

Günter Helmes

Neue Filmliteratur

2004

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21012>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Helmes, Günter: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 26, Jg. 9 (2004), Nr. 26, S. 83–85. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21012>.

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>

kaum einem Film mehr als ein, zwei Sätze zum Inhalt gewidmet sind, in denen sich das im Spielraum der generischen Grenzen zum Teil so subtil entfaltende ästhetische Potenzial der Filme natürlich nicht ansatzweise zum Vorschein bringen lässt. Ein kurzes Resümee reflektiert die „Verdienste und Grenzen“ des New Hollywood und erstellt den ebenso ernüchternden wie pauschal formulierten Befund: „Betrachtet man die Abweichungen New Hollywoods von den klassischen Konventionen, so kristallisiert sich ein grundlegender Unterschied heraus: Während das alte Hollywood die bestehende soziale Ordnung und ihre Institutionen, die ihr zugrundeliegenden Werte und das Selbstbild der Amerikaner bestätigte, untermauerte und zum Teil erst prägte, ziehen die Filmemacher des neuen Hollywood all dies grundsätzlich in Zweifel. Ihre Filme sind geprägt vom Geist der siebziger Jahre, einem Jahrzehnt der verzweifelten Suche nach einer besseren Welt, deren Scheitern vorprogrammiert war. (...) Wird jedoch versucht, Lösungen anzubieten, die über die klassischen Konfliktlösungen der Versöhnung der Gegensätze oder des Sieges über das Böse durch eine direkte Aktion hinausgehen, so manifestiert sich eine nostalgische Sehnsucht nach dem fest gefügten Wertgefüge und den überschaubaren sozialen Beziehungen früherer Zeiten. Das heißt, in dieser Hinsicht unterscheiden sich die Filme des neuen Hollywood nicht wesentlich von denen des alten.“ (S. 102)

Spätestens an diesem Punkt wird deutlich, dass die signifikanten historischen Differenzen auf anderen Ebenen, etwa der konkreten ästhetischen Artikulation der Filme, zu suchen und mit einem erheblich schärferen Analyse-Instrumentarium heraus zu präparieren wären. So bietet Hehr einen bündigen Überblick, der Studierenden als Einführung zur ersten Orientierung über Figuren und Filme des New Hollywood von Nutzen sein könnte. Da diese angesichts des Ladenpreises in der Mehrzahl jedoch vor einem Kauf eher zurückschrecken werden, fragt sich, an welche Leserschaft sich die Publikation richtet, bietet sie den Spezialisten doch kaum neue Informationen und Einsichten. Cineastische Bewunderer von Filmen wie *BONNY AND CLYDE*, *EASY RIDER*, *THE GODFATHER* oder *MEAN STREETS* wiederum dürfte die schematische Abhandlung ihrer Lieblingsfilme kaum anlocken. Angesichts von mehr als einem Dutzend Zeichensetzungs- und Schreibfehlern allein auf 50 Seiten deutschem Text, die bis hin zu versehentlich stehen gebliebenen Wörtern, vollständig verschluckten Filmtiteln und einem „Akiro Kurosawa“ reichen, fällt es stellenweise etwas schwer, sich der stattlichen Aufmachung und großzügigen Bebilderung des Buches ungetrübt zu erfreuen.

vorgestellt von... Günter Helmes

■ Erich Kästner: *Trojanische Esel. Theater, Hörspiel, Film*. Herausgegeben von Thomas Anz in Zusammenarbeit mit Matthias Springer und Stefan Neuhaus. München, Wien: Carl Hanser Verlag 2004, 848 Seiten
ISBN 3-446-20486-5, EUR 24,80

Der Band enthält neben einem meist sorgfältig gearbeiteten Anhang „schon zu Lebzeiten Kästners gedruckte Texte für den Rundfunk, für den Film [Drehbuch *MÜNCHHAUSEN*] und für das Theater“ (S. 788), sowie drei Texte aus dem Nachlass [u.a. das Drehbuch *DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN*]. Im Impressum wird 1998/2004 als Erscheinungsjahr angegeben. Vermutlich handelt es sich eine unveränderte Einzelausgabe des 5. Bandes der neunbändigen Werkausgabe von 1998. [Vgl. *FILMBLATT* 9, 1998, S. 44-45]

