

montage/av
3/2/1994

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation



NS-Film: Modernisierung und Reaktion

NS-Film: Modernisierung und Reaktion

	Editorial	3
Leonardo Quaresima	Der Film im Dritten Reich. Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm	5
Thomas Elsaesser	Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre	23
Klaus Kreimeier	Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus	41
Stephen Lowry	Der Ort meiner Träume? Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms	55
Irmbert Schenk	Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaft- lichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung	73
Jörg Schweinitz	'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein. Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung in der Filmwissenschaft	99
Jürgen E. Müller	Intermedialität und Medienwissenschaft. Thesen zum State of the Art	119
	In memoriam Jurij M. Lotman	139
Jurij M. Lotman	Mögliche Welten. Gespräch über den Film	141
	Zu den Autoren	151
	Call for Abstracts	152

montage/av 3/2/1994
Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Nijmegen), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Träger: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin
Redaktionsanschrift: c/o Dr. Hans J. Wulff, Lotter Str. 17, D-49492 Westerkappeln, Telefon: 05404/5266

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November), Umfang ca. 150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Titelbild: Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg Frieß.

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon: 030/611 61 65

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Editorial

Den Beweis für das ambivalente Verhältnis von Fortschritt und Moderne hat sicherlich nicht erst die Diskussion um die Postmoderne erbracht. Spätestens mit dem Nationalsozialismus ist die als inhärent unterstellte Fortschrittlichkeit jener ästhetischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Prozesse in Frage gestellt, die mit Begriffen wie "Modernisierung", "Modernität" und "Moderne" beschrieben werden. Diesen Zusammenhang hat die Kritische Theorie früh registriert und zur Grundlage einer umfassenden Kritik an der Moderne gemacht, die nicht zuletzt darin Bestand hat, daß sie jede Einschätzung des Hitler-Faschismus als bloßen Betriebsunfall des modernen Kapitalismus konsequent durchkreuzt. Wenn Ulrich Beck gesellschaftliche Modernisierungsprozesse heute unter dem Aspekt der *Risikogesellschaft* beschreibt, so wird dort schließlich das Fortleben eines Modernebegriffs deutlich, dessen grundlegende Ambivalenz vor den Beginn der Postmoderne-Diskussion zurückdatiert werden muß. Daß folglich *Modernisierung und Reaktion* nicht voneinander zu trennen sind, sondern zusammengedacht werden müssen, ist Ausgangspunkt für den Themenschwerpunkt *NS-Film*, unter dem dieses Heft Artikel versammelt, die im Rahmen der Tagung *Il cinema nel Terzo Reich* vom Oktober 1993 in Pesaro entstanden sind.

In dem Maße, in dem die Doppelgesichtigkeit von Modernisierungsprozessen ins Bewußtsein getreten ist, ist auch denkbar geworden, "daß die Moderne als Entwicklungsmodell nicht notgedrungen an die liberal-demokratische Tradition gebunden sei, sondern vielmehr in sich sowohl die demokratische als auch die totalitäre Möglichkeit berge". So heißt es einleitend zu diesem Schwerpunkt im Beitrag von Leonardo Quaresima. Damit verändern sich allerdings auch die Vorzeichen für die Filmgeschichtsschreibung, die hier ihre Aufmerksamkeit auf den historischen Ort zurücklenkt, der das scheinbar ungebrochene Verhältnis von Fortschritt und Moderne zuerst nachhaltig erschüttert hat. Schwindet unter der Voraussetzung eines immer schon zwiespältigen Modernebegriffs das moralische Verbot, über den Hitler-Faschismus in Deutschland auch unter dem Aspekt der Modernisierungsleistungen nachzudenken, so wird die Filmproduktion der NS-Zeit mindestens in zweifacher Hinsicht zum Gegenstand neuer filmhistorischer Reflexion: Einerseits arbeitet er mit an der Produktion von Modernität, andererseits wird er zum Symptom der ästhetischen Zweideutigkeit der Moderne.

Insofern wirft dieser Themenkomplex unweigerlich Fragen auf, die die Filmgeschichtsschreibung insgesamt betreffen. Derartigen Problemen der Filmhistoriographie, die im angelsächsischen Raum seit längerem debattiert werden, möchte montage/av ein weiteres Themenheft widmen und lädt mit einem *call for abstracts* ausdrücklich zur Mitarbeit ein (Seite 152).

Außerhalb des Themenschwerpunktes der vorliegenden Ausgabe gibt Jörg Schweinitz in diesem Heft einen Überblick über Filmwissenschaft und Genreproblematik und schlägt auf der Basis eines Prototypenansatzes vor, die Probleme der Genre-Klassifikation im Modell eines historischen, lebendigen Genrebewußtseins aufzufangen. Jürgen E. Müller greift in seinem Beitrag noch einmal die Bedeutung des Konzepts von Intermedialität auf und skizziert davon ausgehend einige grundlegende Problemstellungen der Medienwissenschaft. Abschließend erinnert ein Gespräch mit Jurij M. Lotman an Ideen und Arbeiten des im vergangenen Jahr verstorbenen sowjetischen Literaturwissenschaftlers.

Die nächste Ausgabe von montage/av wird das gegenwärtige bundesrepublikanische Fernsehen, zehn Jahre nach der Deregulierung des Rundfunksystems, zum Gegenstand haben. Auch dazu lädt die Redaktion mit einem *call for abstracts* (Seite 154) herzlich zur Einsendung von Beiträgen ein.

Leonardo Quaresima

Der Film im Dritten Reich

Moderne, Amerikanismus, Unterhaltungsfilm

I.

Betrachtet man das Hitler-Deutschland auch nur flüchtig, so zeigt sich das Verhältnis zwischen Moderne und Nationalsozialismus, das Nebeneinanderbestehen dieser beiden Begriffe äußerst deutlich, wenn auch im Zeichen des Widersprüchlichen und Inkongruenten.

Der Bereich, in dem dieser Umstand zu exemplarischer Deutlichkeit gelangt, ist die Architektur. Folgt das öffentliche Bauwesen größtenteils den Richtlinien des Neoklassizismus und eines barbarischen Neoromantizismus, so entwickelt sich der Industriebau dagegen weiter im Sinne der rationalistischen und funktionalistischen Neuerungen. Doch dieselbe "offizielle" Architektur, die der Selbstdarstellung des Regimes dient und grundlegender Teil dessen zeremoniellen Systems ist, beinhaltet oft eine verborgene Seele, die in vollem Widerspruch zu den nach außen vertretenen konstruktiven Regeln steht. So war das Olympia-Stadion in Berlin bekanntlich auf der Grundlage eines eindeutig funktionalistischen Entwurfs gebaut worden, mit Eisenbetonkonstruktionen und Glaselementen (zu einem späteren Zeitpunkt wurden dann – auf ausdrückliches Verlangen Hitlers – erstere durch Naturstein verkleidet und das Glas entfernt). Das "Deutsche Haus" auf der Weltausstellung in Paris 1937 gab nach außen den Anschein eines Steingebäudes mit hellenistischen Grundformen, doch basierte auch dieser Bau in der Tat auf einer Stahlkonstruktion (darüber hinaus konnte man im Inneren des Gebäudes die fortschrittliche, stromlinienförmige Karosserie eines Mercedesmodells ausgestellt finden).

Auch die Autobahnbauten schienen manchmal nach römischen und mittelalterlichen Vorbildern realisiert. Das gesamte Unternehmen war jedoch (vor allem in den ersten Jahren) unter Anwendung der fortschrittlichsten Technik ausgeführt worden. Dies entsprach der Mobilitätsidee, der Vorstellung einer schnellen Überwindung von Entfernungen: eine der charakteristischsten Instanzen der Moderne. Die Geschwindigkeit stellte seit der Weimarer Zeit eine der stärksten und auch spektakulärsten Errungenschaften der nationalsozialistischen Bewegung dar, man denke nur an die berühmte Wahlkampagne Hitlers im

Jahre 1932, geführt mittels schneller Flüge durch Deutschland (und begleitet von dem Slogan "Hitler über Deutschland!").

Man betrachte weiterhin die Bereiche Design, Graphik und Werbung: Hier erfahren neben den traditionalistischen bzw. "Blut und Boden"-Richtlinien auch die auf die Werkbund-Bauhaus-Linie zurückzuführenden Modelle eine Verbreitung.

Um diese Erscheinungen überzeugend deuten zu können, ist es notwendig, sich von ideologischen Schemata zu befreien. Einer der bedeutendsten Forscher zur Kunst des Dritten Reichs hat behauptet, die Vertretung einer modernen Kunst (die er in "sichtlicher Synchronie", wenn auch zugleich in "polemischem Widerspruch" zur Durchsetzung einer "Warenästhetik" sieht) während des Nationalsozialismus sei aufgrund des wirtschaftlichen Systems nicht möglich gewesen, denn kennzeichnend für dieses System sei die Begrenzung des individuellen Konsums zugunsten massiver Investitionen im öffentlichen Bereich und in der Rüstungsindustrie (vgl. Hinz 1974). Einmal abgesehen von der etwas rigiden Sicht (die Ästhetisierungsprozesse "im Interesse der Realisierung des Warenkapitals"), mit der die Merkmale der modernen Kunst untersucht werden, leidet selbst das Interpretationsschema des wirtschaftlichen Systems des Dritten Reichs unter den ideologischen Gewißheiten seiner Herkunft. Zumindest in der Zeit des wirtschaftlichen Aufschwungs bedeutete Nationalsozialismus nicht ausschließlich öffentliche Bauten und Schwerindustrie. Er hatte auch eine Politik der individuellen Konsumerweiterung und der Freizeitkultur ins Leben gerufen.¹ Diese Politik führte zu tiefgreifenden Veränderungen im Alltagsleben und in der Privatsphäre, die im übrigen nicht geringer waren als jene 1933 im öffentlichen Bereich eingeführten, und bewirkte eine deutliche Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit.² Die Historiker sehen sich hier vor eine neue Aufgabe gestellt. Eines der bezeichnendsten Merkmale der "neuen Politik" und zugleich Bruchfaktor mit der liberalen Tradition scheint die Verschmelzung von öffentlichem und privatem Bereich zu sein, von "Politik" und "Leben".³ Andererseits scheint sich die Zustimmung, die diese Politik findet, eben – wie gesagt – in der Schaffung einer Privatsphäre zu begründen, die sich von den Ritualen und Pflichten gegenüber der "Volksgemeinschaft" völlig distanziert und isoliert. Aufgrund dieser Trennung ließe sich unter anderem die völlige Abwesenheit politischer Inhalte und Merkmale in den Unterhaltungs-

1 Eine wichtige Rolle in der Untersuchung dieser Erscheinungen kommt der Studie Hans Dieter Schäfers zu (1981); vgl. ferner Schäfer 1991; Peukert 1982; Reichel 1991.

2 Mit seinem Film HEIMAT (1984) ist es Edgar Reitz gelungen, auf intelligente und eindeutige Weise genau diese Aspekte zu verdeutlichen.

3 Auf diesem Aspekt bestand George L. Mosse; vgl. im besonderen Mosse 1978.

filmen der nationalsozialistischen Zeit (ca. 70 bis 80 Prozent der Gesamtproduktion)⁴ erklären – eine sonst ziemlich unverständliche Erscheinung.

Bekanntlich haben die Beiträge von Ralf Dahrendorf und David Schoenbaum die Hypothese der Modernisierungs- bzw. "revolutionären" Rolle des Nationalsozialismus aufgestellt (vgl. Dahrendorf 1965; Schoenbaum 1980). Der Nationalsozialismus habe soziale und wirtschaftliche Veränderungen bewirkt, die sogar als Grundlage für den wirtschaftlichen Aufschwung und die demokratische Entwicklung der Nachkriegszeit zu betrachten seien. Auch wenn diesen Arbeiten eine bedeutende Rolle in der Überwindung von ideologisierten Interpretationsweisen zukommt, so bleiben sie doch einem dichotomischen Deutungsmuster des Widerspruchs verhaftet. *Trotz* seines ideologischen Apparats sei das Hitlerregime, um seine Macht zu behaupten, gezwungen gewesen, den Modernisierungsprozessen nachzukommen: "Die soziale Revolution, die der Nationalsozialismus bewirkt hat, [war] gleichsam unbeabsichtigtes, dennoch notwendiges Resultat seiner Herrschaft" (Dahrendorf 1965, 432). Oder der Nationalsozialismus habe eine Politik der strukturellen Modernisierung betrieben und *gleichzeitig* die anti-industriellen und "völkischen" Muster gerühmt, um sich dem liberalen und kapitalistischen System zu widersetzen:

Es war eine Revolution der Zwecke und der Mittel zugleich. Die Revolution der Zwecke war ideologischer Natur; sie sagte der bürgerlichen und industriellen Gesellschaft den Krieg an. Die Revolution der Mittel war ihre Umkehrung. Sie war bürgerlich und industriell, da ja selbst ein Krieg gegen die industrielle Gesellschaft in einem industriellen Zeitalter mit industriellen Mitteln geführt werden muß, und da es des Bürgertums bedarf, um das Bürgertum zu bekämpfen (Schoenbaum 1980, 26).

Es handelte sich in jedem Fall um eine Wende von großer Bedeutung. Schon Joachim C. Fest (1974) hat in seiner geschichtlichen Untersuchung diesen Aspekt einbezogen, später steht er im Mittelpunkt der Arbeiten vieler Autoren: Hans Dieter Schäfer (1981), Detlev Peukert (er betrachtet den Modernisierungsdrang als bloße Fortsetzung einer dem Jahrhundert eigenen modernen Tendenz), Rainer Zitelmann, Norbert Frei, Hans-Ulrich Thamer (er spricht von einer "Revolution gegen die Revolution" bzw. von der "janusköpfigen Gestalt" der Bewegung, weiter noch von "langfristigen Tendenzen", die der Nationalsozialismus "aufgenommen, weitergeführt und verstärkt" habe [1986, 772f u. 776]). Die Studie von Frei überwindet bereits das Widerspruchsschema:

Die vielen "zeitgemäßen" Elemente seiner Herrschaft erscheinen dann nicht einfach als unbeabsichtigte oder gar dysfunktionale Nebenwirkungen einer im

4 Der Prozentsatz variiert unter den Historikern. Ein ähnlicher Prozentsatz war jedoch, zumindest 1942, in Goebbels Programmen vorgesehen: "Es ist aber notwendig, neben [...] 20 Prozent Großfilmen 80 Prozent gute, qualitätssichere Unterhaltungsfilme zu schaffen" (Rede vom 28. Februar 1942, zit. n. Albrecht 1979, 120).

Grunde reaktionären, atavistischen Politik, sondern als Vorboden des Versuchs, das Projekt der Moderne in der spezifischen Variante einer rassistischen Ordnung zu vollenden" (1987, 172).

Erst mit den Standpunkten Zitelmanns ist man jedoch von diesem Interpretationsmuster endgültig abgekommen (vgl. 1987; 1990; 1991). Hier wird die Moderne nicht mehr als anomale, widersprüchliche, unbewußte bzw. taktische Option betrachtet, sondern als grundlegender Bestandteil sowohl der nationalsozialistischen Doktrin als auch ihrer politischen Praxis. Eine Sicht, die, auch auf allgemeiner Ebene, auf einer äußerst bedeutenden Voraussetzung beruht: daß die Moderne als Entwicklungsmodell nicht notgedrungen an die liberaldemokratische Tradition gebunden sei, sondern vielmehr in sich sowohl die demokratische als auch die totalitäre Möglichkeit berge.

Aus dieser Sicht nun erscheint die Entscheidung zur Modernisierung als eine nicht unabsichtliche, sondern vollkommen und strategisch bewußte, die von Hitler und einigen der Hauptverantwortlichen in der nationalsozialistischen Politik gebilligt wurde⁵ – von Robert Ley (verantwortlich für die DAF, die Deutsche Arbeitsfront), Fritz Todt (Leiter des Amtes der Technik und später Rüstungsminister), Albert Speer (Leiter des Amtes "Schönheit der Arbeit" und später Nachfolger von Todt) und von Goebbels selbst – eine Entscheidung, die die abweichenden Positionen der Darré-Rosenberg-Linie immer mehr verdrängt hätte.

Der von Zitelmann angeregte methodologische Ansatz ermöglicht wichtige Fortschritte⁶ durch die Überwindung von Sichtweisen, die zwar Avantgarde und Nationalsozialismus in engen Zusammenhang gestellt hatten, dies jedoch im Zeichen eines angeblichen Ursprungsfehlers: in der technologischen und künstlerischen Moderne selbst hielte sich eine totalitäre Seele verborgen. So vertritt Gerd Selle die Sichtweise, im Bereich des Designs der Jahre 1930-33 habe der Funktionalismus mit seinen Merkmalen der "Klassizität" und "ordnenden Harmonisierung" einen "Prozeß innerer Annäherungen an die Ideologie des Faschismus" dargestellt, er habe für den Nationalsozialismus, was die Faszination der Ordnung betrifft, gewissermaßen als Lehre fungiert (Selle 1987).⁷ Weiterhin betrachtet Barry Fulks die Avantgarde der zwanziger

5 Innerhalb dieser Sichtweise erscheint mir auch der bereits genannte Beitrag Schäfers (1991) über den amerikanischen Mythos im Dritten Reich von Bedeutung.

6 Man bedenke z.B., wie selbst George L. Mosse unter Anwendung antikonventioneller Schemata zwar wichtige Fortschritte im Verständnis der den linken und rechten Massenbewegungen gemeinsamen Matrixen ermöglichte, jedoch der Ansicht einer "incompatibility between the avantgarde and political mass movements" verhaftet blieb (vgl. 1980, 241).

7 Die Begriffe "Klassizität" und "ordnende Harmonisierung" sind entnommen aus Maenz 1974.

Jahre (durch die Etappe der Neuen Sachlichkeit) als eine auf der Fetischisierung und Ästhetisierung des technischen Universums basierenden Erfahrung, die erst in den Jahren des Nationalsozialismus zur Vollendung gelangt sei (vgl. 1982). Es handelt sich hierbei um begriffliche Muster, die nicht zuletzt alte – historisch nicht haltbare und methodologisch untragbare – Kategorien wie "präfaschistisch" oder "Protonazismus" wiederaufnehmen (im rationalistischen Design sieht Selle die "Voraus-Reflexe der kommenden Gewalt und der Identifikation mit ihr" [Selle 1987, 269], innerhalb der Untersuchung von Fulks wird die Neue Sachlichkeit stets ausgehend von ihrem angeblichen Ziel, dem einer sogenannten "Nazi-Sachlichkeit" betrachtet).⁸

Die neuere Geschichtsforschung beleuchtet also nicht mehr die Frage des Fortbestehens der Avantgarde in der NS-Zeit, auch wenn dieser Teil keineswegs ein beiläufiges Kapitel in der Betrachtung der kulturellen Tendenzen und der Gesamtentwicklung der Avantgarden während des Nationalsozialismus darstellt. So existierte z.B. im Bereich der Bildenden Kunst ein expressionistischer Flügel. Vertreten durch den NSD-Studentenbund, konnten dessen Positionen in einer Zeitschrift vermittelt werden, die über beträchtliche Resonanz und Verbreitung verfügte.⁹ Es handelte sich hier um eine Bewegung, die Ausstellungen organisierte und, obwohl sie im Laufe des Jahres 1935 verleugnet und mundtot gemacht worden war, weiter, wenn auch außerhalb jeglichen öffentlichen Bereichs, Spuren hinterließ – in Ausstellungen, die von der "Kraft durch Freude"-Organisation veranstaltet wurden (also auch nach der aufsehenerregenden, offiziellen und endgültigen Sanktion der Verleugnung der Avantgarden durch die Ausstellung "entarteter Kunst" von 1937).¹⁰

Noch weniger bekannt ist die Frage nach dem Fortbestehen des Bauhauses im Dritten Reich: die Versuche, mit dem neuen Regime übereinzukommen; der Vorschlag, ein "Deutsches Bauhaus" zu gründen; die Fortführung der Tätigkeit von Vertretern dieser Schule (bis zu ihrer Emigration) wie Gropius (Entwurf für den Reichsbank-Wettbewerb, Gestaltung einer Abteilung der Ausstellung "Deutsches Volk – Deutsche Arbeit" von 1934), Mies van der Rohe (Gestalter eines Pavillons in derselben Ausstellung, prämiert im Wettbewerb für den Bau der neuen Reichsbank, später mit dem Projekt des deutschen Pavillons auf der Weltausstellung 1935 in Brüssel beauftragt), Herbert Bayer (zuständig für die Graphik der "Deutschen Ausstellung", veranstaltet 1936 anlässlich der Olympi-

8 Vgl. zur Problematik dieser Kategorien insgesamt Quaresima 1985.

9 *Kunst der Nation*, die zweiwöchig zwischen Herbst 1933 und Frühling 1935 erschien, versuchte, den Expressionismus in einer nationalen Tradition zu verankern, und bevorzugte dabei dessen antiurbane und vorindustrielle Züge.

10 Einen ersten bedeutenden Beitrag zu dieser noch nicht ergründeten Geschichte leistete Hildegard Brenner (1963), zu den neueren Beiträgen vgl. Germer 1990.

schen Spiele in Berlin) sowie zahlreicher junger Mitglieder der Schule, die unter dem neuen Regime Karriere machten.¹¹

Die Frage besteht also nicht darin, ob die modernen Erfahrungen und Tendenzen der zwanziger Jahre während der Hitlerzeit angehalten haben, sondern *inwiefern die Avantgarde innerhalb derselben nationalsozialistischen Ideologie vorhanden gewesen war*. Nicht eine veräußerlichte, eingeschlichene Rolle spielte die Moderne in der NS-Weltanschauung und Praxis, sondern eine grundlegende. Auf dem nationalen Parteitag 1934 in Nürnberg nahm Hitler in seiner Rede an die Künstler deutlich Stellung gegen "Kubisten, Futuristen, Dadaisten usw.", gegen die "Kunstverderber", wobei er jedoch gleichzeitig klarstellte:

Zum zweiten aber muß der nationalsozialistische Staat sich verwahren gegen das plötzliche Auftauchen jener Rückwärtse, die meinen, eine "teutsche Kunst" aus der krausen Welt ihrer eigenen romantischen Vorstellungen der nationalistischen Revolution als verpflichtendes Erbeil für die Zukunft mitgeben zu können. [...] Als sie [...] nach unserem Sieg eilfertig [...] von der Höhe der Sprossen ihres bürgerlichen Parteistalles [...] herunterstiegen, um sich der ja ohnehin nur durch Trommelwirbel mobilisierten nationalsozialistischen Bewegung als politische Köpfe und Strategen anzutragen, fehlte ihnen jede Vorstellung über die Größe der Umwälzung, die sich unterdes im deutschen Volke vollzogen hat. So offerieren sie heute Bahnhöfe in originaldeutschem Renaissance-Stil, Straßenbenennungen und Maschinenschrift in echt gotischen Lettern [...] und Armbrust, aber womöglich als Wehr und Waffen (zit. n. Brenner 1963, 83).

"Hellenischer Geist und germanische Technik" (zit. n. Herf 1984, 194) – darin sah Hitler die arische Kultur. "Wir leben heute im Zeitalter der Technik", erklärte seinerseits Goebbels:

Das rasende Tempo unseres Jahrhunderts wirkt sich auf alle Gebiete unseres Lebens aus. Es gibt kaum noch einen Vorgang, der sich der starken Beeinflussung durch die moderne Technik entziehen könnte. Es entsteht damit auch zweifellos die Gefahr, daß die moderne Technik die Menschen seelenlos macht. Und darum war es eine der Hauptaufgaben des Nationalsozialismus, die Technik, die von uns nicht verneint oder gar bekämpft, sondern bewußt bejaht wird, innerlich zu beseelen und zu disziplinieren und sie in den Dienst unseres Volkes und seines hohen Kultur- und Lebensniveaus zu stellen. Es ist einmal in der nationalsozialistischen Publizistik das Wort von der stählernen Romantik unseres Jahrhunderts geprägt worden. Dieses Wort hat heute noch seine volle Bedeutung. Wir leben in einem Zeitalter, das zugleich romantisch und stählern ist. Das seine Gemühtiefe nicht verloren, andererseits aber auch in den Ergeb-

11 Das Fortbestehen des Bauhauses im Dritten Reich war Thema einer im Oktober 1991 in Berlin veranstalteten Tagung, organisiert von der Technischen Universität München und dem Bauhausarchiv Berlin. Die Akten sind vor kurzem in einem Band zusammengefaßt worden, vgl. Nerdinger 1993.

nissen der modernen Erfindung und Technik eine neue Romantik entdeckt hat.¹²

In der Vorstellung Todts bezweckte die Technik im neuen Regime "die Befreiung aus ihren materiellen Fesseln und die Erziehung zum nationalsozialistischen Geist". "Es gibt eine nationalsozialistische Auffassung der Technik. Sie besteht in einer Abkehr vom rein Materiellen, in einer Betonung des Schöpferischen, in einer engen Anlehnung zum Künstlerischen."¹³ Demzufolge wurde eines der größten Unternehmen der nationalsozialistischen Technik und ihrer Modernisierungskonzepte, die Planung für den Autobahnbau, wie folgt interpretiert:

Landschaftsverbundene Linienführung, naturformgetreuer Erdbau, großzügiger Entwurf und handwerksechte Durchführung der Bauwerke und eine bodenständige Bepflanzung sind die Elemente, die eine Straße als Ganzes zum Kunstwerk machen, das durch Schönheit und Harmonie die Mitwelt erfreut.¹⁴

Es handelt sich – wie man sieht – um einen ganz präzisen und bewußten Aspekt der nationalsozialistischen Ideologie; und er kann innerhalb einer ebenso bestimmten, obgleich vielfältigen geistigen Tradition angeordnet werden: Jeffrey Herf (1984) hat sie mit dem Begriff *reactionary modernism* bezeichnet.

Seit Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts kann man eine Rekombinationslinie zwischen den traditionellen Antinomien des konservativen Gedankens beobachten: zwischen *Geist* und *Technik*, Irrationalismus und moderner Technologie, kurz: *Kultur* und *Zivilisation*. Die zunächst innerhalb der wissenschaftlichen Kultur entstandene Tendenz dehnte sich später auf einen großen Teil der rechtsorientierten Weimarer Intellektuellen (Werner Sombart, Carl Schmitt, Ernst Jünger, Oswald Spengler) und auf den Berufsstand der Ingenieure sowie auf die Zeitschrift *Technik und Kultur* aus. Die kennzeichnenden Merkmale dieser Tendenz (Herfs Untersuchung bezieht sich auf den Aufsatz *Deutschland und die Deutschen* von Thomas Mann [1947], darüber hinaus wird dem Werk Ernst Jüngers eine zentrale Rolle zugeschrieben):

[The reactionary modernists] claimed that technology could be described with the jargon of authenticity, that is, slogans celebrating immediacy, experience, the self, soul, feeling, blood, permanence, will, instinct and finally the race,

12 Rede zur Eröffnung der Automobilausstellung, Berlin, Februar 1939, zit. n. Herf 1984, 272. Der Verfasser bezieht sich auf einen Auszug, der in *Deutsche Technik* im März 1939 veröffentlichten Rede. Vollständiger Text, einschließlich der Hitler-Rede, in: *Kräfte sammeln, Kräfte lenken, Kräfte sparen. Drei Reden zur Internationalen Mobil- und Motorradausstellung*, Berlin 1939.

13 In: *Deutsche Technik*, März 1934, 322; Juli 1939, 315.

14 Fritz Todt: Die Straßen des Führers. In: *Deutsche Technik*, Dezember 1939, 528; zit. n. Herf 1984, 204f.

rather than what they viewed as the lifeless abstractions of intellect, analysis, mind, concepts, money, and the jews (Herf 1984, 224).

Darüber hinaus verfüge der reaktionäre Modernismus über "an aesthetic view of technology as comprising new, stable forms that constituted beautiful alternatives to a flabby and chaotic bourgeois order" (ibid.). In ihm wurden Nietzsches Themen und Motive der Lebensphilosophie wiederaufgenommen, der Primat des Staates über die Wirtschaft verteidigt und der Bezug auf die anti-kapitalistischen Positionen der konservativen Tradition wiederhergestellt, indem er Industrie und Technik dem Finanzkapital entgegenstellte (Ausdruck des egoistischen Interesses, das den Juden als den emblematisch Verantwortlichen zugeschrieben wurde). In diesem Rahmen wurde auch die Antithese von Natur und Industrie in einen neuen Zusammenhang gebracht. Es handelt sich um den Leitfaden eines dem Nationalsozialismus vorausgegangenen Gedankens, *dessen Geschichte nicht mit der des Regimes übereinstimmt* (dieser Aspekt ist deutlich zu unterstreichen, um rückwärtsgewandte evolutionistische Interpretationen – auf die bereits hingewiesen wurde – zu vermeiden), der jedoch vom Nationalsozialismus absorbiert, überarbeitet und umgewandelt wurde: derart, daß sich Hitler – laut Herf – schließlich als "the most important practitioner of the reactionary modernist tradition, the one who built the highways and than started the war that was to unify technology and the german soul" erwiesen habe, als derjenige, der also die Prämissen jenes Gedankens auf radikalste Weise – mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen – umgesetzt hat (1984, 47).

In Anbetracht der isolierten Stellung dieser Tendenz innerhalb der deutschen Kultur und der Übernahme ihrer Themen seitens des Nationalsozialismus, erscheint das Dritte Reich nun als Moment der Überwindung des Konflikts zwischen Technik und Kultur, Innerlichkeit und Technologie (um die Gegensätze Thomas Manns wiederaufzugreifen, auf die sich Herf bezieht), als Auslöser einer neuen Synthese dieser Polaritäten von politischem Irrationalismus und technologischem Rationalismus. Ausgehend von dieser Betrachtungsweise kann also das Verhältnis zwischen Moderne und Nationalsozialismus völlig neu überdacht werden: nicht mehr im Sinne der Annäherung zweier inkongruenter Konzepte, einer widersprüchlichen und paradoxen Kopplung, sondern einer bewußten und kohärenten Artikulation bzw. Verschmelzung derselben zugunsten einer Aufwertung von Technik und fortschrittlichen wirtschaftlichen Modellen dank der traditionellen Prinzipien des Geistes, des Volkes, der Kultur.

