept dieser Band zum russischen Kino und den Filmkulturen der ehemals zum sowjetischen Einflussbereich gehörenden osteuropäischen und Balkanstaaten erschienen (ohne DDR). Neben Übersichtsartikeln zu historischen Entwicklungen und Charakteristika einzelner Staaten behandeln die Einträge wiederum Regisseure, Darsteller, Autoren, Studios, Stilrichtungen, Theoretiker sowie deren Konzepte. Besonders berücksichtigt werden dabei post-perestroika-Entwicklungen.

Eingängig geschrieben, richtet sich das Buch nicht nur an wissenschaftlich Interessierte, sondern an alle, die sich über Personal und Filmgeschichte dieser Länder informieren wollen. Leider hat man aus den beim Companion zum deutschen Kino gemachten Fehlern nicht gelernt, bibliographisch weiterführende Hinweise zu den einzelnen Einträgen eher noch reduziert und eine für die Weiterarbeit wenig nützliche, ähnlich dünne Bibliographie abgeliefert – Irritationen, die nicht auftreten dürften. So wird zum Beispiel der bedeutende polnische Animator Wladyslaw Starewicz zwar kurz unter dem Eintrag „Animation: Poland“ erwähnt; doch wer dem auf einen ausführlicheren Artikel verweisenden Sternchen folgt und nach mehr Informationen unter seinem Namen sucht, sucht vergebens – es gibt ihn nicht. Allem Anschein nach war er wohl geplant, wurde dann aber fallengelassen. Diese Vermutung ergibt sich zumindest aus dem mit einem Verweis versehenen Namen von Richard Oswald (unter Lupu Pick), der ebenfalls nirgendwo zu finden ist. Außerdem taucht in diesem Zusammenhang noch das Kürzel eines Autors auf, das in der Einführung nicht entschlüsselt wird.

Mit der Tatsache, dass englischsprachige Publikationen immer wieder Schwierigkeiten mit deutschen Schreibweisen und Buchstaben haben – z.B. erscheint Kuhle Wampe als KühleWampe – wird man sich wohl abfinden müssen. Wenn allerdings behauptet wird, die DEFA hätte es bereits seit den dreißiger Jahren gegeben („Film Studios in Eastern Europe“), so möchte man den Herausgebern dringend ein sorgfältigeres Lektorat ans Herz legen. Die Grundidee der Reihe ist gut, die Durchführung allerdings stark verbesserungsbedürftig.

■ Myrto Konstantarakos (Hg.): *Spaces in European Cinema*. Exeter, Portland: intellect, 2000, 188 Seiten, Ill.  
ISBN 1-84150-004-6 (Pb.), £ 14.95

Die Essaysammlung geht davon aus, dass Raum im Film nicht nur Hintergrund, sondern aktiver Teilnehmer der Handlung ist und in sie eingreift. Dabei wird die Frage gestellt, ob und inwieweit spezifische filmische Darstellungen des Raums bestimmten nationalen Filmkulturen zugeordnet werden können – und wenn ja, ob bzw. wie sich das amerikanische Kino dabei auf das europäische auswirkt. Zur Beantwortung werden seit den zwanziger Jahren im Studio und an Originaldrehorten hergestellte europäische Filme aus Frankreich, Italien, Spanien, Deutschland, Russland, Großbritannien und der Schweiz untersucht, unter besonderer Berücksichtigung von „der Darstellung der Stadt

im Gegensatz zu der des Landes, privater und öffentlicher Sphären, Bewegung und Transport, sowie von der geschlechterspezifischen, multikulturellen und sozialen Zusammensetzung der Stadt“. Unter anderem werden „französische Visionen der Metro“, das „Paris von Alexandre Trauner“, „Mussolinis Rom“, „Raum, Ort und Sexualität bei Antonioni“, „Transformationen städtischer Landschaften im spanische Film noir“ und „Dimensionen im Raum des finnischen Films“ untersucht.

Drei Beiträge beziehen sich auf deutsche Filme. Martin Jesinghausen untersucht den „Himmel über Berlin als transzendenten Raum: Wenders, Döblin und der ‚Engel der Geschichte‘“. Carol Diethe kommt in „Räume der Angst im expressionistischen Film“ zu dem Schluss: „Expressionistische Filme nutzen Innen- und Außenräume, um eine Ikonographie zu entwickeln, durch die bestehende gesellschaftliche Strukturen und Überzeugungen bestätigt werden, nach denen die Frau im Hause (als dem Ort des Friedens) waltet, während der Mann aktiv den Rest der Welt beherrscht.“

Zweifellos zu den interessantesten Beiträgen gehört Deniz Göktürks stimulierender, spannend geschriebener Essay „Turkish Women on German Streets: Closure and Exposure in Transnational Cinema“, der feststellt, dass deutsche und türkische Regisseure in der Vergangenheit türkische Frauen auf gleiche Weise als Opfer dargestellt haben, dass aber eine neue Generation junger, türkisch-stämmiger Regisseure in Hamburg und Berlin neue Wege geht und ihre Protagonistinnen etablierte Vorstellungen und Erwartungen provokant in Frage stellen. Allein wegen dieses Beitrags, der eine der interessantesten Entwicklungen im gegenwärtigen deutschen Kinoraum umreißt, lohnt sich die Anschaffung des Buches.

## vorgestellt von... Günter Agde

■ Heidi und Toni Lüdi: **Movie Worlds – Production Design in Film / Das Szenenbild im Film**. Mit Beiträgen von Kathinka Schreiber. Stuttgart, London: Edition Axel Menges, 2000, 128 Seiten, 170 Ill. (Englisch/Deutsch)  
ISBN 3-932565-13-4, Euro 52,00

So riesig die Menge der jährlichen Neuerscheinungen auch ist – ein Buch zur Filmarchitektur fällt sofort ins Auge. Nur etwa alle zwei Jahre nämlich – so kann man hochrechnen – findet sich im deutschsprachigen Raum solch neues Werk. So ist heute der prächtig gestaltete Rapport anzuzeigen, den Heidi und Toni Lüdi über ihre langjährige Arbeit als Szenographen vorlegen. Erfolgreiche Filme wie *Der Zauberberg* (1981), *Der Bär* (1987), *Der Totmacher* (1995) und diverse Fernsehserien wie *Die Lindenstraße* (ab 1985) haben sie ausgestattet. Zudem unterrichten sie schon lange und an vielen Orten und waren an zahlreichen Ausstellungen beteiligt. Gewitzt verbanden nun beide Szenographen für das großformatige Buch ihre langjährige Filmarbeit mit ihrer Lehrtätigkeit.

Herausgekommen ist eine Art Zwitter: einmal ein breit angelegter, detaillierter und präziser Werkstattbericht aus der Sicht der Lüdis, zum anderen eine Art Leitfaden für Ausbildung in Sachen Filmarchitektur mit diversen methodischen Handreichungen. Diese können für den Studierenden und Studium-Interessierten wohl nützlich sein, verbergen aber leider kaum ihren pädagogischen Impetus und wirken insofern etwas aufdringlich und fremd. Gut, man nimmt das in Kauf, weil man schnell merkt, dass

dieser Ton eine – auch materielle – Bedingung für das Entstehen dieses Buches überhaupt bildete. Ebenso akzeptiert man die seitentreibende Zweisprachigkeit aller Texte, da ja das Buch auch im englischsprachigen Raum vertrieben werden (und für Profession und Ausbildung werben) soll.

Das verbindet sich weithin gut, einfach weil der Gegenstand faszinierend ist und interessant wie seit eh (und immer noch in der aktuellen Filmkritik weithin unterschlagen oder in Allgemeinplätzen benannt, jedenfalls geringgeschätzt wird wie nur sonst etwas.) Und weil die Autoren eindrucksvolle Beispiele ausgewählt und dargeboten haben, sowohl Filme wie auch die szenographischen Entwürfe dazu, etwa *Der Himmel über Berlin* (1987) und *Das Frankfurter Kreuz* (1997). Auch ein kleiner Exkurs zu englischen Kollegen ist lesenswert (*Notting Hill*, Architekt Stuart Craig).

Versteht sich, dass beide erfahrene Architekten bereitwillig und anschaulich beschreiben und mit Skizzen und Werkfotos beweisen, wie die Entwürfe aus dem Büro in die Realität des Ateliers oder der Außenaufnahme überführt werden – allemal spannende Momente, wenn die Phantasie der Szenenbildner sich quasi materialisiert und visualisiert. Hier freilich muß man genau hinsehen und wie mit dem Finger auf der Zeile die Bilderklärungen lesen, weil das Layout für diese Art Werk-Innensicht und Augen-Führung der Arbeitsschritte nicht allzu glücklich ist. Vielleicht hätte man mit dem Stift direkt in Fotos einzeichnen und so Betrachtungshilfe nach Art qualifizierter Gebrauchsanweisungen leisten können.

