

Jan Uelzmann; Vrääh Öhner; Claudia Lenssen; Anna Luise Kiss; Brigitte Braun; Stefanie Mathilde Frank; Anjeana Hans; Mariana Ivanova; Dirk Alt; Kerstin Parth; Philipp Stiasny

Besprechungen

2019

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Uelzmann, Jan; Öhner, Vrääh; Lenssen, Claudia; Kiss, Anna Luise; Braun, Brigitte; Frank, Stefanie Mathilde; Hans, Anjeana; Ivanova, Mariana; Alt, Dirk; Parth, Kerstin; Stiasny, Philipp: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 69, Jg. 24 (2019), Nr. 1, S. 110–138.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Besprechungen

■ Mila Ganeva: ***Film and Fashion Amidst the Ruins of Berlin. From Nazism to the Cold War.*** Rochester (New York): Camden House 2018, 266 Seiten, Abb. ISBN 978-1-571135-76-6, \$ 90,00

Mit ihrer Monografie *Film and Fashion Amidst the Ruins of Berlin: From Nazism to the Cold War* legt Mila Ganeva eine einsichtsreiche Studie über die kulturelle Bedeutung von Mode in Film und Presse von der NS-Zeit bis in die Anfangsjahre des Kalten Krieges (1939–1955) in Berlin vor. Das Buch schließt thematisch an Ganevas Vorgängerstudie *Women in Weimar Fashion. Discourses and Displays in German Culture, 1918–1933* (Rochester, NY 2008) an. Im neuen Band geht es Ganeva um „die Weise, in der diese filmischen Reflexionen über Kleidung und Mode-zentrierte Aktivitäten subtile Reflexionen über das Alltagsleben, Wünsche, die professionellen Aktivitäten and die Selbstwahrnehmung der Nachkriegsöffentlichkeit offenlegen“ (S. 7f.). Hierbei gilt ihr Interesse ganz dem weiblichen Publikum, sowie Frauen als Produzentinnen von Mode und des medialen Modediskurses. Das ist zum einen eine thematische Einschränkung, da natürlich auch Männer zu dieser Zeit Mode produzierten und konsumierten; auf der anderen Seite aber ermöglicht diese perspektivische Verengung eine tiefere Erforschung der Alltagsgeschichte von Frauen zu dieser Zeit.

Ein Hauptargument der Studie ist, dass Frauen als „Produzentinnen und Konsumentinnen visueller Spektakel“ (S. 19) von Mode in Filmen und Magazinen während der Kriegs- und Nachkriegsjahre „ein viel größeres Spektrum an Subjektpositionen“ zukam (S. 15), als bisher herausgearbeitet wurde. Ganeva unterzieht Schlüsselszenen von Filmen und Berichte der Modepresse einem *close-reading*, um dieses Argument anhand der Darstellung von Mode herauszuarbeiten. Ihre Analysen sind mit einer umfangreichen Kontextualisierung in einer präzise recherchierten Alltagsgeschichte dieser Zeit, speziell der Berliner Modebranche und des medialen Modediskurses, unterlegt. Dabei werden zahlreiche Archivmaterialien, besonders Frauen- und Modemagazine sowie Werbung, hinzugezogen. Die Studie stellt so komplexe, intertextuelle Bezüge zwischen der Film-, Konsum- und Modegeschichte, Genderrollen sowie der Alltagsgeschichte der Stadt her. Ganeva hinterfragt die „stereotypischen medialen Bilder [...] als Trümmerfrau, Amiflittchen, Fräulein oder Vergewaltigungsopfer“ (S. 83). Ebenso arbeitet sie die zahlreichen „unabhängigen beruflichen Rollen“ für Frauen heraus, die sich in der Berliner Modeindustrie zu verschiedenen Zeitpunkten ergaben – „Schneiderinnen, Designerinnen, Grafikerinnen, Models und Journalistinnen“ (S. 15).

Anhand der Ufa-Produktion *GROSSSTADTMELODIE* (1943) und des DEFA-Films *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) erläutert Ganeva, wie Mode in materiell knappen Zeiten für Frauen als Projektionsfläche für Wünsche nach Konsum und Normalität diente. Sie konstatiert einen „Stellvertreterkonsum“ (S. 21) von Mode, die im zerstörten Berlin oftmals unerreichbar für das Publikum war. Die Diskussion von

GROSSSTADTMELODIE vor dem Hintergrund der engen Verzahnung der Ufa und der „arisierten“ Modeindustrie sowie dem einerseits eskapistischen, andererseits auf Zweckmäßigkeit bedachten Modediskurs in der Frauen- und Modepresse der der NS-Zeit fördert das eskapistische Moment von Mode im NS-Kino zutage. Ganevas nuancierte Leseweise stellt die mediatisierte Mode der NS-Zeit als einen „schwierigen Balanceakt“ zwischen Mangel und der Funktion von Kino als „Ventil für eskapistischen visuellen Konsum“ dar (S. 46).

Ganevas Analyse der im sowjetischen bzw. im amerikanischen Sektor produzierten Trümmerfilme *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) und *ÜBER UNS DER HIMMEL* (1947) verlegt den Fokus von den bisher in den Vordergrund gestellten Trümmern in den Städten und Männerseelen auf Szenen abseits der Trümmer, in denen Mode eine zentrale Rolle spielt. Hildegard Knefs Rolle als Susanne Wallner in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* erhält dadurch eine wichtige Funktion für das Hier-und-Jetzt des weiblichen Publikums im zerstörten Berlin. Ganeva untersucht in diesem Kontext eine Szene, in der die jugendlich-schöne, als weitgehend vergangenheitslos dargestellte Wallner in einem wiederhergestellten Zimmer einer Trümmerwohnung an Modezeichnungen arbeitet – eine Referenz einerseits an neue berufliche Perspektiven für junge Frauen, andererseits ein harmonisch-inspirierendes Bild, das Nachkriegsnormalität suggeriert. Zusammen mit dem die Mode- und Filmindustrie verbindenden Starstatus Knefs wird deren Figur für die Zuschauerinnen des Films zu einer eskapistischen Fantasie, die die Möglichkeit zu Wiederaufbau und Neuanfang unterstreicht (S. 90). In ihrem eskapistischen Moment, resümiert Ganeva, schließen die Frauenrollen im Trümmerfilm direkt an die der untersuchten Ufa-Filme der NS-Zeit an; sie nehmen aber auch die Frauenrollen der Heimatfilme der 1950er Jahre voraus. Für Ganeva trägt die Darstellung von Mode so wesentlich zur überzeitlichen filmischen Kontinuität des Eskapismus bei.

Ebenso zeichnet Ganeva den Wandel von einer Mangelgesellschaft zu kapitalistischen und sozialistischen Konsumgesellschaften in Berlin nach. Dies belegt sie anhand zahlreicher Beispiele aus der Modegeschichte, vom „Flickkleid“, dem Star der ersten Berliner Nachkriegsmodenschau im September 1945, bis hin zur unterschiedlichen Rezeption und Aneignung von Diors *New Look* in Ost- und Westberlin. Ihr Vergleich des DEFA-Films *STRASSENBEKANNTSCHAFT* (1948) und des westdeutschen Films *MARTINA* (1949) konzentriert sich auf Frauen, die ihre Konsumwünsche in einer sich stabilisierenden Nachkriegsgesellschaft zu verwirklichen suchen. Anhand der Arbeit der für beide Filme verpflichteten Kostümdesignerin Gertrud Recke demonstriert Ganeva, wie die aus unterschiedlichen ideologischen Lagern stammenden Filme beide auf Diors *New Look* als Indiz eines neuen Konsumparadigmas nach der Schwarzmarktzeit verweisen. Ihr zufolge setzte Diors bahnbrechendes neues Modeparadigma, das sich zu dieser Zeit auch in der DDR als stilistische Vorlage durchzusetzen begann, „den Ton für den wichtigen kulturellen Prozess, von einem schmerzhaften Krieg und der Nachkriegszeit abzulassen und eine neue Art der Normalität anzunehmen, die auf einem Image

einer übertriebenen Weiblichkeit, erhöhtem Konsum und Freiheit von materiellen Nöten basierte“ (S. 137).

Den Abschluss der Studie bilden Filme, die nach der doppelten Staatsgründung entstanden: die DEFA-Filme *MODELL BIANKA* (1951) und *FRAUENSCHICKSALE* (1952) sowie der westdeutsche Film *INGRID. DIE GESCHICHTE EINES FOTOMODELLS* (1955). In allen drei Filmen untersucht Ganeva Mode als Metapher für die unterschiedlichen Konsum-Mentalitäten, die sich in der DDR und der Bundesrepublik herausbildeten: In den DDR-Filmen spielen der industrielle Produktionsaspekt und der egalitäre Zugang zu Mode eine zentrale Rolle, während die westdeutsche Produktion Mode als Premiumartikel und Indiz des Erfolges der Industrie zur Zeit des Wirtschaftswunders charakterisiert.

Neben den Filmanalysen liefert Ganevas Buch auch eine detailliert recherchierte Geschichte der Berliner Modeindustrie zwischen 1939 und 1955. Diese Modegeschichte Berlins befasst sich unter anderem mit dem Niedergang der auf Konfektionsware konzentrierten Vorkriegsindustrie am Hausvogteiplatz, die von jüdischen Geschäftsinhabern maßgeblich geprägt wurde, der brutalen „Arisierung“ dieser Industrie durch die Nazis, den ersten Anfängen in der zerstörten und besetzten Stadt mit den ersten Modenschauen 1945 sowie den unterschiedlichen Geschäftsmodellen der Modeindustrie in Ost- und Westberlin. Dabei konstatiert Ganeva, dass in den 1950er Jahren in der Bundesrepublik und der DDR der Wiederaufbau der Modeindustrie medial zelebriert wurde, ohne dass dabei auf die gewaltsame Enteignung, Deportation und Ermordung der vielen jüdischen Geschäftsinhaber eingegangen wurde. Ein Zwischenkapitel über die jüdische Modedesignerin Charlotte Glückstein, die während des Zweiten Weltkriegs aus Berlin in mehrere Konzentrationslager deportiert wurde und sich nach Kriegsende wieder in Westberlin als Modedesignerin etablierte, ist in diesem Zusammenhang besonders aufschlussreich.

Ganevas klar geschriebene und präzise recherchierte Kulturgeschichte der Berliner Mode zwischen 1939 und 1955 dokumentiert die Diversität der Erfahrungen von Frauen und stellt diese als eine treibende Kraft der Mode- und Filmindustrie während einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher, politischer, und ökonomischer Veränderungen in den Vordergrund. In ihrem Fokus auf Brüche und Übergänge erkennt Ganevas Studie hinsichtlich der Funktion von Mode dennoch eine „überraschende Gemeinsamkeit“ (S. 177) der Erfahrungen zwischen „Drittem Reich“ und Nachkriegszeit, zwischen Ost und West: Eine zeit- und systemübergreifende Sehnsucht nach Normalität und die Eigenschaft von Konsum und speziell Mode als individualpsychologische und gesellschaftliche Projektionsfläche stehen dabei stets im Vordergrund. Diese Überlebensstrategien (und deren Überzeitlichkeit) an einem noch relativ unerforschten Korpus nachzuweisen ist ein wichtiges Verdienst der Studie und bereichert das Wissen über die Forschung zu gesellschaftlichen und kulturellen Brüchen und Kontinuitäten mit der NS-Zeit. *Film and Fashion amidst the Ruins of Berlin* ist somit ein wichtiger Beitrag zur Erforschung des weiblichen Erfahrungshorizonts der 1940er und 1950er Jahre. (Jan Uelzmann)

■ Ralf Forster: ***Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn. Amateurfilm in der DDR.*** München: edition text + kritik 2018 (Film-Erbe; 3), 510 Seiten, Abb., mit DVD
ISBN 978-3-86916-729-9, € 49,00

Der Freizeit einen Sinn geben und zwar einen, der über den Konsum von Angeboten der Freizeitkultur hinausgeht: Bereits der Titel von Ralf Forsters umfang- und materialreicher Untersuchung zum Amateurfilmschaffen in der DDR bringt das älteste Systemprogramm des modernen Amateurismus ins Spiel. Aus gutem Grund: Wenn, wie der kanadische Soziologe Harold Stebbins 1977 behauptet hat, die leidenschaftliche Hingabe der Amateure an ihren jeweiligen Gegenstand sie zu Grenzgängern der Freizeit macht, dann wird damit zugleich ein bürgerlich grundiertes Verständnis von aufgeklärter Freizeitgestaltung beschworen, das in der Selbsterziehung der Menschen den Königsweg zur Teilhabe an den Errungenschaften der Kultur sowie den Schlüssel zur kulturellen Weiterentwicklung erkennt.

Ein solches Programm musste all jenen politischen Kräften attraktiv erscheinen, die sich neben der kulturellen auch die politische und soziale Emanzipation der Menschen zum Ziel gesetzt hatten, d. h. vor allem den sozialdemokratischen und kommunistischen Parteien der Zwischenkriegszeit und ihren Vorfeldorganisationen. Am Horizont der in diesen Zusammenhängen intensiv geführten Debatten um die Hervorbringung einer sozialistischen Kultur und eines „neuen Menschen“ tauchte dabei regelmäßig das Idealbild des klassenbewussten Proletariers auf, der mit dem Joch der ökonomischen Knechtschaft auch die Fesseln ablegte, in die ihn Religion, Unwissenheit und Armut geschlagen hatten.

Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass die Parteiführung der SED dem Amateurfilm einen besonderen Stellenwert einräumte. Sie knüpfte damit an überlieferte Vorstellungen von sinnvoller Freizeitgestaltung an und unterwarf diese zugleich den Anforderungen der neuen Situation. Kannte das Amateurfilmschaffen der Zwischenkriegszeit zwar die Abgrenzung vom Familienfilm, die Organisation der Amateurfilmer in Vereinen und Verbänden, die gemeinschaftliche Tätigkeit bei der Filmproduktion sowie die Teilnahme an nationalen und internationalen Wettbewerben, so blieb es doch über weite Strecken eine bürgerlich dominierte, auf die Entwicklung individueller Fertigkeiten fokussierte Veranstaltung. In der DDR hingegen sollten die Werktätigen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rücken und mit ihnen die Arbeit im Kollektiv sowie die Betonung des gesellschaftlich Nützlichen und Konformen. Wie Forster ausführt, operierte die Kulturbürokratie der DDR dabei mit einem „System aus Anleitung und Kontrolle“ (S. 49), das zwar unmissverständliche Ziele für den Amateurfilm formulierte, den Filmamateuren aber zugleich einen gewissen Spielraum bot zur Durchsetzung eigener kreativer Interessen. In Anlehnung an den von Thomas Lindenberger und Andreas Ludwig in die DDR-Forschung eingebrachten Begriff des „Eigensinns“ spricht Forster in diesem Zusammenhang von einem Spannungsverhältnis

zwischen dem unbedingten Führungs- bzw. Herrschaftsanspruch der Partei und einer sozialen Praxis der Akteure, die von der Verinnerlichung des staatlichen Zwangs ebenso bestimmt war wie vom Eingerichtetsein in Strukturen und der Entdeckung von informellen Freiräumen.

Was den Amateurfilm in der DDR freilich deutlich von seinen westeuropäischen Pendanten unterscheidet, ist der Umstand, dass die Amateurfilmclubs, die so genannten „Amateurfilmstudios“, über betriebliche oder kulturelle Trägerinstitutionen in das politische Gefüge der DDR integriert waren. Wie Forster betont, „konnten sich Amateurfilmerinnen und -filmer nicht frei zusammenfinden, Gruppen bilden und als rechtsfähige Form existieren. Sie standen [...] unter der Kuratel des ‚Trägers‘, waren ihm direkt unterstellt und rechenschaftspflichtig. Er hatte das Recht, die Geschicke der Gruppe zu bestimmen, ihre Tätigkeit zu fördern oder diese einzuschränken“ (S. 52). Die weitreichenden Implikationen dieser Organisationsstruktur, die mit der Gründung der „Zentralen Arbeitsgemeinschaft (ZAG) Amateurfilm“ 1959 noch um eine zweite Lenkungebene ergänzt wurde, entfaltet Forsters Untersuchung in vier Hauptkapiteln, die neben der institutionellen Einbindung der Amateurfilmstudios in die Filmproduktionslandschaft der DDR auch die innere Organisation und die Tätigkeit der Studios, die internationalen Beziehungen sowie die Gestaltung von 16 ausgewählten Filmen beleuchten, die dem Band auf einer DVD beigelegt sind.

Das Bild, das Forsters Darstellung vom Amateurfilmschaffen in der DDR entwirft, ist dabei ganz entscheidend vom methodischen Schlüssel des Autors geprägt, der das Spannungsverhältnis von „Herrschaft und Eigen-Sinn“ in die doppelte Perspektive einer Institutionengeschichte „von oben“ und einer Geschichte der Praxis handelnder Akteure „von unten“ auflöst. Damit geraten nicht nur die großen Strukturen in den Blick, die die nationale Amateurfilmproduktion insgesamt bestimmten, sondern auch lokale Abweichungen und Besonderheiten. Die Pointe und den eigentlichen Aufhänger seiner Darstellung verrät Forster allerdings gleich zu Beginn, wenn er auf die „nahezu idealtypische filmische Umsetzung sozialistischen Lebens“ (S. 9) in Jürgen Böttchers Dokumentarfilm *ARBEITERFAMILIE* von 1969 zu sprechen kommt, der unter anderem Szenen von der Produktion und Vorführung eines Amateurfilms enthält. Die von Anfang an wahrnehmbare „Schere zwischen Anspruch und Wirklichkeit“ (S. 11), d. h. der Umstand, dass die in der DDR produzierten Amateurfilme kaum dem Idealbild eines gesellschaftlich nützlichen Amateurfilms entsprachen, hätten, so Forster, „die kreative Spannung der Untersuchung“ ausgemacht.

Ein ähnliches Spannungsverhältnis ließe sich zweifellos, wenn auch unter anders gelagerten Bedingungen, für die westeuropäische Amateurfilmproduktion nachweisen. Für einen solchen Vergleich hat Forsters Studie ebenso die Grundlage geschaffen wie für weiterführende Fragestellungen, die beispielsweise seine in erster Linie institutions- und sozialgeschichtliche Darstellung um Gesichtspunkte ergänzen, die stärker auf die Geschichte bzw. die Politik der Amateurfilmästhetik fokussieren. Wie auch immer aber künftige Forschungsvorhaben

in diesem Bereich angelegt sein werden: Sie können von den in Forsters Standardwerk zum Amateurfilm in der DDR gesammelten Ergebnissen nur profitieren. (Vrääth Öhner)

■ Cornelia Klauß, Ralf Schenk (Hg.): **Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme.** Berlin: DEFA-Stiftung 2019 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 416 Seiten, Abb., 2 DVDs mit 18 Filmen.
ISBN: 978-3-86505-415-9, € 29,00

Sie – unter diesem knappen Titel stellt die Schriftenreihe der DEFA-Stiftung nicht einzelne, bereits bekannte DEFA-Regisseurinnen in den Mittelpunkt eines neuen Buchs, sondern widmet sich zum ersten Mal einem Überblick über die Lebensleistungen von 63 sehr unterschiedlichen Frauen, die im Lauf der über 40-jährigen Geschichte des staatlichen Filmstudios der DDR in den Bereichen Spielfilm, Dokumentarfilm und Animation Regie geführt haben.

Zwei Insider der DDR-Filmkultur haben das stattliche Kompendium initiiert und herausgegeben und beide sind an der Seite von achtzehn Autorinnen und Autoren mit eigenen Texten beteiligt. Cornelia Klauß, einst Super 8-Filmerin außerhalb der DEFA und heute Leiterin der Sektion Film und Medienkunst an der Akademie der Künste, und der Filmkritiker, Kurator und Vorstand der DEFA-Stiftung Ralf Schenk, beide zu DDR-Zeiten an der Filmhochschule in Babelsberg filmwissenschaftlich ausgebildet, stellen sich mit diesem – hoffentlich auf Ergänzung angelegten – Projekt in Zeiten der vielstimmigen Forderung nach Sichtbarkeit des weiblichen Anteils am Filmerbe einer Aufgabe, die viel Recherche auf unbekanntem Gebiet einschloss. Ihr Dank an die große Zahl der Zeitzeuginnen und Ratgeber aus dem Umkreis der ehemaligen DEFA spricht Bände.

Das 416 Seiten starke Werk versammelt unterschiedlich fundierte Porträts, die, wo immer möglich, auf Interviews und persönlichen Statements beruhen und jeweils durch eine Filmografie der Regisseurin ergänzt werden. Dazu gibt es hilfreiche Personen- und Filmregister, Hinweise auf allgemein verfügbare DVDs sowie zwei beigelegte DVDs, die einen eigens komponierten, anregenden Querschnitt zum Filmschaffen einiger im Buch besprochener Regisseurinnen bieten. Allerdings fehlt ein einleitender Text, der die Produktionen der Regisseurinnen in die strukturellen Zusammenhänge der DEFA und ihrer einzelnen Bereiche eingeordnet hätte.

Sie listet die Porträts nicht periodisch oder nach gattungsbegrifflichen Zuordnungen ihres Filmschaffens auf, sondern alphabetisch, beginnend mit der früh verstorbenen Dokumentarfilmerin Angelika Andrees und endend mit der weitgehend unbekanntem, ebenfalls dokumentarisch arbeitenden Deutsch-Lettin Leonija Wuss-Mundeciema. So wird ein breites Spektrum abgebildet und der Objektivitätsanspruch prinzipieller Gleichbetrachtung gewahrt. Der Querschnitt durch die unterschiedlichen Medien, in denen Frauen in der DDR arbeiteten, nimmt einerseits dem üblichen Ranking, das Spielfilme als die wichtigste

Kunstform wertet, die Spitze, andererseits wird noch einmal deutlich, wie selten Frauen tatsächlich als Regisseurinnen in die hochbudgetierten Produktionsbereiche vordrangen. DEFA-Regisseurinnen blieben oft auf kurze Filmformate, Kinderfilme und Magazin-Beiträge festgelegt oder mussten sich länger als ihre Kollegen als Assistentinnen bewähren, ehe ihnen ein Spielfilm übertragen wurde.

Das Buch lenkt den Blick auf die große Zahl Regisseurinnen in üblicherweise in der Filmgeschichtsschreibung marginalisierten Künsten. Weitgehend unbekannt sind z. B. die Frauen, die den in der DDR stark vertretenen Animationsfilm mitentwickelten. META MORFOSS (1979), Monika Krauß-Andersons bezaubernde Verfilmung eines Kinderbuchs von Peter Hacks über ein kleines Mädchen, das sich in allerlei Wunschtiere verwandelt, gibt auf einer der beigegeführten DVDs ein Bild davon. Auch die TV-Dokumentarfilmerin Dagmar Langanki, die 1987 den ersten Film über AIDS drehte und schließlich im letzten Jahr der DEFA für kurze Zeit im DEFA-Dokumentarfilmstudio angekommen war – ist weitgehend unbekannt.

Die Texte gehen auf die Stoffe der Regisseurinnen ein, auch auf die Entstehungsbedingungen und Stilformen einzelner Filme, und erklären oft anhand von Selbstaussagen, wie viel Autonomie und eigene Kreativität der Frauen möglich war. Die Form der Einzelporträts kann jedoch den größeren Rahmen der Produktionsbedingungen im personalintensiven vertikalen und kulturpolitisch gelenkten Studiobetrieb der DEFA nur skizzieren. Die Frage, wie und in welchen Abteilungen sich der Einfluss der Frauen innerhalb der DEFA im Lauf der Jahrzehnte manifestierte, müsste auch die Arbeit der vielen Dramaturginnen, Regie-Assistentinnen, Kostümbildnerinnen und Schnittmeisterinnen einschließen. Das vorliegende Buch konzentriert sich auf Regisseurinnen, die zumeist auch an den Drehbüchern ihrer Projekte beteiligt waren.

Das Buch konfrontiert mit einer faszinierenden Vielfalt von Lebensentwürfen und Arbeitsbiografien, die das Selbstbewusstsein der Regisseurinnen innerhalb der gesetzten Grenzen der DEFA spiegeln und sie gelegentlich wie Autorenfilmerinnen beschreiben. Darüber hinaus schildert das Buch anschaulich, welche politischen, kulturellen und existentiellen Brüche des zwanzigsten Jahrhunderts diese exemplarischen Frauenleben geprägt haben. Die Situation der Frauen, die nach dem Krieg in der Aufbauphase der DDR über andere Berufe „zum Film“ kamen und sich durchsetzen mussten, unterschied sich von den Problemen der Generation, die wie im Fall von Helke Misselwitz vom Fernsehen zum Studium an die Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg delegiert wurde und sich mit den daraus folgenden Anpassungszwängen auseinandersetzen musste.

Die Lektüre erschließt erfreulich subjektiv die persönlichen Hintergründe der Frauen, die schwierigen Stationen ihrer Karriere oder aber ihr Scheitern. So beschreibt Ralf Schenk Bärbl Bergmann, die erste, 1959 noch als Autodidaktin startende (Kurz-)Spielfilmregisseurin der DDR, die nach mehreren Kinderfilmen ihrem Ehegatten, dem Kameramann Werner Bergmann zu einem längeren Arbeitsaufenthalt nach Ägypten folgte und nach der Rückkehr 1967 nie mehr

die Chance für ein eigenes Spielfilmprojekt erhielt. Detlef Kannapin porträtiert Johanna Kleberg, eine Dokumentarfilmerin, die ab 1952 zahlreiche offiziell beauftragte Magazin- und Kulturfilme realisierte. Der Autor wertet einen ihrer Filmtitel *ICH WAR JA AUCH WER* (1982), das Porträt eines Chefkochs aus dem Hotel Adlon, als Metapher für ihr großes handwerkliches Geschick und bedauert zugleich, dass ihr eine eigene Stilistik gefehlt habe. Ganz anders die Dokumentarfilmregisseurin Sibylle Schönemann, deren eigenwillige zurückhaltende Ästhetik Cornelia Klauß am Beispiel des Films *DIE VERRIEGELTE ZEIT* (1990) beschreibt, in dem sich die Filmemacherin mit ihrer Haft im Stasi-Gefängnis Potsdam auseinandersetzt. An ihrem Beispiel wie auch in den Porträts von Helke Misselwitz und Petra Tschörtner wird deutlich, wie die Zensur bzw. die Veröffentlichungsverbote innerhalb der DEFA ungewöhnliche dokumentarische Ansätze, vor allem den Verzicht auf didaktisch-ideologische Off-Kommentare stigmatisierten, wie andererseits die Filmhochschule Babelsberg zumindest zeitweilig einen Schutzraum darstellte, in dem die Filmemacherinnen ihre persönlichen, von offener Zuwendung für ihre Protagonisten geprägten Handschriften entwickeln konnten.