Die Technik ist romantisch, aber von anderer Art, als es alle andere Romantik ist: nicht Flucht vor der Wirklichkeit, sondern Durchglühung der Wirklichkeit. Wirklich ist der Flug, die Fahrt mit dem Auto, das Donnern der Hochbahnen, die jenseitige Landschaft der Schlachtfelder, der Glutstrom flüssigen Eisens in

der mit Hochöfen gespenstisch bestückten Nacht und zugleich romantischer, als es sich je eine Romantik hat träumen lassen.¹⁵

Im Nationalsozialismus wurzelt also das Moderne, Funktionale, die Rationalisierung, wenn auch in mythisierter Sicht. Nicht das Funktionale an sich, das Rationale in seiner Abstraktheit, sondern deren Beseelung, das technologisch Fortschrittliche im Sinne der Offenbarung höherer Prinzipien; Zivilisation, entbunden jeglicher zufälligen Entwicklung und Wirkung, hinsichtlich der Gemeinschaftsprinzipien jedoch neu bekleidet mit einer regelten und organischen Qualität; die leuchtende Maschine, die wesentliche Form als Verwirklichung eines höheren Willens.

II.

Eine wesentliche Rolle kommt der Moderne auch im Bereich des Films zu: vor allem in ihrer Eigenschaft als Auslöser von Konzentrations- und Rationalisierungsprozessen innerhalb der Produktion (wenn auch im Rahmen einer staatlichen Kontrolle des daraus hervorgegangenen Konzerns, die diesen Prozessen zum Teil entgegenwirkt). Die Moderne spielt aber auch eine wesentliche Rolle im Hinblick auf die Texte. Die Erfahrungen der Avantgarde werden wiederaufgenommen und im Bereich des Kultur- und des Dokumentarfilms im allgemeinen weiterentwickelt. Die Filme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann erweisen sich als deutliche Höhepunkte dieser Tendenz. Wie jedoch die Untersuchung einiger Beispiele (auch im Bereich der Wochenschauen) bestätigt und wie von der lebhaften Diskussion zu diesem Thema bezeugt wird, greift diese Tendenz auf weitere Bereiche über. "Die Entwicklungslinie aber hat es mit sich gebracht, daß der Kulturfilm von jeher avantgardistische Aufgaben erfüllte", und: "Das Avantgardistische hat von jeher im Film eine entscheidende Rolle gespielt, dem Kulturfilm vielleicht die stärksten Impulse gegeben", so steht es in den *Nationalsozialistischen Monatsheften*.¹⁶ Im allgemeinen beinhaltet die Kulturfilmdebatte in Filmzeitschriften und in den wichtigsten "offiziellen" Blättern (vor allem *Der Deutsche Film*, 1936 gegründet, bezweckte die Diskussion und theoretische Orientierung) Begriffe wie "Avantgarde", "absoluter Film", "filmischer Film" (vgl. Goergen 1989b). Was den "künstlerischen" Spielfilm (nicht den Unterhaltungsfilm) betrifft, der nationalsozialistische Prinzipien durch Neuinterpretation der nationalen Tradition und mittels historischer

15 Der Textauszug ist Fritz Nonnenbruchs *Die dynamische Wirtschaft*. München: Zentralverlag der NSDAP 1936, p. 153 entnommen; zit. n. Herf 1984.

16 Wilhelm Schnauack: Deutsches Kulturfilm-schaffen. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr.110, Mai 1939; ders.: Deutscher Kulturfilm lebens- und zeitnah. In: *Nationalsozialistische Monatshefte*, Nr.122, Mai 1940; beides zit. n. Fulks 1989, 70f, Anm. 23.

Metaphern verbreiten sollte, sind die Bezüge auf ein romanhaftes Neunzehntes Jahrhundert zurückzuführen, auf eine romantisch-realistische Ikonographie und auf die gefestigteren Sprachformen des Erzähl- und Abenteuerfilms.

In gewisser Weise überträgt sich auf den Filmsektor die Polarität, die im künstlerischen Bereich zwischen den Bildenden Künsten und dem Design entstanden war: Während in der Malerei – infolge der Normalisierung der anfänglichen expressionistischen Versuche – mehr als in jedem anderen Bereich eine "völkisch"-regressive Linie verfolgt wurde (ikonographische Muster des Akademismus, Rückkehr zur Genremalerei, beinahe völliges thematisches Fehlen von Maschine, Industrie, Metropole), entwickelte sich im Design (der nicht zufällig wie der Kulturfilm auf den Gebrauch angewiesen war) eine im wesentlichen funktionalistische Linie weiter. (Und es wird sofort klar, warum ein Film wie *METALL DES HIMMELS* [1935] von Ruttmann – unabhängig davon, wie man über ihn urteilen mag – auch auf den zeitgenössischen Zuschauer eine solch starke Wirkung erzielt: ein Kulturfilm über das industrielle Design – damit wird der Effekt wie zum Quadrat erhoben.)

Nicht überraschen darf die Spaltung zwischen den akademisch-realistischen (wenn nicht sogar Biedermeier-) Themen und Stilen des Spielfilms und dem experimentellen "Dokumentarfilm". Letzterer steht in engem Kontakt zur Industrie- und Produktionswelt, und in diesem Bereich schließt die Ideologie von der Verwirklichung der "Volksgemeinschaft" auch die positive Funktion von Technik und Modernität mit ein. Innerhalb des Spielfilms jedoch kann sich die Ideologisierung gewissermaßen frei entfalten und deshalb die an die Rosenberg-Linie geknüpften "völkisch-realistischen" und die der "völkischen" Tradition eigenen Prinzipien verteidigen (beispielsweise den Gegensatz von ländlicher Welt einerseits und Stadt- und Industrielwelt andererseits).

Die propagandistische Wirkungskraft im Bereich des Dokumentarfilms entsteht in der Anwendung von rituellen und zeremoniellen Mustern, die wiederum den Organisationsprinzipien der dargestellten Ereignisse entliehen sind¹⁷; gleichzeitig jedoch werden hier die Resultate des experimentellen Films der zwanziger Jahre übernommen und weiterentwickelt. Die Tätigkeit Walter Ruttmanns zur Hitlerzeit (mit deren Untersuchung man sich erst in letzter Zeit eingehender beschäftigt¹⁸) erweist sich in dieser Richtung als eines der deutlichsten und vorbildlichsten Beispiele.

17 Der Fall *TRIUMPH DES WILLENS* ist zu bekannt, um noch einmal darauf einzugehen.

18 J. Goergen und seiner wertvollen Dokumentation, zusammengefaßt in Goergen 1989a, ist es zu verdanken, wenn in Deutschland die Diskussion um diesen Autor wiedereröffnet wurde. Zuvor hatten in Amerika zwei Dissertationen (Fulks 1982 und Uricchio 1982) wichtige Ansätze auf diesem Gebiet gemacht, und vor kurzem habe ich einen Sammelband über Walter Ruttmanns Filmarbeit herausgegeben, der u.a. eine Reihe von

Wir sprachen von "stählerner Romantik", Technik als Ausdruck von Kultur, Industrie als – auch ästhetischem – Wert, dem Städtischen in organischem Zusammenhang mit der Natur. *So lauten die programmatischen Richtlinien, innerhalb derer die Tätigkeit Ruttmanns im Anschluß an ACCIAIO (1933) angeordnet werden kann.* Die Arbeit des Regisseurs während der Zeit des Dritten Reichs ist als eigensinniger und hartnäckiger Widerstand (bis an die Grenze des Unbrauchbaren) betrachtet worden¹⁹, den man jedoch innerhalb des Freiraums, der dem experimentellen Kulturfilm zugestanden wurde, tolerierte. Sie bestehe in der Weiterführung formaler Experimente, in einer Art untergründigen Widerstands oder jedenfalls einer Form von Agnostizismus. Ausschließlich an formalen Werten interessiert, habe Ruttmann "den Rest", das Mandat, das Thema als reinen Vorwand bzw. als eine Aufgabe betrachtet, die an den entscheidenden Stellen auf orthodoxeste und konventionellste Weise zu lösen war.

Geht man von einer effektiven Analyse der Filme und von ihrer Einordnung in einen breiteren Kontext aus, so erweist sich dieses Interpretationsschema als unzureichend. In Anbetracht der oben erwähnten Grundlagen nimmt die Arbeit Ruttmanns eine andere Stellung ein: Das Interesse für die Formsuche, die Technik, das Verhältnis Film/Technik und das (thematisierte) Verhältnis Individuum/Technik scheint gerade in den Bereich verlegt zu sein, der vom reaktionären Modernismus bestimmt worden war. Für Ruttmann bot sich hier – nach der Machtergreifung durch den Nationalsozialismus – ein Ort der Bestätigung und Sanktion seiner vergangenen Arbeitserfolge, ein noch brauchbarer Raum für die eigenen Vorstellungen, nicht zuletzt ein Bereich, der es ihm möglich machte, eine Forschungsrichtung zu präzisieren, die zuvor vernebelt war und im Widerspruch zu anderen antithetischen Tendenzen stand.

Mehr noch: Ruttmanns Filmtätigkeit erweist sich sogar als einer der emblematischen Orte, wo die vom Nationalsozialismus übernommene "reaktionär-modernistische" Matrix deutlich wird. Diese Sicht trägt dazu bei, auch die eindeutige Entscheidung Ruttmanns für den Kulturfilm zu begründen: eine Entscheidung, die als Geste des Selbstausschlusses, der Isolation interpretiert wird (und werden kann) (vgl. Falkenberg 1961), aber vielmehr noch als Einnahme einer Randposition innerhalb des Filmapparats (wie auch von Zeitgenossen Ruttmanns bestätigt wird) (vgl. Goergen 1989b, 41f). Es handelt sich jedoch um eine keineswegs lineare Entscheidung, wenn man die enorme Verbreitung und politische Verantwortung des Kulturfilms im Dritten Reich bedenkt und darüber hinaus die diesem Bereich zugestandenen experimentellen Möglichkeiten.

Untersuchungen und neue Interpretationen über seine Tätigkeit insbesondere im Dritten Reich enthält, vgl. Quaresima 1994.

¹⁹ Diese Meinung vertritt Loiperdinger 1994.

Es ist die Tendenz des reaktionären Modernismus, der sich Ruttmann im Anschluß an METALL DES HIMMELS maßgebend zuordnet; hier findet er den nötigen Raum, um seine Experimente wiederaufnehmen und weiterentwickeln zu können. Schließlich kann seine Arbeit sogar als eines der ansehnlichsten und bedeutendsten Kapitel dieser Tendenz bezeichnet werden. Während sich auf dieselbe Linie die Filme von Leni Riefenstahl (und der Bereich innerhalb des Kulturfilms, der an die öffentlichen Zeremonien und demnach an die Kriegsgesten gebunden ist) auf sprachlicher Ebene zurückführen lassen – aufgrund der Ausdruckstechnik der Modernität, basierend auf Montage, Dynamik, Konzentration, Simultaneität, und *in vollem Einklang* mit den Ritualen und ideologischen Prinzipien des Nationalsozialismus –, *thematisiert* Ruttmann darüber hinaus genau diese Synthese, indem er die von denselben Prinzipien animierte Maschine und die moderne Stadt in Szene setzt.

Wir sprachen von der traditionellen bzw. deutlich regressiven Matrix der Gesetze des künstlerischen Films im Nationalsozialismus. Nichtsdestoweniger nimmt die Moderne auch im Bereich des Unterhaltungsfilms eine wichtige Rolle ein. Zunächst, was Inhalte und Materie der Filme betrifft: Modernistische Architektur, Stile und Inneneinrichtungen des *art déco*, Orte, Vorbilder, Figuren des "Amerikanismus" (direkt aus Hollywood übernommen) sind die unbestrittenen Hauptfiguren von Komödie, Musikfilm, Melodram, Abenteuerfilm.

Wir haben es jedoch mit einem Einfluß von viel größerer Bedeutung zu tun. Denn es ist das Gesamtsystem des Unterhaltungsfilms, das innerhalb eines neuen Bereichs, dem der "Freizeit", eingebunden wird. Und genau die Verbreitung und die Formen der Freizeit während der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre stellen – wie bereits erwähnt – eine der wesentlichen Neuheiten und einen zentralen Faktor der sozialen Umwandlungen des zeitgenössischen Deutschlands dar.

Der Unterhaltungsfilm ist in der Lage, diese Rolle zu übernehmen. Er kann zu jener Zeit bestimmend werden für die Organisation und Gestaltung des Privatlebens der deutschen Bevölkerung, da er von den Prozessen der massiven Ideologisierung und öffentlichen Mobilisierung seitens des Regimes kaum oder scheinbar überhaupt nicht berührt wird. Es handelt sich hier um ein Problem, das seit einiger Zeit im Mittelpunkt der geschichtlichen (nicht nur der filmhistorischen) Debatte steht und sich noch heute als eine offene Frage erweist, als eine der Erscheinungen, die von keiner der Interpretationstheorien über den Nationalsozialismus (oder über den italienischen Faschismus, wo sich eine ähnliche Frage stellt) überzeugend gedeutet werden konnte. Innerhalb der soziologisch-marxistisch orientierten Studien scheint nichts den Ideologierungsprozessen des Regimes und seinen Propaganda-Instanzen entgehen zu können. Auch in Untersuchungen, die nicht auf diesem Terrain basieren – ich denke dabei vor allem an die Studien von Mosse (vgl. 1978) – erweist sich als

kennzeichnende Erscheinung der "neuen Politik", wie bereits angedeutet wurde, ein Verschmelzungsprozeß zwischen privater und öffentlicher Sphäre. Doch bleibt in dieser Betrachtungsweise ungeklärt, wie in der Genre-Produktion sogar die alltäglichsten Zeichen des Regimes (um nicht von den Parolen und Mobilisierungsbefehlen zu sprechen), die Uniformen, Hakenkreuze, Hitler-Grüße usw., die während des Dritten Reichs den Alltag charakterisierten und die demzufolge doch Teil des damals täglich "Sichtbaren" sein mußten, verborgen bleiben konnten. Wäre die Trennung aufgehoben worden, so hätte der Alltag die ersichtlichen Zeichen der öffentlichen Sphäre tragen, deren Erscheinungen wiedergeben müssen. Andererseits (und damit stellt sich den Historikern ein weiteres Problem) läßt sich das alles auch nicht mit dem Konsensmodells erklären: Denn wenn die Unterstützung des Dritten Reichs auf einem breiten Konsens basierte – wie es unumstößlich den Anschein hat –, warum sollten die Zeichen des Regimes dann als auferlegt und zwingend hinsichtlich Verhalten und Reaktion der Zuschauer betrachtet werden?

Innerhalb der Studien, die ihre Aufmerksamkeit auf die Funktion des Nationalsozialismus im Modernisierungsprozeß richten, überwiegt – wie ebenfalls bereits gesagt – ein dichotomisches Modell, das der Widerspruchsthese verhaftet ist: auf der einen Seite die Rituale der öffentlichen Existenz der neuen Subjekte, auf denen die "Volksgemeinschaft" basiert, und zur gleichen Zeit, antithetisch, auf der anderen Seite die Einführung einer modernen Konsumkultur und die Schaffung von Möglichkeiten für die private Daseinsentwicklung. Innerhalb dieser Bereiche kommt dem Genre-Film schließlich eine wesentliche Rolle zu mit seinem Autonomiespielraum, im Einvernehmen jedoch (aufgrund des Widerspruchs von politischer Planung und praktischer Umsetzung, einer Ausgleichsrechnung) mit den eingeleiteten Umwandlungen der Gesellschaft gemäß den nationalsozialistischen Prinzipien und den Forderungen nach politischer und militärischer Mobilisierung. Es ist in der Tat das Widerspruchsmodell, das, bewußt oder indirekt, sämtliche neueren Studien über den nationalsozialistischen Film beherrscht, deren Ausgangspunkt auf jeden Fall immer die Überwindung jener ideologisierten Sichten ist, die die "Propaganda" als ein alles durchdringendes System betrachten, von dem selbst die harmloseste Klamotte Theo Lingens betroffen sei. Auch wenn gerade das fortgeschrittene Niveau der Untersuchungen und deren innovativer Beitrag im Rahmen der Geschichtsschreibung und der theoretischen Interpretation die Autoren dann gewissermaßen – und darin wird die Unangemessenheit des Ausgangsmodells am deutlichsten bestätigt – zu eigenartigen Korrektiven oder Überarbeitungen zwingen, die längst jenseits bzw. entschieden außerhalb desselben Modells stehen. Was Karsten Witte (1993) anbelangt – auch er hebt den Zusammenhang zwischen Unterhaltungsfilm und Moderne hervor –, so überwindet er den Widerspruch sozusagen "rückwärtsgewandt", indem er sich noch auf Interpretationen stützt, die die Unabhängigkeit des Unterhaltungsfilms zu reduzieren

suchen: Das, was seine Untersuchung anhand der Arbeiten, die von den direkteren ideologischen Mobilisierungsprozessen Abstand nehmen, verdeutlichen will, ist nicht die Spezifität eines Unterhaltungsbereichs, sondern das Phänomen der Imitation oder des Plagiats in bezug auf den Hollywood-Film (der Auffassung des Verfassers zufolge erweist sich als einzig möglicher, wirklich unabhängiger Bereich innerhalb der Produktion jener Zeit der Bereich der "ästhetischen Opposition", deren Spuren er mit scharfer kritischer Intelligenz untersucht).

Die Studie Kreimeiers (1992) verdeutlicht sehr gut die dem Genre-Film von seiten des Regimes zugeschriebene zentrale Funktion und vor allem (und hierin besteht die Neuigkeit und die originelle Hervorhebung der vom Regime eingeleiteten Modernisierungsprozesse) dessen engen Zusammenhang mit dem Konsumbereich, seine "pädagogische", "erzieherische" Rolle, die er in diesem Sinne zu erfüllen hatte. Wenn Kreimeier auch des öfteren auf traditionelle antimische bzw. Kompensationsmuster zurückgreift, wonach "Mobilisierung" und "Unterhaltung" im wesentlichen einander ergänzen würden, so gelangt er jedoch zu ihrer Überwindung, sobald er anhand des Zusammenhangs zwischen Unterhaltungsfilm und Konsum die Funktionalität des betreffenden Filmbereichs *auf dieser Ebene* (bezüglich der Umwandlung der "Volksgemeinschaft" in eine Massengesellschaft und nicht auf der Ebene der politischen Indoktrinierung) signalisiert. Auch, was den "zeitlos" anmutenden Charakter des Genre-Films anbelangt, bietet die Untersuchung sehr interessante Anregungen und Überlegungen. Nicht zuletzt in einem theoretischen Rahmen, innerhalb dessen die filmische Darstellung sich gerade dadurch auszeichne, daß sie sich stets dem Programm, den Vorbedingungen entziehe, besonders in Hinsicht auf die Aspekte der Sinnlichkeit und des Erotismus.

"Jenseits" des "Widerspruch"-Modells befindet sich inzwischen aus mehreren Gründen die Untersuchung von Stephen Lowry (1991). Sein Beitrag erweist sich vor allem auf methodologischer Ebene als innovativ und produktiv: Der Verfasser unterzieht die traditionellen Rekonstruktionen der nationalsozialistischen Ideologie nicht nur strengster Kritik (ausgehend von offiziellen Erklärungen derselben durch das Regime, gewissermaßen eine "Ideologie der Ideologie"), sondern betont nachdrücklich die Rolle des Modernismus innerhalb des damaligen Gesamtsystems der Massenmedien. Auf diese Weise stößt er schließlich auf das meiner Ansicht nach ausschlaggebende Problem: Nicht die Unterschiede, sondern die Analogien zwischen der Genre-Produktion im Nationalsozialismus und der innerhalb anderer zeitgenössischer, demokratischer Kontexte müßten hervorgehoben werden; die Manipulationsprozesse im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm seien auf die der modernen Massenkultur im allgemeinen zurückzuführen.

Meiner Meinung nach kann die reaktionär-modernistische Interpretation gerade anhand dieser Erkenntnisse einen entscheidenden Schritt vorwärts tun, indem sie einen umfassenden Bezugsrahmen liefert, innerhalb dessen sich die *Entpolitisierung des Unterhaltungsfilms* nicht als verkleidete Propaganda (ideologisierte Theorien), als enigmatische Erscheinung (im Bereich der Konsenstheorien), als sich in der Regimetätigkeit darstellender Widerspruch oder Inkohärenz (gemäß der Linie der geschichtlichen Interpretationen von Schäfer, Schoenbaum usw.) erweise, sondern als *organische, notwendige Konkretisierung eines Vorgehens, wonach die Freizeit und die Formen der Freizeitgestaltung einen grundlegenden Teil des sozialen Modernisierungsprogramms des Regimes darstellten* (man denke an den politikfreien Spielraum, den selbst das Erholungsprogramm "Kraft durch Freude" bei den Teilnehmern gewann). Der Unterhaltungsfilm ist insofern "entpolitisiert", als das vom Nationalsozialismus geplante soziale Modell die Entwicklung fortschrittlicher Bereiche vorsah, die durch den privaten Konsum gekennzeichnet werden sollten – gleich dem "amerikanischen" Modell: Hier nahm der Film, verstanden als Warenangebot der Vergnügungsindustrie – neben den Plänen für die private Motorisierung usw. –, einen Platz ersten Ranges ein.

Die im Oktober 1993 von der "Mostra internazionale del Nuovo Cinema" in Pesaro veranstaltete Tagung kann also innerhalb der fermentierenden Phase, was den Stand der Untersuchungen über den Film im Dritten Reich betrifft, eingeordnet werden (außer den hier veröffentlichten Vorträgen sind auch ein Beitrag von Rainer Rother über die Umbildung des Regisseurs vom "Autoren" zum "Funktionär" zu nennen, ein Vortrag von Martin Loiperdinger über den eigentlichen Propagandafilm und eine umfassende Übersicht von Peter Reichel über die Kunstpolitik im Dritten Reich).*

In vielen Untersuchungen und Bewertungen war die Bindung an das oben genannte Widerspruchsmodell noch stark; so waren im übrigen auch viele der vorgestellten und erörterten Standpunkte abweichend oder eindeutig gegensätzlich. Jedenfalls hat dieser Kongreß – meiner Ansicht nach – einen betont originellen Forschungsbeitrag geleistet (auch anhand detaillierter Filmanalysen), indem er in vielen Fällen (wie man den hier veröffentlichten Texten ent-

* Die in diesem Heft veröffentlichten Artikel von Thomas Elsaesser, Klaus Kreimeier, Stephen Lowry und Irmbert Schenk basieren im wesentlichen auf Vorträgen, die anlässlich der Tagung *Il cinema nel Terzo Reich* im Oktober 1993 in Pesaro gehalten wurden. Die Veranstaltung wurde von der "Mostra Internazionale del Nuovo Cinema" im Rahmen der XII. Veranstaltung der "Rassegna internazionale retrospettiva" organisiert. Unser Dank gilt Lino Micciché und Vito Zagarrío für die Berechtigung zur Veröffentlichung einiger der Vorträge. Die wissenschaftliche Leitung der Tagung hatte Leonardo Quaresima [Anm. der Herausgeber].

nehmen kann) seine Aufmerksamkeit eben auf das beschriebene Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Moderne richtete.

In ihren Beiträgen in diesem Heft nehmen Elsaesser und Lowry direkten Bezug auf diesen Kontext: der eine, indem er zu einer Unterscheidung zwischen den verschiedenen Bedeutungen des Begriffes "Moderne" anregt und deren Anwendung auch im Film der dem Nationalsozialismus unmittelbar vorausgegangenen Weimarer Zeit untersucht; der andere, indem er einige Prämissen seiner Untersuchung weiterentwickelt in bezug auf ein "aktives" Modell des Ideologiebegriffs.

Auf einen weiteren historiographischen und methodologischen Aspekt von großer Bedeutung wird von Irmbert Schenk hingewiesen. Dort, wo die Propaganda im Spielfilm planmäßig erscheint, kommt sie fast immer (mit Ausnahme der Kriegsfilme) auf indirekte Weise, filtriert durch die *Geschichte* zum Ausdruck (weshalb sich die Frage stellt, warum das Regime die Gegenwart fürchtete und seine Parolen und Mobilisierungsprogramme lieber übertragenen Diskursen anvertraute). Schenk lenkt die Aufmerksamkeit auf das noch unergründete Gebiet der *Wahrnehmung* der nationalsozialistischen Programme *durch das Publikum* und auf deren Wirkungskraft auf den Zuschauer, indem er ein Theoriemuster entwickelt, das die widersprüchlichen Elemente der einzelnen Inhalte hervorhebt, um deren Wirkung auf die Reaktionen des Zuschauers deuten zu können. Die vorgeschlagene These lautet,

daß Filmwirkung weniger mit inhaltlich-motivlichen oder personenbezogenen Identifikationen zu tun hat, als vielmehr mit der Aneignung von prozessualen Verarbeitungsvorlagen für Konflikte, die dann modifiziert nach der je eigenen Erfahrungskonstellation in der Konfliktbearbeitung subsidiär genutzt werden.

"In der nationalsozialistischen Klausur ist der deutsche Film zu sich selbst gekommen", darin besteht schließlich die Grundidee Kreimeiers. Eine dem Anschein nach gewagte und provokative These, die jedoch keines von beiden ist, im Gegenteil: Es handelt sich, denke ich, um eine These, die hinsichtlich der Interpretation der umfassenden Merkmale und der Gesamtgeschichte des deutschen Films zu einem bedeutenden Fortschritt führen kann.

Die Zeit des Dritten Reiches als Moment der Heranreife und endgültigen Einordnung von Themen, Orten, Erzählstrukturen, Sprachmustern, die den deutschen Film als *nationalen* Film kennzeichnen und seine *Identität* festlegen; der Film im Dritten Reich nicht als "Abweichung der (Film-)Geschichte", sondern als der eigentliche Sammelpunkt für die *spezifischen Kennzeichen* des deutschen Films. Die Diskussion ist eröffnet.

Aus dem Italienischen von Renate Heinrich

Literatur

- Albrecht, Gerd (Hg.) (1979) *Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: DOKU-Verlag.
- Brenner, Hildegard (1963) *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek: Rowohlt.
- Dahrendorf, Ralf (1965) *Gesellschaft und Demokratie in Deutschland*. München: Piper.
- Falkenberg, Paul (1961) Tonmontage. A propos Ruttmann. In: *Film Culture*, Summer 1961, pp. 59-62.
- Fest, Joachim C. (1974) *Hitler. Eine Biographie*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Propyläen.
- Frei, Norbert (1987) *Der Führerstaat. Nationalsozialistische Herrschaft 1933 bis 1945*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Fulks, Barry A. (1982) *Film Culture and Kulturfilm. Walter Ruttmann, The Avant-Garde Film and the Kulturfilm in Weimar Germany and the Third Reich*. Ph.D. Diss. Madison: University of Wisconsin.
- (1989) Walter Ruttmann, der Avantgardefilm und die Nazi-Moderne. In: Goergen 1989a, pp. 67-71.
- Germer, Stefan (1990) Kunst der Nation. Zu einem Versuch, die Avantgarde zu nationalisieren. In: *Kunst auf Befehl? Dreiunddreißig bis Fünfundvierzig*. Hrsg. v. Bazon Brock & Achim Preiß. München: Klinkhardt & Biermann, pp. 21-40.
- Goergen, Jeanpaul (Hrsg.) (1989a) *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation*. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- (1989b) Walter Ruttmann – Ein Porträt. In: Ders. 1989a, pp. 17-56.
- Herf, Jeffrey (1984) *Reactionary Modernism. Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hinz, Berthold (1974) *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. München: Hanser.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München/Wien: Hanser.
- Loiperdinger, Martin (1994) Nuova oggettività e nazismo. Sull'ambivalenza del cinema di Ruttmann nel Terzo Reich. In: *Quaresima 1994*, pp.218-229.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer.
- Maenz, Paul (1974) *Art Déco 1920-1940. Formen zwischen zwei Kriegen*. Köln: DuMont.
- Mosse, George L. (1978) *Der nationalsozialistische Alltag*. Königstein/Ts.: Athenäum.
- (1980) *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality*. New York: Howard Fertig.
- Nerdinger, Winfried (1993) *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*. München: Prestel.
- Peukert, Detlev (1982) *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*. Köln: Bund-Verlag.
- Quaresima, Leonardo (1985) *Leni Riefenstahl*. Firenze: La Nuova Italia.
- (Hrsg.) (1994) *Walter Ruttmann: Cinema, pittura, ars acustica*. Calliano TN: Manfrini.
- Reichel, Peter (1991) *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. München/Wien: Hanser.
- Schäfer, Hans Dieter (1981) *Das gesplittene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit. 1933-1945*. München/Wien: Hanser.