Auch wünschte man sich gerade an diesen Schnittstellen ein paar mehr Auskünfte über die Handwerker und Gewerke einschließlich diverser (gerade in den letzten Jahren neu hinzugekommener) Materialien. Und noch dies: viele Abbildungen sind (leider) sehr klein, so dass sich ihr ästhetischer Eigenwert nicht voll entfalten kann. Konsequenter dagegen das Foto-Querformat der Kino-Leinwand für alle Entwürfe und deren Realisationen/Szenenfotos.

Die Lüdis und ihre Mitautorin Kathinka Schreiber leugnen den subjektiven Blick nicht – es ist ihre Arbeit und ihr Buch, gründlich und ausführlich, mit sorgfältig und modern notiertem Werkverzeichnis der Lüdis. Amüsant zu lesen eines der letzten Kapitel, in dem sich Kathinka Schreiber mit dem „Sprachwirrwarr“ (so auch ihre Überschrift) der *termini technici* auseinandersetzt. Die weiter zunehmende Internationalisierung der Filmproduktion wird hier wohl in absehbarer Zeit keine Standards erbringen können, folglich muß man mit den diversen Begriffen, ihren Unschärfen und ihrer kuriosen Kompatibilität leben und auskommen müssen.

Genauso melancholisch muß man sich mit dem Gedanken anfreunden, dass solche Art Filmarchitektur, wie sie das Buch ausbreitet, ihrem Ende entgegengeht, weil sie durch alle (auch bislang noch unbekannte) Arten Virtualität und Computer-Simulation unaufhaltsam verdrängt wird. (*Der eigentliche Medien-Umbruch macht vor nichts halt!*)

Freilich bleibe ich gern noch ein Weilchen altmodisch: so plausibel und eindrucksvoll der Lüdi-Rapport ist: eine Geschichte der deutschen traditionellen Filmarchitektur mit allen Leuten (Ost wie West, im Kino und im Fernsehen) fehlt immer noch...

## Vorgestellt von... Ralf Forster

### ■ DEFA 1953-1964. Produktionsgruppe STACHELTIER im Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme 1953/54 und Studio für Spielfilme 1955-1964. Filmografie.

Zusammenstellung und Redaktion: Günter Schulz, Hg. vom Bundesarchiv-Filmarchiv und DEFA-Stiftung, Berlin: 2000, 270 Seiten

ISBN 3-00-006318-8, DM 20,00 (Bezug über Bundesarchiv-Filmarchiv und DEFA-Stiftung)

Das Signet der DEFA-Satirereihe „Stacheltier“ war, weiß auf schwarzem Grund, ein gezeichneter grinsender Igel mit aufgestellten Zacken. Diese Filme waren in den fünfziger und frühen sechziger Jahren Publikumsbeliebte der DDR-Kinobesucher. „Stacheltier“-Kurzfilme (meist nicht länger als acht Minuten) etablierten sich neben Wochenschau, kulturellem Beifilm und Hauptfilm als vierter Programmbestandteil einer Kinovorführung.

Aufgabe der „Stacheltiere“ sollte es sein, auf DDR-eigene Probleme und Schwierigkeiten in humoristischer Form hinzuweisen und – ganz im Zeichen des „Kalten Krieges“ – die antiwestliche Propaganda zu unterstützen. Die Arbeit der Produktionsgruppe stand von Anfang an im Spannungsfeld zwischen den eigenen inhaltlichen und ästhetischen Vorstellungen von Satire, offiziell geduldeter Kritik und der Forderung des Publikums nach Thematisierung „ihrer“ Probleme. Breit geführte interne und öffentliche Diskussionen um einzelne „Stacheltiere“ wie auch über die Arbeit der Gruppe insgesamt geben ein lebendiges Bild vom eingreifenden Wirken der Kulturbürokratie in der DDR, und zwar auch schon vor dem 11. Plenum des ZK der SED 1965.

Die von Günter Schulz mit viel Fleiß, Sachverstand und der nötigen Akribie zusammengestellte Filmografie der Produktionsgruppe ist die Grundlage zu jeder weiteren Beschäftigung mit Film-Satire in der DDR. Die rund 300 erfassten Filme sind in der Publikation chronologisch gegliedert; innerhalb eines Jahres sind Stacheltier-Folgen, Lang- und Mittelmétragefilme sowie Sonderproduktionen voneinander abgegrenzt. Von 1958 bis 1960 hergestellte (nur rund 30 Sekunden lange) „Agitationsstreifen“ und zwischen 1959 und 1961 produzierte „Kinder-Abend-Grüße“ (für das DDR-Fernsehen) sind in nachgestellten Kapiteln aufgeführt.

Im Vorwort zeichnet Schulz die Geschichte der Produktionsgruppe von ihrer Gründung 1953 bis zum „Auslaufen der eigentlichen ‚Stacheltier‘-Produktion“ (S.5) 1964 aufreißend nach und beleuchtet auch Aspekte der Rezeption nach 1964. Titel-, Regisseuren- und Autorenindex vervollständigen die Veröffentlichung.

Der besondere Wert der Publikation ergibt sich aus der Tatsache, dass Günter Schulz neben den Filmen selbst alle verfügbaren schriftlichen Quellen (Akten der Produktionsgruppe, Zulassungsunterlagen der Hauptverwaltung Film – HV – etc.) auswertete und sinnvoll in die Zusammenstellung einarbeitete. Bei vielen Filmen kommen so zu Produktions- und Zulassungsdaten, umfassenden Credits und einer Inhaltsbeschreibung auch Fakten des Genehmigungs- oder Verbotsprozesses hinzu

Über *Das Stacheltier 134. Folge. Familie Raffke* (Drehperiode: 23.7.-26.7.1958, Regie: Wolfgang E. Struck, u.a. mit Erwin Geschonneck) zum Schwarzhandel in einer LPG ist beispielsweise zu lesen, dass die VVB Film (Vereinigung Volkseigener Betriebe) der Gruppe „Stacheltier“ zunächst empfahl, das Drehbuch mit „den Genossen der Landwirtschaftsabteilung des ZK zu beraten.“ (16.6.1958). Dann wurde die Bestätigung für die

Produktion gegeben, da die Abteilung Agitation beim ZK die Folge „außerordentlich (...) befürwortet.“ (Aktenvermerk der VVB Film, undatiert) Ein neuerlicher Vermerk der VVB Film (1.8.1959) berichtet von der Ablehnung des „Stacheltiers“ bei der Abnahme im DEFA-Studio für Spielfilme, da „angeblich durch ein neues Gesetz die realen Möglichkeiten für solche Unterschlagungen von Baustoffen genommen werden sollten.“ Das „Stacheltier“-Kollektiv hielt jedoch daran fest, „eine Veröffentlichung (...) gründlich zu erwägen, (...) nachdem auch heute noch solche Vorfälle bekannt werden.“ Unter dem Vermerk dann die handschriftliche Notiz „...nicht möglich! Erneut geprüft.“ *Das Stacheltier 134. Folge. Familie Raffke* kam so – bei zwei Abnahmen abgelehnt – nie zum Einsatz. (S.98f)

Bei etwa der Hälfte der „Stacheltiere“ kam es zu ähnlichen Konflikten, die Schnittauflagen, eine eingeschränkte Zulassung oder Ablehnung zur Folge hatten – ein überdurchschnittlich hoher Prozentsatz bezogen auf die gesamte DDR-Filmproduktion.

18 Folgen der Satirereihe wurden auch als 8-mm-Heimfilm verlegt. Darunter befanden sich bei der Zulassung stark kritisierte oder abgelehnte Filme wie *Der Büchsenöffner* (1962, Regie: Wolfgang E. Struck, mit Otto Stark) und *Die Füchsin und der Biber* (1961, Regie: Ralf Kirsten, mit u.a. Willi Schwabe). Auch die nicht freigegebene Folge *Eberhard fährt Straßenbahn* (1962, Regie: Otto Stark, mit u.a. Eberhard Cohrs) über das Schwarzfahren – u.a. da „die im Handlungsverlauf dargestellten Menschen (...) abstoßend und humorlos (wirken)“ (Ablehnungsprotokoll vom 27.4.1962) – wurde am 10.10.1962 durch „Stacheltier“-Direktor Joachim Mückenberger ausdrücklich für den „Schmalfilmvertrieb“ freigegeben (S.179f) und ist trotzdem nicht als DEFA-Heimfilm erschienen.

Die von der Gruppe „Stacheltier“ produzierten vier sogenannten „Film-Magazine“ gehören sicher zu den ungewöhnlichsten Leistungen des DDR-Films. Die abendfüllenden Kurzfilmprogramme reihten in lockerer Folge kleine humoristische Sketche, Chansons, Tanzszenen und Porträts bekannter Persönlichkeiten des Alltags (u.a. des Sportreporters Hans Florian Oertel) aneinander. Moderiert und zusammengehalten wurden die unterhaltenden Filmrevuen durch einen kleinen weißen Trick-Raben.