Das Spannungsfeld zwischen eigenen künstlerischen Ambitionen, politisch-ideologischen Systemzwängen und kreativen Freiräumen zu beleuchten, ist für den überwiegenden Teil der DDR-Filmgeschichtsschreibung charakteristisch, der Leitgedanke des Kompendiums ist jedoch auch nicht ganz unbeeinflusst von der feministischen Fragestellung, ob und wie sich die filmschaffenden DDR-Frauen trotz staatlich geförderter Emanzipation mit hartnäckigen patriarchalischen Strukturen in der Männerdomäne DEFA und darüber hinaus in der sozialistischen Gesellschaft auseinandersetzten. In mehreren Porträts klingen die Vorurteile gegen kreative Frauen an. „Frauen machen keine Filme!“ – unter diesem Titel porträtiert Günter Jordan bspw. die früh an den Hierarchien gescheiterte Dokumentarfilmerin Eva Fritzsche.

Viele der in den Beiträgen genannten Filme von Frauen kreisen um die Themen Familie, Kinder und Jugendliche, Alleinerziehende, Arbeitswelt der Frauen. Helke Misselwitz' Film *WINTER ADÉ* (1988/89), der anhand von gegensätzlichen Frauenporträts ein Panorama der extremen Widersprüche zwischen dem propagierten sozialistischen Gesellschaftsbild der DDR und der tatsächlichen Lebenswirklichkeit der Frauen in unterschiedlichen Milieus und Konfliktverhältnissen wiedergibt, ist einer der signifikantesten, die Zeit überdauernden Filme zur Lage kurz vor der Wende. Der Dokumentarfilm *HEIM* (1978) von Angelika Andrees, an dem Petra Tschörtner mitarbeitete, ein teilnahmsvoll zugewandtes Porträt von Kindern und Jugendlichen, die von Gewalt und Alkoholismus in ihren Herkunftsfamilien berichten, entsprach der heilen Welt der Ideologen so wenig, dass er im Giftschränk der DEFA verschwand und erst 1990 wieder zugänglich wurde. Welche der in *Sie* genannten Filme ähnlich treffende kontroverse Zeitbilder darstellen, wäre ein großes Forschungsprojekt wert.

Von den Sujets und Formsprachen der DDR-Regisseurinnen umstandslos auf grundsätzliche Kritik am offiziellen Frauenbild oder am Gesellschaftssystem zu

schließen, wäre sicher zu kurz gegriffen. Aber auch eine Dokumentarregisseurin wie Gitta Nickel, die sich ungebrochen mit der DDR identifizierte und das Etikett einer „Frauenfilmerin“ strikt ablehnte, griff immer wieder die Perspektive und Erfahrungswelten von Frauen in ihren Filmen auf. In ihrem 1970 entstandenen Film *Sie*, an dessen Titel sich das Kompendium von Klauß und Schenk anlehnt, begleitet sie beispielsweise eine Ärztin zu Beratungsgesprächen mit Arbeiterinnen und Vorarbeiterinnen des Berliner Textilkombinats *Treffmodelle*. Ihre Aufgabe ist es, den Frauen die offizielle Gesundheits- und Familienpolitik nahezubringen, sie zu Familienplanung anzuhalten und dies mit dem damals neu in Umlauf gebrachten Verhütungsmittel Antibabypille. Deutlich wird nicht zuletzt der ökonomische Hintergrund der Kampagne: Mehr Frauen an den Web- und Nähmaschinen sollen sich für anspruchsvolle Leitungspositionen im Kombinat qualifizieren, um den Arbeitskräftemangel zu kompensieren. Familiengründung ist die eine Frage, die die meisten Frauen – vermutlich auch, um eine größere Wohnung zu bekommen – schon früh praktisch gelöst haben, so dass sie in den Interviewpassagen offen über ihre Doppelbelastung als berufstätige Mütter sprechen. Familienplanung als Baustein einer Karriere im Werk bedeutet für sie noch mehr Arbeit, noch weniger Zeit für die Kinder, die Beziehung und sich selbst. Die propagierte Emanzipation erweist sich als Motor einer idealisierten sozialistischen Leistungsgesellschaft, in der die Frauen keineswegs ihre Erfüllung sehen.

Die Facetten der widersprüchlichen Erfahrungswelten von Frauen, die größere Zusammenhänge, wenn nicht das herrschende Gesellschaftsbild sichtbar machen und in Frage stellen, ihr kreativer Beitrag, gegen die verordnete Konvention eigene Handschriften zu schärfen, ist das Oberthema der vorliegenden Porträtsammlung. Frauen werden damit nicht nach ihrem Geschlecht beurteilt, wie Ralf Schenk im Vorwort-Gespräch mit Cornelia Klauß anmerkt, der „weibliche Blick“ ist ebenso wie der männliche Blick von „Sprache und Gehirn“ geprägt, vom „erzeugt und entsprungen sein“, aber er reklamiert Räume für den Disput, ohne den auch eine offene Filmgeschichtsschreibung nicht möglich ist. (Claudia Lenssen)

■ Kyle Frackman, Faye Stewart (Hg.): ***Gender and Sexuality in East German Film. Intimacy and Alienation***. Rochester (New York): Camden House 2018, 296 Seiten, Abb.
ISBN 978-1-57113-992-4, £ 75,00

Unter dem Titel „Sex, Gender & Videotape: Love, Eroticism & Romance in East Germany“ fand 2015 das achte Summer Film Institute der DEFA Film Library der University of Massachusetts in Amherst statt, aus dem nun der Sammelband *Gender and Sexuality in East German Film. Intimacy and Alienation* hervorgegangen ist. Die Aufsätze sind unmittelbar inspiriert von einer Woche intensiver gemeinsamer Filmsichtungen, Gespräche und Diskussionen.

Gegenstand des Bandes sind fiktionale Film- und Fernsehproduktionen, Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilme aus der DDR. Im Zentrum steht die Frage, wie in diesen Filmen Geschlecht (sex), Geschlechtsidentität (gender) und Sexualität implizit und explizit verhandelt wurden.

Am Anfang steht John Lessards Beitrag über einen Amateurfilm der Eheleute Straßberg, *ZU JEDER STUNDE*, der Ende der 1950er Jahre entstand und 1961 im Rahmen der monatlichen Reihe *Greif zur Kamera, Kumpel!* (1959–1977) im DDR-Fernsehen ausgestrahlt wurde. Der Film dreht sich um einen pflichtbewussten Arzt, der sich entscheiden muss, ob er seiner im Sterben liegenden Ehefrau beisteht oder einer werdenden Mutter das Leben rettet. Lessard beschreibt die deutlich von patriarchalen Denkstrukturen der 1950er Jahre durchzogene Handlung, zugleich aber, wie der Film durch die Co-Autorin Straßburg vor und hinter der Kamera sowie die starke körperliche Präsenz der beiden Mütter eine kritische feministische Position gegenüber der diskriminierenden Behandlung des mütterlichen Körpers und der mangelnden Wertschätzung mütterlicher Arbeit entwickelt.

Den Schluss des Bandes bildet ein Kapitel von Jennifer L. Creech und Sebastian Heiduschke über den in der Wendezeit realisierten Film *DER STRASS* (1991): Der Journalist Georg Bastian will darin eine erotische Fotoserie über die Tänzerin und Akrobatin „Miss Alben DDR“ realisieren, doch diese spaltet sich sukzessive in einen realen und einen imaginierten Körper auf. „Miss Albenas“ Leib repräsentiert die alte DDR und die Vision einer neuen DDR, doch ebenso wie der weibliche Körper wird auch der alte Staat und der im Film von „Miss Alben“ geborene neue Staat von hierarchischen und patriarchalen Strukturen bestimmt. Creech und Heiduschke sehen darin ein polemisches „gendered spectacle“ (S. 249).

Zwischen diesen Anfangs- und Endkapiteln liegt eine Vielzahl anderer Aufsätze: Hennig Wrage arbeitet an vier DEFA-Spielfilmproduktionen aus den 1960er und 1970er Jahren das Festhalten an stereotypisierenden Genderrepräsentationen trotz einer zunehmenden Zahl handlungstragender Frauenfiguren heraus; Victoria I. Rizo Lenshyn analysiert die Starpersona der Schauspielerin Jutta Hoffmann, und Faye Stewart enthüllt ein implizit queeres Verlangen in Hoffmanns Mutterfigur in *DER DRITTE* (1972).

Im Dokudrama *ROSI – 36 JAHRE* aus der Fernsehreihe *Guten Morgen, du Schöne* (1980) spielt Jutta Wachowiak eine unscheinbare Frau, die in einer fiktiven Interviewszene von ihrer Bisexualität und Polyamorie erzählt. Durch die Kameraführung wird im Film ein intimer Raum der Geständnisse konstruiert („a confessional space“, S. 116), den Wachowiak mit einer bemerkenswerten darstellerischen Leistung ausfüllt, wie Evan Torner darlegt. Nahaufnahme und Schauspiel versetzen Zuschauerinnen und Zuschauer in die Lage, Verständnis und Sympathie für das Sexuelleben der fremden Frau zu entwickeln. Doch handelt es sich, so Torner, um eine volatile Intimität („volatile intimacy“, S. 107), denn zugleich verfüge die Szene über einen latent observatorischen Duktus. Auf einer weiteren, impliziten Ebene thematisiert *ROSI – 36 JAHRE* den voyeuristischen, seine Bürgerinnen und Bürger kontrollierenden Gestus des Staates DDR.

Heidi Denzel de Tirado untersucht die in *BLUTSBRÜDER* (1975) auftretenden Männlichkeitsbilder und ihre ideologischen Implikationen und Larson Powell die Transformation von Frauenrollen in den 1980er Jahren, etwa im Erfolgsfilm *SOLO SUNNY* (1980), und Sonja E. Klocke die miteinander verwobenen Diskurse zu Gender, Alter, Gesundheit und Krankheit im DDR-Gesundheitssystem am Beispiel von *DIE BEUNRUHIGUNG* (1982). In *UNSER KURZES LEBEN* (1981) inszeniert Lothar Warneke eine weibliche Identität in der DDR, die, so Muriel Cormican, trotz proklamierter und auf den ersten Blick auch gelebter Gleichberechtigung durch sexistische Strukturen an ihrer Entfaltung gehindert wird und diese Strukturen schließlich sogar akzeptiert.

Zwischen 1983 und 1988 realisierte Helke Misselwitz vier experimentelle Kurzfilme in der Produktionsgruppe „Kinobox“ im DEFA-Studio für Dokumentarfilm. Wie Reinhild Steingröver zeigt, verwendet Misselwitz – anders als damals üblich – Fotografien nicht als vermeintliche Belege von Fakten oder illustrierendes Beiwerk hegemonialer Narrative. Stattdessen lotet sie mittels vielfältiger experimenteller ästhetischer Strategien den eigentlich fragilen Status von Fotografien, ihre Ambiguität und ihr Potenzial weibliche Lebensrealität zu repräsentieren aus und reflektiert den eigenen Status als Regisseurin und erzählende Instanz.

Für die Akzeptanz eines selbstbestimmten homosexuellen Lebens in der DDR setzte sich der Kurzdokumentarfilm *DIE ANDERE LIEBE* (1988) ein, dessen Produktions-, Distributions- und Rezeptionsgeschichte Kyle Frackman rekonstruiert. Auf vielfältige Weise thematisiert der Film das Gefühl der Scham: von der individuellen Scham im Leben homosexueller Menschen, über homophobe Scham bis hin zu einer in der Gesellschaft weitverbreiteten kollektiven Scham. Dieses Gefühl strukturiert den Film nicht nur inhaltlich, sondern auch ästhetisch.

Der von Kyle Frackman und Faye Stewart herausgegebene Sammelband *Gender and Sexuality in East German Film* zeigt einmal mehr, welche neuen Perspektiven auf die Filmgeschichte und die audiovisuelle Kultur der DDR sich durch die Anwendung feministischer, queerer und postkolonialer Theoreme, eine umfassende historische Kontextualisierung und den Blick auf parallele oder verwandte Entwicklungen außerhalb der DDR eröffnen. Die hohe Qualität der Beiträge verdeutlicht, wie sehr sich gemeinsame Filmsichtungen und daran anschließende intensive Diskussionen als Grundlage für individuelle filmhistorische Arbeiten eignen.