- (1991) Amerikanismus im Dritten Reich. In: *Nationalsozialismus und Modernisierung*. Hrsg. v. Michael Prinz & Rainer Zitelmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 199-215.
- Schoenbaum, David (1980) *Die braune Revolution. Eine Sozialgeschichte des Dritten Reiches*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Selle, Gerd (1987) Techno-modernes Design im Vorschein der Macht und der Unterwerfung. In: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*. Hrsg. v. der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst. Berlin: Nischen, pp. 261-272
- Thamer, Hans-Ulrich (1986) *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*. Berlin: Siedler.
- Turner, Henry A. (1972) *Faschismus und Kapitalismus in Deutschland. Studien zum Verhältnis zwischen Nationalsozialismus und Wirtschaft*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Uricchio, William (1982) *Ruttmann's "Berlin" and the City Film to 1930*. Ph.D. New York: New York University.
- Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, pp. 119-170.
- Zitelmann, Rainer (1987) *Hitler, Selbstverständnis eines Revolutionärs*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- (1990) Nationalsozialismus und Moderne. Eine Zwischenbilanz. In: *Übergänge. Zeitgeschichte zwischen Utopie und Machbarkeit*. Hrsg. v. Werner Süß. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 195-204.
- (1991) Die totalitäre Seite der Moderne. In: *Nationalsozialismus und Modernisierung*. Hrsg. v. Michael Prinz & Rainer Zitelmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, pp. 1-20.

Thomas Elsaesser

Moderne und Modernisierung

Der deutsche Film der dreißiger Jahre*

I. Die Moderne der Avantgarde

Das Thema "Modernität" in den Filmen des "Dritten Reiches" greife ich nur mit einigen Vorbehalten auf. Zunächst weil es ein so weites Feld ist, und dann natürlich, weil es nur allzu leicht zu Mißverständnissen führt, wenn es scheint, als solle durch Schlagworte etwas rehabilitiert werden, was sich in Wort und Tat hinreichend disqualifiziert hat. Ich möchte den Gegenstand deshalb etwas einschränken und konzentriere mich hier auf die dreißiger Jahre, insbesondere die Jahre 1930 bis 1936, eine Periode, die mir als eine der interessantesten Epochen des europäischen Films überhaupt erscheint: einerseits weil sich der Umbruch zum Tonfilm damit verbindet, andererseits weil die Verhältnisse eine Situation geschaffen hatten, die ökonomische, technologische und geo-politische Momente so miteinander verquickten, daß sich daraus eine "Unübersichtlichkeit" ergab, die selbst schon als eine erste Definition des Begriffs "Moderne" dienen könnte. Nimmt man nämlich die Schwammigkeit dieses inzwischen in den Geisteswissenschaften überstrapazierten Begriffs zum Ausgangspunkt, ergibt sich ein semantisches Feld, in dem "Moderne" und "Modernisierung" mindestens drei sich überschneidende Bezugsrahmen bezeichnen, die im Zusammenhang mit dem Film der dreißiger Jahre zur Debatte stehen. Sicher ist, daß das Thema Film es besonders schwer macht, "Moderne" (als künstlerische Avantgarde) kategorisch auszuspielen gegen die verschiedenen Formen der "Modernisierung" (in Technologie und Wissenschaft), überlagert sich doch die Filmavantgarde (von der, wie zu zeigen sein wird, sehr wohl Splitter in die dreißiger Jahre hineinragen) mit den forcierten Modernisierungsschüben der sich zum Eroberungskrieg aufrüstenden Industriemacht Nazi-Deutschland. Diese Schübe wiederum haben die Filmindustrie nicht unberührt gelassen, sie aber paradoxerweise nicht zum reinen Exekutionsinstrument militaristischer oder propagandistischer Ziele verdammt, sondern ihr eine im Grunde ganz andere und, wie sich nach dem Krieg zeigen sollte, fast

* Für ihre Hilfe bei der Übersetzung aus dem Englischen danke ich Stephen Lowry und Michael Wedel.

gegenläufige Modernisierungsfunktion zugestanden. Ob dies bewußt oder eher beiläufig geschah, ist bislang nicht eindeutig geklärt, weshalb dieser Komplex uns vielleicht gerade deshalb das genaue Hinschauen immer wieder zur Aufgabe macht.

Zum einen wäre da die literarische und künstlerische Moderne der zehner und zwanziger Jahre. In der Filmgeschichte ist damit meist der deutsche Expressionismus eines Robert Wiene und Fritz Lang, der französische Impressionismus (Marcel L'Herbier und Jean Epstein), die dada-, surreal- und konstruktivistischen Filme von Man Ray über Hans Richter bis Luis Buñuel, sowie die sowjetische Avantgarde gemeint. Von diesen filmischen Avantgarden hat, genaugenommen, keine bis in die dreißiger Jahre überlebt, was allerdings ebenso an der Einführung des Tonfilms lag wie an der repressiven – aber auch populistischen – Kulturpolitik der verschiedenen politischen Systeme, allen voran des deutschen Faschismus und des sowjetischen Stalinismus. Was im Deutschland der dreißiger Jahre jedoch weiterlebte, waren wichtige Impulse der Neuen Sachlichkeit und der sogenannten "Neuen Fotografie" (Albert Renger-Patsch *Die Welt ist schön* [1928]; Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* [1928]; August Sander *Anlitz der Zeit* [1929]; vgl. Mellor 1978). Geht man die Jahrgänge 1930 bis 1936 des durchaus repräsentativen Foto-Jahrbuchs *Das deutsche Lichtbild* durch, läßt sich deutlich verfolgen, wie geometrische Kompositionen, das Streben nach reinen Formen und Abstraktion sowie der sogenannte Leica-Look sich nur ganz allmählich von typischen Bildmotiven der Neuen Sachlichkeit wie Maschinenteilen, Pflanzen in Großaufnahme oder diagonal kadrierten großstädtischen Straßenszenen aus der Vogelperspektive abwenden, um sich Landschaftsbildern, Menschen in Trachtenkleidung und ländlichen Idyllen zu widmen. Dabei wird deutlich, daß es weder zu einem abrupten Bruch noch zu einer völligen Ablehnung der modernen Fotografie kam, was mit dem auch bei den Nationalsozialisten positiv besetzten Begriff der "Modernisierung" zusammenhing, oft genug gebunden an einen Technik- und Technologiefetischismus.

II. Moderne Fotografie im Film: Arnold Fanck und Willy Zielke

Ein gutes Beispiel für den anhaltenden Einfluß der Avantgarde im Film ist, auch dank der größeren Duldung der modernen Fotografie, die Natur als Schauspiel und als Erlebnis des Erhabenen in den Filmen von Arnold Fanck. Fanck entdeckte das Fotogene an den Bergen quasi als Nebenprodukt seines Interesses an der Fototechnik. Als asthmatischer Fabrikantensohn aus Frankenthal nach Arosa und Davos verschickt, war er schon von früh auf Amateurfotograf und darüber hinaus ein besessener Bastler von Objektiven und Kameras. Seine Leidenschaft schien sich an dem Problem zu entzünden, wie das Phänomen "Bewegung" im Medium der Fotografie erfahrbar zu machen sei.

Fasziniert vom rauschenden Wasser der Bergbäche wollte er das Kontemplative der Fotografie an die Dynamik und Energie der Naturkräfte binden. Diese Spannung bleibt stets sichtbar in dem Bemühen seiner Filme, einerseits Bewegung im Bild einzufrieren und andererseits das Bild zu dynamisieren, letztlich allerdings ohne großem Interesse an rein narrativen Handlungs- oder Zeitabläufen. Seine Plots, so dramatisch sie sich auch geben, sind Groschenheftideen, selten sind die Handlungselemente so aufgebaut, daß sich richtige Geschichten entwickeln, eher ist es ein dramatisch-melodramatischer Rahmen, den er nur entwickelt, um etwas anderes in Szene zu setzen.

Filme [wie DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS und FUCHSJIAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN] sind am ehesten dem abstrakten Film verwandt: diagonale Teilung der Leinwand, Spuren, Kurven und Zeichen im Schnee, Jugendstil-Ornamente, kreisförmige Bildausschnitte, kleine Punkte, die am Horizont auftauchen, rasch auf die Kamera zuschießen und riesig aus dem Bild verschwinden [...] (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Bei Fanck kann man noch einmal den in der Filmgeschichte ungelösten Konflikt nachvollziehen zwischen der Bestrebung, Bewegung aufzulösen, um sie wissenschaftlich zu untersuchen (die "analytische" Konzeption des bewegten Bildes: von Muybridge und Marey zu Messter und Ruttman), und dem Wunsch, das Unbelebte zu beleben und zu dynamisieren, um die Natur durch Technik zu simulieren und eventuell ganz zu ersetzen (die "synthetische" Idee, zu finden bei Edison und in den Mythen von Frankenstein, von den "Strömen und Strahlen" der Elektrizität, vom "Vamp und der Maschine" [Huysen 1986], wie man sie von Rotwangs Labor aus Langs METROPOLIS kennt).¹

In Fancks Bergfilmen, die deshalb auch absolut nicht mit dem Heimatfilm zu verwechseln sind, definiert sich das Individuum immer durch den Zusammenprall von Technik (oft konkretisiert im Flugzeug) und Natur. Zwei Arten von Energie, die der ursprünglichen, elementaren und die der von Menschen erschaffenen, reiben sich aneinander, um sich nach anfänglichem Widerstreit erotisch-orgiastisch im Filmbild auszutoben.² Für Fanck war es eine Herausforderung, der Natur mit Hilfe der Kamera das neue Pathos und die Ästhetik des Maschinenzeitalters aufzudrücken, während die Dolomiten und Eisberge dem technologischen Apparat dank ihrer erhabenen, elementaren Präsenz Würde verleihen.

-
- 1 Man könnte sagen, daß zu dieser Konzeption auch die Mobilisierung der Perzeption und der Gefühle im Hollywood-Kino von Busby Berkeley bis zu Steven Spielberg gehört, aber da wäre zu differenzieren. Siehe weiter unten, zum Verhältnis von Jüngers aristokratischem Pessimismus zum Optimismus der Populärkultur.
 - 2 Gottfried Knapp bezeichnet das Fernrohr der Sternwarte in STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC als "ein Geschlechtsorgan im Dunkel" (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Zugleich bildete Fanck einen Gegenpol zur Ufa, wenn wir darunter die Welt des Studios, der künstlichen Umgebungen und der totalen Kontrolle über eine unter laborähnlichen Umständen erzeugte Umwelt und Natur verstehen. Auch ein offensichtlich so mißglückter Film wie *DER GROSSE SPRUNG* (1927) – der Versuch, eine urdeutsche Slapstick-Komödie im Stile Buster Keatons oder Harold Lloyds zu machen – vermittelt noch das Gefühl eines ungelösten Widerspruchs zwischen dem Naturschauspiel (ansichtskartenartige Bilder vom Wechsel der Jahreszeiten, von Bäumen und Tälern) und dem in einigen Szenen grotesk zum Luftballon aufgeblasenen Körper des tollpatschigen Helden (Hans Schneeberger), der, obwohl Geck und Stadtmensch, beim Skiwettlauf dank Tücke und Technik sowohl Rennen als auch Wirtstochter gewinnt.

Man vergißt über Fancks Naturaufnahmen leicht die Bedeutung der Technik in seinen Filmen. Dabei ist gerade die solide handwerkliche Seite seines Werks und die Thematisierung der Technik in seinen Filmen wesentlich für seine Rolle als Wegbereiter der Neuen Sachlichkeit. Technisches Know-how steht hinter jedem Bild. Fancks Erfahrungen als Fotograf mit natürlichen Lichtquellen und als Nachrichtensoffizier mit Zeitlupenaufnahmen fließen schon in *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* zusammen. Seine Skibücher arbeiten mit Einzelbildserien wie bei Muybridge. [...] als einer der ersten arbeitete er mit der Ernemann-Zeitlupe, er war wohl überhaupt der erste, der mit extrem langen Brennweiten arbeitete, 1938 war er der fünfte Käufer der Arriflex (Brandlmeier 1984, Lg 4 E4).

Es gehört demnach zur merkwürdigen Dialektik der deutschen Filmavantgarde, daß Fanck der Neuen Sachlichkeit viel näher steht, als das Genre "Bergfilm" es vermuten ließe, während vielleicht Walter Ruttmann mit dem Bergfilm mehr zu tun hat, als es sein Etikett des "Großstadtfilmers" uns suggeriert.

Da mag es dann weniger erstaunlich erscheinen, daß bis in die dreißiger Jahre Elemente des sowjetischen Montagefilms auftauchen. So ist ein früher Tonfilm wie *NIE WIEDER LIEBE* (1931, Antatole Litvak) ein gutes Beispiel dafür, wie der "Russenfilm" sich mitten in ein typisches Ufa-Musical eingebürgert hatte. Aber auch in vielen der Ufa-Kulturfilme lassen sich Spuren von Vertov finden, ganz abgesehen davon, wie stark die beiden bekanntesten Film-Avantgardisten des Übergangs von Weimar zum Faschismus, Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann, geprägt waren von den Filmen Eisensteins und Pudowkins, deren kontrastierende und alternierende Techniken sie in besonders kühner Weise in den Tonfilm einbauten.

Das frappierendste Beispiel des Montagefilms aus der Hochzeit des Faschismus datiert allerdings aus dem Jahre 1936: *DAS STAHLTIER*, gedreht von Willy Zielke, einem der Kameraleute von Leni Riefenstahl. Gerüchten zufolge sollen die Nazis den Film aufgrund seiner avantgardistischen ("kulturbolschewistischen") Tendenzen verboten haben; laut Riefenstahls Memoiren lag der

eigentliche Grund des Verbots darin, daß der Film beim Direktorat der Deutschen Reichsbahn auf Ablehnung gestoßen war:

Zielke hatte aus diesem spröden Stoff einen hinreißenden Film gemacht. Seine Lokomotive wirkte wie ein lebendiges Ungeheuer. Die Scheinwerfer der Lok waren die Augen, die Armaturen das Hirn, die Kolben die Gelenke und das triefende Öl, das aus den bewegten Kolben lief, wirkte wie Blut. Verstärkt wurde der Eindruck noch durch die revolutionäre Tonmontage. Als die Herren der Reichsbahndirektion den Film sahen, waren sie, wie mir Zielke erzählte, so entsetzt, daß sie wortlos den Vorführraum verließen (Riefenstahl 1987, 242).

Der Film wurde nicht nur nicht öffentlich gezeigt, die Leitung der Reichsbahn wollte alle Kopien zerstört sehen. Angeblich versuchte Riefenstahl einzugreifen; sie erreichte, daß sich Goebbels die Schneidekopie des Films ansah. Er meinte, Zielke zeige Talent, der Film sei aber für das allgemeine Publikum viel zu abstrakt und verwirrend:

"Es könnte ein bolschewistischer Film sein." – "Das ist aber noch kein Grund, den Film zu vernichten." – "Es tut mir leid, Fräulein Riefenstahl, aber die Entscheidung liegt allein bei der Reichsbahn, die den Film finanziert hat. Ich möchte mich da nicht einschalten" (ibid., 243).

Ob man dieser Version Glauben schenkt, hängt davon ab, wie verlässlich man die Memoiren Leni Riefenstahls einschätzt. Allerdings entbehrt Goebbels' abschließende Bemerkung, da es sich um einen industriellen Auftragsfilm handle und damit um eine privatwirtschaftliche Entscheidung, wolle er sich heraushalten, nicht an Plausibilität. Nun haben aber Martin Loiperdingers Nachforschungen ergeben, daß der Sachverhalt komplizierter und damit auch interessanter ist. Die Reichsbahn hatte sich tatsächlich einen Jubiläumsfilm versprochen, der für den Fortschritt, die Bequemlichkeit und das moderne Reisen mit der Bahn wirbt. Stattdessen krachten in Zielkes Film, wie schon Riefenstahl bemerkt, "die Waggons beim Rangieren so heftig aufeinander, daß es die Zuschauer aus den Sesseln riß" (ibid., 242). Das Gespräch mit Goebbels wird damit anekdotisch: was wirklich interessiert ist, wie Zielke überhaupt zu diesem Auftrag kam. Dazu muß man wissen, daß Zielke von 1927 bis 1934 an der Münchner Foto-Akademie lehrte und sich als Vertreter der "neuen Fotografie" einen Namen gemacht hatte (Loiperdinger 1994, 50). Es waren seine guten Beziehungen zu Albert Gollwitzer, Präsident der Reichsbahn-Direktion München, die ihm eine Empfehlung verschafften, als es darum ging, für die Hundertjahrfeier der Reichsbahn einen einstündigen Film zu drehen. Loiperdinger hat eindringlich die faszinierenden Dreharbeiten (die lebhaft an das Auftreten der Agitpropzüge der ersten Sowjets erinnern) geschildert, ebenso wie den "Star des Films: eine prachtvolle Lokomotive vom Typ S 3/6, damals der ganze Stolz der deutschen Eisenbahn" (ibid., 52). Die Abnahme wurde zum schon beschriebenen Desaster. Zum Vergleich stelle man sich vor, die Deutsche Bundesbahn will mit dem neuesten ICE renommierten und bekommt

einen Film, bei dem "in unnachahmlichen Montagen und Überblendungen von glitzernden Schienenschlangen, fauchenden Dampflokomotiven, gefährlichen Rangiermanövern [ein] optisch-akustische[s] Furioso über die Leinwand donnerte" (Hans Ertl zit. n. Loiperdinger 1994, 52). Ertl fügt trocken hinzu, daß "kein normaler Mensch mehr Eisenbahn fahren würde, der diese zermalmende Wirkung im Wechselspiel von Schienen, Rädern, Puffern und Dampfsirenen auf der Leinwand erlebt habe" (ibid., 53). Daß aber das Mißverständnis – heute so gut wie ausgeschlossen – damals noch möglich war, ist geradezu symptomatisch für unser Thema; hier stehen sich die zwei Konzepte der Moderne, die avantgardistische und die modernisierende, betreten gegenüber, ohne daß dabei der politische Gegensatz Sowjetkunst hier, Naziästhetik da, letztlich erhellend wäre. Und dennoch ist das Mißverständnis weder unpolitisch noch gänzlich außerästhetisch. Schon die Standfotos machen einsichtig, daß Zielkes Ästhetik weniger mit den Abstraktionen Eisensteins³ und mehr mit der neuen Fotografie zu tun hat (vgl. in diesem Zusammenhang auch Païni 1994), aber gerade das Lebensgefühl, das sowohl Zielke als auch die Reichsbahn ansprechen wollten, kennzeichnet wie schon bei Fanck die Ambivalenz der Epoche.

III. Die Moderne der Modernisierung

Schwache Echos der europäischen Avantgarde wie diese blieben im Deutschland der dreißiger Jahre jedoch äußerst vereinzelt: Sie scheinen als Ausnahme nur die bekannte Regel zu bestätigen, die besagt, daß die Begriffe "Modernerität" und "Drittes Reich" sich gegenseitig ausschließen. Die Nazi-Ideologie war anti-modernistisch (man denke an das Bloßstellen und Verhöhnern der "entarteten Kunst"), populistisch ("völkisch") und dem ästhetischen Ideal des Klassizismus verpflichtet. Allerdings könnte man auch anders argumentieren und im Hinblick auf den stilgeschichtlich hilflosen Eklektizismus von Speers und Hitlers Renommierkunst von einer Periode des (schon post-modernen?) Pastiche sprechen, bei dem "alles erlaubt" war, solange die Kunstgeschichte es schon einmal als "deutsch" und "national" kodiert hatte: ein Sammelsurium aus gotischem Mittelalter, nordeuropäischer Renaissance, der Klassik Goethes und Schillers, der Romantik und dem Biedermeier – die Rache der Halbgebildeten an den Übergebildeten der internationalen Moderne.

3 Dennoch könnte sich eine Verbindung zu Eisenstein ergeben, allerdings auf einer etwas anderen Ebene. Beim Festival von Pesaro meinte Giovanni Spagnoletti, daß für ihn DAS STAHLTIER so interessant sei, weil es seines Wissens der einzige "homosexuelle Film" ist, der im "Dritten Reich" gedreht worden ist. Auch das könnte einer der Gründe sein, weshalb der Film auf so heftige Ablehnung stieß, ohne daß sich diese Ablehnung direkt politisch äußerte.

Dieser Konservatismus der offiziellen Kulturpolitik und staatlich subventionierten Kunst steht dennoch im scharfen Kontrast zu den Modernisierungstendenzen in Wissenschaft und Technik: Tendenzen, die der Nationalsozialismus nicht nur von der Weimarer Republik übernahm und ungebrochen fortsetzte, sondern die er sogar intensivierte. Es ist schon oft bemerkt worden, daß daraus eine seltsam paradoxe Situation entstand: Der Nationalsozialismus forderte eine Gesellschaft, deren offizielle Kultur sich aggressiv anti-technisch, anti-industriell und anti-städtisch gab, die andererseits aber in ihrer Produktionspraxis die Industrialisierung und Technisierung extrem rapide vorantreiben mußte, um so die Wirtschaftproduktivität Deutschlands angesichts fehlender Kolonien und damit billiger Rohstoffe zu erhöhen. Diese Politik zielte nicht nur auf die Wiederbewaffnung und militärische Macht innerhalb Europas, sondern verfolgte auch ein innenpolitisches Ziel: die Hebung des Lebensstandards und Forcierung der Produktion von Konsumgütern als Kompensation für die erhöhten Arbeitsanforderungen an die zivile Bevölkerung. Hans Dieter Schäfer hat in seinem Buch *Das gespaltene Bewußtsein* (1984) einige Konsequenzen der in sich so widersprüchlichen Ziele mit Hinblick auf die populäre Kultur untersucht.

Doch ist ein solcher Widerspruch auch in der Hochkultur oft beschrieben worden; entweder als eine Form kollektiver Schizophrenie oder als eine der vielen zynischen Taktiken der Massenmanipulation durch die herrschende Elite. In letzter Zeit haben jedoch einige Historiker versucht zu zeigen, daß das Paradoxon eher ein scheinbares als ein tatsächliches ist. Intellektuelle, Kulturkritiker, Schriftsteller und Denker wie Oswald Spengler, Werner Sombart, Carl Schmitt, Hans Freyer und Martin Heidegger hatten bereits in der Weimarer Republik begonnen, das ideologische Fundament für eine Erscheinung zu legen, die man als den deutschen "historischen Kompromiß" bezeichnen könnte. Der amerikanische Sozialwissenschaftler Jeffrey Herf hat dafür in seinem Buch mit dem Untertitel "Technik, Kultur und Politik in Weimar und im 'Dritten Reich'" den Begriff des *reaktionären Modernismus* geprägt. Gleichzeitig hat er die Kontinuität zwischen dem Denken der Weimarer Republik und der nationalsozialistischen Ideologie hervorgehoben (vgl. Herf 1984).

In groben Zügen lautet Herfs These wie folgt: In ihrem Bemühen, die deutsche Niederlage zu erklären und intellektuell zu verarbeiten, versuchten verschiedene, dem Temperament und der Neigung nach eher konservative Schriftsteller nach dem Ersten Weltkrieg, ein Erklärungsmodell zu finden, das den Argumenten der Linken – und insbesondere der kommunistischen Linken – Rechnung trug, gleichzeitig jedoch in seiner Perspektive auf die Zukunft der Nation sowie in seinen Schlußfolgerungen aus der jüngsten Geschichte die wichtigsten Elemente des deutschen Nationalismus und der feudalen Klassenstruktur beibehielt. Soweit Herf, wobei dessen vielfältige Argumentations-

stränge und stoffliche Beweisfülle damit noch nicht einmal ansatzweise gewürdigt sind.

Der für einen medienwissenschaftlichen Ansatz interessanteste Vertreter des reaktionären Modernismus ist zweifellos Ernst Jünger. Obwohl ausgesprochen antidemokratisch und nationalistisch eingestellt, erkannte er, daß Deutschland sich modernisieren und industrialisieren mußte, um ein nationales Identitätsbewußtsein zu entwickeln. Aus diesem Grund nahm er einen anti-agrarischen, anti-völkischen, anti-regionalistischen Standpunkt ein. In einer metaphorischen Sprache der Vulkane und des Feuers, des Blutes und des Blitzes ließ er sich zu Lobgesängen auf die Großstadt, auf Industrie, Stahlwerke und den Schiffbau hinreißen. Sein Projekt zielte darauf, eine intellektuell einigermaßen kohärente und zugleich emotional befriedigende Synthese herzustellen zwischen der "deutschen Seele" und dem "deutschen Schicksal" einerseits und dem Glauben an Technik, Industrialisierung und Investitionen in Forschung und Entwicklung andererseits. Wenn in Ruttmanns METALL DES HIMMELS (1935) aus Hochöfen Pflüge entstehen und aus Pflügen der Weizen wächst, können wir wohl dahinter eine Strategie und Denkweise erkennen, die der Jüngers nicht unverwandt ist. Während aber Ruttmanns metaphorische Transformation der Objekte – bei der z.B. Flugstaffeln aus Füllfederhaltern über Flotten von Büroklammern fliegen – eines gewissen ironischen, spielerischen Unernstes nicht entbehrt, der an Hans Richters Dada-Filme (VORMITTAGSSPUK [1927/28], ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH [1929]) erinnert, läßt sich in Jüngers Schriften nicht die geringste Spur von Humor oder das kleinste Anzeichen eines unerwarteten Perspektivwechsels finden.

Es geht, kurz gesagt, bei Jüngers Modernismus um eine Synthese zwischen Natur und Technik oder vielmehr um eine Umdeutung der Romantik, die die industrielle Ausbeutung der Natur mit einer heidnischen Verehrung ihrer Schönheit und Größe zu verbinden sucht. Jünger erkannte keinen Widerspruch zwischen der Existenz einer Schwerindustrie und der Erforschung von Kernspaltung oder synthetischen Fasern und andererseits einem Glauben an die Natur als heilig, ursprünglich und elementar. Jünger entdeckte Größe und Erhabenheit auch in menschlichen Werken, insbesondere im Augenblick ihrer Zerstörung: Seine berühmten "Feuertaufen" und "Stahlgewitter" repräsentieren einen Modus, der gewalttätige Prozesse der Wiedergeburt und der Erneuerung beschleunigt und intensiviert. Man könnte sagen, Jünger versuchte einen Kompromiß zwischen Caspar David Friedrich und Marinetti. Obwohl seine Bücher und Essays voll dramatischer Beschreibungen von abstürzenden Flugzeugen in Flammen und torpedierten Schlachtschiffen sind – Material, das Abenteuerromanen für Halbwüchsige entlehnt sein könnte –, die Jünger mit philosophischen Betrachtungen anreichert, stößt Herf auf Passagen aus einem 1934 erschienen Band, in dem Jüngers Bedeutung für die Bewegung besonders herausgestrichen wird:

Die deutsche Jugend dankt es vor allem Ernst Jünger, daß ihr die Technik kein Problem mehr ist. Sie hat sich seine schönen Bekenntnisse zu ihr aus 'Feuer und Blut' zu eigen gemacht, sie lebt im Einklang mit ihr. Sie bedarf keiner Ideologien mehr zu ihrer Überwindung, sie begreift sie als Arm der Idee. Das war uns neu, diese Einordnung des Materials in den Sinn des Geschehens. Jünger hat uns von einem Alpdruck befreit (Müller zit. n. Prümm 1974, 375).

Bezieht sich diese Passage hauptsächlich auf Jüngers Begriff des "Arbeiter-Soldaten", in dem sich militärische Ideale der Disziplin und Unterordnung mit dem kommunistischen Ideal des Proletariats als Motor der Geschichte verbinden, so besteht der entscheidende Zug in Jüngers Denken, der dieses Konstrukt zugleich glaubwürdig und emotional befriedigend macht, wohl darin, daß er sowohl die Natur als auch die Technik aus der Perspektive eines Zuschauers, eines Beobachters betrachtete, also aus einer absolut lustbesetzten Subjektposition, wie sie durch so intensiv wirkende Schauspiele wie Materialschlachten in Krieg oder Industrie erzeugt wird. Für den Filmhistoriker ist daher Jüngers Begriff der "totalen Mobilmachung" besonders deshalb interessant, weil er eine Theorie des "lustvollen Auges" beinhaltet. Im Nachhinein gesehen ist die Rolle, die er dem Spektakel und den Massenmedien bei diesem Mobilisationsprozeß zuschrieb, ein besonders fruchtbarer Gedanke gewesen. Nicht nur war Jünger, wie Karl Heinz Bohrer gezeigt hat (Bohrer 1983), in vielerlei Hinsicht der einzige Medientheoretiker, den die Rechte in den dreißiger Jahren hervorbrachte, er stützte sich dabei zudem auf Einblicke, wie sie ähnlich auch Walter Benjamin beschäftigten. Jünger sagte eine "Gesellschaft des Spektakels" (Debord 1979) voraus, in der er den politischen Einsatz der Medien nicht so sehr in ihrem Vermögen begründet sah, ein Simulakrum der Welt auf realistische Weise hervorzubringen, sondern in der besonderen Art von Präsenz und Appell, die die Technik des Rundfunks und des Films dem politischen Leben und der Öffentlichkeit verliehen. Schon 1934 schrieb Jünger über den "Großen Krieg" als das erste welthistorische Phänomen, das durch bewegte Bilder in die Geschichte eingehen wird, und dabei konstatiert er, daß immer mehr Ereignisse nur deshalb stattfinden, um in Ton, Schrift und Bild festgehalten zu werden (vgl. Jünger 1934).