Selbst für DDR-Verhältnisse ungewöhnlich und abstrus stellt sich die Genehmigungsprozedur zum *Film-Magazin Nr. 3* (1961-1963) dar, die Schulz ausführlich wiedergibt. Das Instanzengerangel zwischen HV Film, Ministerium für Kultur und Progreß-Film-Vertrieb sowie der Streit über die angeblich fehlende „Qualität“ des Programms führten dazu, dass es trotz der zuletzt erteilten Zulassung (vermutlich) nie aufgeführt wurde. (S.190-196) Die Auseinandersetzungen um die „Film-Magazine“ waren wahrscheinlich der Grund für die Einstellung der „Stacheltier“-Produktion 1964. Sie geben wieder einmal Zeugnis von der Beliebigkeit einer Zensur, deren Kategorien willkürlich für oder gegen einen Film eingesetzt werden können.

Günter Schulz ist es – auch ohne wertende Kommentierung – gelungen, ein besonderes Kapitel der DDR-Filmgeschichte breit aufzufächern.

Als kleine Mängel erweisen sich der fehlende Schauspielindex und die nicht aufgeführte Überlieferungssituation der „Stacheltiere“.

■ **hase und wolf nu pogodiiii!** Alle 18 Zeichentrickfilme zusammen mit Computerspielen auf 3 CD-ROM

Konzept: HYPER MultimediaConsult GmbH, Berlin; Produktion: ANOVA Multimedia Studios GmbH Rostock; unter Mitwirkung von Most-Media und Soyuzmultfilm Moskau; mit Unterstützung von ZGG-Zarubezhgaz-Erdgashandel-Gesellschaft mbH, Berlin; 2000 ISBN 3-9806159-4-4. Eine CD-Rom kostet 29,95 DM, ab drei Ausgaben gibt es Paketpreise. Bestellung über <http://www.anova.de>. (Auch über: HYPER Multimedia, Markgrafestraße 8, 10969 Berlin)

Im Jahre 1968 schuf der russische Animationsfilmer Wjatscheslaw Kotjonotschkin zwei lustige Zeichentrick-Figuren: einen listigen kleinen Hasen (das Gute verkörpernd) und einen viel größeren, angriffslustigen, aber etwas unüberlegt agierenden Wolf. Das Konzept der vom Sojuzmultfilmstudio Moskau produzierten Kurzfilmserie für Kinder war einfach und erfolgreich, denn stets versucht der Wolf den Hasen zu fangen und immer wieder zieht er den kürzeren, was er mit einem erzürnten „Nu pogodi“ (Na warte!) quittiert. Dieser Schluss-Gag gab den Filmen schließlich ihren Namen.

„Nu pogodi“-Kurzfilme begeisterten bald auch das erwachsene Publikum – von Moskau, über Prag, Sofia, Budapest bis nach Berlin. In der DDR (wie übrigens auch in der UdSSR und der CSSR) erreichten die Hase&Wolf-Streifen als 8-mm-Heimfilme mit die höchsten Auflagen. So spezifisch russisch den osteuropäischen Kinogängern die „Nu pogodi“-Filme auch vorkamen, übernahmen sie doch wesentlich die US-amerikanische Zeichentrick-Ästhetik der dreissiger und vierziger Jahre. Das tut der Freude beim Betrachten der stets einfallsreichen und akkurat gefertigten Trickfilme aber keinen Abbruch. Trotz ihrer formalen Nähe zum Disney-Cartoon liefern die Hase & Wolf-Filme wieder einmal den Beweis für die gestalterische und erzählerische Güte des osteuropäischen Animationsfilms. Grundlagen dazu waren gut ausgebildetes Personal, hohe Budgets und lange Produktionszeiten.

Nun sind pünktlich zum dreißigjährigen Bestehen der Reihe alle 18 bis 1993 hergestellten Streifen auf 3 CD-ROM erschienen. Die Edition ist spezifisch für Kinder konzipiert; die Aufbereitung der Filme genügt daher weniger filmwissenschaftlichen Ansprüchen. So findet sich kein Hinweis auf das jeweilige Produktionsjahr und die Zuordnung der einzelnen frei nach dem Inhalt gewählten deutschen Titel zu den russischen Episoden ist schwer möglich (im Original heißen die Serienfilme durchgängig „Nu pogodi“ mit der entsprechenden Episoden-Nummer). Alle Filme sind aber – bis auf die russischen Credits – vollständig und in der Originalfassung auf die CD-ROM übernommen worden. Sie lassen sich auf volle Bildschirmgröße zoomen und erreichen auch dann eine gute Qualität. Bildstop (Einzelbild), Vor- und Rücklauf sind als Programmfunktionen integriert; der Ausdruck eines Einzelbildes ist allerdings nicht möglich.

Die CD-ROM bringt ferner 9 gewaltfreie Computerspiele in drei Schwierigkeitsgraden, die in einem losen Bezug zur Zeichentrickfilmserie stehen. Ein kurzes russisch-deutsches Wörterbuch und das PC-Spiel „Der Weg des Gases“ (sichtbarer Hinweis auf den Hauptsponsor des Unternehmens – den russischen Gaskonzern GAZPROM) ergänzen die Edition.

Hase&Wolf-Fans kommen u.a. auch deshalb auf ihre Kosten, weil in der Ausgabe (mindestens) zwei nach 1990 hergestellte Folgen enthalten sind, die bisher nicht in den deutschen Verleih kamen: *Hase und Wolf im fremden Land*, der Jubiläumsfilm zum 25jährigen Bestehen der Cartoon-Reihe (Studio 13, 1993) sowie *Hase und Wolf im*

*Supermarkt* (Studio 13, 1993). Letztere enthält deutliche Verweise auf die gewandelten Moskauer Realitäten. So rast der Wolf in einem Strassenkreuzer mit einem „Nokia“-Bordcomputer über nächtliche Stadtautobahnen und verursacht einige Crashes – die Polizei ist machtlos. Später folgt eine Jagd durch einen riesigen westlichen Supermarkt, wo der Hase in der Spielzeugabteilung mit einem Roboter Hip-Hop tanzt.

Frech, witzig und nicht nur für Kinder sehr zu empfehlen. Systemvoraussetzungen: Pentium ab 133 Mhz, Arbeitsspeicher mind. 16 MB, Grafik 640 x 480, 64K Farben; Windows 95/98, NT 4.0; CD-ROM mind. 4-fach; Soundkarte 16 Bit.

## vorgestellt von... Uli Jung

■ Michael E. Birdwell: ***Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign against Nazism.*** New York: New York UP, 1999, 266 Seiten, Ill.  
ISBN 0-8147-1338-6, \$ 35,00

Deutsch (von Susanne Klockmann) unter dem Titel:

■ Michael E. Birdwell: ***Das andere Hollywood der dreißiger Jahre: Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis.*** Hamburg, Wien: Europa, 2000, 319 Seiten, Ill.  
ISBN 3-203-75540-8, DM 44,00

Vor allem im Hinblick auf die Aufmerksamkeit, die internationale Filmbeziehungen in letzter Zeit unter Fachleuten erregt haben, ist das vorliegende Buch eine interessante Lektüre. Birdwell hat umfangreiche Materialien in den staatlichen und Firmenarchiven gesichtet, um die Frage zu klären, wie sich Warner Bros. angesichts des stetig aggressiver werdenden Hitler-Faschismus in den amerikanischen Interventionsdebatten der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre verhalten hat: Entgegen den dezidierten Neutralitätsbestrebungen der offiziellen Regierungspolitik setzte Harry Warner seine antifaschistische Haltung in die Produktionslinie des Studios um. Die Warners-Filme *Black Legion* (1937, R: Archie Mayo), *Confessions of a Nazi Spy* (1939, R: Anatole Litvak) und *Sergeant York* (1941, R: Howard Hawks) sind beredete Beispiele für seine engagierten Warnungen vor einem schleichenden Faschismus in den USA und vor einem unvermeidlichen Krieg gegen Nazi-Deutschland.

Man mag darüber streiten, ob Birdwell die Gewichtungen außer Balance geraten sind: Die Darstellung der zeitgenössischen politisch-ideologischen Situation in den USA – die innere Gefährdung des Staates durch faschistische Verbände und der weit verbreitete Antisemitismus – nimmt fast ebenso viel Raum ein wie die Diskussion von Warners Studiopolitik. Die Kontroverse zwischen dem Interventionisten Alvin York und dem Isolationisten Charles Lindbergh – beides populäre Helden in der amerikanischen Imagination der Zeit, wenn auch aus sehr unterschiedlichen Gründen – ist Gegenstand der Zeitgeschichte und hat mit Filmgeschichte wenig zu tun, auch wenn Yorks Heldentaten im Ersten Weltkrieg von Warner Bros. als Teil ihrer Kampagne verfilmt worden sind.