Der Anhang besteht aus einem anregenden, das heißt auch zu Widerspruch herausfordernden Nachwort, einem einlässlichen Kommentar, der allerdings nicht die Nachlass-Texte einschließt, einer die Drehbücher und Theaterstücke umfassenden Bibliografie sowie einem benutzerfreundlichen Inhaltsverzeichnis. Der Kommentar selbst als ein Kernstück dieses Anhangs informiert „über die Entstehung der ausgewählten Texte, über maßgebliche Inszenierungen und deren Resonanz, über Manuskripte, Typoskripte, Bühnens Fassungen, Erstdrucke und größere Abweichungen zwischen einzelnen Überlieferungsträgern, über die wichtigsten Quellen und in engen Grenzen über historische und biographische Hintergründe.“ (S. 789)

Bei dem Text für den Rundfunk handelt es sich um das Hörspiel *Leben in dieser Zeit*, bei dem Text für den Film um das unter dem Pseudonym Berthold Bürger verfasste Drehbuch für das zum 25jährigen Jubiläum der Ufa in Auftrag gegebene und laut Kommentar (S. 789) am 5.3.1943 im Ufa-Palast in Berlin uraufgeführte „NS-Renommierprojekt“ (S. 786) *MÜNCHHAUSEN* in der Regie von Josef von Baky und mit Hans Albers in der Hauptrolle, bei den Texten für das Theater um *Zu treuen Händen*, *Das Haus der Erinnerung*, *Chauvelin oder Lang lebe der König!* und *Die Schule der Diktatoren*.

Aus dem Nachlass publiziert werden das 1930 gemeinsam mit Emmerich Pressburger verfasste Drehbuch zu dem verschollenen Max Ophüls-Kurzfilm *DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN* (1931), das zusammen mit Eberhard Keindorff verfasste Lustspiel *Verwandte sind auch Menschen* und, erstmals vollständig, die Komödie *Das Haus Erinnerung*.

Insgesamt belegt der Band eindrucksvoll die These des Herausgebers, Erich Kästner sei auch darin „ein repräsentativer Schriftsteller seiner Zeit“ gewesen, dass er „schon früh systematisch und professionell die Möglichkeiten“ der Massenmedien nutzte. (S. 775) Nachvollziehbar erscheinen auch die insgesamt vier Gründe, die der Herausgeber für Kästners „Praktiken der Mehrfachverwertung und des Medienwechsels“ (S. 779) anführt, insbesondere der, die Massenmedien hätten Kästner vor allem durch eine attraktive Aufwand-Ertrag- bzw. Honorarpraxis für sich eingenommen. (S. 779 f)

Bezeichnend für das Drehbuch Kästners zu *MÜNCHHAUSEN* sind neben akzentsicheren Dialogen der in der Anlage allerdings problematischen Figuren die detaillierten Angaben für Kulisse, Kostüme, Kamera, Schnitt und Musik.

Wie sich in einer Parallelektüre des Drehbuchs und der akribischen und meist lückenlosen Stellenkommentare (vgl. hingegen vor allem die unkommentiert bleibenden, doch für *MÜNCHHAUSENS* politische Physiognomie wichtigen Einstellungen 491 f und 496 f) nunmehr verfolgen lässt, weicht der Film in seiner originalen Fassung in rund 130 Einstellungen von den 508 Einstellungen des Drehbuchs ab: Sie sind im Film entweder nicht vorhanden, lauten anders oder sind an anderer Stelle platziert.

Entgegen dem durch diese Zahlen hervorgerufenen Eindruck ist festzuhalten, dass der Film dem Drehbuch in dessen bedenklicher, in wichtigen Belangen NS-ideologiekonformer Anlage von Haupt- und Nebenfiguren folgt und von bewährten Mitteln des nationalsozialistischen Unterhaltungs- bzw. Verdrängungskinos, die das Drehbuch vorschlägt, selbstverständlich Gebrauch macht. Im Sinne einer restriktiven, moderat liberalen Tendenzen auf Parteilinie zurückschneidenden Zensur werden lediglich Themen wie „Familie“, „Frau“ und „Geschlechterverhältnis“ modifiziert. Hingegen wird die im Drehbuch negativ dargestellte, doch in ihrem imperialen Drang von *Münchhausen* nur legitimatorisch unterschiedene Figur Cagliostro im Film sogar aufgewertet. Von daher fällt es schwer, im Drehbuch-*Münchhausen* eine Figur zu sehen, die in ihrer „ganzen Anlage als Anti-Hitler verstanden werden kann“. (S. 797) Und schwer fällt es auch