IV. Moderne und Fantasie der Katastrophe

Allerdings ist Jünger kein Filmwissenschaftler, schon eher ein Medientheoretiker, der die Entwicklung des Fotojournalismus und des Radios in den zwanziger Jahren genau verfolgte, um daraus Schlüsse zu ziehen, die für das Zeitalter des Fernsehens und der mit fern- und kameragesteuerten Bordwaffen ausgestatteten Düsenbomber relevanter sind als für das Kino des "Dritten Reichs". Denn tatsächlich geht es in nur sehr wenigen Filmen der dreißiger Jahre um die Art Spektakel der Zerstörung und der neuen Eiszeit, die Jünger beschrieb. Am

ehosten wären die wenigen Science-fiction-Filme aus dieser Zeit zu erwähnen, vor allem Filme wie FP1 ANTWORTET NICHT (1932, Karl Hartl), DER TUNNEL (1933, Kurt Bernhardt) und GOLD (1934, Karl Hartl), die in mancher Hinsicht weniger eine Neuentwicklung als vielmehr die Fortsetzung der mit *special effects* beladenen Ufa-Filme von Fritz Lang wie z.B. METROPOLIS (1927) und DIE FRAU IM MOND (1929) darstellen. Einige Aspekte dieser Filme bieten jedoch einen interessanten Blickwinkel auf das ideologische Projekt des reaktionären Modernismus. Die Erzeugung einer emotionalen Beziehung zur Technik steht dabei nicht so sehr im Vordergrund, obwohl z.B. in GOLD die Hochspannungsanlage wohl hauptsächlich deshalb in einem Schacht unter dem Meeresboden lokalisiert ist, damit die Explosion am Schluß spektakulärer wirken kann: Nicht nur wird der Schacht völlig zerstört und von Wassermassen geflutet, auch die See wird aufgewühlt, als wäre er ein Schlachtschiff, von einem Torpedo tödlich getroffen. Interessanter aber ist der Widerspruch, der sich zwischen der vom Film angebotenen ideologischen Lösung und dem realen Wirtschaftssystem, in dem der Film angeblich situiert ist, ergibt.

Hier kristallisiert sich dieser Widerspruch in der Figur des Ingenieurs heraus, in seiner ambivalenten Position zwischen den Arbeitern und dem Chef, aber auch zwischen dem Erfinder und denen, die dessen Erfindung kommerziell ausbeuten. Der Ingenieur nimmt deshalb eine zentrale Stelle ein, weil er zwischen zwei spiegelbildlichen Gegensätzen vermitteln muß: dem Klassendiskurs, der bereits aus METROPOLIS in Form der Sozialutopie einer Vermittlung zwischen Herz und Hand bekannt ist, und dem Diskurs über Wissenschaft und Technik. Was letzteren anbetrifft, ist es der ideologische Vorsatz der Filme der dreißiger Jahre, eine absolute Trennungslinie zwischen Wissenschaft und Technik zu ziehen. Auf der Seite der Wissenschaft steht der Professor oder Erfinder: selbstlos, zerstreut und wohlätig in seiner Suche nach dem Wissen an sich. Auf der anderen Seite steht der Geschäftsmann: skrupellos und Größenwahnsinnig, ohne Hemmungen in seinem Bestreben, die Arbeit anderer zu stehlen, für sich zu behalten oder zu sabotieren. Der Geschäftsmann oder Financier ist also derjenige, der die Wissenschaft anwendet, der technologischen Fortschritt und Produktivität ermöglicht, der aber fast ausnahmslos als Bösewicht erscheint. In gewisser Hinsicht hat sich hier die anti-kapitalistische, technikeindliche Vision der Romantik intakt erhalten, bis auf die Tatsache, daß beide Seiten auf den Ingenieur angewiesen sind: der Erfinder, um von sich selbst erlöst zu werden, und der Geschäftsmann, weil nur der Ingenieur die Erfindung in die Praxis umsetzen kann. Der Ingenieur ist dafür zuständig, rein Geistiges (immaterielle Gedanken) zu materialisieren und rein Materielles (unbelebte Dinge) zu vergeistigen. Diese die Handlung konstituierenden binären Gegensatzpaare sowie die vermittelnde Funktion des Ingenieurs stehen allerdings im frappierenden Widerspruch zu den tatsächlich herrschenden

Verhältnissen, unter denen Prozesse technologischer Erfindung und Entwicklung schon damals stattfanden.

Spätestens seit Edison war das Erfinden "durchindustrialisiert", d.h. bereits der Erfindungsprozeß auf die spätere Anwendung, Verbreitung und industrielle Nutzung ausgerichtet. Wo das nicht der Fall ist und die Produkte nicht auf dem Markt verwertet werden können, neigt die Privatwirtschaft dazu, die Kosten für Erfindungen (oder, wie man heute sagt, für "research and development", d.h. für Forschung und Entwicklung) auf den Staat abzuwälzen. Gerade in den dreißiger Jahren war die Frage aktuell, wer die Kosten der industriellen Entwicklung tragen sollte. Hinter der romantisierten Figur des Ingenieurs in GOLD läßt sich also eine enorme Leerstelle errahnen, die explizit im Film nie benannt wird und den Staat bezeichnet, der aufgerufen ist, Überproduktion entweder durch den Aufbau einer Kriegswirtschaft oder durch die Eroberung neuer Absatzmärkte zu bewältigen. Der Ingenieur als Stellvertreter des Staates wird zu einer völlig überforderten Figur, die die mysteriöse Funktionsweise der kapitalistischen Marktwirtschaft erklären soll.⁴ Weil er sie aber selbst nicht versteht, wird er zum Saboteur, der alles in die Luft jagt. GOLD spricht nicht nur antikapitalistische Ängste an, sondern versucht auch, jene wirtschaftlichen Prozesse zu neutralisieren, die die Substanz Gold überhaupt zum ökonomischen Wertträger erheben, d.h. seinen Status als Mangelware definieren. Indem er die Maschine zerstört, die aus Blei Gold produziert, stellt der Ingenieur das ursprüngliche und für den Kapitalismus lebensnotwendige Prinzip "Mangel vor Überschuß" wieder her. Dadurch schützt er nicht nur den Wert des Goldes, er wahrt auch die Interessen des wirtschaftlichen Protektionismus. Es handelt sich also um eine vor- oder anti-Keynsianische Version der kapitalistischen Krisenregelung.⁵

V. Die Moderne der internationalen Konkurrenz: Film Europa

Tatsächlich standen aber die konservativen Kräfte weder in der Weimarer Republik noch im Nationalsozialismus den realen Wirtschaftsprozessen derart blind gegenüber. Deshalb lohnt es sich vielleicht, von einer dritten Spielart der Moderne im deutschen Film der dreißiger Jahre zu sprechen. Dabei gehe ich von der Voraussetzung aus, daß es wohl nicht nur Zufall war, wenn dem Film

-
- 4 Ein ähnlich überforderter Vermittler, diesmal zwischen Medizin und Metaphysik, ist die Figur des Arztes in den verschiedenen "bio-pics" der dreißiger Jahre, allen voran ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES (1939, Hans Steinhoff).
 - 5 Dies ließe sich auch an der Figur des Ingenieurs in FP1 ANTWORDET NICHT (1932) beweisen. Empfohlen sei in diesem Zusammenhang das Kapitel bei Herf zur Rolle der "Deutschen Ingenieur-Verbände" als aktive, wenn auch oft naive Ideologen in Weimar und danach (Herf 1984, 152ff).

keine zentrale Rolle in der Verbreitung und Popularisierung des reaktionären Modernismus zukam. Stattdessen entwickelte er seine eigene Art konservativer Revolution, welche weder direkt mit den politischen Ereignissen im Deutschland der dreißiger Jahre zusammenfällt noch mit dem ideologischen Projekt der Harmonisierung von Natur und Industrie identifiziert werden kann. Eine Interpretation, die ihr Augenmerk nur auf den Widerspruch zwischen utopisch-fortschrittlichen und reaktionär-konservativen Tendenzen richtet, kann daher die innere Dynamik des deutschen Films dieser Zeit nicht ausreichend erfassen. Zu diesem Zweck müssen wir uns von den Film-Texten etwas weg und den Film-Produktionsbedingungen zuwenden.

Hier läßt sich feststellen, daß die deutsche Filmindustrie im allgemeinen und die Ufa insbesondere selbst in einen Streit zwischen zweierlei Moderne verwickelt war, der sich konkret zuspitzte auf den Unterschied zwischen Kunst und Kommerz, dem anspruchsvollen Film und dem "Publikumsfilm", hinter dem sich aber auch eine andere Spielart des Konflikts des "Erfinders" mit dem "Geschäftsmann" verbarg. Erst Ende der zwanziger Jahre und Anfang der dreißiger setzte sich das Modernisierungsvorhaben durch, das die Spaltung überbrückte: Wäre es ausgeblieben, hätte dies möglicherweise zur Pleite der Ufa führen können. Wie bekannt, wurde die Ufa in zwei Phasen modernisiert: die erste 1927-28 und die zweite 1929-32. Die erste Phase ist gekennzeichnet durch das Management-Modernisierungsprogramm unter Ludwig Klitzsch. Da ich diesen Prozeß an anderer Stelle ausführlich beschrieben habe (vgl. Elsaesser 1992), erwähne ich hier nur, daß es dabei um die Umorientierung von der auf den Regisseur zentrierten Produktionsweise hin zum Produktionsleiter-System geht, also den Produktionsgruppen, die von Leuten wie Günther Stapenhorst, Max Pfeiffer und Alfred Zeisler geleitet wurden.

Der Wechsel brachte eine stärkere Arbeitsteilung innerhalb der Produktion sowie zwischen Produktion und Verleih, strengere Haushaltskontrollen für jede Geschäftseinheit und verstärkte Öffentlichkeitsarbeit und Werbung. Mit dieser Strategie hatte Klitzsch die Ufa innerhalb von zwei Jahren saniert, und als Führungsstruktur blieb das Klitzsch-Modell mindestens bis 1937 erhalten, was gewährleistete, daß die Ufa selbst unter dem Propagandaministerium letzten Endes markt- und profitorientiert geführt wurde.⁶ Mit Klitzsch an der Spitze, flankiert von dem aus Amerika zurückgekehrten Pommer, fand ohne Zweifel eine Modernisierung nach Hollywoodschem Muster bei der Ufa Eingang. Dadurch kam wohl erst die wirtschaftliche und institutionelle Basis zustande, also die finanziellen und organisatorischen Strukturen, die die deutsche Filmindustrie entscheidend veränderten und die es ihr ermöglichten, in Europa

6 Siehe auch Saunders (1994) zu den Spannungen innerhalb der Ufa in den zwanziger Jahren und zur Form des Studiosystems, die die deutsche Filmindustrie in ihrer Konkurrenz mit Hollywood praktizierte.

und auf anderen Märkten (z.B. Lateinamerika) in den dreißiger Jahren – relativ gesehen – erfolgreich zu sein.

Da die Ufa am Exportgeschäft verdiente und in mancher Hinsicht ein multinationales Unternehmen war, waren die von ihr produzierten und vertriebenen Filme nicht nur von den Präferenzen des Binnenmarkts bestimmt. Die Themenwahl, die Stilentwicklungen und die Art von Stars, die die Ufa hervorbrachte, lassen sich zum Teil daraus erklären, daß sie auch nichtdeutsche Märkte mit ihren Produkten belieferte. Nicht so sehr Nordamerika (ein Gebiet, auf dem der deutsche Film, im Gegensatz zum französischen, nie auch nur mit der Zehenspitze Fuß fassen konnte), sondern europäische Nachbarländer, Lateinamerika, Osteuropa und die Balkanländer bildeten den Auslandsmarkt.

Das europäische Publikum ist von primärer Bedeutung, wenn man die Konsequenzen des zweiten äußeren Anlasses zur Modernisierung verstehen will, im Prinzip ein technologischer, geprägt von der Einführung der Tontechnik. Er hatte weitgehende Folgen für das Marketing und dadurch auch für das Produkt selbst, dessen Genres und Stile. Ein allzu leicht unterschätztes Element dieses Prozesses waren die mehrsprachigen Filmversionen, die uns heute wie anachronistische und unbefriedigende Überreste aus den frühen Jahren der Lizenzabkommen und des Patentaustauschs erscheinen. Als Beispiel mag der in der Ton- und Dialogführung äußerst gequält anmutende Film *DIE LETZTE KOMPAGNIE* (1930) dienen, ein Melodrama aus dem Genre der Preußenfilme, das sich u.a. dadurch auszeichnet, daß es ein durchaus "ausgewogenes" Bild der Napoleonischen Truppen vermittelt, was zumindest marktstrategisch ebenso wichtig gewesen sein dürfte wie die liberalen Auffassungen seines Stars (Conrad Veidt) und Regisseurs (Kurt Bernhardt). Worauf es hier ankommt ist, dieses Übergangsphänomen im Zusammenhang weitreichender Umschichtungsprozesse in der sozialen Funktion des Kinos überhaupt zu verstehen.

Wenn Filme wie *DIE LETZTE KOMPAGNIE* oder *DER TUNNEL* (1933)⁷ auf die filmwirtschaftlich wichtige Verbindung Deutschland-Frankreich verweisen, so sind die Querverbindungen der Filmindustrie zur Schallplattenindustrie und dem Zeitungs- und Publizistikwesen noch weitreichender. Die mehrsprachigen Filmversionen – unter denen die musikalischen Komödien überwogen – bereiteten ein sehr ertragreiches Geschäft mit Partituren und Schallplatten vor, mit dem eine Form des "Merchandising" und der Produktverknüpfung einsetzte, die auch die Entstehung eines Starsystems förderte, das die mehrsprachigen Versionen dauerhaft überleben sollte. Es ist z.B. auffällig, daß fast alle der noch heute als Klassiker bekannten frühen Musikfilme gerade diejenigen sind, die Schlager enthalten, die auch unabhängig vom Film millionenhaft verkauft

7 Kurt Bernhardt drehte den letzteren schon in Frankreich, ehe er eine sehr erfolgreiche Hollywood-Karriere begann.

wurden: u.a. DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930, Wilhelm Thiele), DER KONGRESS TANZT (1931, Eric Charell), DER BLAUE ENGEL (1930, Josef von Sternberg).

Die Komödien und Musicals unter den frühen Tonfilmen sind aber auch aus einem anderen Grund wichtig. Gerade indem solche Filme – z.B. die Lilian-Harvey-Filme LIEBESWALZER (1930, Wilhelm Thiele), DER KONGRESS TANZT, EIN BLONDER TRAUM (1932, Paul Martin) – so häufig nationale Stereotypen hervorhoben und gegeneinander ausspielten, zielten sie auf ein internationales Publikum. Diese Filme stellen immer zwei Welten einander gegenüber (Europa/Amerika in GLÜCKSKINDER [1936, PAUL MARTIN], Berlin/Hollywood in EIN BLONDER TRAUM, eine Automobilfabrik/ein hinter den sieben Bergen gebliebenes Kleinfürstentum in LIEBESWALZER), die sich gegenseitig beleuchten in einem Geist, der Unterschiede eher nivelliert, als sie zu verstärken. Was ebenso bedeutsam ist: Diese Filme betrieben Propaganda, darüber kann kein Zweifel bestehen, und zwar teilweise Propaganda für Modernisierungsprozesse, die das "Dritte Reich" überdauern haben. In erster Linie ist es Werbung für das Kino selbst, indem die Welt des Films als noch "wirklicher" als die Wirklichkeit hochstilisiert wird. Darüber hinaus wird das Kinoerlebnis zum Garant dafür, daß dessen Wirklichkeit real und bedeutungsvoll sei. So kann Käte von Nagy in ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT (1932, Ludwig Berger), als ihr Freund sie zum ersten Mal nach Potsdam nimmt und ihr Schloß Sanssouci zeigt, sagen: "Wie im Kino!" Damit meint sie natürlich den Luxus, aber auch einen gewissen Lebensstil, für den diese Filme Propaganda machen. Dieser "moderne" Lebensstil setzt sich zusammen aus uns wohlbekannten Elementen: Tourismus, Konsum, Luxuswaren und eine Neudefinierung der Geschlechterrollen, zumindest was die Erotik betrifft.

Zum Thema Tourismus finden sich z.B. in den Filmen der frühen dreißiger Jahre Sport-Cabriolets (LIEBESWALZER) und romantische Abenteuer in Schlafwagenabteilen für zwei (ADIEU MASCOTTE, 1929, Wilhelm Thiele), man macht Urlaub an der Riviera (BOMBEN AUF MONTE CARLO, 1931, Hanns Schwarz), reist per Luxusyacht durchs Mittelmeer (NIE WIEDER LIEBE) oder die Nordsee (GOLD), träumt von Segelbooten und Skiferien, fährt zum Karneval nach Rio und zum harten Geschäft nach Hollywood (GLÜCKSKINDER, EIN BLONDER TRAUM). Diese Momente bereiten vor, was im engeren Sinn mit der Propaganda des "Dritten Reichs" für ein neues Lebensgefühl in Bezug gebracht worden ist, nämlich das Vermitteln von Kinoluxus und Konsumhaltung des Normalverbrauchers, festgemacht an neumodischen Haushaltsgeräten, dem KdF-Tourismus und der damit verbundenen Naturverherrlichung. Zur vollständigen Synthese kommt es mit dem Volkswagen und den Autobahnprojekten, die – wie der Filmemacher Hartmut Bitomsky in REICHAUTOBAHN (1985) und DER VW-KOMPLEX (1989) sehr schön zeigt – nicht zuletzt unternommen wurden, um für sie werben zu können, und zwar in Formen

(Spielfilmen, Wochenschauen, Bildbänden), die sie als audiovisuelles Schauspiel konsumierbar machten.

Gleichzeitig liefen Schleichwerbung und "product-placement" schon damals auf vollen Touren: In NIE WIEDER LIEBE z.B. darf Harry Liedtke sich erst verführen lassen, nachdem Lilian Harvey ihm die Qual der Wahl auferlegt: "Hennessy oder Martell?", während in GLÜCKSKINDER offen von Coca Cola und Mickey Mouse gesprochen wird. In ICH BEI TAG UND DU BEI NACHT dreht sich ein Teil der Intrige um eine Riesenflasche Chanel no. 5, und die meisten Filme der mittdreißiger Jahre wimmeln nur so von schicken Armbanduhren (in Großaufnahme) und teuren Accessoires, von modischem Möbel-Design wie Kissenbezügen und Gardinestoffen, *demier cri*-Damenhüten und eleganten Zweireihern. Dabei tönt "schräge Musik" aus dem Grammophon, oder es liegen Schlagerpartituren auf dem Notenständer beim Klavier.

Für das neue Lebensgefühl in Sachen Erotik war Lilian Harvey geradezu prädestiniert. Was diese Frau nicht alles können mußte, um in der Männerwelt zum Zuge zu kommen: singen und tanzen, Autofahren und wettsschwimmen, Malern Modell stehen und Kaiserin spielen, Safes knacken und internationale Verbrecherorganisationen an der Nase herumführen. Alle Rollen beherrscht sie, und vom guten Kamerad zur *femme fatale* war es nicht weiter, als aus einem Duschvorhang ein hinreißendes Abendkleid zu zaubern (NIE WIEDER LIEBE). Außerdem mußte sie bei all den Verwechslungssituationen ein perfektes "timing" haben und genau wissen, wann sie ihr überlegenes Wissen der "wahren" Zustände für sich (und den Zuschauer) behalten konnte oder es ausspielen sollte. Wie es in NIE WIEDER LIEBE so schön ironisch heißt: "Hier scheint man nicht, hier ist Mann."

VI. Moderne zwischen Kulturpessimismus und Konsum

"Wie im Kino", "hier scheint man nicht, hier ist Mann": Es reizt, dieses Verhältnis zur simulierten Wirklichkeit als eigentlicher Wirklichkeit dem Mobilmachungsapparat der Gesellschaft des Spektakels von Ernst Jünger gegenüberzustellen: Damit wäre ein Spannungsbogen angedeutet zwischen dem extremen Kulturpessimismus der Hochkultur und dem schon wieder leichtsinnigen Optimismus, den die populäre Massenkultur einem ähnlichen Aspekt der "Moderne" gegenüber zur Schau stellt. Die Spielarten des Selbstzitats, der Eigenwerbung und Selbstironie, wie wir sie in den deutschen Musik- und Revuefilmen finden, sind natürlich bekannte Momente der Modernisierungstendenzen des Films als internationalem Massenvergnügen überhaupt, aber gerade ein Blick auf die frühen dreißiger Jahre zeigt, wie stark auch der deutsche Film an diesen Tendenzen teilhatte und mithalf, sie zu definieren.

Es ist nicht anzunehmen, daß dieser Prozeß ohne innere Spannungen ablief, und einzelne Komponenten der ideologischen Partnerschaft zwischen faschistischer Leistungsgesellschaft und Konsumversprechen entwickelten ein Eigenleben unter den Konsumenten und Rezipienten. Man könnte auch das als Teil des "gespaltenen Bewußtseins" im "Dritten Reich" bezeichnen. Schäfer differenziert vier Ebenen der ideologischen Spaltung, die verhinderten, daß Nazi-Deutschland zu einer so monolithischen Gesellschaft unter der politischen Diktatur werden konnte, wie es manchmal dargestellt wurde: Erstens herrschten in vielen Wirtschaftssektoren – auch in der Unterhaltungsbranche – Marktmechanismen und eine "privatwirtschaftliche Eigendynamik". Zweitens duldete der Staat eine "politikfreie Sphäre", um seine Macht in anderen Bereichen zu sichern. Drittens gab es eine "personalisierte Zensur", d.h. die Zensur wurde regional und lokal sehr unterschiedlich durchgeführt, nicht zuletzt wegen der unterschiedlichen Interessen und Rivalitäten zwischen den verschiedenen nationalsozialistischen Organisationen und Bürokratien. Viertens war die bürokratische Kontrolle begrenzt, wenn es um die Interessen von Mehrheitsgruppen ging (vgl. Schäfer 1984, 171-175).

Solange die Ufa noch die Gans war, die goldene Eier legen sollte, d.h. neben Profit und Devisen auch Werbung betrieb für deutsche Produkte und die "neue" deutsche Lebensart (die – das sollte man nicht unterschätzen – gerade im Ausland zuerst viele Anhänger hatte), gab es in der Filmindustrie noch Freiräume, die Regisseure wie Schünzel und Sierck auch auszunutzen wußten. Ein gutes Beispiel ist auch die deutsche Schallplattenindustrie, die ganz Europa mit Schallplatten belieferte und komplizierte Lizenzabkommen unterhielt, wobei sogar Platten, die in Deutschland verboten waren, im Ausland produziert wurden und auf dem florierenden Schwarzmarkt auch für Deutsche erhältlich waren (vgl. Schäfer 1984, 176). Im Kino gab es nichts dergleichen, außer daß das Regime bis Ende der dreißiger Jahre begrenzt die Vorführung amerikanischer Filme erlaubte. Die Nazi-Elite sowie die Filmschaffenden bekamen die neuesten Hollywood-Filme zu sehen – auch die, die nie ins Kino gelangten –, wodurch Hollywood weiterhin einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die deutschen Unterhaltungsfilm ausübte.

Es stellt sich deshalb auch für die Filmgeschichte die Frage, ob eine zentral geplante und staatlich kontrollierte Wirtschaft, wie die der Nationalsozialisten, eine solche Modernisierung betreiben konnte, oder ob nicht eine "freie" Marktwirtschaft und die sogenannten Marktmechanismen Voraussetzung für die Investitionen und Infrastrukturen sind, die eine Konsumgesellschaft benötigt. Historisch gesehen scheint es, daß diese Internationalisierung und Modernisierung des Lebensgefühls im Deutschland der dreißiger Jahre mehr und mehr der Kriegsvorbereitung geopfert wurde, so daß nach 1939/40 das fürs deutsche Kino so typische Spiel mit verschiedenen Welten – nicht nur eine der Hauptcharakteristiken populär-populistischer Moderne, sondern auch Beitrag

der deutschen Filmemigration zum Hollywood-Kino (vgl. Elsaesser 1993) – Platz machen mußte für ein anderes Lebensgefühl, das auch im Film seine ideale Darstellung und Ausformung fand, nämlich die Opferbereitschaft, in der die physisch zu leistende Arbeit idealisiert und in Form des Melodramas (von OPFERGANG [1944, Veit Harlan] bis KOLBERG [1945, Veit Harlan]) subjektiv "konsumierbar" wurde.

Denn es ist, als ob die Volksgemeinschaft – das Kollektiv – nur dank der Technologie und dem öffentlichen Spektakel (Radio, Paraden, Premieren) existierte, und doch mußte sie immer wieder gleichzeitig dargestellt und verschleiert werden, denn sie formierte sich und zerfiel im Akt dieser Mobilmachungen selbst. Inszeniert und verneint, taucht sie in den verschiedensten Aggregatzuständen auf: als Mob und Arbeiter, als Zuschauer und Gaffer – die Filme der dreißiger Jahre "arbeiten" unablässig an einem Konzept des Kollektivs, doch versagt sich ihnen jede stabile Repräsentation. Das Kracauersche "Ornament der Masse" trifft nur einen Teil der Gleichung, obwohl es bewußt ambivalent konzipiert ist, um dem Doppelcharakter "Taylorismus" und "Regimentierung" Rechnung zu tragen (vgl. Kracauer 1963). Ideologiekritisch gesprochen steht der an das Individuum gerichtete Auftrag, sich für das Kollektiv zu opfern, im Widerspruch zur Konsumvision individuell häuslichen Glücks.

Um diese Thesen des weiteren sozialen Umfelds zu untermauern, genügt es natürlich nicht, nur mehr oder weniger gezielt Filmbeispiele zu nennen. Man müßte daher genauer bestimmen, was im Film eigentlich "modern" ist. Allzuoft neigen wir dazu, Filmgeschichte als eine schrittweise Annäherung an den Realismus, sei es eine äußere oder innere Realität, zu konzipieren. Das ist eine Geschichtsteologie, die sich stark am Neorealismus und seiner Ästhetik – wie auch Ethik – orientiert hat und deren Ziel es nach 1945 unter anderem sein mußte, den Bazillus "Propaganda" in der Filmgeschichte zu immunisieren. Das Moderne am Film, seine historische Funktion, kann aber auch im genauen Gegenteil zum Realismus gesehen werden, nämlich als "Entwirklichung" von Raum und Zeit, als sinnliche Erfahrung der Entmaterialisierung der Dinge, um sie mit anderen Werten zu belegen: man denke an den "Schauwert" oder "Warenfetisch", zwei schon bei Walter Benjamin apostrophierte Begriffe zur spezifischen Modernität des Films.

Es darf deshalb nicht verwundern, daß die Filme der dreißiger Jahre – sowohl diejenigen, die explizit Fragen der Technik im Verhältnis zur Natur behandeln, als auch die, die mit dem "modernen" Lebensgefühl spielen, das in Kommunikations- und Transportmitteln zum Ausdruck kommt – ideologisch widersprüchlich und inkonsequent sind. Spannungen und Momente werden sichtbar, die sich weder über die Gegenüberstellung von "Moderne" und "Modernisierung" erklären, noch im Begriffspaar "wirklichkeitsgetreu/eskapistisch" fest-

machen lassen. So blieb das ideologische Projekt, das man den Filmen dieser Zeit ablesen kann, vielschichtig und ambivalent, was vielleicht ein bislang noch ungenügend untersuchter Grund sein mag für ihre anhaltende und durch das Fernsehen eher noch verstärkte Popularität. Letztlich haben sie doch – noch – zu viel mit dem schon in der Weimarer Republik populären Amerikanismus gemein, nehmen aber auch – fatalerweise – den eben nicht erst in den fünfziger Jahren aufkommenden Konsumrausch vorweg.

Literatur

- Bohrer, Karl Heinz (1983) *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein.
- Brandlmeier, Thomas (1984) Arnold Fanck. In: *CineGraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Hrsg. v. H.M. Bock. München: Edition Text und Kritik, Lg 4 E1.
- Das Deutsche Lichtbild* (1927ff). Berlin: Verlag Robert & Bruno Schultz.
- Debord, Guy (1979) *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Ed. Nautilus.
- Elsaesser, Thomas (1992) Kunst und Krise. Die Ufa in den 20er Jahren. In: *Das Ufa Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Hrsg. v. H.M. Bock & M. Töteberg. Frankfurt: Zweitausendundeins, pp. 96-105.
- (1993) Heavy Traffic. In: *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre*. Hrsg. v. Jörg Schöning. München: Edition Text und Kritik, pp. 21-41.
- Hurf, Jeffrey (1984) *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Huyssen, Andreas (1986) The Vamp and the Machine: Fritz Langs METROPOLIS. In: Ders.: *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. London: Routledge, pp. 65-81.
- Jünger, Ernst (1934) Über den Schmerz. In: Ders.: *Blätter und Steine*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt AG, pp. 154-214.
- Kracauer, Siegfried (1963) *Das Ornament der Masse*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Loiperdinger, Martin (1994) Die Geschichte vom STAHLTIER: Willy Zielke und die Reichsbahn. In: *Filmwärts*, 30, pp. 50-55.
- Mellor, David (ed.) (1978) *Germany: The New Photography 1927-33*. London: Arts Council of Great Britain.
- Païni, Dominique (1994) L'ANIMAL D'ACIER et la nouvelle vision. In: *Cinémathèque*, 5, pp. 86-94.
- Prümm, Karl (1974) *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre (1918-1933). Gruppen, Ideologie und Epochenproblematik*. Bd. 2. Kronberg/Ts.: Scriptor.
- Riefenstahl, Leni (1987) *Memoiren*. München/Hamburg: Albrecht Knaus.
- Saunders, Tom (1994) *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Schäfer, Hans Dieter (1984) *Das gespaltene Bewußtsein: Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. Frankfurt/Berlin/Wien: Ullstein.

Klaus Kreimeier

Von Henny Porten zu Zarah Leander

Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus

I.

Im Mittelpunkt meiner Überlegungen zu den Filmgenres des nationalsozialistischen Kinos werden drei Fragen stehen: Inwieweit pflanzen sich die in der Weimarer Republik ausgeformten Genremodelle unter den Bedingungen des Nationalsozialismus fort? Wie sehen die Beziehungen der deutschen Filmgenres zum Kino Hollywoods aus? Schließlich: gibt es originäre, d.h. nur ihm eigentümliche Merkmale des Films im Nationalsozialismus, wie sehen diese Merkmale aus, und unter welchen Bedingungen sind sie entstanden?