Am interessantesten ist Birdwells detaillierte Darstellung der Anhörungen des sog. Nye-Clark-Senatsausschusses im September 1941. Offiziell einberufen, um Hollywood – und Warner Bros. im besonderen – kriegstreiberische Propaganda und Verletzung der amerikanischen Neutralität nachzuweisen, unterstellten führende Mitglieder, dass der Film als Unterhaltungsmedium nicht unter dem Schutz des First Amendments der amerikanischen Verfassung stehe, das Recht auf freie Meinungsäußerung ihm also nicht

zugestanden werden könne. Zudem kritisierte der Ausschuss die Struktur von Hollywoods Großkonzernen und stellte schon einmal die Argumente bereit, die 1948 im Urteil *United States vs. Paramount* zur Entflechtung der Monopole und zum Ende des Studiosystems führen sollten. Birdwell zeigt, dass der Ausschuss unter seiner eigenen Inkompetenz zusammenbrach, denn statt in den Produktionsunterlagen der Firmen nach Beweisen zu suchen – wo sie sich bis heute finden lassen –, hätten sich die führenden Agitatoren des Isolationismus auf Hörensagen verlassen und ihre eigenen Vorurteile gegen das „sündige“ Hollywood in die Waagschale geworfen. Amerikas Kriegseintritt nach dem japanischen Luftangriff auf Pearl Harbor fegte alle Anschuldigungen vom Tisch und führte zu einer offiziellen Allianz zwischen den Hollywoodfirmen und der amerikanischen Regierung. Dass aus dieser Allianz wenige Jahre später die HUAC-Hexenjagd auf vermeintliche oder tatsächliche Kommunisten und Sympathisanten in der amerikanischen Filmindustrie Nahrung erhalten sollte, ist nur eine weitere Ironie der Geschichte.

Birdwells Buch ist ein wenig unübersichtlich und schafft es nicht, die zeitgeschichtlichen Hintergründe trotz ihres Übergewichts im Buch plastisch genug hervortreten zu lassen, werden sie doch zu wenig auf die eigentliche Fragestellung des Buches – Warners Firmenpolitik zwischen 1933 und 1941 – rückbezogen.

Dem Interessenten sei die Originalausgabe unbedingt empfohlen, denn die deutsche Übersetzung, die offenbar nicht von einer Filmspezialistin hergestellt worden ist, ist unvollständig und lässt immer wieder ganze Absätze, gelegentlich auch einmal sogar zehn Seiten des Originals (S.89-100) aus, ohne die Fehlstellen in geeigneter Form zu markieren. Das betrifft sogar Bemerkungen des Autors, die die Aktualität seiner Studie belegen: dass Birdwell in dem Waco-Debakel, im Bombenanschlag auf das Federal Building in Oklahoma City und in den Aktivitäten des Unabombers Anzeichen für einen erstarkenden Kryptofaschismus in den USA sieht und dass die Propagandisten dieser rechtsextremen Fundamentalismus einmal mehr in Hollywood einen ihrer Hauptgegner ausmachen (der mit denselben Argumenten bekämpft wird wie in den dreißiger Jahren), erfährt nur der amerikanische Leser. Warum?

## **vorgestellt von... von Robert Wittmann**

■ Walter Dehnert (Hg.): ***Zoom und Totale. Aspekte eigener und fremder Kultur im Film.*** Marburg, 1999, 160 Seiten  
ISBN 3-929425-14-9; DM 46,00

Der vorliegende Sammelband widmet sich dem innerhalb der wissenschaftlichen Publizistik vernachlässigten Genre des sozialdokumentarischen Films. Die Autoren haben sich einem sowohl fächerübergreifenden als auch interkulturellen Themenspektrum verschrieben, das theoretischen wie praktischen Merkmalen des Dokumentarfilms gleichermaßen viel Raum lässt. In diesem Sinne sind zunächst verschiedene Beispiele aus der öffentlich-rechtlichen Produktion, namentlich des ZDF, und aus dem Bereich des ethnographischen Films (seitens Volkskunde und Ethnologie) einer profunden Filmanalyse unterzogen worden. Mittels Sequenzprotokollen erschließen sich dem Leser dabei entscheidende Aspekte des inhaltlichen und formalen Filmablaufs. Darüber hinaus stehen wesentliche Bedingungen für Recherche, Produktion und Gestaltung der jeweiligen Filme vor dem Hintergrund wissenschaftlicher oder journalistischer Ansprüche zur Dis-

kussion. Eine ergänzende Abrundung des Bandes ergibt sich durch die Erfahrungsberichte dreier Filmpraktiker, die über Idee, Konzeption und Rezeption ihrer Dokumentarfilme informieren.

Helmut Ottiger und Sabine Sukowski beschäftigen sich mit einem Beitrag aus der ZDF-Sendereihe „Vereine in Deutschland“. Anhand der Reportage *Winnetous Rheinische Brüder. Die ‚Präriefreunde Köln‘* des Heidelberger Filmemachers Karl-Heinz Käfer wird das Spannungsverhältnis zwischen den Club-Mitgliedern reflektiert, welches sich aus je unterschiedlichen Interpretationen indianischer Lebenswelten und aus ebenso unterschiedlichen Motivationen zu deren Nachahmung ergibt. Während jenes Spannungsverhältnis hier noch zwischen spielerischem Rollenverständnis und den Idealen einzelner Gruppenmitglieder verläuft, machen Banu Karaca und Hilger Schmerwitz in der anschließenden Filmbesprechung auf ein Konfliktpotenzial aufmerksam, das sich zwischen den Kulturen abspielt. Am Beispiel der ZDF-Reportage *Die späte Rache der Indianer. Über das Glücksspiel in Reservaten* von dem Filmautor Gerd Helbig überführen sie die eigenen Klischeevorstellungen vom Fremden genauso wie die durch den Film vermittelten.

Zwei weitere Beiträge werfen einen Blick in die Vergangenheit. Sonja Speter-Blaudzun behandelt einen Filmklassiker des Direct Cinema aus den fünfziger Jahren, der von dem amerikanischen Ethnologen und Dokumentarfilmer John Marshall in Namibia gedreht worden ist. In ihrer analytischen Rekapitulation von *N/um Tchai: The Ceremonial Dance of the Kung Bushmen* strengt die Autorin Überlegungen zum Wirklichkeitsbezug von Trance, Tanz und Film an und stellt die besondere visuell-sinnliche Qualität von Marshalls Filmstil heraus. Danach richten Joachim Petri und Anja Wiese ihr Augenmerk auf die Geschichte der Wandermusiker aus dem thüringischen Eichsfeld, ein Gewerbe, dem dort, bedingt durch wirtschaftlichen Strukturwandel, bereits seit 40 Jahren nicht mehr nachgegangen wird. Mit Hilfe des Films *Beruf: Wandermusiker* von Eckhard Schenke und Sabine Piechura, der 1994 beim Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen publiziert worden ist, führen die beiden Autoren außerdem Beweis für den gelungenen Einsatz stilistischer Mittel im wissenschaftlichen Dokumentarfilm. Es zeigt sich, dass unterhaltsame Elemente den Informationszweck eines Films nicht etwa beeinträchtigen, sondern vielmehr fördern können.

In die gleiche Richtung argumentiert Martin Füssenhäuser in seinem Beitrag „Volkskunde und Fernsehen“, indem er eine mehr am Publikum orientierte Ästhetik der Dramaturgie als Voraussetzung für die Einsatzmöglichkeit volkskundlich-ethnographischer Filme im Fernsehen herausstellt.

In den letzten beiden Beiträgen des Bandes kommen drei Filmpraktiker zu Wort.

Eckhard Schenke berichtet in seinem Aufsatz über „Filmrezeption aus der Sicht eines Filmemachers. Oder: Über den Konsum volkskundlicher Filme“, indem er seine eigenen Beobachtungen zur Publikumsresonanz auf den angeführten Film *Beruf: Wandermusiker* darlegt. Darüber hinaus ergreift Schenke Partei für eine innovative Gestaltung ethnographischer Filme und grenzt sich von gewissen traditionellen Filmvorstellungen des Fachs Volkskunde ab.

Zuletzt berichten Michael Simon und Gisela Weiß von *Fingern, Spitzen und Gefühl*, einem Videofilm, der 1993/94 unter der Mitwirkung von Studenten der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster am Seminar für Europäische Ethnologie umgesetzt worden ist und seinerzeit als Pilotprojekt für den neu eingerichteten Studienschwerpunkt „Visuelle Anthropologie“ fungierte. Der Beitrag macht die pragmatischen Abwägungen

transparent, die auf dem Weg von der Idee zum fertigen Film berücksichtigt werden mussten und verdeutlicht, wie arbeitsintensiv, aber eben auch wie lehrreich ein solches Projekt für Autodidakten sein kann.

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Stephen Bottomore: *The Titanic and Silent Cinema*. East Sussex: The Projection Box 2000, 191 Seiten, Ill.

ISBN 1-903000-00-9, £ 16.95

■ Roger Smither (Hg.): *First World War U-Boat. A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films Der magische Gürtel (The Enchanted Circle) (1917) and The Exploits of a German Submarine (U 35) Operating in the Mediterranean*. London: Lloyd's Register of Shipping on behalf of the Imperial War Museum, 2000; 211 Seiten, Ill., inkl. VHS-Video, ca. 80', viragiert und s/w

ISBN 1-90083-996-2

Mein Rezensionsexemplar von Stephen Bottomores „The Titanic and Silent Cinema“ trägt die Nummer 71 aus einer Gesamtauflage von 500. Diese erste Auflage wird schnell vergriffen sein: Aber nicht, weil sich alle Titanic-Forscher auf dieses Buch stürzen werden, sondern weil es an einem zugegebenermaßen außergewöhnlichen, spektakulären und spannenden Einzelfall zahlreiche Facetten des frühen Films, insbesondere aber des frühen dokumentarischen Films anspricht und zu fast allen auf gründlichster Recherche beruhende neue Aspekte beibringt.