Vielleicht kann die gute Lesbarkeit der Beiträge auch darauf zurückgeführt werden, dass das Summer Film Institute öffentlich ist und dadurch andere Fragen an das Material gestellt werden als im rein akademischen Kontext. Der Anspruch, über die eigene Disziplin hinaus Leserinnen und Leser zu erreichen, spiegelt sich auch darin wieder, dass die Herausgeber die organisatorischen, politischen und ideologischen Produktionskontexte und ihre Auswirkungen auf die Darstellung von Sex, Gender und Sexualität in ihrer Einführung erläutern. Zu begrüßen ist des Weiteren, dass im Band auch auf wenig bekannte Filme und unerforschte filmische Quellen eingegangen wird. (Anna Luise Kiss)

■ Thomas Heimann: **Freundschaft – Przyjaźń? Kamerablicke auf den Nachbarn. Filmkulturelle Beziehungen der DDR mit der VR Polen 1945–1990.** Berlin: DEFA-Stiftung 2017 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 373 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-412-8, € 25,00

Der Klappentext bewirbt Thomas Heimanns Arbeit als „komplexe Zusammenschau von Spielfilmen und Fernsehserien aus der DDR, die das damalige Verhältnis zum polnischen Nachbarland widerspiegelt.“ Und tatsächlich ist der in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschienene Band keine – wie der Untertitel suggeriert – Beziehungsgeschichte der beiden sozialistischen Länder im Bereich Film, sondern vielmehr „eine Bestandsaufnahme der Produktionen der DEFA und des DDR-Fernsehens“ (S. 11), die den sozialistischen Bruderstaat Polen betreffen. Der Titel führt etwas in die Irre, zumal kaum polnische Quellen genutzt werden. Auch methodologisch kann man eher von einem Nachschlagewerk sprechen, das eine Fülle an Fakten- und Detailwissen zu zahlreichen Filmen präsentiert. Ein methodisch-theoretischer Zugang, der eine fundierte Beziehungsgeschichte hätte herausarbeiten können, fehlt weitestgehend.

Heimann berücksichtigt sowohl fiktionale als auch dokumentarische Formate: Reportagen, Dokumentarfilme und Wochenschauen ebenso wie Kino- und Fernsehspielfilme, Fernsehserien, Kinderfernsehen und Trickfilme. Nach einer eher knappen Einführung zu den kulturellen Beziehungen zwischen der Volksrepublik Polen und der DDR und einem thematisch an dieser Stelle irritierendem Abschnitt zum Thema „Umsiedler“, Flucht und Vertreibung, der kaum etwas mit Polen zu tun hat, folgt ein großer Abschnitt zu Filmen und Fernsehserien, die den Zweiten Weltkrieg thematisieren. Beim auch international erfolgreichen Film *JAKOB DER LÜGNER* (DDR 1974) von Frank Beyer zeichnet Heimann beispielsweise die langjährige ‚Verhinderungstaktik‘ der DDR-Kulturbürokratie nach und verweist auch auf die schließlich ablehnende Haltung der polnischen Behörden für eine Kooperation. Der Film wurde nicht in die VR Polen verkauft. Hier wäre es erhellend gewesen, auch die polnischen Quellen auszuwerten. Auch bei Frank Beyers *DER AUFENTHALT* (DDR 1982), über den sich Kulturfunktionäre an den Parteispitzen in der DDR und der VR Polen stritten, wäre eine Beziehungsgeschichte mithilfe auch der Auswertung polnischer Quellen sicherlich spannend.

Ein eigener Abschnitt thematisiert zeitgenössische Gegenwartsstoffe zwischen 1950 und 1989, unter anderem *DIE SCHLÜSSEL* (1973) von Egon Günther. Abschließend widmet sich Heimann den Gemeinschaftsproduktionen der DDR und Polens. Als besonders gelungen kann Klaus Gendries’ Literaturverfilmung von Theodor Storms Novelle *Der Schimmelreiter* gelten, die das DDR-Fernsehen 1984 in Zusammenarbeit mit *Telewizja Polska* produzierte.

Heimanns Arbeit besticht durch ihre Materialfülle und eignet sich hervorragend als Nachschlagewerk – wobei eine Filmografie am Ende hilfreich gewesen wäre. Eine filmkulturelle Beziehungsgeschichte bleibt zwar noch immer ein Desiderat der Forschung, doch Heimann hat hierzu eine gute Grundlage geschaffen. (Brigitte Braun)

■ Alina Laura Tiews: **Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990**. Berlin: be.bra wissenschaft verlag 2017, 368 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-95410-092-7, € 32,00

■ Verena Feistauer: **Eine neue Heimat im Kino. Die Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen im Heimatfilm der Nachkriegszeit**. Essen: Klartext 2017, 446 Seiten, keine Abb.

ISBN 978-3-837-51786-6, € 29,95

Die „Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen“ führen gleich zwei 2017 erschienene Studien im Titel. Die Historikerin Alina Laura Tiews analysiert in ihrer Dissertation im langen Zeitraum von 1945 bis 1990 fiktionale Filme im Ost-West-Vergleich. Verena Feistauer dagegen beschränkt ihre Untersuchung, die als literaturwissenschaftliche Doktorarbeit entstand, auf die Nachkriegszeit. Die Publikationen könnten unterschiedlicher nicht sein, was nur zum Teil aus den verschiedenen Disziplinen herrührt.

Alina Laura Tiews fragt in *Fluchtpunkt Film. Integration von Flüchtlingen und Vertriebenen durch den deutschen Nachkriegsfilm 1945–1990* nach dem „innergesellschaftlichen Diskurs“ und verfolgt zwei Ziele: „erstens beizutragen zur zeit-historischen Erforschung einer Nachgeschichte von Flucht und Vertreibung, zweitens zur medienhistorischen Erforschung audiovisueller Medien als gesellschaftspolitische Akteure“ (S. 11). Nach einer stringenten theoretischen Verortung begründet sie ihre Filmauswahl durch die zu ermittelnde Popularität nach Zuschauerzahlen und „plurimedialen Netzwerken“ mit Astrid Erlls Überlegungen zum Erinnerungsfilm. So wählt sie plausibel aus insgesamt 74 recherchierten Filmtiteln zehn Fallstudien aus (S. 24).

Am Beginn der ausgewogenen komparatistischen und materialreichen Arbeit stehen mit *IN JENEN TAGEN* (Britische Zone 1947, Helmut Käutner) und *DIE BRÜCKE* (SBZ 1948/49, Arthur Pohl) zwei Kinoproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit sowie mit *GRÜN IST DIE HEIDE* (BRD 1951) und *SCHLÖSSER UND KATEN* (DDR 1956/57) zwei Kinofilme der 1950er Jahre, die durch ein schmales Überblickskapitel zu „Sonderfällen“ der Genres Kriegsfilm, Drama und „(Tragi-)Komödien“ ergänzt werden. Filmhistoriker, die zum Beispiel einer weiteren Analyse von *GRÜN IST DIE HEIDE* des nicht seltener untersuchten Genres Heimatfilm skeptisch entgegenblicken, werden überrascht sein: Die Autorin arbeitet mit Rückgriff auf bislang vernachlässigte Quellen (wie Drehbuchfassungen und westdeutsche Pressezeugnisse) überaus genau und reflektiert die zentralen Aspekte des Films mit Blick auf ihre Fragestellung heraus. Von genauer Quellenrecherche, Kontextualisierung der Filmanalysen durch verfügbare Materialien zur Rezeptionsgeschichte und dem durchdachten Forschungsdesign ist die gesamte Arbeit geprägt. Dadurch wird der lange Untersuchungszeitraum „bewältigt“ und der Vergleich zwischen fiktionalen Produktionen beider deutscher Staaten bestens ausbalanciert. Mit der *STAHLNETZ*-Folge *REHE*

(BRD 1964) kündigt sich unter der Popularitätsprämisse der Abschied vom Kino an, der im Kapitel „Übergänge und Umbrüche (1965–1975)“ hinsichtlich der Eigenarten west- und ostdeutscher Film- und Fernsehgeschichte skizziert wird. Mit Überlegungen zum Generationenwechsel analysiert die Autorin im letzten großen Teil der Arbeit die „DDR-Fernsehromane“ *WEGE ÜBERS LAND* (1968) und *DANIEL DRUSKAT* (1976) sowie die ARD-Serie *JAUCHE UND LEVKOJEN* bzw. die Fortsetzung *NIRGENDWO IST POENICHEN* (1977/78). Im Anschluss an den „Geschichtsboom im westdeutschen Fernsehen“ der 1980er Jahre stehen *HEIMATMUSEUM* (1988, Egon Günther) und als „Wiederentdeckung der Umsiedler“ *MÄRKISCHE CHRONIK* (1983, Hubert Hoelzke) im Mittelpunkt. Schließlich wird der 1981 verbotenen DEFA-Film *JADUP UND BOEL* angerissen. Resümierend reflektiert Alina Laura Tiews schließlich die Gemeinsamkeiten, etwa den gemeinsamen „integrativen Impetus“ (S. 322) der untersuchten Gegenwartsfilme bis in die 1960er Jahre, ebenso wie die unterschiedlichen systemischen Vorzeichen und Implikationen. Ob sich der ausbleibende Zuschauererfolg jener Filme aus dem „Scheitern der Vertriebenenankunft und -integration“ monokausal erklären lässt (S. 323), erscheint allerdings sehr fragwürdig. Auch zeitigt der lange Untersuchungszeitraum medienhistorische Ungenauigkeiten: Die 1950er-Jahre waren kein durchgehendes Jahrzehnt des „Booms westdeutscher Filmwirtschaft“ (S. 93), wie die Autorin nahelegt, sondern vielmehr von filmwirtschaftlichen Krisen am Beginn und am Ende gekennzeichnet, sodass auch die vorgestellten „Sonderfälle“ (S. 145–160) hier sorgfältiger zu verorten wären. Die Vorgänge um die „damals übliche Bundesbürgerschaft“ (S. 159), um die das Produktionsteam von *MAMITSCHKA* (1955, Rolf Thiele) mit dem Bürgerschaftsausschuss rang und die der Film trotz der Einwände auch bekam, sind ebenfalls komplizierter. Das zweite Bürgerschaftsprogramm endete 1955, gefördert wurden in den Jahren 1953 bis 1955 76 Filme (von 338 in den Verleihjahren produzierten). Eine letzte Frage scheint mit Blick auf die „Sonderfälle“ von Flüchtlingen und Vertriebenen im Genrekinobereich der 1950er Jahre auf: die Materialbasis abseits der durch Popularität klar begründeten Einzelanalysen. Es fehlt etwa der erfolgreichste Film des Verleihjahres 1953/54, *WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT* (1953, Rudolf Schündler), in dem Rudolf Prack als „jugendlicher“ Liebhaber ebenfalls einen Vertriebenen spielt, dessen Handlungsmotivation gar aus seiner Geschichte entsteht und insofern dramaturgisch bedeutsam ist.

Verena Feistauer hat durch die Beschränkung auf die Nachkriegszeit und die Bundesrepublik in *Eine neue Heimat im Kino* diesen und weitere Filme ermittelt und analysiert. Es wäre darauf zu hoffen gewesen, dass Tiews Befunde zum westdeutschen Kino der Adenauer-Zeit entsprechend ausdifferenziert und ergänzt würden, aber um es vorwegzunehmen: weitgehend vergeblich. Die Filmrecherche, basierend auf Willi Höfigs Standardwerk zum Heimatfilm von 1973 und umfangreichen eigenen Sichtungungen von „über 100 Heimatfilmen aus den Jahren 1948 bis 1974“ (S. 29), ergab ein Korpus von 16 Filmen, in denen Flucht und Vertreibung „unterschiedlicher Intensität“ thematisiert werden, und neun Filmen, „deren Beschäftigung mit Flüchtlingen und Vertriebenen insgesamt eher oberflächlich, eher

stereotyp und weniger ausführlich erfolgt“ (S. 29f.). Wie lässt sich der filmische „Stereotyp“ eines Flüchtlings oder Vertriebenen am Beginn der Studie bestimmen? Unter der Überschrift „Hintergründe und Voraussetzungen“ legt die Autorin begriffsgeschichtliche Grundlagen von „Heimat“, „Identität“ und zum „Heimatgenre“ auf Basis zahlreicher Forschungsarbeiten vergangener Jahrzehnte, deren Befunde und Thesen ausführlich zitiert werden. Fragwürdig wird es, wenn das komplexe Thema Filmindustrie der 1950er Jahre auf viereinhalb Seiten abgehandelt und so auf Basis der Einschätzungen von Forschern verschiedener Disziplinen die „Stereotypizität des Heimatfilms“ (S. 64) und auch noch das „Ende des Heimatfilmbooms“ erklärt wird (S. 67). Das bedeutet nicht, dass die zitierten Aussagen falsch wären, aber hier wird erstens eine Kausalität zwischen filmwirtschaftlichen Rahmenbedingungen und (eigener, fremder oder pauschaler) ästhetischer Bewertung der Filme ohne eigene medienökonomische Analysen entworfen. Zweitens fehlt trotz der umfangreich hinzugezogenen Sekundärliteratur deren Verortung und Reflexion der Ansätze. Denn insbesondere die Forschung zum Heimatfilm der Adenauer-Zeit hat in den vergangenen Jahrzehnten unterschiedliche Akzentsetzungen erfahren. Statt einer konzentrierten Auseinandersetzung mit wichtigen Entwicklungslinien und Prämissen der Filmgeschichtsschreibung werden Einschätzungen der letzten 50 Jahre schlicht mit eigenen Überlegungen verwoben. Drittens drängt sich schon vor dem eigentlichen Analysekapitel die Frage auf, ob hier Analyse und ästhetische Werturteile nicht doch zu eng beieinander liegen.