Es liegt auf der Hand, daß die beiden ersten Fragen und der Versuch, sie zu beantworten, die dritte Frage – die nach der Originalität des Films im deutschen Faschismus – einkreisen und schließlich ins Zentrum rücken. Ganz offensichtlich gibt es eine historisch entwickelte Beziehung der Filmgenres der 30er Jahre zu den Weimarer Modellen – aber ebenso offensichtlich stößt das Kino unter Goebbels und Hitler mit diesem historischen Erbe auf die allergrößten Probleme. Bekanntlich fand der Rekurs auf die sogenannte "Systemzeit" und ihre Kultur ab 1933 unter erschwerten politischen und ideologischen Bedingungen statt.

Ebenso problematisch gestalteten sich die Beziehungen zum Kino und den Filmgenres von Hollywood. Schon in den zwanziger Jahren war Amerika für die deutschen Intellektuellen gleichzeitig Traumbild und Horrorvision. Entsprechend ambivalent waren die Beziehungen des deutschen Kinos zu den amerikanischen Vorbildern. Nach 1933 blieb Hollywood in merkwürdiger Weise präsent – nicht nur in den filmdramaturgischen Gardinenpredigten des Propagandaministers –, gleichzeitig entschwand es unter den Bedingungen der nationalsozialistischen Autarkiepolitik in eine nahezu irreale Ferne, es wurde buchstäblich zu einem fremden, unerreichbaren Kontinent.

Die Frage nach der Kontinuität der Filmgenres der zwanziger Jahre ist somit auch die Frage nach der Resistenz von Elementen des republikanischen Kinos

in einem politischen Umfeld, das die Vernichtung der republikanischen Kultur zu seinem Ziel erklärt hatte. Und die Frage nach der Beziehung zu den Hollywood-Modellen wäre dann die Frage nach den Spurenelementen einer Sehnsucht, einer Phantasmagorie, die 1933 noch sehr lebendig war und bis Anfang der 40er Jahre dank der Präsenz amerikanischer Filme in den deutschen Kinos immer neue Nahrung erhielt, die in den Studios sich jedoch immer mehr verflüchtigte, immer vager und konturenloser wurde.

In der Geschichtsschreibung ist man übereingekommen, diese Differenzen – die Differenz zum Film der 20er Jahre und die Differenz zu Hollywood – im wesentlichen als einen Mangel zu beschreiben. Daß der deutsche Film in den Jahren der nationalsozialistischen Diktatur keine originäre Ästhetik hervorgebracht habe, daß er nicht stilbildend gewesen sei, ist ein Gemeinplatz, der in der deutschen Diskussion lange Zeit als Ausweis der richtigen antifaschistischen Gesinnung vorgezeigt wurde. Aber dieser Gemeinplatz ist schon darum anfechtbar, weil nicht zu übersehen ist, daß der deutsche Film der 30er und 40er Jahre eindeutig die stilistischen, z.T. auch die thematischen Grundlagen für das Kino der 50er und frühen 60er Jahre gelegt hat.

Wir haben uns daran gewöhnt, den Film der "Adenauer-Ära" als eine bedauerlicherweise bruchlose Fortsetzung der nationalsozialistischen Filmproduktion zu sehen. Aus irgendwelchen Gründen war die Nachkriegskultur in Deutschland, anders als in Italien, zu schwach, um einen Neuanfang zu setzen, einen neuen Stil zu kreieren. Aber vielleicht begreifen wir die Geschichte besser, wenn wir uns zu der Einsicht durchringen, daß der deutsche Film der nationalsozialistischen Zeit zu stark war, um mit dem nationalsozialistischen Regime einfach zu verschwinden. Der deutsche Film kam im Faschismus Hitlerscher Prägung zu sich selbst – nicht dadurch, daß er faschistisch wurde, sondern dadurch, daß er durch und durch deutsch wurde. Dies machte seine historische, d.h. weit über 1945 hinauswirkende Stärke aus – und dies erklärt wohl nicht zuletzt, warum wir bis heute auch filmpolitisch an unserer Vergangenheit laborieren.

Ich werde in meinem Beitrag nicht im einzelnen auf die Widersprüche der nationalsozialistischen Konzeption von Propaganda eingehen, aber ich habe Gründe zu vermuten, daß die Vision einiger führender Nazis vom Film als Propagandawaffe und ideologischem Instrument lediglich eine Vision blieb und aus objektiven Gründen scheitern mußte. Den Film der "nationalen Erhebung" und des "neuen Deutschlands", der auch Goebbels, vor allem aber einigen seiner Rivalen vorschwebte, hat es praktisch nicht gegeben. Was in den 30er und 40er Jahren in schöner Identität mit sich selbst zum Durchbruch kam, war das *deutsche* Melodrama, das *deutsche* Filmlustspiel, das *deutsche* Historiendrama, der *deutsche* Kriegsfilm, der *deutsche* Liebesfilm, der *deutsche* Problemfilm usw. Dieses Phänomen wird im Mittelpunkt meiner Überlegungen stehen: daß

in dieser Zeit etwas zu sich selbst kam, was nur unter Bedingungen der nationalen Klausur und der Abschottung nach außen Konsistenz erlangen konnte – so nachhaltig, daß die Wirkungsgeschichte dieses Phänomens bis heute nicht als abgeschlossen betrachtet werden kann.

Wenn diese Hypothese zutrifft, hat sie Auswirkungen auf die eingangs genannten Fragestellungen. Auf die Differenz der 30er und 40er Jahre zum Film der Weimarer Republik und zum Kino Hollywoods fällt ein doppeltes Licht. Soweit die 14 Jahre der Weimarer Republik als "bolschewistisch-jüdisch-demokratische Systemzeit" bekämpft wurden, konnten die Errungenschaften des republikanischen Kinos nur als ästhetische und ideologische Schmuggelware im Kino der NS-Zeit überdauern. Andererseits waren die *deutschen* Genres, die ich eben genannt habe, in vielfachen Verpuppungen und Verkapselungen im Kino der 20er Jahre bereits angelegt – das, was spezifisch deutsch an ihnen war, wartete auf seine "Entkapselung". Das Problem der Kontinuität ist somit ziemlich kompliziert: Einerseits entfalteten sich nach 1933 Genremodelle, die zuvor bereits latent existiert haben; andererseits hatten sie sich jener nun geächteten ästhetischen und ideologischen Muster zu erwehren, die den internationalen Charakter der Weimarer Kultur bestimmt hatten und unter nationalsozialistischer Herrschaft im Untergrund, also ihrerseits latent weiterexistierten.

Mit den Beziehungen zu Hollywood verhält es sich ähnlich kompliziert. Die Ufa, die unter allen deutschen Filmfirmen am ehesten über die Potenz verfügte, um mit den amerikanischen Firmen zu konkurrieren, hat den internationalen Standard Hollywoods nie erreicht. Schon lange vor Hitler, bald nach Hugenberg's Machtübernahme in der Ufa, zog man daraus die Konsequenz, den deutschen "Prestigefilm" zu propagieren, der zwar auf dem internationalen Markt Gewinne einspielen, aber von "deutscher Wesensart" geprägt und gerade darum auch im Ausland erfolgreich sein sollte. Zu Beginn der Tonfilmzeit verfiel Ufa-Chef Ludwig Klitzsch, ausgerechnet bei einem Broadway-Besuch, auf die Idee, mit Hilfe "deutscher Musikalität" (gemeint war damit allerdings die Wiener Operette) den Weltmarkt zu erobern.

In den 30er Jahren wird der choreographische Monumentalismus eines Busby Berkeley ein (unerreichbares) Vorbild der Ufa sein; ein Produkt dieses Strebens ist der Revuefilm der NS-Zeit mit seiner wichtigsten Akteurin, Marika Rökk. Gerade diese Darstellerin – eine begabte Zirkuskünstlerin, deren Repertoire in ihren Filmen bis an die Grenzen ihres Talents strapaziert wurde – belegt jedoch, daß der Versuch der deutschen Filmindustrie in dieser Zeit, einen wirklich internationalen Star des Show-Business aufzubauen, eklatant gescheitert ist. Immerhin, als bei der Ufa das Genre der "Tonfilm-Operette" um 1930 kreiert wurde, arbeitete dort noch Erich Pommer und mit ihm eine Reihe von Regisseuren und Darstellern, die in amerikanischen Studios gearbeitet und vom

Standard Hollywoods nicht nur eine traumhafte Vorstellung, sondern einen konkreten Begriff hatten.

Nach 1933 gab es diese Filmkünstler in Deutschland nicht mehr. Zwar konnte man noch etliche Jahre amerikanische Filme in den Kinos sehen, aber der kreative Austausch zwischen den deutschen und den amerikanischen Studios brach ab. Die konkrete Kenntnis vom Entwicklungsstand der amerikanischen Kinematographie verlor sich; Hollywood herrschte in den Köpfen als vages Produktionsparadies. Gleichzeitig forderte Goebbels von seinen Regisseuren, sie sollten Hollywood zum Maßstab nehmen und nach Möglichkeit übertrumpfen. In seinem Kopf herrschte eine diffuse Vorstellung von "volksnaher Kunst", die Amerikaner hätten dieses Ideal mit ein paar "Negersongs" erreicht – und es müßte doch mit dem Teufel zugehen, wenn die Deutschen mit ihrer viel reicheren Kultur den Hollywood-Bossen nicht den Rang ablaufen würden.

Die deutschen Filmgenres aber waren ja zu dieser Zeit gerade auf dem besten Wege, deutsch und nichts als deutsch zu werden. Mit ihrer Hollywood-Begeisterung verfangen sich die Nationalsozialisten in einen ihrer vielen unlösbaren Widersprüche. Die merkwürdigen und merkwürdig gebrochenen Hollywood-Imitationen, die im deutschen Film der 30er Jahre anzutreffen sind, gehören unserer Geistesgeschichte an – ebenfalls ein Phänomen, das sich fortgepflanzt hat und bis heute den Stand der Dinge in unserer Filmkultur mitbestimmt.

II.

Wenn, wie heute wohl nicht mehr zu bezweifeln ist, der Nationalsozialismus ein Versuch war, Deutschland mit den Mitteln des Terrors und des Völkermords zu modernisieren, so verhielt sich das Kino der NS-Zeit gegenüber diesem Projekt merkwürdig zwiespältig, wenn nicht resistent. Die Formen der faschistischen Modernisierung – Ankurbelung der Industrie und des Straßenbaus, Massenmobilität und Massenmobilisierung, Kollektivierung der Lebensformen, der Weltanschauung und der Gefühle, Industrialisierung des Krieges und des Genozids –, all dies fand in geschönten, in spießigen oder verkitschten Bildern Eingang ins Kino, vorzugsweise in Dokumentarfilm und Wochenschau, auch in den einen oder anderen Spielfilm. Aber wenn der Nationalsozialismus, wie Leon Blum festgestellt hat, eine Ästhetik war – und zwar eine mörderische Ästhetik der Moderne, die sich als Politik gebärdete –, dann verweigerte das Kino, das modernste Medium der Zeit, eine authentische ästhetische Antwort.

Mit Ausnahme der Reichsparteitags- und Olympiafilme von Leni Riefenstahl gibt es keinen nationalsozialistischen Propagandafilm, der die Normen der Filmsprache transzendiert hätte – so wie Hitlers Architekt Albert Speer die Normen des Bauens und die NS-Führer die Normen der Politik transzendiert, ins Gigantomane, ins Verbrecherische und ins Aberwitzige getrieben haben.

Hier liegt der Grund dafür, warum wir (wie Karsten Witte geschrieben hat¹) schwerlich von einem faschistischen Film sprechen können. Es gab den deutschen Film *im Kontext* des deutschen Faschismus – und in diesem Kontext ist dem deutschen Film manches widerfahren. Aber die deutschen Faschisten haben, aufs Ganze gesehen, keinen faschistischen Film hervorgebracht. (Dies ist eine ganz andere Frage als die, ob der Film der NS-Zeit stilbildend gewesen sei – eine Frage, die mit Nachdruck zu bejahen ist.)

Ein wesentlicher Grund dafür, daß die Filmindustrie, verstanden als Produktionssystem ästhetischer Zeichen, gegenüber den ästhetischen Visionen des Nationalsozialismus kaum anfällig war, ist darin zu sehen, daß sie weiterhin Genrekino produzierte und den tradierten Genres verhaftet blieb. Ein weiterer Grund liegt in der Zwieschlächtigkeit des nationalsozialistischen Systems selbst: Die NSDAP versprach ein neues titanisches und heroisches Zeitalter, aber sie mußte ihre Politik mit einer tendenziell verelendeten Arbeiterschaft und einem gedemütigten, sozial verunsicherten Kleinbürgertum durchsetzen – mit einem Volk, dem sie, bei allen titanischen Gebärden, die ganz simple Normalität, Sicherheit, bescheidenen Wohlstand und sogar das Glück im Winkel jenseits aller Aufmärsche garantieren mußte, um seine Herzen zu gewinnen. Goebbels meinte es sehr ernst, als er davon sprach, es gelte, die Herzen des Volkes zu gewinnen, anstatt es mit Gewehren zu kommandieren.

Und eben in diesem "unpolitischen" Winkel, in dem es um das kleine Glück und um die Herzen des Volkes geht, beginnt das Terrain des Genrekinos. Daß sie mit aller Emphase unpolitisch waren, machte das Politische der Genrefilme in den 30er und 40er Jahren aus, und dies bestimmte, gerade aus der Sicht der Nationalsozialisten, ihren politischen Mehrwert. Das Genrekino funktionierte zwölf Jahre lang als Anwalt der kleinen Leute, ihrer Alltagsorgen und alltäglichen Wünsche, ihres Sicherheitsverlangens, ihrer Glücksvorstellungen, ihrer "kleinen Fluchten" und, vor allem, ihres Bedürfnisses nach Normalität. In einer Welt, die alle Maßstäbe umzustürzen schien, garantierten nicht zuletzt die Genrefilme, daß die Normalität noch existierte und das Leben weiterging. Und bis heute haben wir als Exegeten gerade mit dem Genrekino die allergrößten Schwierigkeiten, weil so schwer auseinanderzuhalten ist, was in diesen Filmen das stabilisierende Element – und was die Elemente des Eigensinns und der Obstruktion, der Verweigerung und des Widerspruchs waren. Meine Vermutung ist, daß beide Seiten in diesen Filmen zusammenfallen und tatsächlich ununterscheidbar sind. Hans Magnus Enzensberger schrieb über das so schwer definierbare Phänomen der Normalität:

1 Vgl. Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: *Geschichte des Deutschen Films*. Hrsg. v. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 119ff.

Unseren Gesellschaftswissenschaften muß die Normalität als ein dunkler Kontinent erscheinen, als ein unerforschlicher Schwarzer Körper, der das Licht der Neugier, der Kritik und der herrschenden Vernunft verschluckt. Die Normalität ist eine defensive Kraft, aber sie ist unfähig, zu resignieren. Mit Meinungen, Weltanschauungen, Ideologien ist ihr nicht beizukommen... In eurer eigenen Brust sollt ihr, je nach Klassenlage, Beruf, Alter, Herkunft, Geschlecht, Status und Milieu wiederfinden, was ihr vergeblich versucht zu ignorieren, zu verleugnen, von euch abzuspalten: Vorräte an Normalität, die unermeßlich, unerschöpflich, unentrinnbar sind.²

Die Normalität ist eine defensive Kraft, aber sie ist unfähig zu resignieren: In diesem Satz liegt ein Schlüssel für das, was unter nationalsozialistischer Herrschaft (und nicht nur unter dieser) Mitläufertum und stumme Aufsässigkeit, Weiterwursteln am Rande des Abgrunds, mangelndes Schuldbewußtsein und die Mischung aus allem war. Das psychische Gerüst, das notwendig war, um inmitten der Modernisierungsschübe, die von den Nazis dem Volk verordnet wurden und schließlich in den modernen Vernichtungskrieg mündeten, immer wieder in die Normalität einzupendeln – dieses psychische Gerüst wurde im Kino gestärkt und bestätigt. Das Genrekino schien den Modernisierungswahn der politischen Führer zu dementieren, vor allem aber: Es dämpfte die Angst, die der politische Überbau produzierte, und es dämpfte auch die auf den Massenaufmärschen immer wieder aufgepeitschte Euphorie. So sorgte es für eine lebensnotwendige Balance im seelischen Haushalt der Individuen und des Kollektivs.

III.

Nicht in einem imaginären "faschistischen Film", sondern in den Heimat- und Liebesfilmen, den Verwechslungslustspielen und Ehekomödien, in den Melodramen und Künstlerfilmen der 30er und 40er Jahre ist der Wandel ablesbar, den die Filmgenres der Weimarer Republik zum durch und durch deutschen Unterhaltungsfilm durchlaufen haben. Kontinuität und Diskontinuität, die Verschleifungen und Umformungen des Materials, auch der Abbau einer ganzen Kultur und die Sichtverengungen der Epoche sind gerade in den Details des "unpolitischen Unterhaltungskinos" festzumachen – mehr noch als in den großen, "staatspolitisch wertvollen" Filmen, die zu Propagandazwecken gedreht wurden.

Zwischen dem ersten großen Erfolg Willy Fritschs bei der Ufa, *DER FARMER AUS TEXAS* (1925, Joe May) und Paul Martins Film *GLÜCKSKINDER* (1936) liegen elf Jahre. Eine eingehende Analyse hätte sich damit auseinanderzusetzen.

2 Enzenberger, Hans Magnus (1982) Zur Verteidigung der Normalität. In: Ders.: *Politische Brosamen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 207ff.

zen, daß im Laufe dieser elf Jahre der Tonfilm *und* der Nationalsozialismus eingeführt wurden. Der Film GLÜCKSKINDER zeichnet sich dadurch aus, daß diese beiden immerhin epochalen Ereignisse in ihm rudimentäre Spuren hinterlassen haben, der Film als Ganzes sich gegenüber den großen Veränderungen jedoch nahezu immun verhält. Dies ist ein Paradoxon – und es wirft ein exemplarisches Licht auf die paradoxe Situation des deutschen Genrekinos überhaupt.

Wir haben hier eine "musikalische Liebeskomödie", angesiedelt im "Gesellschafts- und Reporter milieu von New York", so kennzeichnet Alfred Bauer in seinem *Deutschen Spielfilm-Almanach* den Film. Ein Film mit dem Traum-Liebespaar der 30er Jahre, Lilian Harvey und Willy Fritsch, mit vielen beliebten und fähigen Darstellern in den weiteren Rollen: Oskar Sima und Paul Kemp, Paul Bildt, Albert Florath, Kurt Seifert – sie alle gehörten zu den Publikumsliebungen in einem Land, dessen Führung die bedeutendsten Regisseure und Schauspieler, Drehbuchautoren und Filmmusiker schon vor drei Jahren aus dem Lande gejagt hatte, weil sie Juden oder Gegner des Regimes waren.

GLÜCKSKINDER ist ein Film, der aus der Flut der Unterhaltungsangebote im NS-Staat ein bißchen herausragt, ein bißchen pffiffiger, gekonnter, witziger, spritziger gemacht ist als die meisten anderen Lustspiele, Liebeskomödien, Gesellschaftsfilm, Rührstücke und Verwechslungsklamotten der 30er und 40er Jahre. Paul Martin führte Regie – ein routinierter Spezialist der leichten Unterhaltung. Er und Lilian Harvey waren 1935 nach einigen Mißerfolgen aus Hollywood zurückgekehrt. Schon 1932 hatte ihr Ufa-Film DER BLONDE TRAUM programmatisch die deutsche Hollywood-Sehnsucht ebenso wie ihre Unerfüllbarkeit formuliert. Das Drehbuch zu GLÜCKSKINDER stammt von R. A. Stemmler; in der Republik war er ein Linker gewesen, nun versuchte er, als Autor und Regisseur möglichst harmloser Filme sich halb anzupassen, halb unauffällig irgendwie weiterzumachen. Die Dialoge hat Curt Goetz geschrieben, ein brillanter Sprachartist, radikaler Moralist und Nazi-Gegner, 1938 wird er emigrieren. Auch Lilian Harvey wird 1939 nicht mehr in Deutschland sein: Sie setzt sich für einen bedrohten Kollegen (Jens Keith) ein, verhilft ihm zur Flucht in die Schweiz, wird von der Gestapo verhört, geht nach Frankreich und dreht dort noch einige Filme, die wenig erfolgreich sind.

Es gibt einige harmlose Freiheiten, die sich dieser Film erlaubt – Freiheiten, die vom Regime und besonders vom Propagandaminister allerdings nicht nur geduldet wurden, sondern sogar ausdrücklich erwünscht waren. GLÜCKSKINDER spielt in einem lustigen Phantasie-New York, in dem sowieso alles möglich und alles gestattet ist. Die Ufa macht ein bißchen auf amerikanisch. Vorbild ist die *screwball comedy* Hollywoods. Ein "screwball" ist im amerikanischen Slang ein fröhlicher Spinner – und tatsächlich kommen in diesem Film auch die biedereren deutschen Heiterkeitsbeamten Willy Fritsch und Paul Kemp dem

amerikanischen Typus etwas näher als in anderen Filmen. Es geht um Reporter und reiche Leute, ein Zeitungskonzern ist im Spiel und sogar ein Ölkartell, es geht um Liebe und Geld, natürlich gibt es ein Happy-End, und schließlich gibt es das schöne Liedchen "Ich wollt ich wär ein Huhn" mit dem Text von Hans Fritz Beckmann und in der Musik von Peter Kreuder. Dieser Song wird choreographisch virtuos präsentiert, und sein Text ist ein witziges Dementi der nationalsozialistischen Appelle an den deutschen Staatsbürger, sich schonungslos für sein Volk aufzuopfern.

Als Tonfilm wirkt GLÜCKSKINDER heute sehr altertümlich – da war Hollywood schon viel weiter. Michael Töteberg schrieb treffend: "Die Dialoge überlappen sich nicht, aber sie haben den Witz von Curt Goetz. Der Ton kennt kaum Geräusche, die geträumte Metropole New York ist so still wie Babelsberg."³ Gemeint ist das Produktionsgelände der Ufa um 1930, als der Tonfilm eingeführt worden war und bei den Dreharbeiten auf dem ganzen Gelände, auf dem es früher recht laut zuging, plötzlich tiefe Friedhofsruhe verordnet wurde – wegen der lästigen Nebengeräusche.

Die geträumte Metropole New York gibt es fast gar nicht in diesem Film – von den wenigen eigens produzierten Rückpro-Aufnahmen abgesehen, die technisch brillant sind, nicht weil sie besonders illusionistisch wirken, sondern weil sie als New York-"Zitate" erkennbar bleiben. Der Straßenfilm der Weimarer Republik – der ja überwiegend in genial nachgebauten Straßen spielte – ist in diesem Film bereits vergessen. GLÜCKSKINDER ist ein Kammerspiel im buchstäblichen Sinn: ein Dialog-Film mit Gesangsnummern, angesiedelt in Ufa-Kulissen. Kleine Wohnungen, kleine Arbeitsräume – selbst das Großraumbüro der New Yorker Zeitung, Schauplatz zu Beginn des Films, wirkt merkwürdig eng. Schnell stellt sich Atemnot ein. Eine klaustrophobische Situation: als Zuschauer wünscht man sich, daß die Fenster und Türen endlich auffliegen und die große weite Welt, das wirkliche New York hereinlassen würden. Doch nichts dergleichen geschieht. Am Ende wird uns das Interieur einer luxuriösen Penthouse-Wohnung geboten: ein Wasserbassin und ein paar exotische Topfpflanzen. Damit müssen sich unsere unersättlichen Augen und unsere Amerika-Sehnsucht begnügen. Amerika, dieser ferne, sagenhafte Kontinent, wird allenfalls im Dialog apostrophiert. Deutsche Publikumslieblinge tragen plötzlich amerikanische Namen. Es sind immer die gleichen Namen; hier heißen sie Gil Taylor und Ann Garden, in anderen Filmen heißen sie Allen oder Thompson. Amerika ist eine Erfindung der Dialogschreiber. Robert A. Stemmle und Curt Goetz sind glänzende Autoren – aber ihr Metier ist das deutsche Kabarett, die "Brettlkunst", von Amerika haben sie keine blasse Ahnung. Paul Martin und

3 Aus einem unveröffentlichten Arbeitspapier.

Lilian Harvey haben eine Ahnung von Amerika und von Hollywood – aber die Ufa von 1936 ist bereits eine andere Welt.

Kein Zweifel: Ein Verzicht auf Urbanität kennzeichnet diesen Film, dessen Handlung im Babylon der Neuzeit, in der größten aller Großstädte angesiedelt ist. Genauer: Die Urbanität vieler Filme der Weimarer Zeit ist nur noch als Erinnerung präsent. Das Paris in ADIEU, MASCOTTE (1929, Wilhelm Thiele) war überzeugender und vor allem von stärkerer Sinnlichkeit als das New York der GLÜCKSKINDER. Die urbane Erinnerung vermittelt sich nicht mehr visuell, sie ist allenfalls im Dialog lebendig geblieben. Hier – im Dialog und im Couplet – lebt sie als Konterbande, als geduldete Schmuggelware weiter. Das Journalisten-Trio und die bis zur Auflösung des Plots sozial absolut undefinierbare Dame, die von Lilian Harvey gespielt wird, propagieren in schönster Offenheit eine Leichtlebigkeit, eine Philosophie des Müßiggangs, die noch in den 30er und 40er Jahren mit einem Augenzwinkern als "frivol" bezeichnet wurde. Dieser Begriff hat heute etwas Veraltetes, er ist uns in unserem permissiven Zeitalter abhanden gekommen. Er war vom späten 19. Jahrhundert bis zur Weimarer Republik in Mode – Kennzeichen einer Gesellschaft, die sich der Hemmungslosigkeit ihrer verschwiegenen Wünsche bewußt wurde und teils kokett die geltenden Moralvorstellungen provoziert, teils zynisch sich mit einer salonfähigen Bewußtseinsspaltung arrangiert hat. Unter nationalsozialistischen Bedingungen war die "Frivolität" des kleinen Films GLÜCKSKINDER ein erlaubtes Ventil – Seelenmassage für das strammstehende Gemüt des Volksgenossen und Kompensation für den permanenten Leistungsdruck.

IV.

Im Fall von GLÜCKSKINDER wird die Differenz zum Film der Weimarer Republik als Mangel deutlich. Ein Film, der mit Urbanität kokettiert, ohne die Verheißungen des Urbanen einlösen zu können, weist auf das, was verlorengegangen ist. Schon 1927, als Hugenberg die Ufa übernahm, prophezeite Axel Eggebrecht, sozusagen stellvertretend für die filminteressierte deutsche Linke, nun werde der Film in Deutschland endgültig in den Niederungen der Provinzialität versinken. Zwar verlief die Entwicklung bis 1933 etwas komplizierter, doch zweifellos waren mit den deutschnationalen Interessen an der Filmproduktion gewisse Voraussetzungen geschaffen, die der Reduktion aufs Nationale, auf die deutsche Geschichte, auf deutsche Landschaften und Milieus sehr günstig waren. Ich muß hier nicht ausführlich eingehen auf die markanteste Traditionslinie, die es seit 1921 bereits gab und die sich bis tief in die 50er Jahre bruchlos fortsetzen wird – auf das Genre der Preußenfilme.

Interessanter jedoch als politische Kalenderdaten wie Hugenbergs Machtübernahme in der Filmindustrie sind Entwicklungslinien, die sich eher unterirdisch

abzeichnen und Kontinuitäten, aber auch Umformungen und Brüche aufweisen. Die folgenden Beispiele sind fast willkürlich aus der Stofffülle herausgegriffen. Es gibt eine Tradition des patriotischen Films seit den frühen 20er Jahren (die ganz frühe Epoche vor 1914 lasse ich hier aus), und innerhalb dieser Tradition gibt es eine Kontinuität der Innigkeit und Innerlichkeit, die in der deutschen Frau verkörpert ist. Ein Prototyp ist der Film, mit dem Heinz Rühmann debütierte: DAS DEUTSCHE MUTTERHERZ von 1926; der Regisseur Geza von Bolvary holte ein Jahr später seinen Landsmann Josef von Baky nach Deutschland, der später für die nationalsozialistische Ufa ANNELIE – DIE GESCHICHTE EINES LEBENS (1941) drehen wird. Von Margarete Kupfer zu Luise Ullrich – diese Linie verläuft parallel zu der Linie von Caligari zu Hitler, allerdings ist sie noch nicht so genau untersucht worden.

Prominenter besetzt ist schon die Linie von Henny Porten zu Zarah Leander, zumal sich hier der Regisseur Carl Froelich hinzugesellt, der mit beiden Schauspielerinnen gearbeitet hat und sicher nicht zufällig zum Präsidenten der Reichsfilmkammer aufstieg. Aber schon Karl Grunes Film FRAUENOPFER von 1922 mit Henny Porten nimmt in Sujet, Personal und Konfliktlösung einige der Zarah Leander-Melodramen der 30er Jahre vorweg. Die deutsche Opferbereitschaft wird im Melodram in aller Regel von der bürgerlichen Frau demonstriert und bis zum bitteren Finale, d.h. bis zur Selbstdestruktion buchstäblich ausgelebt. Veit Harlans Melodramen der 30er und 40er Jahre – ihrerseits wiederum gipfelnd in OPFERGANG (1944) – bedeuten den Höhepunkt dieses Genres in der deutschen Filmproduktion, allerdings auch einen Punkt der Überreife, der mit seiner Vereinnahmung durch die politische Botschaft, mit der Mutation des Melodrams zum Propagandafilm in JUD SÜSS (1940) und KOLBERG (1945) zusammenfiel.