nachzuvollziehen, dass Kästner „seine Möglichkeiten“ genutzt habe, „mit der Wahl des Stoffes und mit einzelnen Dialogstellen dem Filmdrehbuch eine oppositionelle Botschaft einzuschreiben.“ (S. 797) Eine Botschaft, die die ehrende Bezeichnung „oppositionell“ verdient hätte, enthält das Drehbuch schlechterdings nicht – womit Kästners Zusammenarbeit mit der Ufa und dem Propagandaministerium erneut zu problematisieren ist.

Die vorliegende Ausgabe gibt laut Vorbemerkung (S. 544) die im Kästner-Nachlass befindliche maschinenschriftliche 2. Fassung des Drehbuchs zu dem Film *DANN SCHON LIEBER LEBERTRAN* wieder. Nicht erwähnt wird in dieser Vorbemerkung allerdings, dass eine der Behauptung nach ebenfalls 2. Drehbuchfassung bereits 1993 im 2. Heft von *Filmexil* (S. 31-49) veröffentlicht wurde. Hervorzuheben ist dies, weil beide angeblichen 2. Fassungen zwar fast identisch sind, sich jedoch in einigen Bildern leicht und in den Bildern 243 und 245 folgeschwer voneinander unterscheiden.

Auch an diesem Drehbuch sind die professionellen filmtechnischen Vorgaben Kästners hervorzuheben. Darüber hinaus kann man Kästners Grundidee einen gewissen Charme nicht absprechen: Geknechteten Kindern wird gegen deren bis zur Karikatur autoritären Eltern im Wortsinne himmlische Hilfe zuteil. Die Art und Weise dieser Hilfe, die sich der selbst ernannte „Anwalt der Kinder“ Kästner hier hat einfallen lassen, fällt allerdings mehr als ernüchternd aus. Sie besteht nämlich in einem von den Kindern erbetenen und von den himmlischen Mächten bewerkstelligten simplen Rollentausch zwischen Erwachsenen und Kindern unter gänzlicher Wahrung von durch und durch autoritären Machtstrukturen als solchen. Das führt bei Kästner letztlich zum sogar mit retrospektiven Selbstvorwürfen und so genannten guten Vorsätzen einhergehenden, sehnlichsten Wunsch der Kinder nach den alten Verhältnissen (Bilder 243 und 245) – der Film (vgl. *Filmexil* 2/1993, S. 48) legt all dies Gott sei Dank den Eltern in den Mund. Als diese alten Verhältnisse dann wiederhergestellt sind, sind die Kinder – Kästner und das ihm dann wieder folgende Drehbuch produzieren ein wirklich bemerkenswert reaktionäres Internalisierungsprogramm – von ihren Erfahrungen als Erwachsene so traumatisiert, dass sie angebotene Vergünstigungen der nunmehr liberaler agierenden Erwachsenen entschieden zurückweisen (vgl. Bilder 255, 258).

Fazit: Mit den vorgestellten Drehbüchern zeigt sich Kästner als professioneller Medienautor, der sein diesbezügliches Wissen und Können allerdings bewusst im unverfänglichen Gewand des Heiteren meist für schon bzw. gerade damals fragwürdige, in einigen Belangen gar reaktionäre Gehalte mit Stabilisierungsfunktion für Untertan-Mentalitäten und/oder ein politisches System einsetzt.

vorgestellt von... Jan-Christopher Horak

■ Alastair Phillips: *City of Darkness, City of Light. Emigré Filmmakers in Paris 1929-1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2004, 253 Seiten
ISBN 90-5356-634-1, EUR 28,00

Eine der ersten Exilstationen nach 1933 war Paris, womöglich weil es schon vor der faschistischen Machtübernahme zwischen Berlin und Paris einen regen Austausch in der europäischen Filmwirtschaft gegeben hatte. Ehemalige Berliner Produzenten – etwa Seymour Nebenzahl, Arnold Pressburger, Eugene Tuscherer, Max Glass, Gregor Rabino-witsch und Hermann Millakowsky – waren in Paris besonders aktiv. Sie stellten der stark unterfinanzierten französischen Filmindustrie nicht nur Kapital und technisches