Auch Feistauer beginnt mit Trümmerfilmen und schreitet chronologisch voran: Die Handlungen der Filme werden unter Einbindung existierender Forschungen vorgestellt und für die Studie relevante Figuren sowie Dialoge über (verlorene) Heimat, Flucht und Vertreibung zitiert und interpretiert. Nach knapp hundert Seiten folgen die Analysen der vier zentralen Heimatfilme. Die GRÜN IST DIE HEIDE (BRD 1951) gewidmete ist mehr als doppelt so lang wie jene von Alina Laura Tiews und folgt einer deutlich anderen Akzentsetzung. Während Tiews den Film kontextualisiert, die Befunde der Forschung voranstellt und knize „Filmflüchtlinge“ und Heimatinszenierung, Drehbuchfassungen und Filmkritiken analysiert, fokussiert Verena Feisthauer Einzelaspekte in Großkomplexen (etwa die „[U]ebenspraktische Integration der Filmfiguren“, die „emotionale Integration“ einzelner Figuren vor allem anhand ausführlich zitierter Dialoge, „Heimatdiskurse und Repräsentationen ‚Heimat‘“ und die „filmische[n] Imaginationen der Integration“, S. 110–151). Während Tiews schlicht anführt, dass es eine „beiläufige Bemerkung“ gibt, die Hautfiguren stammten aus „Neuenburg“, was auf einen Ort „bei Marienwerder in Ostpreußen“ deute, aber nicht spezifiziert würde (S. 100), identifiziert Feistauer gleichnamige Städte und Dörfer in Westpreußen, Westpommern und Mittelböhmen, schlussfolgert sodann „dass hier gar kein realer Ort gemeint ist“ und weist umfassend fehlerhafte Angaben in filmhistorischen Forschungsarbeiten nach (S. 111f.). Abschließend wird GRÜN IST DIE HEIDE als „fester Bestandteil des ‚Erinnerungsortes‘ Flucht, Vertreibung und Integration“ (S. 155) aufgrund der DVD-Auswertung und anhaltender Fernsehausstrahlungen kritisch diskutiert (den historischen Weg zum

„Erinnerungsort“ skizziert Tiews, S. 98f.). Mit Blick auf die Nachkriegsidentität ist eines der zentralen Argumente, dass „das im Film gezeichnete Bild der Flüchtlinge und Vertriebenen und ihrer Integration sich von dem, was die realen Flüchtlinge und Vertriebenen erlebt haben, massiv unterscheidet“ (S. 156).

Der Vergleich mit „den realen Flüchtlingen und Vertriebenen“ erscheint auch in den folgenden Analysen, bei denen neben einem weiteren „Klassiker“ zum Thema, WALDWINTER (1956, Wolfgang Liebeneiner), auch die weniger bekannten und seltener untersuchten Filme WENN AM SONNTAGABEND DIE DORFMUSIK SPIELT (1953, Rudolf Schündler), ÄNNCHEN VON THARAU (1954, Wolfgang Schleif) und HEISSE ERNTE (1956, Hans H. König) im Mittelpunkt stehen. Auch hier finden sich vor allem lange Handlungsbeschreibungen, ausführlich zitierte Dialogpassagen und auffällig oft Vergleiche mit den „realen Flüchtlingen und Vertriebenen“ (u. a. S. 176, 201, 233, 259 usw.). Unabhängig wie diese Vergleiche im Einzelfall ausfallen und wie diese methodisch und theoretisch zu beurteilen wären, fällt doch auf, dass den Herkunftsorten und Milieus der Filmfiguren ausführlich nachgegangen wird, die „realen Flüchtlinge und Vertriebenen“ dagegen weitgehend pauschal als Folie dienen. Differenzierungen der heterogenen Gruppe nach Herkunftsregionen, Ankunftsgebieten oder Religionen werden so verwischt, was der Quellenlage geschuldet sein könnte, aber auch nicht von sorgfältiger Reflexion entbindet.

In der Schlussbetrachtung schließlich fasst die Autorin ihre Befunde in sieben Thesen zusammen und endet mit einer Episode bzw. einem Dialog aus einer SCHWARZWALDKLINIK-Folge von 1988: Der Verwaltungsdirektor identifiziert eine Patientin als seine „auf der Flucht verschollene Ehefrau“ und lernt nach 42 Jahren seine Tochter kennen, was noch ein letztes Mal zeigen soll, dass „der Verweis auf Flucht und Vertreibung hier ausschließlich ein Mittel [ist], um Rührseligkeit zu evozieren“ (S. 413f.). Wer eine differenzierte und konzise Geschichte der Verhandlung von Flucht und Vertreibung in populären Filmen bis in die 1980er Jahre lesen möchte, sei Alina Laura Tiews Studie ans Herz gelegt. (Stefanie Mathilde Frank)

■ Robert Dassanowsky: **Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933–1938.** Bloomington: Indiana University Press 2018, 444 Seiten, Abb.
ISBN 978-0-253-03362-8, \$ 66,00

■ Klaus Christian Vögl: **Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945.** Wien: Böhlau Verlag 2018, 447 Seiten
ISBN 978-3-205-20297-4, € 60,00

So unterschiedlich die Geschichte des österreichischen und des deutschen Films im 20. Jahrhundert auch verlief, so deutlich ist sie doch auch von politischen, wirtschaftlichen und personellen Verflechtungen gekennzeichnet. Das gilt besonders für die Jahre 1933 bis 1945, wie bereits Armin Loackers *Anschluß im ¾-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938* (Trier

1999) und mehrere Publikationen des Filmarchiv Austria gezeigt haben. Robert Dassanowskys *Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938* und Klaus Christian Vögls *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938-1945* schließen inhaltlich an diese Arbeiten an und geben der Reflexion über das Verhältnis des österreichischen Filmschaffens zum Kino des „Dritten Reichs“ wichtige neue Impulse.

Dassanowsky, der an der University of Colorado lehrt und im englischen Sprachraum einer der besten Kenner der österreichischen Filmgeschichte ist, knüpft in *Screening Transcendence* an frühere Schriften an. Er präsentiert eine breit angelegte Untersuchung des österreichischen Films und der österreichischen Filmindustrie zwischen 1933 und 1938, also zwischen der Machtübergabe an die NSDAP in Deutschland und dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich. Ausführlich beschreibt er zunächst den historischen Kontext, nämlich den Wandel von der demokratischen Ersten Republik zum austrofaschistischen Staat unter Dollfuß und Schuschnigg, die eine Annexion durch Deutschland verhindern wollten. Ideologisch geprägt war dieser Ständestaat vom Katholizismus und den Bemühungen, eine österreichische Identität zu konstruieren. Dadurch geriet speziell die jüdische Bevölkerung in eine komplizierte Position, da sie der konservativen Ideologie vielfach zustimmte, aber aus religiösen Gründen de facto ausgeschlossen war. Diese Politik- und Kulturgeschichte setzt Dassanowsky in einen Dialog mit der Filmgeschichte. Durch genaue Analysen repräsentativer Filme schafft er einen umfassenden Überblick über die damalige Filmindustrie und deren wiederholte Versuche, Verbindungen mit Hollywood aufzubauen. Ebenso geht er auf die Entwicklung der Genres, des Stils und der politischen Ausrichtungen der Filme ein und untersucht ihre Rezeption durch Publikum und Kritik.

Eine Neubetrachtung des Wiener Films, der in den Werken Willi Forsts und Walter Reischs seinen Höhepunkt erlebte, steht am Anfang. Dassanowsky fragt, ob dieser Wiener Film eine potenzielle Alternative zum Film im „Dritten Reich“ war – und wie die Ideologie dieser Filme, die eigentlich dem Nationalsozialismus zuwiderlief, in Deutschland missbraucht werden konnte. Als nächstes wendet er sich dem Emigrantenfilm zu, also den von Filmschaffenden jüdischer Abstammung, die in Deutschland nach 1933 nicht mehr „erwünscht“ waren, selbstständig produzierten Filmen. Hier untersucht Dassanowsky vor allem, wie jene Filme, in denen der Katholizismus thematisiert wird, nicht nur eine religiöse, sondern auch eine nationalpolitische, dem deutschen Nationalismus entgegengesetzte Identität konstruierten. Die folgenden Kapitel widmen sich den Geschlechterrollen, dem wichtigen Genre des Künstler- und Musikfilms, in dessen österreichischer Form Dassanowsky sozialkritische Elemente identifiziert, den politisch teilweise umstrittenen Verwechslungskomödien und der Entwicklung eines „nationalen“ Filmstils. Auch befasst er sich mit den Bemühungen, eine neue österreichische Identität zu definieren, die mit der Verlegung des kulturellen Zentrums vom kosmopolitischen Wien in die viel weniger nationalspezifischen Alpen verbunden war. Zuletzt kommt Dassanowsky zu den Strukturen der Filmindustrie

und -wirtschaft zurück und legt dar, wie die für Film zuständigen Ämter und Firmen versuchten, mit Hollywood eine strategische Zusammenarbeit aufzubauen. Das Ziel war es, trotz des enormen wirtschaftlichen Drucks von Seiten Deutschlands eine unabhängige österreichische Filmproduktion aufrechtzuerhalten. Dieses Vorhaben misslang. Viel wichtiger als die relativ kleine österreichische Filmindustrie war für Hollywood bis Ende der 1930er Jahre der deutsche Markt.

Mit Blick auf die Geschlechterrollen stellt Dassanowsky beispielsweise die These auf, dass der ideologische Kampf zwischen politischem Katholizismus, pan-germanischer Nazi-Propaganda und Kapitalismus von bestimmten Frauenfiguren verkörpert werde. Paula Wessely erscheint etwa aktiv und emanzipiert in Willi Forsts *MASKERADE* (1934) und Walter Reischs *EPISODE* (1935), die beide von negativen Sozialnormen und positiven weiblichen Eigenschaften handeln; in diesen Rollen ist sie für Dassanowsky eine unabhängige Frau, die sich zugleich über herkömmliche Geschlechterrollen hinwegsetzt und traditionelle sexuelle Beziehungen respektiert. Im Gegensatz dazu sei Wesselys Rolle in Géza von Bolvárys *ERnte* bzw. *DIE JULIKA* (1936) beispielhaft für die Aufwertung weiblicher Aufopferung: Sie befindet sich nur deshalb nicht vollständig im Einklang mit nationalsozialistischen Idealen, weil ihre Figur verbunden ist mit der „tieferen Botschaft eines transkulturellen österreichischen Imaginären, das durch den katholischen Glauben transzendiert“ werde (S. 123). Der Endpunkt dieser Entwicklung ist für Dassanowsky mit der negativen Darstellung weiblicher Bildung und Ambition in E. W. Emos *DIE UNENTSCULDIGTE STUNDE* (1937) erreicht, in der die ideologisch-politischen Verschiebungen in der Wiener Filmindustrie und Filmkritik nach dem umkämpften und schließlich aufgeschobenen deutsch-österreichischen Filmabkommen von 1937 erkennbar würden. So überzeugend Dassanowsky die Frauenrollen hier untersucht, so wäre es doch interessant, gerade dem Wandel noch genauer nachzugehen, etwa in Relation zu Forsts späteren Filmen, wie *WIENER BLUT* (1942).

Dassanowskys sorgfältig recherchierte Arbeit liefert eine vorzügliche Darstellung des österreichischen Films jener Jahre und bildet auch dank des Verzeichnisses der produzierten Filme eine gute Grundlage für weitere vertiefende Analysen. Wünschenswert wäre ein genaueres Lektorat (die Zahl der Tipp- und Druckfehler stört ein wenig) gewesen sowie ein Register der Filmtitel; beim Filmverzeichnis fehlen leider Hinweise auf die Verfügbarkeit der Filme, also etwa auf Archivkopien.

Anders als Dassanowskys Buch ist Klaus Christian Vögl *Angeschlossen und gleichgeschaltet. Kino in Österreich 1938–1945* explizit keine Filmgeschichte, sondern eine Kinogeschichte. Vögl betrachtet das Kino dabei als wirtschaftliche Institution, als konkreten Ort und Objekt juristischer und amtlicher Regelungen, die im Laufe des rapiden „Anschlusses“ vom März 1938 wirksam wurden. Die Quellenbasis seiner chronologisch angelegten Arbeit bilden Akten der Reichsfilmkammer in Österreich aus den Jahren 1938 bis 1945, die er bereits 1981 im Bestand der Wirtschaftskammer Wien auffand. Vögl, der selbst in der Wirtschaftskammer Wien tätig ist, knüpft mit dem neuen Buch an seine Diplomarbeit von 1991 an.

Während Dassanowsky in seiner Darstellung die Analyse der filmindustriellen Entwicklungen und die filmanalytische Arbeit verbindet, trennt Vögl diese Bereiche ausdrücklich, obwohl sie auch für ihn verwandt sind: „Wohl kann letztlich das Kino ohne Film nicht existieren [...], doch ist ‚Kino‘ – vor allem in dem behandelten Zeitraum – mehr als bloß Film: Es ist Freizeit- und Kommunikationsstätte, Kulturinstitution. [...] Die Geschichte des Kinos als Betriebs- und Filmvorführungsstätte, seiner Interessenvertretung und der dafür maßgebenden Rechtsnormen und politischen wie wirtschaftlichen Strukturen sind ein durchaus eigenständiger Bereich, der bisher kaum in vorrangiger Weise untersucht worden ist.“ (S. 15f.)

Ausführlich arbeitet Vögl eine Fülle an Details zu den wirtschaftlichen und betrieblichen Strukturen der Wiener Kinos und den juristischen Regelungen heraus. Vor allem interessiert ihn, wie sich die Strukturen und Regelungen mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich änderten und welche Folgen die „Gleichschaltung“ für die Wiener Kinowirtschaft hatte.