Den deutschen Heimatfilm gab es in den 20er Jahren noch nicht, aber es gab Wegbereiter: den Bergfilm aus der Schule Arnold Fancks und das schwerblütige Bauerndrama, das schon in den Jahren der Republik zum Blut-und-Boden-Drama tendierte. Wenn wir den Kritikern, zumal Kurt Pinthus, Glauben schenken dürfen, ist Murnaus verschollener Film DIE AUSTREIBUNG von 1923 (Drehbuch Thea von Harbou nach einem Bühnenstück von Carl Hauptmann) als ein Prototyp dieses Genres anzusehen. Zum Bauerndrama gehört das Motiv der fluchbeladenen Erbschaft, das sich in den Genrefilmen der NS-Zeit vielfach verzweigen und zum Kriminalfilm, zur Erbschaftskomödie und zur Millionärsposse mutieren wird.

Es bedarf kaum der Erwähnung, daß der Operettenfilm – ein Kernstück des Unterhaltungsbetriebs bis in die letzten Kriegstage – schon lange vor der Einführung des Tonfilms mit Ludwig Bergers WALZERTRAUM (1925) seinen Einstand gab. Ebenso der Zirkusfilm, das Genre Arthur Maria Rabenalts in den 40er Jahren: ein bedeutender Vorläufer war Karl Grunes Film KATHARINA

KNIE (1929) nach dem Bühnenstück von Carl Zuckmayer. Ein wichtiges und oft übersehenes Genre ist der Künstlerfilm, der sich um das Schicksal leidender, hungernder, edelmütiger oder verbrecherischer Maler, Musiker oder Schriftsteller rankt. Diese Gattung wandert als Melodram oder Komödie durch die Jahrzehnte; als Beispiel aus den zwanziger Jahren sei hier nur Ludwig Bergers von Hollywood inspirierter Musikfilm *DAS BRENNENDE HERZ* (1929) genannt. Da die Film-Motivforschung, anders als in der Literaturwissenschaft, noch wenig entwickelt ist, kann man nur vermuten, daß im Künstler-Topos des deutschen Kinos eine geistesgeschichtliche Ablagerung aus der Romantik und somit eine Metamorphose literarischer Traditionen vorliegt.

In diesem Zusammenhang nur ein knapper Hinweis auf die Kontinuität eines bestimmten Personals und damit gesellschaftlicher Schichten im deutschen Genrefilm seit Anbeginn bis in die frühen 60er Jahre. Zu diesem festen Personal gehören neben den Künstlern unbedingt Figuren aus dem hohen und niederen Adel als Repräsentanten einer schönen versunkenen Welt; Bankdirektoren und Notare, die bei der Regelung von Erbschaftsangelegenheiten vermittelnd oder störend in die Beziehungen der Herzen eingreifen; ferner vernachlässigte Ehefrauen aus den besseren Kreisen und Rebellen, die sich nach dem Scheitern ihrer Revolte den Sachzwängen unterwerfen. Gerade diese Zentralfigur der Kracauerschen Analyse bleibt dem deutschen Kino auch in den 30er Jahren erhalten. Noch nicht untersucht ist ebenfalls die Kontinuität bestimmter Schauplätze: Deutsche Genrefilme und Melodramen spielen vorzugsweise in Hotels, auf Schlössern, Rittergütern, Villen an der Außenalster oder im Grunewald, aber auch auf Bergbauernhöfen und in Kleinstädten, die so aussehen, als hätten sie sich seit 1820 nicht verändert. Diese deutschen Schauplätze, dieses sehr deutsche Personal wurden im Genrefilm der Weimarer Republik kreierte, und sie bestimmen das Ambiente auf den Leinwänden der 30er und 40er Jahre. Sie sind die wirkliche Kinowirklichkeit des Films im deutschen Faschismus.

Ein anderes nationalbestimmtes Thema sind die großen Vorbilder aus deutscher Geschichte: Im Nationalsozialismus wird bekanntlich die Ahnengalerie von Andreas Schlüter bis Robert Koch eröffnet, in den 50er Jahren wird sie mit Stresemann und Sauerbruch fortgeführt. Aber schon Herbert Maischs Schiller-Film hatte einen Vorläufer in der jungen Weimarer Republik, 1923; Regisseur war der 33jährige Curt Goetz, die Hauptrolle spielte Theodor Loos – und offenbar spielte er sie viel entspannter, krampfloser, lockerer, ironischer als später der stocksteife Horst Caspar, denn der Berliner *Börsen-Courier* lobte den Humor dieses Films, seine Absage an das Pathos und die leichte Hand des Regisseurs. Ein Vergleich zwischen den beiden Filmen würde sich möglicherweise lohnen. Der Weg von Caligari zu Hitler führt auch vom Schiller des Jahres 1923, made by Curt Goetz, zum Schiller des Kriegsjahres 1940, in dem Horst Caspar schon für seine Rolle als Gneisenau in *KOLBERG* probte.

Aber die Filmgeschichte ist verwirrend – sie liefert Beispiele, die auch eine Umkehrung der Beweisführung ermöglichen. Der eher düstere und enigmatische Murnau tat sich 1924 schwer mit dem Komödienstoff *DIE FINANZEN DES GROSSHERZOGS* (obwohl sein Film einige der schönsten Außenaufnahmen der zwanziger Jahre enthält, fotografiert an der dalmatinischen Küste, Kamera: Karl Freund). Gustav Gründgens – ein Kosmopolit und Ironiker, auch ein bißchen zynisch und vielleicht ein ganz klein bißchen korrupt – hatte mit diesem eleganten Stoff nicht die geringsten Probleme und lieferte 1934 ein höchst amüsanteres Remake. Eine Fußnote zum Thema der Kontinuität und Diskontinuität zwischen Demokratie und Diktatur.

Eine Anmerkung zum Figuren-Arsenal des deutschen Genrekinos sei noch hinzugefügt. Der Typus des Schiebers, des Spekulanten als Repräsentant der Inflationsjahre ist eine immer wiederkehrende Figur im Kino der 20er Jahre. Fritz Lang berichtet, der Berliner Slang-Begriff "Raffke" habe ihn zur Figur des Mabuse inspiriert. Im Genrekinos der Republik führt der "Raffke" eine sicher nicht überwiegend positive, aber vielschichtige, abenteuerliche, sinnenfreudige und rundum "frivole" Existenz. Ein Beispiel findet sich in Wilhelm Thieles Ufa-Film *DIE DAME MIT DER MASKE* von 1928; hier spielt Heinrich George jenen neureichen Spekulanten, der Theateraktien aufkauft, um sich mit den Girls amüsieren zu können, mit einer Differenziertheit, die selbst diesem unangenehmen Typus der Epoche menschliche, ja sympathische Züge verleiht. Im Kino nach 1933 lebt er weiter, aber er ist nunmehr eindeutig definiert: Er erhält eine galizische Nase und wird zum Symbol der verruchten und verrotteten Systemzeit, der "jüdisch-bolschewistischen Weltverschwörung". Doch gerade an diesem Typus zeigt sich auch, daß die urbanen Frechheiten der Republik auch im Kino der nationalsozialistischen Ära nicht vollständig zu unterdrücken sind. In seinen *Betrachtungen zum Filmschaffen* führt Fritz Hippler noch in den 40er Jahren bewegte Klage darüber, daß die Pandorabüchse der "Systemzeit" noch immer geöffnet sei, daß irgeleitete Drehbuchautoren und Regisseure noch immer in die Laster der demokratischen Asphalt-Kultur vernarrt seien. Das Genrekinos war natürlich kein Nest des Widerstands. Aber auf seine subtile Weise übte es gelegentlich Rache für die Verdrängungen, die ihm auferlegt worden waren.

Und ein letzter Hinweis, mit dem ich meine Beispiel-Kette abschließen will: zu untersuchen wäre, in welchen Formen die Neue Sachlichkeit in den Filmen des nationalsozialistischen Kinos weiterlebt – nicht nur in den zahllosen Büro- und Angestelltenfilmen, sondern auch zum Beispiel in der Filmarchitektur, in den Innendekorationen und nicht zuletzt in der Filmmontage. Bekannt ist die weitere Entwicklung Walter Ruttmanns, ebenso die Kontinuität der Querschnitt-Dramaturgie in Wochenschau und Dokumentarfilm. Daß aber gerade die Querschnitt-Montage zu einem ganz geläufigen Element der Filmsprache geworden

war, belegt ihre Verwendung im Genrefilm, z. B. in dem Rühmann-Film DIE UMWEGE DES SCHÖNEN KARL (1937, Carl Froelich). Eine "Systemzeit"-Geschichte und die Geschichte eines kleinbürgerlichen Rebellen, der nach den Irrwegen seiner Rebellion reumütig zum Ausgangspunkt zurückkehrt. Die Geschichte spielt im Jahre 1930, und sie wirft einige Schlaglichter auf die Leichtlebigkeit und die Bodenlosigkeit jener Zeit, bevor Hitler kam und aufräumte. Der Film beginnt mit einer Querschnitt-Montage, wie sie beispielgebend von Ruttmann in seinem Berlin-Film entwickelt wurde. Wie ein Menetekel liegt über dieser Eingangsmontage die Jahreszahl 1930: das Jahr der Weltwirtschaftskrise und der blutigen Wahlkämpfe in Deutschland. Die Montage folgt einer didaktischen Konstruktion, die mit Signalen und Wiedererkennungsmerkmalen arbeitet: mit Wahlplakaten, halbdunklen Kneipen, Polizeieinsätzen, den Vergnügungen der Reichen usw. Eine Montage als Kaleidoskop. Die schnelle Abfolge kurzer Einstellungen bildet einen konnotativen Zusammenhang, der das impressionistische Bild einer gefährdeten, nicht ganz geheuren Epoche vermittelt: "Systemzeit". Ein Genrefilm bedient sich der Filmsprache der Republik, um die Republik zu denunzieren.

Dieser Prozeß von Abbau, Umformung und partieller Verfälschung filmischer Formen ist eine sehr deutsche Geschichte. In diesem Prozeß kam der deutsche Film zu sich selbst, er wurde wirklich deutsch. Der Gewinn an "Identität" wurde mit Verlusten erkaufte, von denen sich unser Kino nie wieder erholt hat. Das Kino begab sich in die nationale Klausur, es schlug verengte Spuren ein, und die Menschen folgten ihm in diese Enge, in die kleinen und eindeutigen Welten, die es zeigte, um dem Großen und Ungeheuren der Politik zumindest zeitweilig zu entrinnen. Doch betrachtet man das Genrekinos der NS-Zeit genauer, entpuppt es sich als filmische Inszenierung ideologischer Versatzstücke, die nicht erst die Nationalsozialisten erfunden hatten. Die Nationalsozialisten haben versucht, den kollektiven Blick "auszurichten", und sie haben sich dabei auch des Films bedient. Aber der Film ist ein kompliziertes Instrument. Das *Filmische*, genauer: die Vielfalt und die Ambivalenz der filmischen Mittel widersetzen sich der Eindeutigkeit, und sie unterwandern von Fall zu Fall die intendierte Botschaft. Weil es so ist, lieben wir das Kino, und selbst mit dem Kino der 30er und 40er Jahre verbindet uns eine Haßliebe, die wir noch immer nicht ganz ergründet haben.

DIE FRAU MEINER TRÄUME



aus: DIE FRAU MEINER TRÄUME. Unterlagen und Materialübersicht für den Einsatz. Berlin: Werbedienst der Deutschen Filmvertriebs-Ges., o.J.

Stephen Lowry

Der Ort meiner Träume?

Zur ideologischen Funktion des NS-Unterhaltungsfilms

Die Filme der Ufa zwischen 1933 und 1945: Nazi-Propaganda oder harmlose Unterhaltung? Manipulative Machwerke oder die "goldene Zeit des deutschen Films"? Lange hat sich die Diskussion in solchen Dichotomien bewegt, erst in letzter Zeit hat sie sich erweitert, um eine differenziertere Sicht auf die Filme im Nationalsozialismus zu gewinnen. Der historische Kontext der Filme führt dazu, daß man sie immer im Zusammenhang mit der Nazi-Politik betrachtet. Einerseits ist eine solche historische Einordnung unerlässlich, will man vermeiden, daß die Filme und ihre Rolle und Funktion im Nationalsozialismus verharmlosend und apologetisch als "unpolitische Unterhaltung" gehandelt werden. Andererseits können aber leicht Verkürzungen entstehen, wenn man die Filme ausschließlich nach politischen Inhalten absucht. Denn ein Begriff des Nazi-Films greift immer zu kurz: Er reduziert Ideologie auf inhaltliche Merkmale, er klammert die Teilhabe der Filme an längerfristigen ideologischen Strömungen aus – insbesondere der Modernisierungstendenzen in Deutschland (vgl. die Beiträge von Elsaesser und Kreimeier in diesem Heft) –, und er ignoriert die Dialektik von Ideologie und Utopie in jeder Form von Populärkultur.

Um einiges gleich vorwegzunehmen: die meisten Ufa-Filme waren *keine* Propagandafilme im engeren Sinne. Mit "Propaganda" meine ich hier die direkte Verbreitung bestimmter Ideen und Glaubenssätze, während "Ideologie" als umfassender Begriff *alle* kulturellen Prozesse bezeichnet, die zur Bestimmung der gesellschaftlichen Identität der Individuen beitragen. Es war bekanntlich eher die Ausnahme, daß Filme direkt zur Verbreitung der NS-Weltanschauung eingesetzt wurden. Nur etwa 14% der Spielfilme werden als manifest politisch eingeschätzt (Albrecht 1969, 110). Allerdings waren die anderen Filme nicht nur unschuldige Unterhaltung, wie die Gegenposition lautet (Wendtland 1986; Rabenalt 1978). Vielmehr müssen sie – wie alle Filme – in einem breiten Rahmen ideologischer Diskurse sowie im Kontext moderner und antimoderner Strömungen in der deutschen Kultur und Gesellschaft gesehen werden.

Weder der Nationalsozialismus als Gesellschaftssystem noch die "gleichgeschaltete" Filmindustrie waren tatsächlich so homogen, wie man sie sich oft vorgestellt hat. Auch die Lebenswelt der Zuschauer, die die Filmrezeption mit konstituierte, war weitaus differenzierter und widersprüchlicher, als es die Vorstellung eines totalitären Staates suggeriert. Die offizielle "Weltanschauung" der Nazis war stets nur ein Teil der Realität; mindestens so wichtig war die Orientierung am Konsum, die Illusion einer politikfreien Privatsphäre und die Weiterentwicklung der modernen Massenkultur (Peukert 1982; Broszat 1983; Schäfer 1982). So spricht Hans Dieter Schäfer gar von einem "gespaltenen Bewußtsein", das er als charakteristisch für die Deutschen im Nationalsozialismus ansieht. Dieser Kontext war natürlich auch mitbestimmend für die Filme, die in ihrer Konzipierung auf das Publikum und seine Wünsche ausgerichtet werden mußten, da in den Kinos die Filme – auch die Propagandafilme – dem marktwirtschaftlichen Prinzip der Konkurrenz unterworfen waren.

Wie sahen die Filme des sogenannten Dritten Reichs aus? Etwa 1100 deutsche Filme wurden in dieser Zeit produziert. Melodramen, historische Filme, Komödien und musikalische Filme gehörten zu den populärsten Genres. Besonders wichtig für die Popularität eines Films war seine Besetzung mit Stars wie Zarah Leander, Marika Rökk, Hans Albers, Kristina Söderbaum oder Heinrich George. Handlung und Dramaturgie spielten natürlich eine wichtige Rolle (vgl. Hippler 1943). Die Frage, ob ein Film einen politischen Inhalt hatte, war für das damalige Publikum dagegen offensichtlich weitaus weniger wichtig. Wenn man die Listen der erfolgreichsten Filme durchgeht, findet man Propaganda und "reine" Unterhaltung nebeneinander, wobei die Unterhaltungsfilme überwiegen. Bei den politischen Filmen waren diejenigen am erfolgreichsten, die auch Unterhaltung boten.

Als Massenmedium genoß der Film in der NS-Zeit eine hervorragende Stellung. Die Besucherzahlen stiegen kontinuierlich nach 1933 und erreichten Spitzenergebnisse in den Jahren 1943 und 1944. Auch die Einspielergebnisse einzelner Filme erreichten enorme Höhen. Die Filme scheinen also den Vorlieben des Massenpublikums entsprochen zu haben. Das Kino der NS-Zeit war eine sehr erfolgreiche Form der Massenunterhaltung, die dem Publikum offenbar das gab, was es wollte.

Allerdings kann man auch sicher sein, daß die Filme den Wünschen der Nazis entsprachen. Politische und wirtschaftliche Kontrollmechanismen wurden sehr früh eingeführt. Bereits 1933 sprachen die Nazis etwa 5000 Berufsverbote aus. Weitreichende Zensur- und Eingriffsmöglichkeiten garantierten, daß keine Filme gezeigt wurden, die dem Propagandaministerium nicht genehm waren. Mit der indirekten Verstaatlichung der Filmindustrie, die 1937 einsetzte, hatte das Regime faktisch Kontrolle über alle Aspekte der Filmbranche.

Goebbels hat in seinen programmatischen Äußerungen zur Filmpolitik über ein enges Verständnis von "Propaganda" weit hinausgewiesen. Direkte Propaganda hielt er für wenig effektiv. Goebbels' Filmpolitik zielte gerade auf eine subtile Einbindung der ideologischen Wirkung in die Unterhaltung. In einer Rede vor Vertretern der Filmindustrie erklärte er seine Ziele wie folgt:

Ich wünsche nicht etwa eine Kunst, die ihren nationalsozialistischen Charakter lediglich durch Zurschaustellung nationalsozialistischer Embleme und Symbole beweist, sondern eine Kunst, die ihre Haltung durch nationalsozialistischen Charakter und durch Aufraffen nationalsozialistischer Probleme zum Ausdruck bringt. Diese Probleme werden das Gefühlsleben der Deutschen und anderer Völker um so wirksamer durchdringen, je unauffälliger sie behandelt werden. [...] In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam (zit. nach Albrecht 1969, 456).

So habe die Kunst laut Goebbels eine "Erziehungsaufgabe", die sie am besten erfülle, wie er sagte, "ohne daß das Objekt der Erziehung überhaupt merkt, daß es erzogen wird". Am erfolgreichsten sei daher eine "unsichtbare" Propaganda. Nach meiner Definition wäre das eigentlich keine Propaganda, sondern die Forcierung der indirekten *ideologischen* Funktion der Filme. Die Unterhaltungsfilm konnten eine "erzieherische" Wirkung im Sinne der Nazis ausüben, indem sie an die Gefühle der Zuschauer appellierten. Goebbels definierte die Kunst als "Gestalter des Gefühls"; sie gehe vom Gefühl und nicht vom Verstand aus. Die Unterhaltung vermittele Haltungen wie Pflichtbewußtsein, Durchhaltewillen, Patriotismus und Opferbereitschaft, die nicht speziell nazistisch oder politisch waren. Solche Werte waren aber für den Erhalt des Systems wichtig. So hatten die meisten Spielfilme, im Gegensatz zu den Dokumentarfilmen, der Wochenschau und den relativ wenigen Propagandafilmen, nicht die Funktion, das Publikum zum Nationalsozialismus zu bekehren, sondern bereits bestehende, scheinbar unpolitische Werte und Haltungen zu bestätigen (Fledelius 1980). Solche Bestätigung ist unauffällig und schwierig zu lokalisieren, denn sie gehört mehr oder minder stark zur normalen Unterhaltung dazu und ist kein Spezifikum der NS-Zeit. Im folgenden werde ich versuchen, die Funktion der ideologischen Bestätigung im Unterhaltungsfilm näher zu bestimmen.

In einem erweiterten Sinne bezeichnet der Begriff "Ideologie" die Prozesse, wodurch eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe sich über sich verständigt, ihre Werte und Normen, möglichen Rollen, kollektive Identität, letztlich die gemeinsame Definition der Realität überhaupt. Die kulturelle Aushandlung

solcher Bereiche gehört zur kommunikativen Funktion der Kultur, speziell der Massenkultur. Die ideologische Konstruktion der Realität muß ständig an die dynamische Entwicklung der Gesellschaft angepaßt werden und, da die Gesellschaft nicht homogen und harmonisch ist, muß sie ständig versuchen, abweichende Vorstellungen zu integrieren. Mit Gramsci zu sprechen: Sie muß ständig um ihre Hegemonie kämpfen. Die diskursive Verhandlung von Werten und Identität ist insbesondere in Bereichen notwendig, wo solche Strukturen sich verändern, wo sie in Frage gestellt werden, wo es unterschiedliche Interessen gibt. In der modernen Gesellschaft häufen sich solche oft krisenhaften Veränderungen der kollektiven Identität; der Nationalsozialismus war nicht zuletzt eine Reaktion auf die soziale Verunsicherung, die aus Modernisierung resultierte. Nicht nur die Politik, sondern auch die Kultur, und gerade die Massenkultur, ist Schauplatz der Auseinandersetzung über Identität, Werte und Ziele der Gesellschaft.

Wichtig ist nicht nur, welche Ideen Filme vermitteln, sondern wie sie gesellschaftliche Widersprüche verarbeiten. Eine Erzählung ist – bewußt oder sehr oft unbewußt – eine Art, sich mit offenen Problemen auseinanderzusetzen. Die Erzählung spielt eine Situation durch, nimmt dazu eine Haltung ein und bietet auf irgendeine Art eine Lösung für die aufgeworfenen Probleme. Die ideologische Richtung der NS-Filme – ganz im Sinne von Goebbels' "unsichtbarer Propaganda" bestand daher oft darin, auf unscheinbare Weise auf die Gefühle, Verhaltensweisen und Selbstbilder der Menschen einzuwirken, um sie zur Konformität und Unterordnung zu erziehen. Ein solcher Effekt bezieht sich oft auf Geschlechterrollen und Vorstellungen der persönlichen Identität, die unpolitisch erscheinen, aber sehr wohl eine ideologische Funktion haben. Diese Art der Ideologie läßt sich nicht als Propaganda, "falsches Bewußtsein" oder eine einfache Manipulation der "falschen" Bedürfnisse des Publikums begreifen.

Meine These ist, daß Ideologie im Film nur dann funktionieren kann, wenn sie *wirkliche* Wünsche der Zuschauer aktiviert. Die ideologische Strategie im Film versucht, solche Impulse umzuarbeiten und auf konforme Ziele zu lenken (vgl. Lowry 1991). Dies kann jedoch nur effektiv sein, wenn der Film die Zuschauer zum Mitmachen motiviert. Der Film muß seine "Lehre" attraktiv gestalten. Das heißt, daß er an den Wünschen, Meinungen und Gefühlen der Zuschauer nicht vorbeigehen kann, wenn er Einfluß auf sie haben soll; er muß zumindest eine scheinbare Befriedigung bieten. Der ideologische Prozeß in einem Film kann z.B. darin bestehen, daß die Figuren und die Handlung Wünsche oder Probleme ansprechen, sie im Laufe der Erzählung so umformulieren, daß sie zur gegebenen Ideologie konform werden, und daß der Film den Zuschauern dabei das Gefühl vermittelt, mit diesem Ergebnis zufrieden zu sein.

In der Rezeption konstruieren Zuschauer ihre eigenen Bedeutungen aus dem "Rohmaterial" des Films. Der Film dient als Grundlage für einen Prozeß der Sinnkonstruktion, der sich vom kognitiven Nachvollziehen der Handlung bis zum Einordnen in komplexere Sinn- und Lebenszusammenhänge erstreckt. Der Film strukturiert diesen Prozeß vor und versucht, ihn in bestimmte Bahnen zu lenken. Welchen Gebrauch die Zuschauer von dem vieldeutigen Sinnangebot im Film machen, wird aber nicht vom Film allein bestimmt. Faktoren wie die aktive Rezeptionsarbeit der Zuschauer, intertextuelle Kontexte, die jeweilige historische Situation und psychische Mechanismen spielen dabei eine Rolle. Die prinzipiell richtige, vor allem in der Diskussion des "active audience" in den *Cultural Studies* getroffene Feststellung, daß Zuschauer ihre eigenen Bedeutungen aus medialen Texten entwickeln, heißt natürlich nicht, daß diese Bedeutungen völlig beliebig sind (vgl. Allor 1988; Fiske 1987; Müller 1993; Seaman 1992). Bedeutungen werden entwickelt innerhalb historisch und gesellschaftlich bestimmter diskursiver Formationen und in der Interaktion mit Texten, in die narrative und pragmatische Strategien eingebaut sind, die die Bedeutungskonstruktion nicht unerheblich beeinflussen. Im Fall historischer Filme ist die Lage zusätzlich kompliziert: Welche Wirkungen die NS-Filme auf das damalige Publikum tatsächlich hatten, läßt sich nicht mehr feststellen. Man kann nur von den Filmen ausgehen und versuchen zu analysieren, welche beabsichtigte und mögliche Wirkungen in ihnen angelegt waren.

Nehmen wir nun den Film *DIE FRAU MEINER TRÄUME* (Regie Georg Jacoby), einen sehr populären Revuefilm aus dem Jahre 1944, als Beispiel für den NS-Unterhaltungsfilm. Ein explizit politischer Inhalt ist in diesem Film, wie in den meisten Revuefilmen, nicht auszumachen. Er ist ein typischer Marika-Rökk-Film: Eine belanglose Handlung um eine Revuetänzerin, ihre Karriere und vor allem um ihre Liebe führt durch einige Verwicklungen zum Happy-End. Musik und Tanznummern geben Marika Röck Gelegenheit, ihre Gesangskunst und ihren akrobatischen Tanzstil zu demonstrieren, und stellen den Produktionsaufwand glanzvoll aus. Alles scheint ein Produkt der "Traumfabrik" zu sein, ohne daß ein politischer Inhalt konnotiert wäre. Darin spiegelt sich die allgemeine – nach Stalingrad stark gesteigerte – Tendenz zur Flucht aus der Wirklichkeit. Dennoch kann man den Film auch im Goebbelsschen Sinne als einen "Erziehungsfilm" sehen.

DIE FRAU MEINER TRÄUME ist durchaus repräsentativ für die Strategien der NS-Unterhaltungsfilme. Als Revuefilm gehört er zu einem der populärsten Genres der Zeit. Der Filmstoff, der Star und die Art von Musik und Tanzdarbietung sind typisch für dieses Genre, das in seiner spezifisch deutschen

Ausprägung weitgehend durch die Röck-Filme geprägt war. Ein bereits in mehreren solchen Filmen erprobtes Produktionsteam drehte hier einen Film, in dem sich die gängigen Muster des Genres wiederfinden.

Der Film war eine der kommerziell erfolgreichsten Produktionen der Kriegszeit. Mehrere Bedingungen kamen zusammen: Die große Beliebtheit von Marika Röck war dabei sicherlich ein gewichtiger Faktor für seine Popularität. Daß gerade DIE FRAU MEINER TRÄUME und der Eisrevuefilm DER WEISSE TRAUM (1943, Géza von Cziffra) zu Kassenschlagern wurden, lag vielleicht auch an



aus: DIE FRAU MEINER TRÄUME.
 Unterlagen und Materialübersicht für
 den Einsatz. Berlin: Werbedienst der
 Deutschen Filmvertriebs-Ges., o.J.

ihrer eskapistischen Tendenz, die sich in den Filmtiteln ebenso ausdrückte wie in Liedertexten wie "Schau nicht hin, schau nicht her, schau nur geradeaus, und was auch noch kommt, mach dir nichts daraus" oder "[...] Kauf dir einen bunten Luftballon, nimm ihn fest in deine Hand; stell Dir vor, er fliegt mit dir davon, in ein fremdes Märchenland". Nicht wenige Menschen suchten in den Kinos die Flucht vor der Realität des Krieges in die Illusion einer "anderen Wirklichkeit". In beiden Filmen waren die Tanzsequenzen überdurchschnittlich gut, was für die Publikumswirksamkeit wichtig gewesen sein mag. Für DIE

FRAU MEINER TRÄUME war wohl auch wesentlich, daß der Film (als siebter deutscher Spielfilm) in Farbe gedreht wurde. Auf jeden Fall kann man davon ausgehen, daß der Film den Wünschen des Publikums entsprach. So kann man ihn als – zumindest indirektes – Dokument der Mentalität und Gefühlslage der Bevölkerung in der NS-Zeit interpretieren.

Wie in den meisten Revuefilmen dreht sich die Handlung um einen Revuestar, gespielt von Marika Röck. Julia Köster, so heißt sie hier, will nach ihrem Erfolg in der Bühnenrevue "Die Frau ohne Herz" Urlaub machen. Um dem Theaterdirektor zu entkommen, der ihr sofort eine neue Revue aufschwätzen will, flüchtet sie, bekleidet nur mit Unterkleid und Pelzmantel, direkt vom Theater zum Bahnhof. Der Direktor verhindert aber, daß ihr Gepäck – mit ihrer Fahrkarte – mitkommt. Als der Zug wegen Bauarbeiten auf freier Strecke anhält, steigt sie aus. Mitten in den Bergen wird sie von zwei Ingenieuren aufgenommen, die die Bauarbeiten leiten. Ohne Gepäck, ohne Erklärung, wer sie ist, und mit solcher Kleidung ist sie für den einen – Peter Groll – eine suspektere Person, während der andere – Erwin Forster – ihren erotischen Reizen erliegt. Nach verschiedenen Verwicklungen und mit Hilfe einiger Koketterie schafft es Julia, als "anständiges Mädchen" das Herz von Peter zu gewinnen. Als dann jedoch der Theaterdirektor aufkreuzt und Julias wahre Identität bekannt wird, glaubt Peter, sie wollte nur mit seinen Gefühlen spielen, und es kommt zur Entzweiung. Sie geht zum Theater zurück, wo sie in der Revue "Die Frau meiner Träume" auftritt. Nach der Vorstellung kommt es doch noch zur gegenseitigen Liebeserklärung und zum Happy-End.

