

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 Filmpionierin 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