Vögl beginnt mit einem Überblick der historischen Entwicklung des Kinos in Österreich bis 1938, wobei die Ausführungen zum Zeitraum 1933–1938 und zu den Verbindungen zum Deutschen Reich recht knapp ausfallen, wohl aufgrund fehlender Quellen. Danach beschreibt er die behördliche Behandlung des Kinos im „Dritten Reich“ als „öffentliche Kulturstätten“ (S. 55) und die Bedeutung des Films als politisches Medium und Träger der nationalsozialistischen Ideologie. Diese herausgehobene Rolle des Films und der Propaganda bedingte eine grundlegende Neubewertung der Institution des Kinos: Die bis dahin konkurrierenden, privatwirtschaftlich organisierten Kinos in Österreich verwandelten sich unter dem Nationalsozialismus zu öffentlichen Stätten, die direkter staatlicher Kontrolle unterlagen und so de facto zum Instrument der Regierungspolitik wurden.

Im Zentrum der nationalsozialistischen Film- und Kinopolitik steht bei Vögl die „Arisierung“ von Kinos jüdischer Besitzer oder Teilhaber. Anhand einer Vielzahl historischer Textquellen zeichnet Vögl den Prozess der systematischen Enteignung der jüdischen Kinobetreiber und -angestellten nach sowie die Flut neuer Gesetze, die jede Phase der „Arisierung“ regelten und ihr einen rechtsgültigen Anschein gaben. Ebenso erläutert Vögl an konkreten Beispielen die Auswirkungen der „Arisierung“ auf die Enteigneten und die Profiteure, nämlich loyale Parteimitglieder. Über die Zuweisung „arisiert“er Kinos in Wien schreibt Vögl: „Vorrangig behandelt wurden [...] Juli-Putschisten des Jahres 1934 oder Witwen ‚justifizierter Nationalsozialisten‘. Im ersteren Sinn gingen Anteile des Mozart-Kinos an Rudolf Strasser sowie das Kruger-Kino an Josef Fleischer, der 27 Monate inhaftiert gewesen war. Ferner wurden drei Witwen bedacht: Gabriele Planetta, die Witwe des Dolfuß-Mörders Otto Planetta, sollte als ‚Versorgung‘ 70% der Anteile des gut gehenden Astoria-Kinos zugewiesen bekommen, enteignet wurde das jüdische Ehepaar Alfred und Elsa Epstein“ (S. 160). Obwohl sich Vögl hauptsächlich auf die rechtlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Regelungen zu den Kinos in Österreich unter der „Okkupation“ (so sein im juristischen Sinne verwendeter Begriff) konzentriert, verdeutlichen die von ihm angeführten Beispiele auch die Folgen der neuen Strukturen im Einzelfall.

Mit *Angeschlossen und gleichgeschaltet* erschließt Vögl ein bis jetzt zu wenig erforschtes Gebiet und lenkt den Blick darauf, wie wichtig die Untersuchung der Kinowirtschaft für die Filmgeschichtsschreibung ist. Dass sich bestimmte Angaben und Argumente wiederholen und eine Straffung dem Buch gutgetan hätte, ändert nichts an seiner außerordentlichen Bedeutung für die Erforschung der österreichischen Filmgeschichte. Vögl zeigt, wie der nationalsozialistische Staat Strukturen aufbaute, die ihm ermöglichten, schnell und effektiv seine ideologischen und hier vor allem antisemitischen Ziele zu erreichen. Aufgrund seines umfangreichen Anmerkungsapparates, der im Anhang enthaltenen Statistiken und Daten zu Kinos samt Informationen zur Zahl der Sitzplätze, zu Arisierungsverfahren und Kriegsbeschädigungen sowie mehrerer Register eignet sich Vögls Buch auch sehr gut als Nachschlagewerk.

So unterschiedlich sie sind, stellen die Bücher von Dassanowsky und Vögl nicht nur profunde Beiträge zur Forschung dar, sondern machen auch aufmerksam auf weiter bestehende Lücken in der Filmgeschichtsschreibung. Sie sind ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Schließung dieser Lücken und liefern reichlich Ansatzpunkte und Material für weitere Arbeiten. (Anjeana K. Hans)

■ Michael Kamp: ***Glanz und Gloria. Das Leben der Grande Dame des deutschen Films Ilse Kubaschewski 1907 bis 2001.*** München: August Dreesbach Verlag 2017, 374 Seiten, Abb. ISBN 978-3-944334-58-5, € 48,00

Ilse Kubaschewski (1907–2001) war eine der bedeutendsten und einflussreichsten Persönlichkeiten der deutschen Filmgeschichte. Mit der Gründung ihres Gloria-Filmverleihs 1949 und der Produktionsfirma Divina vier Jahre darauf mischte Kubaschewski, die von Kollegen, Freunden und Journalisten respektvoll „die Kuba“ genannt wurde, die Filmszene auf und gab danach wie kaum jemand anderes die künstlerische, thematische und wirtschaftliche Richtung des westdeutschen Nachkriegskinos vor. Zwischen 1949 und 1973 produzierte und verlor sie die sogenannte „Filmkönigin“ mehr als 500 Filme, darunter Ufa-Reprisen, Klassiker des Heimatfilmgenres wie *GRÜN IST DIE HEIDE* (1951) und der Zweiteiler über die Trapp-Familie 1956–1958, ebenso aber auch internationale Erfolge wie Federico Fellinis *LA DOLCE VITA* (*DAS SÜSSE LEBEN*, 1960) und Luchino Viscontis *LUDWIG II* (1973). Kubaschewskis herausragender Erfolg basierte dabei auf einer Vernetzung von Produktion, Nachwuchsunterstützung und Verleih. Sie betrieb außerdem eine Reihe von Kinos in Berlin und München und veranstaltete in den 1950er Jahren opulente Bälle, wodurch sie den Publikumsgeschmack aus erster Hand kennenlernte und Tendenzen frühzeitig verstehen und mitbestimmen konnte. Legendär ist ihr Gespür für die Vorlieben der Zuschauer; man behauptet sogar, sie habe sich immer wieder mit ihrem Dienstmädchen und ihrem Chauffeur beraten. Berühmt ist sie vor allem als Förderin sentimentaler Heimatfilme, doch war auch ihre Arbeit in anderen neuen Genres bahnbrechend: Sie war es, die den Schlager-, den Pauker-, den Sex- und Aufklärungsfilm in Deutschland populär machte.

Trotz ihrer Pionierarbeit liegt erst jetzt eine umfangreiche Biographie der „Kuba“ vor: Im Auftrag der Ilse Kubaschewski Stiftung hat Michael Kamp eine fundierte und gründlich recherchierte Studie verfasst und füllt damit eine Lücke. Bisher sind ihr Leben und Werk nur sporadisch in Memoiren oder Biographien männlicher Kollegen wie Artur Brauner und Franz Marischka erwähnt worden; daneben finden sich einige Informationen in Studien von Claudia Dillmann-Kühn und Ursula Kähler.

Kubaschewski hat vor allem in einer Männerwelt agiert. Kamp schildert nun erstmals die Beziehungen zu einflussreichen Männern der Filmbranche auch aus ihrer Sicht. So fließen in Kamps Erzählung zahlreiche Zitate aus ihren Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen, aber auch aus Interviews mit engen Freunden, Weggefährten und Mitarbeitern ein – darunter ihre Haushälterin Lydia Kerler, Angela Waldleitner, Karl Spiels und Helmut Lydtin. Die Biografie wird dadurch lebendig und vielstimmig. Zur Sprache kommen die Ehe und die enge berufliche Partnerschaft mit Hans Kubaschewski, ihre private und geschäftliche Beziehung zu Luggi Waldleitner und ihre langjährige Zusammenarbeit etwa mit Artur Brauner, Paul May und Roy Black.

Das Buch ist chronologisch angelegt und in sechs Kapitel aufgeteilt, die Leben und Werk Kubaschewskis stets auch in den sozialen, politischen und geschäftlichen Kontext in Westdeutschland und Europa stellen.

Die ersten zwei Kapitel umfassen das Leben Ilse Kubaschewskis, geborene Kramp, von ihrer Geburt 1907 in Berlin bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Schon als Mädchen begleitete sie ihre Mutter ins Kino, wo diese arbeitete, verkaufte dort Karten und schlich sich in Vorstellungen hinein. Wichtige Erfahrungen sammelte sie später im Filmverleih und im Filmvertrieb Siegel Monopolfilm: „Im Allgemeinen setzte Siegel auf einfache Unterhaltungsfilm und versorgte mit ihnen vor allem Provinzkinos“ (S. 39), bemerkt Kamp und arbeitet Parallelen zwischen der Leitung dieser Firma und Gloria aus. Im gleichen Zeitraum baute sich Ilse Kramp noch vor der Heirat mit Hans Kubaschewski ein zweites Standbein auf: Sie gründet 1937 ein kleines Kino, die „Rudower Tonlichtspiele“ (RuToLi), die sie mit Eltern und Schwester bis in die 1950er Jahren führte, bevor sie die Familie nach München holte.

Besonders erhellend ist Kamps Beschreibung von Kubaschewskis frühem „Netzwerk“, das „zu einem wesentlichen Teil aus Personen bestand, die sie aus den Berliner Jahren kannte und die in der NS-Zeit beim deutschen Film tätig und erfolgreich gewesen waren.“ (S. 125) 1952 realisierte sie mit dem Regisseur Gustav Ucicky *BIS WIR UNS WIEDERSEH'N*, 1953 arbeitete sie eng mit Veit Harlan und Kristina Söderbaum zusammen. Sie verstand sich dabei „in erster Linie als Filmmacherin, die sich durch den Erfolg an den Kinokassen messen lassen wollte. Ein erfolgsorientierter Pragmatismus im Umgang mit NS-belasteten Filmschaffenden ist bei ihr festzustellen.“ (S. 131) Der Gründung der Gloria folgten frühe Erfolge mit Ufa-Reprisen wie *KORRA TERRY* (1940) und *LA HABANERA* (1937) sowie mit *EINE NACHT IM SÉPARÉE* (1950). Der Aufstieg der Firma verlief rasant; in den ersten fünf Jahren wuchs die Gloria um „unglaubliche 997 Prozent“ (S. 121). Das war kein Wunder, denn die Gloria profitierte von Hans Kubaschewskis guten Kontakten

zu amerikanischen Kulturoffizieren und zu Warner Bros., wodurch mehrere Filme von Republic Pictures International in ihren Verleih kamen. Schon hier zeigte sich Kubaschewskis eigene Stärke – ihr berüchtigtes Gespür für Publikumserfolge; eine besondere Bedeutung kam dabei GRÜN IST DIE HEIDE (1951) als Prototyp des Heimatfilms zu. Wie andere Geschäftsfrauen der Nachkriegszeit zeichnete sich Kubaschewski durch ihre Arbeitsmoral aus; Kamp stellt Bezüge her zu Grete Schickedanz, der Gründerin des Versandhauses Quelle, zu Maria Zach, Filmverleiherin und Produzentin von Märchen- und Bergfilmen in den 1910er und 1920er Jahren, sowie zu Lonny van Laak, einer jüdischen Unternehmerin, die mit ihrem Luitpold-Kino in München eine erhebliche Rolle in der Nachkriegszeit spielte.

Ausführlich behandelt Kamp die goldenen Jahre der Gloria, die Gründung der Divina Produktion und die Eröffnung des Gloria-Filmpalastes in München. Detailliert geht er hier auf Kubaschewskis Geschäftsstrategien ein: Dazu gehörten erstens die Gloria-Filmbälle, die Eigenwerbung für die Gloria-Filme waren und gleichzeitig eine Art Jobbörse – hier wurden Zukunftsprojekte beschlossen, Aufträge vergeben und Rollen besetzt. Zweitens gehörte dazu die Idee, den Markt auch durch Kinos wie den Gloria-Filmpalast zu erobern. Um das entstehende Netzwerk von Kinos kümmernten sich die Eltern und die Schwester; sie alle wohnten in der neuen Villa der erfolgreichen Tochter. Familienleben und Geschäft waren eng verflochten; ihr Familiensinn hallte nach im Engagement für Schauspieler und Nachwuchsregisseure. So verbindet Kamp den unerhörten Erfolg mit der Trapp-Serie mit Kubaschewskis Bemühungen, sich eine eigene „Filmfamilie“ aufzubauen: Sie wirbt um Regisseure wie Wolfgang Liebeneiner und Robert Siodmak und beginnt ihre jahrelange Partnerschaft mit Artur Brauner. Immer wieder arbeitet sie gezielt mit Schauspielerinnen wie Hildegard Knef und Zarah Leander und hilft ihnen aus beruflichen oder finanziellen Schwierigkeiten. Dieses Netzwerk wird zur Voraussetzung dafür, dass sie die große Kinokrise durch das erstarkende Fernsehen überwinden kann.

„Erfolge in Zeiten der Kinokrise“ heißt das vorletzte Kapitel. Kamp nimmt hier Kubaschewskis große internationale Produktionen mit Partnern in Frankreich und Italien wie bei ANGÉLIQUE (1964), die Zusammenarbeit mit der DEFA und ihre Erfolge im Mainstreamkino unter die Lupe. Im Umgang mit Produzenten und Regisseuren erwies sie sich als kreativ und zeigte ihre Risikobereitschaft, in dem sie neben Komödien und Schlagerfilmen auch in neue Genres wie Pauker-, Sex- und Aufklärungsfilm investierte und eine lukrative Marktnische füllte. Erfolgsgaranten waren die mit Brauner coproduzierten Karl-May-Filme, darunter Robert Siodmaks international besetzte Filme DER SCHATZ DER AZTEKEN (1965) und DIE PYRAMIDE DES SONNENGOTTES (1965), die für den kontinuierlichen Aufstieg der Gloria sorgten. Kubaschewski produziert und verleiht wie am Fließband: 1969 werden ihre Erfolge mit dem Bundesverdienstkreuz gewürdigt.