In verschiedenen Szenen finden sich eher unauffällige Bezüge zur damaligen Realität: In Julias Situation kann man Parallelen zur Lage der Flüchtlinge sehen; die Sprengungen, in die sie gerät, können an die Bedrohung durch den Bombenkrieg erinnern; Lebensmittellknappheit wird im Film immer wieder auf einen verharmlosenden Ausdruck gebracht (vgl. Ellwanger/Warth 1985, 67; Witte 1979b, 237f). Man kann den Film deshalb aber kaum als Propaganda bezeichnen. Unter der belanglosen Oberfläche finden sich jedoch einige Merkmale, die eine ideologische Richtung des Films andeuten. Es geht hier – wie in den meisten Revuefilmen – vor allem um das Durchexerzieren von verschiedenen Möglichkeiten der Frauenrolle. Vergleicht man die Revuesequenzen am Beginn und Ende des Films, wird die ikonographische (und musikalische) Repräsentation der Anfangs- und Endpunkte der Ausarbeitung des Frauenbilds im Film deutlich. Verkürzt gesagt: Es geht um die Transformation vom Vamp zur engelhaften Ehefrau.

In der ersten Tanzsequenz im Film tanzt Marika Röck als Julia Köster in der Bühnenrevue "Die Frau ohne Herz". In ihrem Tanzauftritt verkörpert sie zwei Varianten eines bestimmten Frauentypus: des Vamps oder der *femme fatale*. In



dieser Sequenz wird dieses Frauenbild nicht nur durch die Schauspielerei, sondern vor allem durch Konnotationen der filmischen Zeichen transportiert, also u.a. durch Farben, Dekoration, Choreographie, Kostüm, Musik und Liedtext. So deutet das Bühnenbild – eine Hafengegend – schon auf ein Milieu, in dem Frauen am ehesten als Huren auftreten. Diese Bedeutung wird durch die Kleidung Marika Rökk's unterstützt: ihr Kleid ist recht auffällig – knielang, aus glänzendem schwarzen Stoff, mit tiefem Dekolleté und einem weiten, locker fallenden Rock, der innen rot gefüttert ist, so daß er bei Drehungen aufblitzt –, eine rote Federboa komplementiert das Kleid. Insgesamt also ein Kostüm, das deutlich auf "Erotik" hinweist. Diese Thematik wird im Lied mit einer frivolen Melodie und dem Text "In der Nacht ist der Mensch nicht gern alleine" aufgegriffen und durch den Tanz weiter verdeutlicht. Eine Dreiecks- und Eifersuchtsgeschichte wird choreographiert, in der die Frau einerseits Objekt der männlichen Begierde ist, andererseits die Männer gegeneinander ausspielt und sichtlich ihre Macht über sie genießt. Hier wird nicht nur die spätere Handlung vorweggenommen, in der Julia mit der Eifersucht der beiden Ingenieure spielt, sondern auch das Stereotyp des Vamps ausdrücklich herbeizitiert. Der zweite Teil der Revuenummer bringt ähnliche Motive in anderer Kostümierung und Ausprägung. Die aktive, erotische Frau, die "Frau ohne Herz", wird als manipulierend und gefährlich für den Mann gezeigt. Das ist natürlich nichts Neues, sondern ein allgemeines Stereotyp der westlichen Kultur, das der Film schon



durch wenige konnotative Verweise aufrufen kann. Ähnliches findet man in sehr vielen Filmen der Zeit. In *DIE GROSSE LIEBE* (1942, Rolf Hansen) z.B. ist Zarah Leanders erster Auftritt mit dem Lied "Mein Leben für die Liebe" ähnlich codiert. In anderen Filmen wird die Rolle durch die Handlung gestaltet, indem beispielsweise eine Frau dem Verdacht der Promiskuität ausgesetzt wird und beweisen muß, daß sie doch "anständig" ist. Auch in *DIE FRAU MEINER TRÄUME* kommt dieses Motiv vor, denn die Handlung dreht sich immer wieder um die Frage, welche Sorte Frau Julia ist.

Die Antwort wird in den Tanzsequenzen am Ende des Films geliefert. Hier werden mehrere Versionen der Frauenrolle inszeniert, bevor Julia zu ihrer "wahren" Bestimmung als Ehefrau findet. Zunächst werden Träume im Tanz realisiert. Ein Solotänzer bewegt sich in einem irrealen Raum aus Treppen und einer Arkade aus Säulen; dem Tanz ist das Lied "Ich warte auf dich!" unterlegt. Der Text handelt von der Sehnsucht eines Mannes nach seiner Traumfrau. Mittels einer Doppelbelichtung ins Bild eingeblendet tanzt Marika Rökk mit einem Luftballon; der Tänzer versucht, sie zu fassen, worauf sie sich in Luft auflöst. Trickverfahren und ein *match cut* leiten auf die nächste Traumsequenz über. Hier wird etwas Exotik in Form einer stilisierten "japanischen" Tanzszene geboten. Die Musik ist ohne Text, aber gesummte "Engelschöre" geben die Stimmung an. Marika Rökk's Kostüm und Tanzschritte passen zum Japan-Motiv, sind vielleicht darüber hinaus als Zeichen einer etwas mysteriösen, zugleich "puppenhaft-unterwürfigen" Frau zu deuten (Ellwanger/Warth 1985,

70). Wieder verschwindet die Frau, bevor der Tänzer sie erreichen kann. Die anschließende Tanzsequenz ist in Spanien lokalisiert, und in dieser Szene wird die erotische Tendenz voll entfaltet. Bei der Sichtung der ersten Version dieser Szene fand Goebbels: "Das ist frivol, so tanzt eine deutsche Frau nicht!" (Rökk 1974, 133). Ihr Kleid, eng, schwarz, tief dekolletiert, von unten bis zur Scham geschlitzt, den Bauch nur durch Netzstoff bedeckend, sollte zuerst sogar geändert werden. Die Szene wurde dann nachgedreht, trotz hoher zusätzlicher Kosten. Marika Rökk's Tanzbewegungen wurden etwas gedämpft; das Kleid blieb aber so, wie es war. Es stellt den Körper der Tänzerin deutlich zur Schau. Musik und Tanz nehmen Elemente des Flamenco auf, sie sollen eine erotische Stimmung signalisieren.

So führen die Tanzsequenzen verschiedene Frauenbilder in Form von getanzten Traumbildern vor. Diese Bilder sind aber flüchtig und transitorisch, bleiben nicht bestehen. Am Ende des spanischen Tanzes entkommt die Frau wieder, der Mann springt von einem Balkon und landet in der Szenerie des ersten Traumes. Jetzt erst erfolgt die Annäherung; es heißt, der Mann solle in Zukunft nicht allein träumen, vielmehr würden sie das gemeinsam tun. Choreographiert wird das als Steptanz, der Leichtigkeit, Beschwingtheit und einen eher kumpelhaften, gleichwertigen Umgang von Mann und Frau konnotiert. Vielleicht soll in diesem Tanz die "wirkliche", moderne Frau gezeigt werden. Es dauert allerdings nicht lange, bis der Film sich wieder in den Bereich der Träume bewegt, nun aber sowohl von Erotik als auch von aktuellen Bezügen "gereinigt". Eine Hochzeit wird inszeniert, die in einen neuen Traumtanz übergeht, ganz himmlisch, ein Walzer zwischen übergroßen Harfen, sehr hell ausgeleuchtet und – bis auf den schwarzen Frack des Bräutigams – in strahlenden Weißtönen gehalten. Hier sind die bisherigen Frauenbilder durch die höhere Liebe – eine Traumphochzeit – aufgehoben. Entsprechend sind alle bisherigen Merkmale der Bild- und Musikgestaltung in ihr Gegenteil gewandelt. Die Unschuldssfarbe Weiß nimmt die Stelle von Schwarz und Rot ein, ein gemäßigter Walzer ersetzt die bewegteren Melodien und Tanzschritte, das Bühnenbild ist in die Ikonographie des Himmels entrückt.

Die Handlung des Films, die zwischen diesen Revueeinlagen entwickelt wird, dreht sich um die Frage, was für eine Frau die Protagonistin ist. Der Film besteht aus verschiedenen Episoden, die unterschiedliche Facetten von Julias Persönlichkeit bzw. der Rollen, in die sie schlüpft, vorführen. So erscheint sie für die anderen Figuren und/oder die Zuschauer im Laufe des Films als:

- eine – durch ihre Bekleidung in Pelz und Negligé – verdächtige Frau, die entweder kriminell oder erotisch ausschweifend sein könnte,
- eine "spitzbübbische" Komödiantin (Romani 1982), die im übergroßen Männeranzug und Hut an Chaplin erinnert,

- eine schreckliche "Person" (der erste Eindruck von Peter),
- eine "tolle Frau" (das ist die Ansicht des Ingenieurs Erwin),
- eine verwöhnte Diva,
- eine wirkliche Dame (behauptet sie),
- eine natürliche, herzliche Frau, die mit ihrem Gesang in der Kantine gute Laune ausstrahlt,
- eine taktierende, listige Frau, die ein "leichtes Mädchen" spielt und Erwin zum Verführungsversuch ermuntert, um dadurch Peters Eifersucht und Interesse zu erwecken,
- ein "anständiges Mädchen", das die Verführung abweist und ihre "Tugend" verteidigt,
- eine ordentliche, häusliche Frau, die den Hausputz erledigt und Mittagessen kocht,
- schließlich in der Revue und im Happy-End die Traumfrau und Braut für den Mann, die – das wurde schon vorher geklärt – seinetwegen auch ihren Beruf aufgeben wird.



Diese Anhäufung der Rollen ist sicherlich nicht zufällig. Sie bringt viele kulturellen Stereotypen zusammen und arbeitet sie durch. Zusätzlich verkörpert gerade diese Vielfalt ein weiteres Klischee: daß die Frau keine feste Identität habe, sondern daß ihr Wesen in der "Maskerade" bestehe (vgl. Riviere 1986; Heath 1986). In der Erzählung ist eine systematische Entwicklung zu erkennen.



Man kann den Film als Lernprozeß für die Protagonistin (und die Zuschauer und Zuschauerinnen) auffassen, in dem die verschiedenen Rollen ausprobiert und nach und nach abgelehnt werden, bis die "richtige" Rolle am Ende bestätigt wird. Diese Rollen scheitern an der Realität, an Julias eigenen Grenzen oder an den Männern. Ihre Versuche, irgendetwas zu unternehmen – sei es mit der Bahn zu fahren, mit dem Motorrad wegzukommen oder ihre Zofe zu benachrichtigen –, mißlingen. Ihre Aktionen werden zudem durch Lächerlichkeit "bestraft", so z.B., als sie vom gescheiterten nächtlichen Fluchtversuch zurückschleicht, durchs Fenster klettert und, von Peter erschreckt, mit dem Hintern im Aquarium landet. Ihr Versuch, durch die Behauptung, eine Dame zu sein, die eigene Identität zu bestimmen, wird jäh beendet, als Peter ihren Kopf ins Badewasser taucht. In der Serie von komischen Demütigungen, die Julia über sich ergehen lassen muß, kann man eine Domestizierung der Frau nach dem Muster der "Widerspenstigen Zähmung" sehen, ein durchaus häufiger Topos in den Filmen der NS-Zeit. So wird sie – und mit ihr vielleicht auch die Zuschauerinnen – "erzogen".

Wenn man den Film so versteht, kann man das ideologische Ziel des Films darin sehen, die Ehe als das höchste Glück anzupreisen. Dabei werden Wünsche der Frauen nach Eigenständigkeit neutralisiert. Daß die Nazi-Ideologie die Frauen auf Ehe, Haushalt und Kinder verwies, gilt allgemein, und in der Kriegszeit wurde die Ehe hochgehalten als stabilisierendes und motivierendes Element. Für die Bevölkerungspolitik der Nazis war es wichtig, die traditionelle Frauenrolle zu fördern. So führt der Film eine unabhängige Frau vor, die ihr eigenes Leben bestimmen will, die aber durch das Zusammentreffen mit einem Mann lernt, in ihm ihr höchstes Glück zu sehen.

Den Film so zu interpretieren ist sicherlich nicht falsch. Allerdings reicht diese Interpretation noch nicht aus. Sie erklärt nicht, wie der Film die Zuschauerinnen motivieren kann, diese Ideologie zu akzeptieren, und sie erfaßt nicht die ganze Komplexität des Films und seines Kontextes. Will man Ideologie nicht als einfache Manipulation auffassen, muß man fragen, welche Gratifikation sie den Rezipienten bietet. In diesem Film werden viele Elemente angesprochen, die später durch die Entwicklung der Erzählung wieder aus dem Frauenbild getilgt werden sollen. So bietet Marika Röck das Bild einer energischen, schlagfertigen Frau, woraus ein guter Teil ihrer Attraktivität als Star zu erklären ist. Auch ihre Darstellung als aktive erotische Frau, die im Bild der Braut in Weiß sublimiert wird, wird zuerst recht breit entfaltet. Soll der Film ideologisch wirksam sein, muß er zuerst das zeigen, was er neutralisieren will, die Wünsche erwecken, die es umzuleiten oder zu domestizieren gilt. Die Frage bleibt aber offen, ob die Strategien der Wiedereingrenzung solcher Momente erfolgreich sind, ob sie den ersten Eindruck überlagern und neutralisieren oder ob nicht vielleicht beide Bilder in Erinnerung bleiben. Dies ließe sich nur durch eine Untersuchung der konkreten historischen Rezeption klären, die nicht mehr durchführbar ist. Es bleibt zumindest die Möglichkeit, wie Adorno in einem späten Aufsatz zum Thema "Kulturindustrie" bemerkte, daß die Ideologie "in sich so antagonistisch wie die Gesellschaft" sei und auf diese Weise "das Gegengift ihrer eigenen Lüge" enthalte (Adorno 1981, 85).

Der historische Kontext kann einige Hinweise auf mögliche Rezeptionsweisen geben. In der Kriegszeit änderte sich die reale Situation vieler Frauen, die in der Arbeitswelt und im Privatleben eine neue Unabhängigkeit und Freizügigkeit gewannen. Zugleich aber behielt das an Heim und Mutterschaft orientierte NS-Frauenbild offizielle Geltung, und die herkömmliche moralische Regulierung vor allem der weiblichen Sexualität verschwand nicht sofort. So entsteht ein Feld von Widersprüchen, die im Film mitspielen und ein historisches Stückchen Geschlechterrollendiskurs repräsentieren. Die Erzählung gibt deutlich konservative Antworten auf die Frage, wie weibliche Sexualität und Familie integriert werden könnten. Doch entsteht keineswegs ein homogenes und vollständig geschlossenes Bild. Einige andere Elemente des Films – wie Karen

Ellwanger und Eva-Maria Warth an Hand der Kostüme gezeigt haben – sind längst nicht so eindeutig wie die Geschichte, die der Film erzählt. So kann man am Beispiel der Kostüme, die die Protagonistin trägt, und an der Tatsache, daß sie sich immer wieder unterschiedlich kleidet, eine selbstbewußte, kreative und



eigenständige Gestaltung ihres Images sehen. Darin deutet sich eine Stärke der Protagonistin an, und es zeigen sich Elemente eines neuen, an den veränderten Umständen der Kriegszeit orientierten Frauenbildes, das Karrierebewußtsein, eine bedingte Selbständigkeit und eine aktive Selbstinszenierung einschließt (Ellwanger/Warth 1985) und deutlich gegen Verlauf und Ende der Geschichte gerichtet ist. Auch Julias Interaktion mit dem Mann ist nicht völlig einseitig. Ein gewisser Kompromiß wird erreicht: Auch Peter muß lernen, daß sie, wie sie sagt, "kein Engel", aber auch "kein Teufel" sei, sondern "einfach eine Frau". So wird, zumindest stellenweise, eine Aufweichung alter Stereotypen und moralischer Kategorien angedeutet. Peters Verurteilung ihrer Person und seine Vorurteile über eine als Revuetänzerin arbeitende Frau werden zurechtgerückt. Nochmals der innere Widerspruch des Films: Solche Elemente, die für das weibliche Publikum von besonderem Interesse gewesen sein können, werden zwar im weiteren Verlauf der Erzählung weitgehend zurückgenommen, ihnen kommt aber im gesamten Film ein breiter Raum zu. So gesehen geht es nicht um eine einfache Propagierung der Nazi-Ideologie, insbesondere des NS-Frauenbildes, sondern um die komplexe kulturelle Verhandlung verschiedener,

widersprüchlicher Versionen der weiblichen Identität, die einen Teil eines komplexen ideologischen Spannungsfeldes ausmachten, in dem die rapide fortschreitende gesellschaftliche Modernisierung neben virulentem Antimodernismus existierte.

Was die Zuschauerinnen und Zuschauer daraus gemacht haben, ist unklar. Verschiedene Arten der Rezeption wären denkbar. Viele Frauen und Männer, die ohnehin in ihrer Lebensweise und Denkart mit der dominanten Ideologie übereinstimmten, werden den Film als weitere Bestätigung genommen haben. Andere, die selbst eher von Veränderungen im Rollenverständnis betroffen waren, können den Film und den Star anders verstanden haben: entweder als bedingte Modifikation und Anpassung der tradierten Rolle, die aber vorwiegend gefestigt wird, oder – indem sie einige Teilaspekte stärker bewerten und andere ignorieren – als Beispiel für eine veränderte, unabhängigere Frauenrolle. Das wäre noch keine Opposition zur dominanten Ideologie, aber immerhin – in der Terminologie der *British Cultural Studies* – eine "ausgehandelte" ("negotiated") Lesart des Textes (Hall 1980; vgl. auch Müller 1993; Turner 1990; Fiske 1987).

Was ich als einen Grundmechanismus der Ideologie definiert habe – offene Fragen anzusprechen, umzuleiten und in einen bereits bestehenden ideologischen Diskurs einzubinden –, läßt sich in anderen Genres oft noch deutlicher finden. In Melodramen und historischen Filmen, Geniefilmen und sonstigen Heldenfilmen werden Männer- und Frauenrollen direkt thematisiert und häufig zur Grundlage weiterer ideologischer Bedeutungen gemacht (vgl. Lowry 1991), zum Beispiel, indem ein Melodram wie *DIE GOLDENE STADT* (1942, Veit Harlan) den Ausbruch einer Frau aus patriarchalen Verhältnissen vorführt, diesen Ausbruch aber für sie tödlich enden läßt. Zugleich, durch Verknüpfung dieser Handlung mit dem Gegensatz Stadt/Land und mit Motiven der Modernisierung, wird die gefühlsbetonte Geschichte mit zusätzlichen ideologischen Bedeutungen aufgeladen. Solche Filme nutzen die Form und die emotionale Effektivität des Unterhaltungsfilms, um Modelle der Einordnung und Unterwerfung zu vermitteln.

Das kann wie im Heldenfilm durch das Vorbild eines Mannes erreicht werden, der durch Treue zu einer Idee oder durch Standfestigkeit, Disziplin und Opferbereitschaft ein Modell der Männlichkeit und der persönlichen Identität bietet (die Filme über Friedrich den Großen, Kriegsfilme und Filme wie *BISMARCK* [1940, Wolfgang Liebeneiner] wären Beispiele). Solche Filme greifen bereits bestehende Werte auf – z.B. militärische Tugenden und Pflichtgefühl –, um sie zu bestätigen. Auch Komödien, die frei von politischen Bezügen sind, waren

nicht ohne ideologische Tendenz und Richtung. Der Heinz-Rühmann-Film *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1944, Helmut Weiß) z.B., immer noch eine der populärsten deutschen Filmkomödien, führt eine harmlose und lustige Art der Rebellion in Form von Schülerstreichen vor; bei näherer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß hinter dieser scheinbaren Aufmüpfigkeit eine rigide Festigung althergebrachter Autoritätsstrukturen steckt (Witte 1976; Lowry 1994).

Wenn solche ideologischen Strukturen in Filmen anderer Genres zu finden sind, gilt doch die gleiche Einschränkung wie im Fall des Revuefilms: Der Film kann die Rezeption vorstrukturieren, durch Zeichenbildung und Erzählstruktur eine mögliche Lesart im Sinne der Ideologie vorschlagen, die tatsächliche Rezeption kann aber anders verlaufen (vgl. den Beitrag von Irmbert Schenk in diesem Heft). Es gab allerdings auch im Nationalsozialismus einige Filme, die in sich auf Lesarten hinwiesen, die von der dominanten Ideologie abwichen. Einige wenige Regisseure schafften es, die Möglichkeiten der strukturellen Mehrdeutigkeit des Films auszuweiten, so daß mehr Raum für andere Interpretationen entstand. Die Filme von Helmut Käutner z.B. schufen durch ihre Gestaltungsweise und ihre nuanciertere Behandlung der Themen gewisse Freiräume für abweichende Gedanken, Gefühle und ästhetische Sensibilitäten. Durch die ambivalente, facettenreiche Darstellung der Figuren, durch die feinfühligere Erzählweise, durch die Betonung der Form und durch Bilder, die sich nicht eindeutig entschlüsseln lassen, kann ein Film wie *ROMANZE IN MOLL* (1943, Helmut Käutner) die Stereotypen des Melodrams umfunktionieren. Am Ende bleiben Widersprüche unversöhnt; die aktivierten Wünsche werden den gesellschaftlichen Normen nicht untergeordnet. Dieses Prinzip läßt sich bis in die Feinheiten der Kamera und des Lichts hinein verfolgen, die die Bedeutsamkeit der Details betonen, das "Recht" eines Gefühls gegenüber der Moral behaupten und auf einen – damals durchaus angebrachten – melancholischen Realismus gegen Goebbels' offiziell erwünschten Optimismus beharren. Diese Art "ästhetischer Opposition", die Karsten Witte in Käutners Filmen feststellt (1979a), ist zwar kein Widerstand, aber sie zeigte vielleicht eine gewisse Resistenz gegen die ideologische Einordnung. Mehr konnte es im kontrollierten Film des Nationalsozialismus nicht geben. Solche Filme blieben in den Kinos des "Dritten Reiches" jedoch die Ausnahme.

Den Regelfall bildeten Filme wie *DIE FRAU MEINER TRÄUME*. Obwohl sie keine direkt politischen Inhalte hatten und ihnen keine garantierte Wirkung zukam, haben solche Filme – mit ihrer konventionellen Form und mit dem darin angelegten Mechanismus der ideologischen Verarbeitung von Widersprüchen – tendenziell auf Konformität mit der gegebenen Gesellschaft gezielt und auf diese Weise wohl ihren Beitrag zur Stabilisierung des Nationalsozialismus geleistet. Nicht als Propaganda, sondern als Unterhaltungsfilme, die – wie jede Unterhaltung – auch Teil der ideologischen Diskurse der Gesellschaft waren.

DIE FRAU MEINER TRÄUME

Produktion: Ufa-Filmkunst GmbH, Kamera: Konstantin Irmen-Tschet, Musik: Franz Grothe, Liedertexte: Willy Dehmel, Bauten: Erich Kettelhut, Darsteller: Marika Röck, Wolfgang Lukschy, Walter Müller, Georg Alexander, Grethe Weiser, Valentin Frommann u. a., Zensur: 2.8.1944, Jugendverbot, Uraufführung: 25.8.1944 im Marmorhaus, Berlin.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1981) Filmtransparente. In: Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, pp. 79-88.
- Albrecht, Gerd (1969) *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Allor, Martin (1988) Relocating the Site of the Audience. In: *Critical Studies in Mass Communication* 5,3, pp. 217-233.
- Broszat, Martin (1983) Zur Struktur der NS-Massenbewegung. In: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte* 31,1, pp. 52-76.
- Burgin, Victor / Donald, James / Kaplan, Cora (eds.) (1986) *Formations of Fantasy*. London/New York: Methuen.
- Eiltwanger, Karen / Warth, Eva-Maria (1985) Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: *Frauen und Film*, 38, pp. 58-71.
- Fiske, John (1987) British Cultural Studies and Television. In: *Channels of Discourse. Television and Contemporary Criticism*. Ed. by Robert C. Allen. London: Methuen, pp. 254-289.
- Fledelius, Karsten (1980) Bekehrung und Bestätigung im Spielfilm des Dritten Reichs. In: *Text und Kontext* 8,2, pp. 395-410.
- Heath, Stephen (1986) Joan Riviere and the Masquerade. In: Burgin/Donald/Kaplan 1986, pp. 45-61.
- Hippler, Fritz (1943) *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesse.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Max Niemeyer.
- (1994) Politik und Unterhaltung: Zum Beispiel DIE FEUERZANGENBOWLE. In: *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. Hrsg. v. Louis Bosshart & Wolfgang Hoffmann-Riem. München: Ölschläger, pp. 447-457.
- Müller, Eggo (1993) "Pleasure and Resistance". John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie. In: *Montage/AV* 2,1, pp. 52-66.
- Peukert, Detlev (1982) *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde. Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*. Köln: Bund-Verlag.
- Rabenalt, Arthur Maria (1978) *Film im Zwielicht. Über den unpolitischen Film des Dritten Reichs und die Begrenzung des totalitären Anspruches*. Hildesheim/New York: Olms.
- Riviere, Joan (1986) Womanliness as a Masquerade. In: Burgin/Donald/Kaplan 1986, pp. 35-44.
- Röck, Marika (1974) *Herz mit Paprika*. Berlin: Universitas.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia Verlag.

- Schäfer, Hans-Dieter (1982) *Das gesplittene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- Seaman, William R. (1992) Active Audience Theory: Pointless Populism. In: *Media, Culture and Society* 14,2, pp. 301-311.
- Turner, Graeme (1990) *British Cultural Studies. An Introduction*. Boston: Unwin Hyman.
- Wendtland, Karlheinz (1986) *Deutsche Spielfilmproduktion 1933-1945. Blüte des deutschen Films oder Ideologiefabrik der Nazis?* Berlin: Selbstvlg.
- Witte, Karsten (1976) Wie faschistisch ist die "Feuerzangenbowle"? Bemerkungen zur Filmkomödie im "Dritten Reich". In: *Kirche und Film* 29,7, pp. 1-4.
- (1979a) Ästhetische Opposition. Käutners Filme im Faschismus. In: *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst* 2, pp. 113-123.
- (1979b) Revue als montierte Handlung. Versuch, die Filme zu beschreiben. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Helga Belach. München/Wien: Hanser, pp. 208-239.

Irmbert Schenk

Geschichte im NS-Film

Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung

I.

Wenn ich mir im folgenden erlaube, einen hochgradig spekulativen und teilweise polemischen Text mit offenen Fragen vorzulegen, auf die ich selbst keine Antwort weiß, dann geschieht dies mit der Bitte, diesen Beitrag als Vorlage zu einer Diskussion zu verstehen, durch die vielleicht ein wenig mehr Licht in einen nach wie vor dunklen Bereich unserer filmwissenschaftlichen Überlegungen gelangen könnte.

1) In meinem Aufsatz soll es nicht um die Debatte gehen, wie die allgemeine Geschichtswissenschaft die Objekte der Filmgeschichte zur Komplettierung ihres Quellenmaterials verwenden könnte. Diese ist zu oft in das falsche Fahrwasser der "Objektivierung" geraten, als daß die Filmwissenschaft daraus Anregungen beziehen könnte. Letztere ist immerhin in der filmtheoretischen Diskussion inzwischen mehrheitlich über jene umstandslose Akzeptanz der Genrebestimmung "Dokumentarfilm" hinaus, auf die viele Allgemeingeschichtler der vermeintlich objektiven Wirklichkeitsrepräsentanz des Dokumentarfilms wegen nach wie vor verfallen. Die Schwierigkeiten der Geschichtswissenschaft mit dem Spielfilm sind manifest: Auf der einen Seite verfügt sie immer noch zu oft weder über ein hinreichendes Interesse noch über das Instrumentarium zur Erforschung der Alltagsgeschichte und des alltäglichen Bewußtseins der Menschen, zum andern will sie dem Film Dokumentencharakter zumessen, ohne analytische Kategorien für seinen Phantasiegehalt und dessen Darbietungsformen entwickelt zu haben. Letzteres beschwert die Filmhistoriker nicht mehr allzu sehr. Was ihnen vielmehr Schwierigkeiten bereitet, bereiten sollte, ist der Mangel an "oral history"-Dimension in ihrer Forschung – oder weniger diskursbezogen gesprochen: das Problem der Untersuchungsmethoden und folglich der Kenntnisse über die Prozesse der Verarbeitung dieser Phantasievorlagen im Gebrauch des Massenmediums und der einzelnen Filme durch die Zuschauer im Dunkel des Kinosaals und in der Alltäglichkeit ihrer Lebenspraxis. Wenn man mit der sozialwissenschaftlichen oder psychologischen Empirie

nicht bekannt oder nicht zufrieden ist, scheint es keinen Ausweg aus dem Verfahren zu geben, durch mehr oder minder subjektive Projektion Hypothesen mittels Analogien zwischen filmischem Werk und allgemeiner Mentalität zu bilden. Darin lebt dann Kracauer, trotz aller Weiterentwicklung der Institutionen- und der Filmanalyse, noch immer unübertroffen weiter. Es mag sein, daß wir es hier mit einer Aporie zu tun haben, trotzdem müßte es unser Bestreben sein, deren Feld zumindest zugunsten einer weiteren Differenzierung der Hypothesenbildungen zu verkleinern. Immerhin reden wir dauernd implizit von etwas, wovon wir nichts wissen: der Wirkung von Filmen. Und dies sollte im Rahmen von Wissenschaft eigentlich Unbehagen auslösen...