Da ist das Kapitel über William H. Harbeck, einem vergessenen Pionier des dokumentarischen Films, der mit der Titanic unterging und dessen Leben und Werk Bottomore (bis hin zur Identifizierung seiner Geliebten) rekonstruiert: „The kind of films that he made – scenic, industrial and educational subjects – were a mainstay of the early film business, and the direct ancestors of modern non-fiction film and television.“ (S.47) Harbeck hatte sich vor seiner Rückreise in die USA u.a. auch in Berlin aufgehalten, wo er nicht nur Aufnahmen machte, sondern auch Gespräche über den Aufbau einer großen Wochenschauorganisation führte.

Da ist das Kapitel über die Darstellung des Titanic-Unglücks in Lichtbildern, die entweder von Zeichnern in künstlerischer Freiheit nachempfunden oder mit Hilfe von Photographien zu Serien zwischen 8 und 40 Stück ausgebaut wurden. Solche Nachrichtendias wurden sowohl in Deutschland und in Großbritannien, vor allem aber in den USA eingesetzt, wo Stephen Bottomore nicht weniger als 10 Firmen nachweisen kann, die diese „views“ anboten. Dass die „news slides“ noch 1912 in den Kinos so weit verbreitet waren, ist der erstaunlichste Befund dieses Abschnitts.

Es war dann aber der Film, der – im Vergleich zu den Lichtbildern – am schnellsten auf das Unglück reagierte: bereits zwei Tage nach der Katastrophe, am 17. April 1912, war die erste Titanic-Wochenschau (der Topical Film Company) auf dem amerikanischen Markt, und das, obschon es weder Filmmaterial von der Jungfernfahrt noch von der Katastrophe gab und nur sehr wenige Aufnahmen der Titanic selbst vorlagen. Die von Gaumont hergestellte „Animated Weekly“, weltweit mit hundert Kameramännern präsent, und „undoubtedly an aggressive news gatherer“ (S.74), brachte ihre 900 feet lange Sonderausgabe *The Titanic Wreck Special* am 21. April in die amerikanischen Kinos

und verbreitete sie wenig später in gekürzten Fassungen auch in Europa. Diese und andere Titanic-Wochenschauen waren riesige kommerzielle Erfolge, die natürlich gewieftete Spekulanten mit angeblichen Titanic-Filmen auf den Plan riefen. Aber auch etablierte Wochenschauen arbeiteten mit bewusst unscharf formulierten und von einer wachen Fachöffentlichkeit zu Recht kritisierten Zwischentiteln. So wurden die Szenen, die Captain Smith an Bord des Titanic-Schwesterschiffs *Olympic* zeigen, so beworben bzw. angetextet, dass der Eindruck entstand, sie wären auf der Titanic gemacht worden. Andere Firmen gingen so weit, auf den Filmkopien Schiffsnamen abzudecken, um den Eindruck authentischer Titanic-Aufnahmen zu erwecken.

Ein weiterer interessanter Befund von Stephen Bottomore ist die eher zurückhaltende Reaktion der französischen Öffentlichkeit auf die Titanic-Wochenschauen – kamen doch zur gleichen Zeit aktuelle Aufnahmen von der Festnahme der anarchistischen „bande à Bonnot“ in die Kinos: ein Ereignis, das die Franzosen wesentlich stärker bewegte als der (zudem schon etwas zurückliegende) Untergang der Titanic.

Nach der Lektüre von „The Titanic and Silent Cinema“ ergibt sich der Eindruck einer hochentwickelten, leistungsfähigen und weltweit operierenden Wochenschau-Industrie mit einfallsreichen und begabten „Bearbeiter“, die auch aus dem wenigen authentischen Filmmaterial eine bemerkenswerte Erzählung montieren konnten. Umso mehr hätte man sich an dieser Stelle eine genauere Analyse der aus den unterschiedlichsten Quellen montierten Titanic-Wochenschau der *Animated Weekly* bzw. Gaumont gewünscht, die über die Aussage, es handele sich um einen „extremely moving account of the tragedy“ (S.77), hinausgegangen wäre.

In einem weiteren Kapitel beschäftigt sich Bottomore mit den Spielfilmen, die sich an der Titanic-Katastrophe inspirierten, insbesondere mit der deutschen Produktion *In Nacht und Eis* (1912) von Mime Misu, ohne aber hier über die bereits vorliegenden Forschungen hinauszugehen. In einem Anhang werden alle erhaltenen zeitgenössischen Filme von und über die Titanic detailliert aufgeführt; ein weiterer Exkurs beschäftigt sich mit der Darstellung der „Lusitania“ im frühen Kino.

Stephen Bottomores Buch ist ein grundlegender Beitrag zur Neubewertung der Nachrichtenindustrie des frühen Kinos. „Film historians are only now starting to realise that the subject of early documentary has been unjustly neglected.“ (S.141) Das Buch enthält zudem zahlreiche ausgesuchte Illustrationen (Hut ab auch vor dieser Recherche!) in guter Druckqualität. Schade nur, dass es offenbar nicht möglich war, die erhaltenen Titanic-Wochenschauen auf einem Video oder einer DVD beizugeben.

Dies gelang Roger Smither und dem Imperial War Museum in London mit einer vorbildlichen Edition zu dem deutschen U-Boot-Film *Der magische Gürtel* von 1917. Kern der Edition ist eine VHS mit der 1999 bei den Berliner Filmfestspielen gezeigten restaurierten Fassung dieses vom Bild- und Filmamt (BuFa) hergestellten Propagandafilms über den Einsatz des U-Boots U 35 im Frühjahr 1917 im Mittelmeer und im Atlantik. *Der magische Gürtel* ist ein früher Dokumentarfilm bzw. dokumentarisch argumentierender Propagandafilm, der den Erfolg des uneingeschränkten U-Boot-Krieges durch eine „sachliche“ Szenenfolge der nach und nach versenkten feindlichen Schiffe belegen wollte.

Die der VHS beigegebene umfangreiche Publikation versteht sich als „guide to the video“ und bringt in der Tat umfangreichstes Material, nicht zuletzt ein detailliertes Szenenprotokoll der restaurierten Kopie sowie der ebenfalls auf der VHS dokumentierten englischen Nachkriegsfassung von 1919 *The Exploits of a German Submarine (U-35)*

*Operating in the Mediterranean*. Sach- und fachkundige Aufsätze erläutern die U-Boot-Entwicklung während des Weltkriegs, die verschiedenen Etappen der Kriegsführung, die Darstellung des U-Boot-Krieges in der Propaganda und stellen die U-35 und deren Kapitän vor. Martin Loiperdinger schreibt über Produktion und Rezeption der BuFa-Filme zum Thema U-Boot und Handelskrieg; ein Anhang dokumentiert die zeitgenössischen Kritiken sowohl im deutschen Original (!) als auch in einer englischer Übersetzung. Anregungen für den Einsatz der Edition in den Schulen beschließen das klug illustrierte Begleitbuch; auch hier hat man den Eindruck, dass alle wichtigen Dokumente beigebracht wurden. Farbige Abbildungen und ein überlegtes Layout machen das Taschenbuch auch zu einem ästhetisch ansprechenden Band.

Video und Buch zu *Der magische Gürtel* erbringen gemeinsam mit dem Titanic-Buch von Stephen Bottomore einen weiteren Beleg für die Beobachtung, dass entscheidende Impulse sowohl in der Filmforschung als auch in der Präsentation der Forschungsergebnisse derzeit von den Spezialisten des frühen Kinos ausgehen.

## Kurz vorgestellt

■ **Die Filmzeitschrift „Der Kinematograph“ in Titeln und Schlagworten im Internet**  
[http://www2.rz.hu-berlin.de/kinematograph/projekt/pro\\_01.html](http://www2.rz.hu-berlin.de/kinematograph/projekt/pro_01.html) (Rev. 12. Okt. 1998)

Im Rahmen eines Forschungsprojekts der Humboldt-Universität zu „sozioökonomischen Aspekten des Films“ (Leitung: Wolfgang Mühl-Benninghaus) wurden die Jahrgänge 1916 bis 1932 der Filmzeitschrift „Der Kinematograph“ nach themenspezifischen Kriterien ausgewertet, einzelne Artikel Schlagworten zugeordnet und (teilweise mit Kurzbeschreibungen versehen) diese Zuordnung chronologisch geordnet im Internet der Öffentlichkeit zugänglich gemacht (ca. 1800 Titel).