Das letzte Kapitel widmet sich dem Verkauf der Gloria 1973 und Kubaschewskis privatem Leben. Beim Verkauf ihrer Firma macht sie Profit in einer Zeit, in der andere Verleiher und Filmstudios insolvent gingen. Allerdings wurde ihr Lebensabend danach durch Enttäuschungen durch Geschäftspartner und ihren neuen

Lebensgefährten getrübt. Mit langjährigen Freunden wie Luggi Waldleitner und Artur Brauner kam es zu Konflikten. Bald stellte auch die Divina den Betrieb ein. Ein letzter Höhepunkt war die Gründung der Ilse Kubaschewski Stiftung 1994, die Schauspieler finanziell unterstützt. „Früher hab ich fest an ein Happy-End geglaubt“, zitiert Kamp die Grande Dame (S. 295). „Heute weiß ich, dass kein Mensch ganz glücklich ist.“

Kamps reich mit Privatfotos, Briefen, Werbematerial, Plakaten und Archivadokumenten bebildertes Buch liefert einen seltenen Einblick in die Rolle von Produzenten und Verleihern in der westdeutschen und europäischen Filmbranche. Es handelt von einer besonderen Frau, die sich in einer Männerwelt durchzusetzen wusste – und ist damit auch ein wichtiger Beitrag zur deutschen Filmgeschichtsschreibung. (Mariana Ivanova)

■ William Gillespie: **Legion Condor. Karl Ritter's lost 1939 feature film.** Potts Point: German Films Dot Net 2019, 244 Seiten, Abb. ISBN 978-0-9808612-6-6, € 30,00

Mit dem Titel LEGION CONDOR verknüpft sich ein Phantom. Der aus geostrategischen Gründen (Hitler-Stalin-Pakt) unvollendet gebliebene Luftwaffen-Spielfilm der Ufa, den der auf militärische Themen spezialisierte Propaganda-Experte Karl Ritter am Vorabend des Zweiten Weltkrieges zu drehen begann, ist in der filmhistorischen Literatur oft mit einem der nichtfiktionalen Propagandafilme über den Spanischen Bürgerkrieg verwechselt worden, deren Korpus nicht leicht zu überschauen ist. Obgleich von LEGION CONDOR nicht ein einziger Meter überliefert ist, steht der Titel auf einer Liste von 41 Vorbehaltsfilmen, die im Internet weite Verbreitung fand, und weckte bei Liebhabern anscheinend solche Begehrlichkeiten, dass er sogar – als *Fake* freilich – im Sortiment von Militaria-Mailordern auftauchte, die Raubkopien von NS-Filmen auf DVD vertreiben.

Der Australier William Gillespie, Ritter-Spezialist und Sammler von Memorabilien zum deutschen Film vor 1945, legt nun mit *Legion Condor. Karl Ritter's lost 1939 feature film* eine quellenreiche Monografie vor, in deren Mittelpunkt das lange verschollene Drehbuch steht, das Gillespie 2018 in einem Berliner Antiquariat erwarb. Das Buch schließt Gillespies im Selbstverlag publizierte Ritter-Trilogie ab, zu der auch *Karl Ritter. His Life and ‚Zeitfilms‘ under National Socialism* von 2012 (rezensiert in *Filmblatt* 49, Sommer 2012) und *The Making of THE CREW OF THE DORA* von 2016 (rezensiert in *Filmblatt* 60, Herbst 2016) gehören. Wie die beiden Vorgänger stützt sich auch *Legion Condor* auf die in Argentinien lagernden Tagebücher Ritters, die dessen Enkel, Michael Ritter, Gillespie zur Verfügung stellte.

Das Buch umfasst 17 Kapitel, denen eine auf die Jahre 1936–38 beschränkte, an der Darstellung Antony Beevors orientierte Chronologie des Spanischen Bürgerkrieges vorangestellt ist. Dass sich die Länge der Kapitel zwischen zwei und 83 Seiten bewegt, macht bereits deutlich, dass der Leser hier keine verdichtete Abhandlung vor sich hat, sondern das Resultat von Grundlagenforschung, deren

Ergebnisse Gillespie mitunter in summarischer Form darbietet. So enthalten etwa die Kapitel fünf bis acht Angaben über die Produktionsvorbereitungen, das Budget und den Stab des Films, die zum überwiegenden Teil ebenso gut als Anhänge hätten präsentiert werden können. Spannungsreich dagegen sind die minutiösen Rekonstruktionen des Entstehungsprozesses der Aufnahmen zu *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND*, die Ritter zwischen Ende Januar und Anfang März 1939 in Spanien drehte (Kapitel 3), der Genese des Drehbuchs, an dem Ritter parallel zum Schnitt des vorgenannten Films und zum Dreh von *KADETTEN* arbeitete (Kapitel 4), und des Verlaufs der Dreharbeiten zu *LEGION CONDOR* bis zu deren Abbruch am 26. August 1939 (Kapitel 10). Dass Ritters Spielfilmprojekt bereits seit 1939 mit dem nichtfiktionalen Film *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND* verwechselt wird, arbeitet Gillespie im ersten Kapitel („Decades of Confusion“) heraus. Der Aufklärung dieses Sachverhaltes dient das dritte Kapitel, in dem sich der Autor detailliert mit der Spanien-Berichterstattung in der deutschen Wochenschau- und Dokumentarfilmproduktion auseinandersetzt. Eine vertiefte Ausarbeitung hätte man sich zum Thema des auf nur vier Seiten beschränkten zwölften Kapitels gewünscht, das die Dramaturgie und die ersten sieben Szenen von *LEGION CONDOR* vor dem Hintergrund des Ritterischen Zeitfilm-Konzeptes einordnet. Das 16. Kapitel dokumentiert eine Sichtung des unter dem Archivtitel *Legion Condor* im Bundesarchiv liegenden Materials, das Gillespie *IM KAMPF GEGEN DEN WELTFEIND* zuordnet, zu dem er aber auch anmerkt, dass es möglicherweise als Rückpro-Material für *LEGION CONDOR* kompiliert wurde.

Zentraler Bestandteil des Buches ist die ins Englische übersetzte Fassung des Drehbuchs, die es – neben den begleitenden Werk- und Pressefotos – erstmals ermöglicht, sich ein Bild des Films zu machen. Das Resultat ist wenig überraschend. Wäre *LEGION CONDOR* vollendet worden, so hätte man ihn zurecht als einen archetypischen Ritter-Film bezeichnen können. Neben der Darstellung von Luftkämpfen steht ein dem Zeitgeist entsprechendes Kameradschaftspathos im Vordergrund. Ähnlich wie in *STUKAS* (1941) und *BESATZUNG DORA* (1942/43) ergehen sich auch hier holzschnittartige Draufgänger-Typen in beinahe zwanghafter Fröhlichkeit. Bemerkenswert erscheint eine Szene, in der die im Geheimen reisenden Angehörigen der Legion im Hamburger Hafen für emigrationswillige Juden gehalten werden. Die recht breit ausgespielten Verhöre durch die Tscheka im letzten Filmdrittel muten realistischer an als die Szenen gleichen Themas, die Ritter 1942 in G.P.U. präsentierte.

Auch wenn das Drehbuch den Film als schabloniertes Propaganda-Vehikel erkennen lässt, liefert Gillespies Publikation nicht nur wertvolles Material für zukünftige Forschungsarbeiten, sondern wirft auch Fragen auf, die bislang kaum gestellt wurden. Dies betrifft etwa die Nähe zwischen Karl Ritter und Adolf Hitler, der Einfluss auf Ritters propagandistischen und filmischen Stil nahm: Immerhin verabschiedete der Diktator den Regisseur vor dessen Spanien-Reise im Frühjahr 1939 persönlich. Wie man in Hans Severus Zieglers Materialsammlung *Wer War Hitler?* (Tübingen 1970) nachlesen kann, beinhaltete die Empfehlung, die Hitler Ritter für dessen Dreharbeiten mitgab, unter anderem: „Beobachten Sie, lassen Sie sich erzählen, leben Sie mit [...]“. Gillespies Buch kann man nun entnehmen, dass Ritter

dieser Aufforderung in Spanien nachkam, indem er etwa eine Szene mit einem erblindeten Kriegsveteranen, den er in einem Hotel in Sevilla beobachtete, unmittelbar ins Drehbuch einfließen ließ. Es handelt sich um einen von zahlreichen Anhaltspunkten für einen bestimmten Realismus-Begriff, der sich mit Ritters Zeitfilm-Konzept verknüpfte und einer näheren Untersuchung wert ist.

Wie im Fall der vorhergegangenen Bände mag man auch der LEGION CONDOR-Monografie das Fehlen eines analytischen Ansatzes vorwerfen, wendet sie sich doch in erster Linie an Propaganda-Liebhaber und Spezialisten, die Gillespies akribische Recherchen zu würdigen wissen. Solange jedoch keine Edition der Ritter-Tagebücher vorliegt, stellt Gillespies Ritter-Buchtrilogie für die Forschung zum NS-Kino eine unverzichtbare Referenz dar. Es wäre sehr zu wünschen, dass sich Ritters Erben von der Editierung oder zumindest weiteren Zugänglichmachung dieser film- und zeitgeschichtlich wertvollen Quelle überzeugen ließen. (Dirk Alt)

■ Ilka Brombach, Tina Kaiser (Hg.): **Über Christian Petzold**. Berlin: Vorwerk 8 2018, 264 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-940384-99-7, € 19,00

„Je mehr man über einen Film reflektiert, umso reicher schaut er zurück.“ (S. 65) Diese Maxime formuliert der Filmemacher Christian Petzold in einem Gespräch mit Michael Baute und Volker Pantenburg, das sich seiner Studienzeit an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) widmet. In den Seminaren seiner Lehrer und Mentoren Harun Farocki und Hartmut Bitomsky eröffnete sich für Petzold ein reflektierter Zugriff auf Film und erzählte Wirklichkeit, der sich in seinen Arbeiten bis heute nachweisen lässt.

Ein im Verlag Vorwerk 8 erschienener, filmwissenschaftlicher Sammelband mit dem lakonischen Titel Über Christian Petzold nähert sich zum ersten Mal in deutscher Sprache dem Werk eines der profiliertesten Regisseure des deutschen Gegenwartskinos. In einem für die folgenden Texte als programmatisch zu lesenden Grußwort greift der Filmemacher Dominik Graf die Maxime seines Regiekollegen auf, indem er eine einzelne Szene aus Petzolds Kinodebüt DIE INNERE SICHERHEIT (2000) detailliert nacherzählt und daraus zentrale Strategien und Verfahren von Petzolds Arbeitsweise herausarbeitet: „Du weißt ja: ‚über Film reden‘ und schreiben, Film beschreiben, über Film lesen ist manchmal das Wichtigere, als die Filme zu sehen“ (S. 15), schreibt Graf, der 2011 gemeinsam mit Petzold und Christoph Hochhäusler die Fernsehtrilogie DREILEBEN realisierte.

Im insbesondere mit Blick auf seine späteren Filme aufschlussreichen Gespräch über die Zeit an der dffb erinnert sich Petzold an seine frühen, zum Teil unvollendet gebliebenen Studentenfilme, denen auch der US-amerikanische Filmwissenschaftler Marco Abel einen Beitrag widmet. „Wenn man etwas nicht beendet, steckt noch immer ein Versprechen drin“ (S. 24), resümiert der Filmemacher in einem zweiten, das Gesamtwerk umfassenden Interview, das Ilka Brombach mit Petzold geführt hat. Darin berichtet er gewohnt leidenschaftlich und inspiriert

über sein filmisches Denken und gewährt freigiebig Einblick in Arbeitsmethoden und Produktionszusammenhänge. Das Sprechen über das eigene Filmemachen erscheint bei Petzold als Teil eines selbstreflexiven Prozesses, der sein filmisches Arbeiten von Beginn an begleitet und geprägt hat.

Wie sehr Petzold in seinem Werk die immer gleichen Themen umkreist und variiert, zeigen die Beiträge, in denen Filmwissenschaftler und Filmwissenschaftlerinnen sowie Filmkritiker und Filmkritikerinnen aus Deutschland, Frankreich, England und den USA einzelne Filme analysieren, wiederkehrende Motive untersuchen und (film)historische Bezüge freilegen. Insbesondere das Motiv der Arbeit wird in mehreren Beiträgen in den Blick genommen. Am überzeugendsten ist in dieser Hinsicht der Aufsatz von Sabine Nessel, die Petzolds Darstellungsweisen kapitalistischer Verhältnisse präzise herausarbeitet. Indem sie Petzolds Film *YELLA* (2007) unter Rückgriff auf Farockis filmische Beobachtung einer Private Equity-Verhandlung in *NICHT OHNE RISIKO* (2004) betrachtet, rückt sie die Ebene des Performativen in den Vordergrund und zeigt eindrücklich, wie „[d]as Wissen von der Inszenierung der New Economy“ (S. 133) bei Petzold die Körper, Handlungen und Beziehungen der Protagonisten steuert. Malte Hagener dagegen konzentriert sich in seinem Text auf Petzolds Umgang mit Filmgeschichte. Es ist allgemein bekannt, dass Petzold als äußerst cinephiler Autor filmhistorische Referenzen aufgreift und modifiziert. Originell ist Hageners Ansatz, die Vertauschung als zentrale Metapher in Petzolds Werk zu lesen. Der Begriff ist Harun Farockis *Filmkritik*-Text „Vertauschte Frauen“ entnommen, der sowohl dessen Spielfilm *BETROGEN* (1985) als auch Petzolds Film *PHOENIX* (2014) zugrunde liegt. Versteht man mit Hagener die Vertauschung als Übertragung von Bedeutung, so kann mit ihr gewinnbringend über Petzolds Aneignung von Filmgeschichte nachgedacht werden.