Obwohl, laut Projektbeschreibung, eine „thematisch unabhängige Liste“ angestrebt war, richten sich die gewählten Themenbereiche stark nach den Anforderungen des übergeordneten Forschungsprojekts. Zu den indizierten Schlagworten gehören so vor allem filmindustrielle Schwerpunkte – „Ausländischer Film in Deutschland / Einfuhr“, „Deutscher Film im Ausland / Ausfuhr“, „Diskussionen, Verhandlungen innerhalb (einzelner Bereiche) der deutschen Filmindustrie“, „Filmwirtschaft (allgemein)“, „Einzelne Firmen“, „Ideen, Kinobesuche attraktiver zu machen“, „Reklame“ – sowie Aspekte der institutionellen Einbettung: „Verbände / Tagungen“, „Regionen: Einzelne Städte / Bezirke / Provinz“, „Staatliche Regulierung, Gesetze, Verordnungen, Steuern“, „Presse und Film“, „Film und Theater“. Weitaus selektiver erfasst scheinen die Bereiche „Film-musik“, „Publikum“ und „Stars“, gänzlich verzichtet wurde auf die Bereiche Technik und Zensur sowie auf die Auswertung von Filmrezensionen.

Eine film- bzw. personenspezifische Recherche ermöglicht das Verzeichnis demnach nicht, ebensowenig wird ein auf einzelne Verfasser ausgerichtetes Interesse bedient, da nur in seltenen Fällen (und dort zumeist ohne Auflösung der Namenskürzel) die Autoren der einzelnen Beiträge aufgeführt sind.

Für die enthaltenen Themenbereiche bietet das Verzeichnis eine äußerst nützliche Handreichung, die allerdings auf lange Sicht die Notwendigkeit einer umfassenden systematischen Indexierung dieser wichtigen Filmzeitschrift nicht minder dringend erscheinen lässt. (MW)

Die vorliegende Ausgabe der „Mitteilungen aus dem Bundesarchiv“ erscheint als Themenheft Film mit zahlreichen Beiträgen über alle Aktivitäten des Bundesarchiv-Filmarchivs. Das Heft ist Teil einer verstärkten Öffentlichkeitsarbeit des Hauses, für die sich Helmut Morsbach (S.9f) nachdrücklich einsetzt, u.a. eine kontinuierliche Publikationstätigkeit einfordernd. Diesem Zweck dient auch die nützliche Publikationsliste aus dem Filmarchiv und seinem Umfeld, die im Anhang dokumentiert ist.

Doris Hackbarth zeichnet die Geschichte des deutschen Animationsfilms bis 1945 nach (Retrospektive Leipzig 1998), Karla Schröder die des deutschen Kinder- und Jugenddokumentarfilms (Retrospektive Leipzig 1999). Über die Archivierung und Erschließung von Wochenschaumaterial berichten Wolfgang Gogolin, Karl Griep, Karin Kühn, Karla Schröder und Hans-Gunter Voigt. Über technische Aspekte der Filmrestaurierung und -konservierung schreiben Harald Brandes und Egbert Koppe, letzterer u.a. mit einem Zwischenbericht über den Stand der Restaurierungsarbeiten am filmischen Nachlass von Max Skladanowsky.

In einem ausführlichen Nachruf würdigt Friedrich P. Kahlenberg den im letzten Jahr verstorbenen Hans Barkhausen. In seinem einleitenden Beitrag beklagt Karl Griep die knappe Personalausstattung des von ihm geleiteten Filmarchivs, die „einer sachgerechten Aufgabenerledigung diametral entgegensteht“ (S.6). Die Zahl der Ausleihen zwecks Vorführung ist seit 1998 „deutlich“ (S.7) zurückgegangen, was er zweifelsfrei auf die angehobenen Entgelte der Kostenverordnung zurückführt.

Über das weiterhin kontrovers diskutierte Problem der Nitromaterialien erfahren wir von Griep, dass das Bundesarchiv zwischen 1990 und 1999 „52.000 Rollen Nitromaterial aus seinen Beständen streichen (konnte). Doch noch sind rund 80.000 Rollen vorhanden, mit denen verantwortungsbewusst umgegangen werden muss.“ Harald Brandes verweist auf die dauernde latente Gefährdung, die vom Nitrofilm ausgeht: „Diese Gefährdung kann minimiert werden, indem Nitrofilm auf Polyesterfilm oder andere Träger umkopiert wird; der Nitrofilm selbst wird anschließend kassiert. Diese Aufgabe wird, zumindest mittelfristig, ein Arbeitsschwerpunkt des Bundesarchiv-Filmarchivs bleiben. Neben der Sicherung besteht weiterhin die Verpflichtung des Archivs, die verwahrten Filmbestände der Öffentlichkeit nutzbar zu machen.“ (S.33)

Mehr Öffentlichkeit – das ist die Botschaft dieses wertvollen Themenheftes, das eigentlich jährlich erscheinen müsste. (JpG)

■ **oVid: Datenbank für Experimentalfilm und Videokunst**

<http://www.werkleitz.de/ovid/d-index.html>

Konzipiert ist diese zweisprachige (englisch/deutsch) Internet-Datenbank für Experimentalfilm und Videokunst als „universelles Nachschlagewerk“; sie will „Distribution, Forschung und Publikationen unterstützen.“ Die Daten werden weltweit recherchiert, eine qualitative Auswahl findet nicht statt. „Da es weder für den Begriff des Experimentalfilms noch den der Videokunst wirkliche Definitionen gibt, wird die Datenerfassung eher großzügig gehandhabt; Spielfilme und Dokumentarfilme mit ‚experimentellem‘ Charakter können ebenfalls in oVid einfließen. Neben den üblichen filmspezifi-

schen Daten wie Land, Jahr, Uraufführung, Mitwirkenden und technischen Informationen veröffentlicht oVid Synopsen und Rezensionen, sowie Festivalaufführungen, Preise und TV-Ausstrahlungen. Zu jedem Werk werden Angaben über vorhandene Verleihkopien und Verleiher veröffentlicht. Verfügt der Verleiher über E-Mail, kann direkt aus der Datenbank Kontakt aufgenommen werden.“ Neben der Werk-Datenbank bietet oVid auch eine Personen-Datenbank mit Biographie und Filmographie der Künstler.

oVid wurde 1993 von der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig (Prof. Birgit Hein), Wand 5 e.V. (Stuttgarter Filmwinter) und der Werkleitz Gesellschaft e.V. (Zentrum für künstlerische Bildmedien Sachsen-Anhalt) gegründet. Das Projekt arbeitet auf non-profit Basis und wird durch das Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt gefördert. Derzeit befindet sich diese Datenbank für Experimentalfilm und Videokunst noch im Aufbau; wichtige deutsche Verleiher sind noch nicht mit ihrem Angebot eingearbeitet. Aber schon jetzt ist oVid ein wertvolles Rechercheinstrument für die Suche nach Information und vor allem nach Ausleihkopien von Experimentalfilmen: eine kostbare Seite, die rasch ausgebaut werden sollte. (JpG)

Kontakt:

Werkleitz Gesellschaft e.V., Marcel Schwierin, Straße des Friedens 26, 39249 Tornitz, E-Mail: [schwierin@werkleitz.de](mailto:schwierin@werkleitz.de), Tel +49 39298 6750, Fax +49 39298 67555

■ Bundesarchiv-Filmarchiv (Hg.): **Wenn die Begegnung das Ereignis ist... Filme von Jürgen Böttcher**. Programmheft zur Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 43. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm, Berlin 2000, 43 Seiten, Ill., DM 5,00 (Bezug über das Bundesarchiv-Filmarchiv)

Die Publikation des Bundesarchiv-Filmarchivs begleitet das Retrospektivprogramm in gewohnter Weise, alle aufgeführten Filme sind mit Fotos dokumentiert und inhaltlich beschrieben. Positiv hervorzuheben ist der Einführungstext von Karla Schröder, federführend bei der Organisation der Jürgen-Böttcher-Retrospektive. Sie nimmt eine Polarisierung im Schaffen Böttchers zwischen Auftragsarbeiten und Filmen mit stärkerer künstlerischer Eigenständigkeit wahr, konzentriert sich dann aber – wie auch das Bundesarchiv-Programm – auf letztere Gruppe.

Anhand der Beispielfilme *Drei von vielen* (1961, verboten), *Ofenbauer* (1962), *Jahrgang 45* (1966, Böttchers einziger Spielfilm, bis 1990 nicht fertiggestellt), aber auch *Martha* (1978) und *Rangierer* (1984) wird der Spagat eines wachen Dokumentaristen und Künstlers zwischen verordneter Gängelei und eigenem Wahrheitsanspruch offenkundig. Eine zweite – durchaus von Böttcher kreativ gebrauchte – Diskrepanz stellt sich beim Studium seines filmischen Werks her: Da ist einerseits der Wille, im Sinne des Malers Strawalade intellektuell aufgeladene Experimentalfilme zu schaffen (*Triptychon Potters Stier*, *Venus nach Giorgione*, *Frau am Klavichord*, 1981) und auf der anderen Seite das tiefsitzende Bedürfnis, einfache arbeitende Menschen filmisch zu würdigen (*Wäscherinnen*, 1972 oder *Rangierer*, 1984).

Leider schleift sich in den Begleitheften des Bundesarchiv-Filmarchiv der (teilweise gekürzte) Wiederabdruck älterer Texte ein. Diese sind in diesem Fall zwar meist von aussagekräftiger Qualität und zeugen von tiefer persönlicher Zuneigung zum Geehrten (Text von Rolf Richter, der 1992 verstarb) – doch bleibt zu fragen, warum Bundesarchiv-Filmarchiv und DEFA-Stiftung nicht zusammen ein größeres Katalogwerk zu Jürgen Böttcher erstellen konnten, zumal im jüngst erschienenen ersten Jahrbuch der

DEFA-Stiftung (apropos: Film 2000. Das Jahrbuch der DEFA-Stiftung, Berlin 2000) eine herausragend kommentierte („kritische“) Filmografie zu Jürgen Böttcher, ein langes Interview mit Böttcher, Dokumente zu *Jahrgang 45* und eine Konzeption zum ersten Spielfilmvorschlag Böttchers („Das Urteil der Aphrodite“, 1965) enthalten sind. (RF)

■ Geoffrey Macnab: **Searching for Stars**. London, New York: Cassell, 2000, 216 Seiten, Ill. ISBN 0-304-33351-4 (Hdb.), £ 45.00, ISBN 0-304-33352-2 (Pbk), £ 16.99

Das Buch untersucht die im Vergleich zu Hollywood Darstellern vernachlässigte Geschichte der britischen Filmstars und bemüht sich herauszufinden, warum es der britischen Filmindustrie im Verlauf der ersten sechzig Jahre ihrer Geschichte nie wirklich gelungen ist, eigene Stars aufzubauen. Dabei geht es dem Autor nicht um eine umfassende Darstellung des britischen Star-Systems, sondern darum, „Licht auf einige vergessene Gesichter zu werfen, ... Beziehungen zwischen britischen Stars und britischen Genres zu beurteilen, die manchmal wenig hilfreichen Einflüsse der Music Hall und des West End Theaters auf Stile britischer Filmschauspieler zu bewerten, einige Standardrollen zu untersuchen, sowie die Karrieren einiger Schlüsselfiguren von etwa 1905 bis zum Zusammenbruch des Kontraktsystems um 1960 nachzuzeichnen.“ Neben bekannten Stars wie Dirk Bogarde, James Mason oder den nicht eindeutig zuzuordnenden Laurence Olivier oder Alec Guinness beleuchtet der Autor auch die Karrieren inzwischen weitgehend vergessener Stummfilmdarsteller wie Alma Taylor von der Hepworth Company oder Mabel Poulton, die kurz vor der Einführung des Tonfilms auch in deutschen Filmen zu sehen war. Dem Buch ist nicht nur die umfassende Kenntnis seines Autors anzumerken, aus ihm springt auch der Funke der Begeisterung für sein Thema auf den Leser über. Es liest sich leicht und locker und es wäre wünschenswert, wenn einmal eine ähnlich lebendig abgefasste Untersuchung der deutschen Stars erscheinen würde. (HC)

■ **Historical Journal of Film, Radio and Television**. Vol. 20, Nr. 1, March 2000  
ISSN 0143-9685

Für die an deutscher Filmgeschichte interessierten Leser fällt in dieser Ausgabe, die als Sonderheft zum zwanzigjährigen Bestehen der Zeitschrift angelegt ist, der Beitrag von Ruth A. Starkman über das Scheitern von *The Sound of Music* (USA 1965, P: Twentieth Century Fox, R: Robert Wise) in Deutschland und Österreich auf. („American Imperialism or Local Protectionism? *The Sound of Music* (1965) fails in Germany and Austria“, S.63-78) Der bis dahin größte Kassenerfolg Hollywoods konnte sich, als *Meine Lieder, Meine Träume* synchronisiert, in Deutschland nur drei bis vier Wochen, in Österreich gar nur einige Tage in den Kinos halten. Die Ursachen hierfür sieht Starkman weder in einer generellen Ablehnung des amerikanischen Kulturimperialismus (der in *The Sound of Music* mit dem Anschluss Österreichs jüngste deutsch-österreichische Geschichte aufgriff) noch in protektionistischen Abwehrmaßnahmen.

Nach einer Analyse von *The Sound of Music*, den Filmen Wolfgang Liebeneiners *Die Trapp Familie* (1956) und *Die Trapp Familie in Amerika* (1958) sowie der 1949 in den USA publizierten *Memoiren Maria von Trapps* kommt die Autorin zu dem Schluss, dass die deutschen Zuschauer das amerikanische Musical „out of loyalty to their own cinematic versions of the Trapp family story“ ablehnten. In Liebeneiners Fassungen der Familiensaga konnten sie sich „both as prosperous post-war citizens and as heroic actors

who resisted the evil forces of their nation's history" (S.75) wiedererkennen. Die amerikanische Version des Stoffes wurde dagegen als Einmischung und Bedrohung des „local historical self-understanding“ (S.76) empfunden – dreißig Jahre später wurde umgekehrt *Schindler's List* ein Kassenerfolg und provozierte eine breite öffentliche Diskussion. (JpG)

■ **Historical Journal of Film, Radio and Television.** Vol. 20, Nr. 3, August 2000  
ISSN 0143-9685

Diese Sonderausgabe zum Thema „Irish Media History“ enthält auch eine wichtige Fallstudie von Robert Peck über Ursachen und Hintergründe des am 1. April 1950 erfolgten Verbots der Tobis-Produktion *Titanic* (D 1943, R: Herbert Selpin/Werner Klingler) in Deutschland – zurückzuführen auf eine innenpolitisch schwache britische Regierung, die vor einer breiten Berichterstattung über den angeblich durch und durch antibritischen Film zurückwich. („The Banning of *Titanic*: a study of British postwar censorship in Germany“, S.427-444)

Gestützt auf Dokumente des Foreign Office sowie auf die zeitgenössische deutsche und britische Presse legt Peck mit dieser präzisen Abhandlung auch eine Studie vor über die Macht der Presse und die Wirkung von Falsch- und Fehlinformationen, die auf dem Boden hartnäckiger Vorurteile besonders üppig blühen: „Much totally fabricated misinformation has become folklore, part of the legend of the German *Titanic* film.“ (S.435) So kam es, dass die Briten 1950 voller Überzeugung den Film als ihren Interessen entgegenlaufend und für ihr Prestige abträglich ansahen, während die deutschen Verleiher und Kritiker ebenso stark davon überzeugt waren, dass – nach den von der FSK verfügten Schnittauflagen – der Film keinerlei anti-englische Tendenz mehr enthalte.

Der am 7. Februar 1950 in Stuttgart uraufgeführte Film – er war 1943 nur für den Auslandseinsatz freigegeben worden – entwickelte sich offenbar durch das drohende Verbot zu einem Kassenschlager, auch wenn für jene Zeit keine Zuschauerzahlen überliefert sind. Die alten deutschen Film, die sog. „Reprisen“, waren alles andere als Ladenhüter, wie Peck annimmt; sie konnten sich im Konkurrenzkampf mit den neuen amerikanischen Filmen vor allem deshalb behaupten, weil sie den Sehgewohnheiten der Zuschauer entsprachen. (JpG)

■ **Fliegen, filmen, träumen: Fragmente.** Basel: Stadtkino und Museum Jean Tinguely, 22. 10. und 7. 11. 2000, 28 Seiten [Handout / Filmprogramm, zusammengestellt und annotiert von Roland Cosandey]

■ Roland Cosandey: **Fliegen, filmen, träumen: Ein Patchwork.** Basler Magazin Nr. 42, 21. 10. 2000 (= Politisch-kulturelle Wochenend-Beilage der Basler Zeitung Nr. 246)

Ein Programm mit 16 schweizerischen und ausländischen frühen Fiction- und Non-fiction-Filmen zum Thema Flugmaschinen mit Schwerpunkt auf den Pionieren der Luftfahrt, zusammengestellt von dem schweizer Filmhistoriker Roland Cosandey. Gezeigt wurden Filme aus den Beständen der Cinémathèque Suisse und der Sammlung Joye im NFTVA London. In seinen assoziativ montierten Kurztexen im „Basler Magazin“ teilt Cosandey auch das Resultat einer thematischen Auswertung des Pathé-Katalogs, der für den Zeitraum 1899-1914 an die 7000 Titel ausweist: „Es musste einen Aufstieg in der

Luft geben, einen freien Flug, erreicht durch mechanische Mittel oder dank dem Wind, sowie eine Darstellung oder Andeutung auf Luftschiffe, Flugzeuge, Wasserflugzeuge, etc. Insgesamt gab es 61 Treffer, was eine relativ geringe Zahl ist. Sie verringert sich noch mehr, wenn man die Unterscheidung Nichtfiktion (31) und Fiktion (30) vornimmt: Und wenn man bei der Fiktion noch jene Flüge rausstreicht, die nur dank Rückenwind und anderen Hilfsmitteln für kurze Momente der Schwerkraft entrichten konnten (Regenschirm, Sonnenschirm, Straßenlampe, Kiosk, Fass etc.) stellt man fest, dass in diesem Produktionsabschnitt von Pathé die Flugmaschine sehr selten eine Rolle spielt. Und wo dies der Fall ist, ist ihr Gebrauch mit wenigen Ausnahmen komisch.“ Allerdings wurde das 1908 gegründete Pathé-Journal nicht ausgewertet. Die Filme des Programms – darunter auch einige deutsche Produktionen wie *Messsters Schwiegermutter muss fliegen* von 1909 – werden in dem ebenfalls von Roland Cosandey erstellten französischsprachigen Handout detailliert und kopienkritisch annotiert. (JpG)