Harun Farocki hat seit Petzolds späten dffb-Filmen bis zu seinem plötzlichen Tod 2014 an allen Drehbüchern Petzolds mitgeschrieben. In Petzolds jüngeren Kinofilmen *BARBARA* (2012), *PHOENIX* und seinem aktuellen Werk *TRANSIT* (2018), der im vorliegenden Band leider nicht mehr berücksichtigt wird, tritt das gemeinsame Interesse Petzolds und Farockis für deutsche Geschichte ins Zentrum. Ihm sind mehrere Beiträge gewidmet. Hervorzuheben ist Tobias Ebbrecht-Hartmanns Analyse des reflektierten Geschichtsverständnisses, das diesen Filmen zugrunde liegt. Ebbrecht-Hartmann gibt erhellende Einblicke in die den Filmen vorausgehende Recherchearbeit und zeichnet exemplarisch nach, wie historische Materialien und Bezüge Eingang in die Filme finden. „Die Verbindung zur Gegenwart muss sichtbar bleiben“ (S. 176), zitiert er Petzold, der in seinen Filmen die Konstruktion offen mitverhandelt. Es wäre interessant, die komplexe Vermengung von Vergangenheit und Gegenwart an seinem aktuellen Kinofilm *TRANSIT* nachzuzeichnen, in dem Petzold auf eine klare Unterscheidung der beiden Zeitebenen verzichtet.

Der letzte Abschnitt des Bandes stellt Texte und Filmkritiken von Petzold selbst vor und liefert zahlreiche Beispiele, an denen seine filmische Denkbewegungen

und seine erzählerische Prägnanz nachvollzogen werden können. Es bleibt zu wünschen, dass die überfällige filmwissenschaftliche Würdigung des Werks Christian Petzolds mit seinen jüngsten (und künftigen) Filmen fortgeschrieben wird. Bedauerlich ist einzig die durchgängig schlechte Abbildungsqualität. Den beiden Herausgeberinnen Ilka Brombach und Tina Kaiser ist ein hervorragend konzipierter Sammelband gelungen, der sich kenntnisreich mit den Filmen Christian Petzolds auseinandersetzt. (Kerstin Parth)

■ Uli Jürgens: **Louise, Licht und Schatten. Die Film pionierin Louise Kolm-Fleck.** Wien: Mandelbaum 2019, 242 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-85476-599-8, € 20,00

„Weibliche Regisseure sind zur Zeit noch eine Seltenheit“, stellen im Oktober 1927 die *Frauen-Briefe* fest, die Zeitschrift der Katholischen Frauenorganisation der Erzdiözese Wien, „aber allmählich beginnen auch hier die Frauen festen Fuß zu fassen und die schwierigen und verantwortungsvollen Aufgaben, die gerade an die Filmregisseure gestellt werden, zu bewältigen. Die erste weibliche Filmregisseurin ist eine Wienerin, Frau Louise Kolm, Direktorin des ‚Wiener Kunstfilm‘, die eigentliche Begründerin der österreichischen Filmindustrie.“ (S. 161)

Der Ort, an dem diese Einschätzung damals publiziert wurde, ist etwas ungewöhnlich, für den deutschsprachigen Raum aber stimmt die Aussage: Die 1873 geborene Louise Kolm, deren Vater Ludwig Veltée ein umtriebiger Schausteller war und in Wien Erfolge mit seinem Stadtpanoptikum feierte, begründete 1908 mit ihrem ersten Ehemann Anton Kolm die Filmproduktion in Wien – zunächst mit der „Ersten Österreichischen Kinofilms-Industrie“ (die 1910 in die „österreichisch-ungarische Kinoindustrie GmbH“ umgewandelt wurde) und 1911 mit der „Wiener Kunstfilm-Industrie Gesellschaft“. Das Ehepaar Kolm war in Österreich die treibende Kraft bei der Etablierung des Films als ein respektables bürgerliches Unterhaltungsmedium, das auch künstlerischen Ansprüchen genügte. Das gelang insbesondere durch die Adaption bekannter literarischer Stoffe, darunter Theaterstücke von Ludwig Anzengruber, Franz Grillparzer, Victor Hugo und Johann Nestroy. Daneben entstanden vor allem Melodramen und Komödien, im Ersten Weltkrieg auch Propagandafilme.

Während Anton Kolm sich vor allem um das Geschäftliche kümmerte, war Louise Kolm für die Inszenierung der Filme zuständig, die sie von Beginn an im Duo mit dem früheren Kameramann und Geschäftspartner Jakob Fleck realisierte. In der langen gemeinsamen Karriere, die bis in die 1940er Jahre reichte, inszenierten die beiden vermutlich mehr als 100 Spielfilme. Zu den von ihnen entdeckten Stars gehörte u. a. Liane Haid, die 1915 in einer Produktion der „Wiener Kunstfilm“ debütierte. Nach Kriegsende floriert die 1919 in Vita-Film umbenannte Firma weiter, gerät dann aber in Turbulenzen: Die bis 1920 anhaltend starke Produktion bricht 1921 vollkommen ein. 1922 stirbt Anton Kolm. Zwei Jahre später heiratet die Witwe Louise Kolm ihren Regiepartner Jakob Fleck. Die Krise der österreichischen

Filmproduktion veranlasst sie, ab 1926 in Deutschland zu arbeiten, wo sich das Ehepaar Fleck schnell einen Namen macht: Bis 1933 entstehen unter ihrer Regie an die 25 Filme, durchweg „Mittelfilme“. Es sind darunter keine ganz großen Kas senknüller, gemessen an ihrem mittleren Budget schneiden sie aber auf den Erfolgslisten des *Film-Kuriers* recht gut ab, etwa *DER BETTELSTUDENT* (1927, P: Aafa), *DER FRÖHLICHE WEINBERG* (1927, P: F.P.S.), *DER ORLOW* (1927), *DER ZAREWITSCH* (1928) und *FRAUENARZT DR. SCHÄFER* (1928), die letzten drei produziert von Liddy Hegewald. 1933 gehen die Flecks zurück nach Österreich, wo es für den Juden Jakob Fleck aufgrund der Abhängigkeit der dortigen Filmproduktion vom deutschen Markt und antisemitischer Einfuhrbeschränkungen immer schwerer wird. 1937 drehen die Flecks mit *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1937) den letzten „unabhängigen“ österreichischen Film vor dem „Anschluss“. Nach dem Einmarsch der Wehrmacht wird Jakob Fleck in Dachau und Buchenwald interniert; nach seiner Entlassung emigriert er 1939 mit seiner Frau nach Shanghai, wo sie mit dem chinesischen Regisseur Fei Mu den Film *SHIJIE ERNÜ* (Kinder der Welt, 1941) drehen. Unter großen Entbehrungen überleben sie den Zweiten Weltkrieg, kehren 1947 nach Österreich zurück, wo Louise Fleck 1950 im Alter von 76 Jahren stirbt.

Unter Filmhistorikern ist die Bedeutung von Louise Kolm-Fleck seit längerem bekannt. So hat Markus Nepf die Werkphase bis zum Ersten Weltkrieg bereits 1991 in seiner Wiener Diplomarbeit erforscht und 1999 im von Francesco Bono u. a. herausgegebenen Sammelband *Elektrische Schatten* vorgestellt, Robert von Dassanowsky *DER PFARRER VON KIRCHFELD* (1937) im Kontext des Austrofaschismus untersucht (in *Screening Transcendence. Film under Austrofascism and the Hollywood Hope, 1933-1938*. Bloomington 2018) und Guoqiang Teng 1994 in der Zeitschrift *Film-Exil* die Jahre in Shanghai aufgearbeitet. Der einzige dort gedrehte Film wurde jüngst von Karl Sierek näher analysiert (in *Der lange Arm der Ufa. Filmische Bilderwanderung zwischen Deutschland, Japan und China 1923-1949*. Wiesbaden 2017). Außerdem liegen kompakte Überblicksdarstellungen vor u. a. von Gabriele Hansch und Gerlinde Waz (1998), Robert von Dassanowsky (2004) und Claudia Walkensteiner-Preschl (2013).

Wenden sich die bisherigen Arbeiten über Louise Kolm-Fleck vor allem an ein Fachpublikum, so adressiert die Journalistin Uli Jürgens mit ihrer neuen, schön gestalteten Biografie eine breitere Leserschaft und setzt auf das Interesse am ereignisreichen Leben ihrer Protagonistin. In den Fokus rückt die Geschichte einer Frau, die sich als Pionierin in einer von Männern dominierten Branche durchsetzt, die als Unternehmerin, Regisseurin, Ehefrau und Mutter kreativ, erfolgreich, klug und resolut erscheint und in deren Leben sich nicht nur das Wohl und Wehe der österreichischen Filmgeschichte bis 1945 spiegelt, sondern auch die Geschichte der Judenverfolgung und des Überlebens in einem Land, das im Zusammenhang mit dem Filmexil leicht vergessen wird.

Jürgens fächert die vorliegenden Informationen über Louise Kolm-Fleck breit auf, ergänzt sie um Details und spannt historische Bögen. Ausführlich zitiert sie Inhaltsangaben von Filmen, Rezensionen und Berichte über Firmen aus der

zeitgenössischen, mittlerweile digital erschlossenen und online recherchierbaren Filmpublizistik. Da es außer einigen Erinnerungen von Familienangehörigen und ehemaligen Kollegen kaum Selbstzeugnisse oder Firmenunterlagen gibt, die den Lesern die Persönlichkeit von Louise Kolm-Fleck näherbringen, bleibt hier eine Leerstelle. Leider versucht die Autorin, wirkliche Wissenslücken mit uninteressanten Spekulationen zu stopfen oder zu überdecken. (Beispiel: „Es ist zu vermuten, dass Louise diesen Artikel beim morgendlichen Kaffee liest. Vermutlich lacht sie herzlich“, S. 72; „Ob Anton und Louise Kolm [...] nach diesem schwierigen Jahr dennoch am Silvesterabend angestoßen haben, ist zwar nicht überliefert, aber sehr wahrscheinlich [...]“, S. 80). Grundlegend neue Erkenntnisse – etwa zu der bislang unerforschten Schaffensphase in Deutschland – liefert Jürgens nicht.

Das Buch gibt sich den Anschein der Wissenschaftlichkeit. Doch 666 Fußnoten – darunter eine einzeilige Auskunft darüber, wer Adolf Hitler war – sind das eine, schludriges Zitieren von Quellen ohne Autorennamen das andere. Und was soll man von dem Hinweis halten, dass sich ihre Ausführungen im ersten Teil weitgehend auf die bereits genannte Diplomarbeit von Markus Nepf beziehen, die „daher im Literaturverzeichnis als Quelle angeführt, allerdings im Fließtext nicht zitiert“ werde? (S. 6) In wissenschaftlicher Hinsicht ist ihr Buch eine Enttäuschung. Der Titel des Buches passt da ins Bild: *Louise, Licht und Schatten* suggeriert mit dem Vornamen eine nicht einlösbare emotionale Nähe und deutet mit der abgedroschenen Metapher von Licht und Schatten auf eine Gespaltenheit der Person, die vollkommen abwegig ist.

Zu Recht spricht Uli Jürgens die trotz aktiver Sammeltätigkeit des Filmarchiv Austria unbefriedigende Überlieferungssituation der Filme an – und es ist deshalb eigentlich eine gute Idee, dass sie in der Filmographie auch Angaben zur Kopienlage macht. Allerdings sind diese Angaben weder vollständig noch besonders zuverlässig: Claudia Walkensteiner-Preschl hat auf der Website des *Women Film Pioneer Project* (WFPP) weitaus genauere Informationen zu Archivstandorten zusammengetragen. (<https://wfpp.cdrcs.columbia.edu/pioneer/louise-kolm-fleck/>)

Louise Kolm-Fleck ist zuallererst wegen ihrer Filme eine bedeutende Persönlichkeit – und sie verdient es, dass man ihr gemeinsam mit Jakob Fleck geschaffenes Werk würdigt, auch wenn es nur unvollständig erhalten ist. Umso wichtiger wäre es für eine Biografin, einen unabhängigen Blick auf die Filme selbst zu wagen, statt sich auf schnell geschriebene Pressebesprechungen, also Urteile aus zweiter Hand (und männlicher Rezensentensicht) zu verlassen. Im Fazit heißt es: „Louise Fleck spielte mit den Geschlechterrollen, übte leise Kritik an den patriarchalischen Strukturen und stärkte die weibliche Identität – moderne Ansätze, allerdings recht altmodisch aufbereitet. Louise Fleck war keine feministische Filmemacherin, es waren meist recht stereotype und klischeehafte Frauenbilder, die Louise Fleck in ihren Filmen zeichnete.“ (S. 218) Mag sein, dass das stimmt. Vielleicht stimmt es auch überhaupt nicht. Eine Begründung für diese Einschätzung auf der Basis der überlieferten Filme gibt es jedenfalls nicht. Es bleibt was zu tun. (Philipp Stiasny)