■ **filmforum. Zeitschrift für Film und andere Künste. Sonderheft Drehbuch** (= Sonderausgabe 2) Herbst 2000, 42 Seiten, III.  
ISSN 1431-7664, Freixemplar (Bezug über den Verlag: info@filmzeitschrift.de)

Das Sonderheft zum Thema Drehbuch der Zeitschrift „filmforum“ nähert sich dem Thema von drei Seiten: einem länderspezifischen Zugriff (Deutschland, Spanien und Hong Kong), über Personen (Volker Vogeler, Leila Stieler und Thea von Harbou) sowie Positionen (Interviews mit Jürgen Kasten und Oliver Simon, Texten von Frank Noack und Thomas Klein). Aktuelle Probleme des Drehbuchs und der Drehbuchförderung stehen im Vordergrund. Wichtige Zahlen liefert Jürgen Kasten, Geschäftsführer des Verbands Deutscher Drehbuchautoren. Als eines der größten Strukturdefizite der deutschen Filmwirtschaft benennt er „das Fehlen einer Infrastruktur, die eine professionelle Stoffentwicklung erlaubt.“ (S.4) 1999 wurden hierzulande 74 Filme produziert, 115 Drehbücher gefördert. Zuwenig, meint Kasten: „Ein realistischer, auch international bekannter Faktor zur Relation von entwickelten Drehbüchern zu realisierten Filmen geht etwa von einem Verhältnis von mindestens 10:1 aus.“ (S.5) Und noch eine Zahl: nur 1% der gesamten deutschen Filmförderung geht in die Drehbuchförderung – Kasten verweist dagegen auf andere Industriezweige, wo „locker 10% für die Entwicklung eines Produkts ausgegeben werden.“ (S.5) Hier ist aber nicht nur die öffentliche Förderung, sondern vor allem ein größeres finanzielles Engagement der Produzenten gefragt. (JpG)

■ Klaus Podoll: **Geschichte des Lehrfilms und des populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilms in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895-1929**, in: Fortschritte der Neurologie Psychiatrie. Stuttgart, New York: Georg Thieme Verlag, 2000; 68: 523-529

Auf der Basis einer intensiven, aber keine Vollständigkeit beanspruchenden Literaturrecherche stellt Klaus Podoll die wichtigsten Beiträge „zu einer Historiographie der Beziehungen zwischen Film und Nervenheilkunde“ (S.523) der Stummfilmära vor – eine grundlegende Arbeit, da zu diesem Thema kaum Vorarbeiten existieren. Bereits 1909 legte das Kaiserin-Friedrich-Haus für das ärztliche Fortbildungswesen in Berlin ein Archiv medizinischer Filme an. Unter der Leitung des Neurologen Curt Thomalla stellte das medizinische Filmarchiv der Kulturabteilung der Ufa von 1918 bis 1923 insgesamt 135 medizinische Lehrfilme her. Ab 1923 entwickelte sich dann das Medizinisch-Kinematographische Universitäts-Institut für Unterricht und Forschung an der Berliner Cha-

rité zum wichtigsten Produzenten und Verleiher medizinisch-wissenschaftlicher Filme. Mitte der zwanziger Jahre war es wiederum Thomalla, der „den dramatischen Typus des in eine melodramatische Spielhandlung eingebetteten medizinischen Aufklärungsfilm“ (S.525) entscheidend prägte. Klaus Podoll stellt abschließend ausgewählte populärwissenschaftliche Aufklärungsfilme vor und verweist insbesondere auf die dort bereits enthaltenen Ideologien der sogenannten Eugenik und Rassenhygiene. Ob die Aufklärungsfilme der zwanziger Jahre damit „zentrale Elemente der späteren nationalsozialistischen Filmpropaganda“ vorwegnahmen (S.523, 526) wäre, was den Aspekt der „Vorwegnahme“ angeht, die doch eine gewisse Zwangsläufigkeit impliziert, zu diskutieren. Nur an diesem Punkt ist diese sehr präzise Abhandlung etwas unscharf. (JpG)

■ **Doppelleben. Frieda Grafe und Enno Patalas. Arbeitsdaten und Zeugnisse.** Berlin: Hochschule der Künste, 2000, 73 Seiten, Ill. ISBN 3-89462-076-5, DM 15,00 (Bezug über: Publikationsstelle der HdK, Postfach 120544, 10595 Berlin / E-Mail: publikat@hdk-berlin.de)

Herausgegeben von der Hochschule der Künste Berlin, erschienen anlässlich der Verleihung des 01-Award 2000 [siehe S.43], versammelt diese Schrift „Arbeitsdaten und Zeugnisse“ der Preisträger. Für den Filmwissenschaftler sind vor allem die Arbeitsdaten wertvoll, gruppieren sie doch das breit gestreute Schaffen von Grafe und Patalas und geben der Forschung ein nützliches Compendium an die Hand. (JpG)

## Inhaltsverzeichnis

Kehrseite des Vergessens. *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz) (Michael Wedel) [4]

Requiem für Konrad Wolf. *Die Zeit, die bleibt* (DDR 1985, R: Lew Hohmann) (Ralf Schenk) [7]

Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit. Ein auswertungsorientierter Zugang (Uli Jung) [9]

Film als Volksverdummung und seelisches Rauschgift. Medienrelevante Artikel in: *Urania. Monatshefte für Naturerkenntnis und Gesellschaftslehre*, Jena, I. 1924/25 - 9. 1932/33, 9 (Jeanpaul Goergen) [16]

„Für Ihre files will ich Ihnen ein paar Facts geben.“ Richard Oswald an Siegfried Kracauer über seine Filmarbeit in der Weimarer Republik und im amerikanischen Exil (Helmut G. Asper) [22]

Bekanntes im Kontext des Unbekannten. Die 19. Giornate del Cinema Muto, Sacile, 14.-21. Oktober 2000 (Patrick Vonderau) [28]

Jürgen Böttchers *Rangierer* als Langfassung (Ralf Forster) [30]

Im Internet: „Cinematografie des Holocaust“ [33]

Holocaust und Populärkultur: Der Holocaust in Fernsehen, Spiel- und Dokumentarfilm zwischen Gedenken und Trivialisierung. Jahrestagung „Cinematografie des Holocaust“ [36]

Stars. 6. Internationales Bremer Symposium zum Film, 19. bis 21. Januar 2001 [37]

Deutsches Filminstitut – DIF in Frankfurt am Main [38]

Filmmuseum Potsdam [39]

Filmmuseum Düsseldorf [40]

Deutsches Filmmuseum [42]

Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek [42]

Personalien [43]

Neu auf VHS und DVD [44]

KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films. Bd. 8: Film und Projektionskunst (Rainer Rother) [47]

Klaus Schenk (Hg.): Moderne in der deutschen und tschechischen Literatur (Karl Prümm) [48]

Dorothea Becker: Zwischen Ideologie und Autonomie. Die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte (Wolfgang Mühl-Benninghaus) [50]

Carolin Beer: Die Kinogehrer. Eine Untersuchung des Kinopublikums in Deutschland (Wolfgang Mühl-Benninghaus) [51]

Pam Cook, Mieke Bernink (Hg.): The Cinema Book. 2. Ausgabe (Horst Claus) [52]

Richard Taylor, Nancy Wood, Julian Graffy, Diana Jordanova (Hg.): The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema (Horst Claus) [53]

Myrto Konstantarakos (Hg.): Spaces in European Cinema (Horst Claus) [53]

Heidi und Toni Lüdi: Movie Worlds – Production Design in Film / Das Szenenbild im Film (Günter Agde) [54]

DEFA 1953-1964. Produktionsgruppe STACHELTIER im Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme 1953/54 und Studio für Spielfilme 1955-1964. Filmografie (Ralf Forster) [56]

hase und wolf nu pogodiiiiii! Alle 18 Zeichentrickfilme zusammen mit Computerspielen auf 3 CD-ROM (Ralf Forster) [58]

Michael E. Birdwell: Celluloid Soldiers: Warner Bros.'s Campaign against Nazism / Deutsch unter dem Titel: Das andere Hollywood der dreißiger Jahre: Die Kampagne der Warner Bros. gegen die Nazis (Uli Jung) [59]

Walter Dehnert (Hg.): Zoom und Totale. Aspekte eigener und fremder Kultur im Film (Robert Wittmann) [60]

Stephenn Bottomore: The Titanic and Silent Cinema / Roger Smither (Hg.), First World War U-Boat. A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films *Der magische Gürtel* (The Enchanted Circle) (1917) and *The Exploits of a German Submarine (U 35) Operating in the Mediterranean* (Jeanpaul Goergen) [62]

Kurz vorgestellt [64]