2) Ganz zugespitzt und zugleich gelöst erscheint das angesprochene Problem, wenn man die NS-Spielfilme betrachtet, die historische Themen behandeln, die "große" Geschichte in spezifischen Ausschnitten verfilmen. Es kann keinen Zweifel daran geben, daß in diesem Subgenre die propagandistischen Absichten und Bestandteile ebenso häufig wie offensichtlich sind. Mit dem Begriff Propaganda soll hier nicht generisch die Umwandlung der "wahren" historischen Ereignisse in eine interessengeleitete Darstellung im Gusto der Gegenwart bedeutet werden. Eine explizite oder implizite Aktualisierung von Geschichte unternimmt nämlich zwangsläufig jeder Umgang mit ihr, ob wissenschaftlich, künstlerisch oder privat-erinnernd. Propaganda meint hier die geplante Ausarbeitung und Darbietung eines historischen Stoffes mit dem Ziel der Lenkung des aktuellen politischen Bewußtseins und Verhaltens der Rezipienten. Dieser Funktionszusammenhang scheint in den "nationalen" Filmen des Dritten Reiches, vor allem in den Preußen-Filmen, klar zu Tage zu treten – mit der Folge, daß in der Regel eine entsprechende Wirkung bei den Zuschauern als ebenso eindeutig angenommen wird.

Diese Filme behandeln Geschichte zweifelsohne mit dem Blick auf Gegenwart und Zukunft. "Man grüßt an vielen Stellen die Vergangenheit im Gedanken an die Zukunft..." (*Der Kinematograph*, Juli 1932; zit. n. van Kampen 1981, 172 u. Toeplitz 1987a, 739). Historische Filme sollen laut Goebbels gemacht werden, um in der Geschichte des Volkes den Schlüssel zur Gegenwart zu suchen (*Filmkurier*, Nr. 102 v. 2.5.1936; zit. n. Toeplitz 1987b, 1213).¹ Der Schlüssel ist der der völkisch-nationalen Ideologie der Weimarer Republik in ihrer faschistischen Etablierung. Dieser Satz klingt richtig, ist es vielleicht aber auch nicht, denn er geht von der Homogenität und Totalität faschistischer Ideologie aus, ohne auch dieser historische Unterschiede und gesellschaftliche Wider-

1 Ähnlich Goebbels auch in der Rede auf der 1. Jahrestagung der Reichsfilmkammer 1937, dort mit Verweis auf die "intuitive Einsicht" des großen Künstlers, der Geschichte "in einem höheren Sinne wahrheitsgetreuer" sehen und darstellen könne als der Historiker (vgl. Bredow/Zurek 1975, 185f).

sprüche mit widersprüchlichen Entwicklungen zuzumessen. Eine Annahme, die eng zusammenhängt mit der ebenfalls falschen Pauschalvorstellung, im deutschen Faschismus wäre nur einseitig das Rückwärtsgewandte, das Vor-Moderne und nicht auch die Moderne und viele Vermischungen von beidem wirksam gewesen.²

3) Die unmittelbar auf die politische Geschichte bezogenen Historienfilme des Dritten Reiches behandeln vorzugsweise drei Zeiträume: das Preußen Friedrich des Großen, vor allem im Siebenjährigen Krieg, 1756-1763; Preußen im Kampf gegen Napoleon, 1805-1813; Preußen und die Gründung des Deutschen Reiches, 1860-1880; vereinzelt das Wilhelminische Reich unter Einschluß des Ersten Weltkriegs. Thematisch gemeinsam ist ihnen der Argumentationsstrang, daß sich Preußen resp. Deutschland gegen Feinde, die es umzingeln und in seiner Existenz gefährden bzw. die Nation- und Reichswerdung verhindern wollen, kriegerisch behaupten muß. Die im Film dargestellten preußisch-deutschen Tugenden entstehen gewissermaßen aus der Unausweichlichkeit dieses aufgezwungenen Abwehr- und Selbstbehauptungskampfes. Dieser historische Diskurs der tödlichen Bedrohung von außen läuft auf ein Opfern der Individualinteressen zugunsten der Einordnung in Gemeinschaft und die Unterordnung unter eine lenkende und befehlende Autorität hinaus. Die Tugenden sind folglich soldatische, männergesellschaftliche der Pflichterfüllung, des Kampfes – unter Einschluß der Todesbereitschaft. Durchgängig vorhanden ist die Konstellation des "einsamen Befehls und des gläubigen Gehorsams", wie Regel (1981, 132) zu *DER CHORAL VON LEUTHEN* (1933, Carl Froelich) feststellt. Vorzugsweise in den Filmen, die Zeiträume ab 1850 behandeln, wird dabei eine antiparlamentarische Polemik gepflegt; allen gemeinsam ist die meist drastische antidemokratische Attitüde, die unmittelbar an die Rechtskampagnen der Weimarer Republik gegen das "Chaos" der "Systemzeit" (und damit an die darin niedergelegten bürgerlich-kleinbürgerlichen Ängste) anknüpft.

Schwieriger ist – schon auf der Ebene der Textanalyse – die Frage nach dem Bild von Geschichte als Prozeß zu beantworten, das in diesen "vaterländischen Filmen" (Kreimeier 1992, 348) entworfen wird. Es trifft sicher zu, daß "Hitler als Verkörperung der historischen Kontinuität" suggeriert werden soll, aber

2 Vgl. dazu Schenk 1994, wo an einem Beispiel der Filmgeschichte die Vermengung von ästhetischen Elementen der Moderne und Avantgarde mit solchen der völkischen Reaktion aufgezeigt wird. – Ich erlaube mir, im vorliegenden Text den Ideologie-Begriff auch heute noch weiter zu benutzen, gebrauche ihn aber – wie schon früher – meist im Sinne von "diffuser Ideologie", womit weniger auf "falsches Bewußtsein" als vielmehr auf psychische Substrate von Realitäts(v)erklärung abgezielt wird, durch die Widersprüche von Existenz und Identität ohne Konfliktlösung "befriedet" werden können.

wird Geschichte tatsächlich "nicht als Prozeß, sondern als Wiederholung des immer Gleichen" (Schoenberner 1981, 29) dargestellt? Vielleicht trifft es auch zu, daß die Protagonisten der Historienfilme des Dritten Reiches, "Dichter, Maler, Bildhauer, Forscher, Entdeckungsreisender, Politiker, Feldherr", immer "Projektionen des 'Führers'" (Leiser 1989, 97) sind, offen bliebe dabei aber die Frage, ob es immer die gleichen Projektionen sind. Wobei die nähere Betrachtung der Widersprüchlichkeit, der inneren Zerrissen- und Gebrochenheit und der erstaunlichen Normabweichungen vieler Figuren in den Künstlerfilmen gerade des Zeitraums 1940–1942, z.B. von FRIEDRICH SCHILLER (1940, Herbert Maisch) über FRIEDEMANN BACH (1941, Traugott Müller) und ANDREAS SCHLÜTER (1942, Herbert Maisch) zu EWIGER REMBRANDT (1942, Hans Steinhoff), denn doch erstaunliche Führerbilder ergäbe...

4) Die Planung der propagandistischen Funktion gerade der Historienfilme, damit auch die Ausdifferenzierung der Grundmuster, obliegt den staatlich institutionalisierten Instanzen der Filmpolitik und -produktion. Vorschlag und Vorbereitung der Stoffe müssen in die je aktuellen politischen und ideologischen Anforderungen des Regimes passen (bzw. jener Teile von ihm, die möglicherweise einander widerstrebenden Zugang zu Film und Massenmedien haben). Diese wiederum orientieren sich an beabsichtigten innen- und außenpolitischen Vorhaben und zum anderen an der Einschätzung der Stimmung, d.h. der Zustimmung im Lande. Filme sind Bestandteil weitergehender propagandistisch-psychologischer Kampagnen mit Hilfe der Massenmedien, aber auch und noch mehr jener Inszenierung von öffentlichen Ereignissen und der Öffentlichkeit als Selbstdarstellung der "Bewegung" bzw. dann der "Volksgemeinschaft" insgesamt, wie sie mit ihrer "Übermacht der Dekoration" (Bartetzko 1985, 58) Kennzeichen des deutschen Faschismus ist. (Wobei den NS-Massenorganisationen eine wichtige Rolle der quantitativen Verzweigung und emotionalen Verankerung solcher Ziele zukommt.) Selbst wenn jedoch diese Bedingungsfaktoren in sich eine planvolle oder zumindest faktische Kontinuität aufweisen sollten und wenn man von widersprüchlichen Interessen einzelner Instanzen absieht, dann gilt das nicht unbedingt für die Mittel zur Realisierung der Ziele: Hier wechseln Phasen der Anwendung des "Neuen" und des "Alten" einander ab oder sind – gerade was mediale Techniken angeht – ineinander verwoben. Daraus resultiert, daß es auch über die von Politik und Bürokratie mit unterschiedlichen Interessenfraktionen bestimmten institutionellen Reibungsbrüche hinaus substantiellere inliegende Widersprüche geben muß, die ästhetisch relevant werden. Wozu dann auf der nächsten Ebene kommt, daß die Umsetzung all dieser Vorgaben in Filme nach wie vor dem künstlerischen und technischen Personal obliegt – so wie die Rezeption dem Publikum.

Wir finden also drei Ebenen mit ihren je internen Widersprüchen und solchen zwischen ihnen. Alle drei genannten Ebenen zu untersuchen ist Aufgabe der Filmwissenschaft. Die erste Ebene der Politik und der Institutionen ist bereits gut erforscht; die zweite wird mit dem Mittel der Filmanalyse zunehmend besser erschlossen; die dritte bleibt weitgehend unerforscht; die Verbindung von der zweiten zur dritten Ebene mittels pauschalen Analogieschlüssen expandiert – mit dem zusätzlichen Manko, daß diese in der Regel (und in letzter Zeit wieder mit zunehmender Tendenz) von einem einseitigen Werk- und Kunstbegriff und nicht auch vom Publikum ausgehen.

Die Filmgeschichtsschreibung hat die Zuordnung von Filmen zu aktuellen politischen Entwicklungen des Regimes schon früh in Angriff genommen und Periodisierungen gefunden: Filme zur Kampfzeit der NS-Bewegung, Filme zur Konsolidierung der Bewegung und deren Identifikation mit zentralen Staatsfunktionen, Filme zur Kriegswirtschaft und -rüstung, zur Unterstützung des Kriegsverlaufs, zum Durchhalten, Filme zum Antisemitismus, zur Euthanasie etc. – und, als bei weitem größtes Kontingent, natürlich Filme zur Ablenkung von alledem durch die Traumfabrik Babelsberg. Untersucht wurden bei einzelnen Filmen nicht nur die Darstellung der großen Politik und der Geschichts-"Verfälschung", sondern inzwischen auch subtilere Bezüge von Individuum auf der einen und Gesellschaft, Staat, Autorität, Gemeinschaft, Führer auf der anderen Seite. In manchen Feinalysen finden wir die Aufdeckung versteckter Motive, zuweilen unter Einschluß der formalen Besonderheiten ihrer Darstellung, von Misogynie bis zu Todessehnsucht, von verdrängter Sexualität mit ihren Zielverschiebungen auf Pflicht und Aggression oder dem "starren Blick" der Protagonisten ins Ferne bis hin zur Reduktion der Körpersprache unter Ausschluß subversiver Momente im Nahen.

5) In einem Punkt allerdings befriedigen diese guten Ansätze und Detailbeobachtungen der Filmanalyse die Neugier nicht: wie denn solche propagandistischen Elemente (sofern es sich um solche handelt) ins Publikum kommen, was "in" den Menschen, die die Filme sehen, damit passiert, ob und wie sich die offenen und die versteckten Motive, dargeboten in der je bestimmten Filmform, "in die Zuschauer fortpflanzen". Zur Filmanalyse sollte die Ergänzung durch die Wirkungsanalyse kommen. Gerade weil die Filmwissenschaft diese (noch) nicht leisten kann, sollte sie sich zur Vorsicht bei der Filminterpretation anhalten, sogar beim Propagandafilm – und selbstredend erst recht dann, wenn man alle NS-Spielfilme als Propagandafilme interpretieren will (was möglich, aber zu begründen ist, es sei denn, man suchte prinzipiell in allen Filmen nach einer politisch-propagandistischen Textstruktur). Solange es nicht gelingt, die Filmrezeption in ihrem breiten lebensweltlichen Bedingungsrahmen offener und verdeckter, ruhender und virulenter Wertevorstellungen, Dispositionen und "Gedanken" zu erklären, sollte man redlicherweise zwei Dinge versuchen: ein-

mal relativierend die Gesamtheit der äußeren Programm- und Rezeptionsstruktur des Mediums beachten und zum anderen bei der Untersuchung einzelner Filme strukturanalytisch möglichst viele Widersprüche aufdecken, damit darüber die Perspektive einer widersprüchlichen Aneignung und Verarbeitung durch die Zuschauer aufgrund unterschiedlicher kollektiver und individueller, tradierter und situationaler Besonderheiten eröffnet wird.

Nach Zielinskis kritischer Literaturübersicht zu JUD SÜSS (1940, Veit Harlan) fällt die "widersprüchliche Komplexität" der Filme "völlig unter den Tisch", wenn in der Untersuchung der propagandistische "Anspruch und [die] Filmwirklichkeit deckungsgleich übereinander gebracht" werden (1981, 99).³ Einen wichtigen Hinweis auf Widersprüche bereits auf der vorgeschalteten institutionellen Ebene und deren Auswirkungen auf Arbeitsprozeß und Arbeitsergebnis hat übrigens vor kurzem Kreimeier in seinem Ufa-Buch gegeben, dessen Fazit er so umschreibt: "Das 'Propagandainstrument' Ufa blieb, alles in allem, eine faschistische Wunschprojektion" (1992, 9).

Das oben beschriebene frühe Interesse für die Zuordnung des Filminhalts zu bestimmten Propaganden resp. politischen Entwicklungen des Faschismus, das fast der Beschreibung des filmischen Materials vorausging, läßt sich auch als Zuordnung der Filme zu den Untaten des Dritten Reiches charakterisieren. Aus diesem Verfahren wurde (und wird leider nach wie vor) das Maß für die Filmbewertung gezogen, nämlich vorrangig moralische Kategorien ohne Hinterfragung ihrer Abkunft. Das hatte (und hat) zur Folge, daß z.B. formalästhetische und gattungsspezifische Erscheinungen des Materials lange Zeit nicht wahrgenommen wurden. Eine andere, tieferliegende Konsequenz besteht darin, daß im nichtbewußten Akzeptieren von Prämissen eine neuerliche Unterwerfung unter sanktionierte Tabus stattfindet, beispielsweise dem opportunen Antikommunismus oder dem verordneten Philosemitismus, um zwei disparate unter den zentralen Ideologemen nach 1945 zu nennen (die strukturell gleichwohl verbindet, daß im einen NS-Ideologie ebenso unvermittelt fortgesetzt wie sie im anderen gebrochen wird). Solcherlei Unterwerfung hat gravierende Denkverbote zur Folge, und Denkverbote behindern strukturell die Wahrnehmung von Widersprüchen (wie sie ja auch jede analytische Auseinandersetzung mit dem Faschismus selbst jahrzehntelang verhindert haben). Wenn meine These zutrifft, daß nach dem Aufspüren von Widersprüchen im filmischen Material die ihrerseits widersprüchliche Anknüpfung der Zuschauer daran gesucht werden sollte, wird deutlich, daß die meisten bisherigen Mutmaßungen zur Wirkung der NS-Filme so totalisierend und moralisierend bleiben mußten wie die Be-

3 In Zielinskis kritischem Literaturbericht findet sich im übrigen eine Reihe von Übereinstimmungen mit meinen Beobachtungen zur moralisch suggerierten Identität von Propaganda und Wirkung.

schaffenheit der neuerlich verinnerlichten Tabuisierungen. Die Reduktion des Faschismus aufs Schlechte, das historisch Böse an sich, den Völkermord als Holocaust, und die Fortführung des Blicks auf die NS-Geschichte unter dem Schleier von Schuld und Sühne mit dem Fallbeil der Kollektivschuld ist analytisch so ergiebig wie in einer individuellen Psychotherapie das Verharren in Ich-schwächenden Über-Ich-Revokationen. In der Art der möglichen Wirkungsabsicht der Schlußszene von DER GROSSE KÖNIG (1942, Veit Harlan), wenn das königliche Auge als Wächter und Strafer den Bildern einer blühenden Landwirtschaft unterlegt wird, hat sich in diesem Umgang mit dem Dritten Reich die Verinnerlichung des generellen Schuld- und Sühnevorwurfs abstrakt verselbständigt, nicht unähnlich Bestrafungstechniken, wie sie in der Schizophrenieforschung für die Entstehung schizoider Dispositionen beschrieben werden. Doppelt pathogen noch dadurch, daß die Biographie des einzelnen und ganzer Generationen abgeschnitten, die positive Erinnerung an lebensgeschichtlich wichtige Abschnitte mit "normal" befriedigenden Erfahrungen und Erlebnissen verboten bzw. ins Dunkel des Nichtöffentlichen verdrängt ist. So kann keine "Heilung", keine "Vergangenheits-" als Geschichtsbewältigung und folglich keine vernünftige Zukunft befördert werden. Die nachgerade absurde, gleichwohl moralistische Fiktion vieler NS-Zeit-Interpretationen geht in logischer Konsequenz dahin anzunehmen, daß es für die Menschen in jener Zeit keine private Alltagspraxis mit Konsum, Zerstreung, Unterhaltung, Geselligkeit, Sex, Reisen, Sport etc. gegeben habe⁴, daß sie nur außergeleitet und manipuliert, letzteigentlich allesamt Verbrecher gewesen seien, da damals alles schlecht war. Daß, untersucht man Kinowirkung unter solchen Prämissen, auch nur ein einziges Kinoerlebnis erklärend rekonstruiert werden könnte, scheint mir mehr als zweifelhaft.

II.

Wenn ich mich im folgenden konkreten Filmen zuwende, dann geschieht das ohne jeden Anspruch, das oben genannte Problem lösen zu wollen. Allenfalls sollen dabei einige Widersprüche und Paradoxien aufgedeckt werden. Wobei meine Filmauswahl selber paradox ist: Ich betrachte nämlich zwei Filme, die am stärksten als propagandistisch gelten und deren lineare Wirkung meist vorausgesetzt wird: Veit Harlans DER GROSSE KÖNIG (1942) und KOLBERG (1944/45). (Als Hintergrund dienen die meisten der anderen Fridericus- und

4 Schäfer konstatiert in seinem Aufsatz "Das gesplante Bewußtsein" einen tiefen Gegensatz zwischen der NS-Ideologie und der Alltagspraxis der Menschen, die zu existentiell wichtigen Teilen in einer "staatsfreien Sphäre" stattfindet und sich nicht vorrangig um die politischen Zäsuren 1933 oder 1945 kümmert (1981, 146ff).

Preußen-Filme des Dritten Reiches und einige der Genie- und Künstlerfilme sowie jene mit Kolonialthemen befaßten Geschichtsfilme.)⁵

1) Harlans *DER GROSSE KÖNIG* kann – wie auf andere Weise auch sein *JUD SÜSS* – als "hohes Werk" der Propaganda im NS-Spielfilm gelten. Der oberste Film- und Propagandachef des Dritten Reichs, Joseph Goebbels, hat laut seinen Tagebuch-Fragmenten im Jahre 1940, nach seiner Begeisterung über *JUD SÜSS* mehrmals unmittelbar Einfluß auf das Drehbuch genommen. Er "will aber jetzt den Friedrich nach Kunersdorf, nicht den Gartenlauben-Friedrich von Gebühr" (Goebbels 1987, Bd. IV, 129f, v. 26.4.1940). Der Film ist "ganz auf die enorme Größe dieses geschichtlichen Genies einzustellen. Harlan kapiert das" (ibid., 252, v. 25.7.40). Schließlich ist "*DER GROSSE KÖNIG* von Harlan im Manuskript fertig. Bis auf kleine Einzelheiten großartig. Das wird ein Film" (ibid., 291, v. 22.8.40). Danach bespricht er auf Anregung des Führers mit Harlan einen "neuen, ganz großen und monumentalen Nibelungen-Film" (ibid., 320, v. 12.9.40), ein halbes Jahr später einen Narwik-Film. Dazwischen ist Harlan zu Gast bei einer "kleinen Abendgesellschaft" von Goebbels zur Jahreswende 1940/41. "Ich bin ganz wehmütig und erinnere mich ganz deutlich an die Jahreswende 1932/33. Auch da standen wir so kurz vor dem Sieg. Möge es diesmal genauso werden" (ibid., 452, v. 1.1.41). Als der Film 1941 fertig ist, lesen wir bei Goebbels am 1. Juni 1941: "*DER GROSSE KÖNIG* von Harlan. Vollkommen mißlungen. Ohne jede... Das Gegenteil von dem, was ich gewollt und erwartet hatte. Ein Friedrich der Große aus der Ackerstraße. Ich bin sehr enttäuscht." (ibid., 671).

Goebbels will den Film durch Jannings und Demandowsky überarbeiten lassen. Harlan erzählt in seiner "Selbstbiographie", Goebbels habe ihm nach Monaten gesagt, sein Mißfallen wäre in der Tatsache begründet, daß sich Deutschland jetzt im Krieg mit Rußland befinde, was er schon damals vorausgesehen habe [!], und daß daher der Sieg Friedrichs nicht einem russischen General zu danken sein dürfe (Harlan 1966, 136f). Der Film wird schließlich von Harlan selbst überarbeitet, und zwar bezüglich des russischen Generals und an einigen Stellen, wo Gebühr auf Anweisung Harlans berlinert – der historische Friedrich war "der deutschen Sprache nur unzureichend mächtig" (Mittenzwei 1979, 197) – oder sich den Schnupftabak an die Jacke schmiert.

In den *Meldungen aus dem Reich*, Nr. 287 v. 28.5.1942 wird dem am 3.3.42 uraufgeführten *DER GROSSE KÖNIG* "in den Berichten aus allen Teilen des Reichsgebietes" bestätigt, daß

5 Den durchaus häufigen Typus des "reinen Unterhaltungsfilms" mit historischem Stoff, z.B. von *DER KONGRESS TANZT* (1931, Eric Charell) bis *MÜNCHHAUSEN* (1943, Josef von Baky), beziehe ich hier nicht ein.

dieses Filmwerk eine außerordentliche und nachhaltige Wirkung erzielt und von der Bevölkerung, insbesondere von breiten Kreisen der Filmbesucherschaft, sehr zustimmend aufgenommen wird (Boberach 1984, 3758).

Diese geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS verkörpern für die damalige Zeit eine Art staatlich-geheimdienstlicher Meinungs- und Stimmungsforschung.⁶ Sie liefern für diesen wie für einige andere Filme nicht nur eine Stück Film"besprechung", sondern eine partielle Darstellung der Filmrezeption in Meinungsäußerungen von Zuschauern. Allerdings sind Wortlaut und Gewichtung zu hinterfragen, weil die Berichtersteller nicht nur den von oben ausgegebenen Vorabinformationen zu den Filmen, sondern auch der jeweiligen Propagandakampagne unterliegen, in die hinein die Filme gestellt werden, und weil zum anderen die Zuschauer in ihren Äußerungen die soziale und obrigkeitliche Kontrolle und Überwachung berücksichtigen. Daher sind in den Berichten Nebenbemerkungen zum Programm- und Kinogeschehen von besonderem Interesse, wie z.B. in der Meldung vom 23.5.1940 "zur Aufführung amerikanischer Filme während des Krieges" nach der Erfolgsmeldung einer kritischen Aufnahme durchs Publikum die Einschränkung, daß diese Filme vor allem in den Vorstadtkinos von Jugendlichen sehr zahlreich besucht würden (Boberach 1984, 1168), oder die Beobachtung vom 4.3.1943, daß viele Zuschauer bei den Wochenschauen, die schon vorsorglich erst nach dem Spielfilm gezeigt wurden, verschwänden (Boberach 1965, 368). Das gleiche gilt für die kolportierten Einwände von Zuschauern zu einzelnen Filmen. Bei DER GROSSE KÖNIG kommen sie z.B. aus den "Donau- und Alpengauen" und betreffen die historisch-politische Haltung des Films und das "Herausstreichen des Preußentums". Frauen kritisieren, "es käme darin 'zu viel vom Krieg' vor", "zur Tendenz des Filmes" gibt es Anmerkungen, Parallelen zwischen Deutschland einst und Deutschland heute seien zu grob gezeichnet. Doch finden die Zuschauer überwiegend, das "glückliche Zusammentreffen der Filmhandlung mit den alle Kreise bewegenden Tagesproblemen habe dem Film zu seinem einmaligen Erfolg verholfen", sie hätten "in dem Film ein 'Spiegelbild unserer eigenen Zeit' gesehen". "Viele hätten den König mit dem Führer verglichen und sich zu der Zeit, als der Film anlief, an einen in der Wochenschau gezeigten Bildstreifen erinnert, auf dem der Führer allein im Hauptquartier zu sehen war" (Boberach 1984, 3759). Gelobt wird das neue Friedrich-Bild, er werde nicht mehr "in seinen populären Masken", sondern "unverhüllt in seiner Härte und menschlichen Größe" gezeigt – von anderen wird dies aber auch bedauert. Umstritten ist der Schluß des Films mit der "Fotomontage" vom "Auge Friedrichs", schließlich hätte man stärker Friedrichs "Friedensarbeit" und nicht nur "Kriegsgeschehen"

6 Zur näheren Beschreibung der Berichte vgl. Dröge 1970, 50ff. Dort auch die Beschreibung weiterer Quellen für die Stimmungs- und Meinungsberichterstattung im Dritten Reich.

zeigen sollen. Insgesamt wird der Film in seiner Qualität als "Gestaltung eines historischen Stoffes" neben den bis dahin unübertroffenen BISMARCK von Liebeneiner (1940) gestellt (Boberach 1984, 3760).

2) Wenn man den positiven Gesamttenor und die zustimmenden Formulierungen dieses Berichtes nicht hinterfragt, dann scheint die propagandistische Absicht des Films in der Wirkung auf die Zuschauer voll aufgegangen zu sein. Doch entstehen schon dabei Irritationen. Die erste betrifft die Ebene der propagandistischen Planung und Vorbereitung des Films im Zusammenhang mit Goebbels' Enttäuschung über den fertigen Film (wobei die Schlußfassung, wenn man Harlan glaubt, so verschieden nicht von der Vorführfassung vom 1.6.41 war). Goebbels' Vergleich zur "Ackerstraße" läßt sich wohl so entschlüsseln, daß damit jene Weddinger Straße gemeint ist, deren Nummer 132/33, den sogenannten Meyershof mit fünf Hinterhöfen, Werner Hegemann 1930 als Prototyp des Wohnungselends der "grössten Mietskasernenstadt der Welt"⁷ beschrieben hat und die in der Berliner Gegend mit dem längsten proletarisch-kommunistischen Widerstand gegen den NS-Staat liegt. Demnach meint Goebbels, dabei vielleicht auch noch Schünzels Film von 1920 DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE erinnernd, einen Friedrich für oppositionelle Proletarier zu sehen, wobei vielleicht auch die melodramatischen Ingredienzen des gesamten Films, nicht nur die Liebesszenen, eine Rolle spielen. Eben diese Elemente scheinen aber, soweit sie in der Endfassung erhalten sind, dem breiten Publikum gefallen zu haben.

An dieser Stelle ist nicht nur allgemein auf die Preußen-Bezogenheit des deutschen Geschichtsbildes vor 1945 hinzuweisen, sondern vor allem auf das Bild von Friedrich dem Zweiten, das nach einer kurzen Zeit des Vergessens nach Friedrichs Tod schon bald idealisiert wird.⁸ Die Höhepunkte dieser Ausbildung von Friedrich-Legenden (später in *der* Friedrich-"Legende" vereinheitlicht) lie-

7 Zit. n. Hallen/Müller 1987, 127, dort allerdings falsch als "Walter Hegemann" angeführt. Bei Schäfer (1985) wird die AEG-Fabrik in der Ackerstraße erwähnt. Einer Mitteilung von Klaus Kreimeier verdanke ich den im vorliegenden Zusammenhang und bei Goebbels' großer Filmkenntnis interessanten Hinweis auf den Film DAS MÄDCHEN AUS DER ACKERSTRASSE von und mit Reinhold Schünzel, der unter diesem Titel in Berlin 1920 uraufgeführt und mit unterschiedlichen, auf vergleichbare örtliche bzw. regionale Milieulokalisierungen bezogenen Verleihtiteln außerhalb Berlins und Preußens nachgespielt wird (vgl. Schöning 1989; dort wird als Untertitel "Ein Drama aus der Großstadt" angeführt). Der mir nicht bekannte Film behandelt im Anklang an den "Sittenfilm oswaldscher Prägung" als Milieuschilderung in Form eines Melodrams das Schicksal eines verführten Mädchens aus dem "Norden Berlins" und dessen "subproletarisches Elend" (Bock 1984ff).

8 In den ersten Etappen übrigens auch von liberaler Seite, die sich auf die "aufgeklärte" Dimension des "Absolutisten" bezieht, dann aber zunehmend und fast ausschließlich von Konservativen und Reaktionären.

gen zur Zeit der Restauration nach 1815 und während der "nationalen Stimmung" nach 1870. Sie werden durch unzählige Anekdoten und Stiche mit riesigen Auflagen popularisiert.⁹ So entsteht zum Beispiel eine umfangreiche volkstümliche Ikonographie mit einem letzten Höhepunkt gerade im Dritten Reich.¹⁰ Die Tradition dieses Friedrich- und Preußen-Geschichtsbildes ist nicht nur beim Bürger- und Kleinbürgertum virulent, sondern sie wird Bestandteil des allgemein (z.B. in der Schule) kanonisierten Bildungsgutes. Die NSdAP nutzt diese Vorstellungen gleich nach der Machtübernahme zur Inszenierung des "Tag von Potsdam" am 21.3.33¹¹ mit Hitler und Hindenburg an der Gruft Friedrich des Großen zur Feier des neuen Reiches in der Tradition Preußens. Die Diffusion dieses Geschichtsbildes endet 1945 – sowohl durch Verbote wie durch Vergessen – abrupt, weshalb es nachfolgenden Generationen in Deutschland völlig unverständlich ist, es sei denn, man wertete das Preußen-Gedenken der letzten Jahre als Revival.

Goebbels wollte sich mit dem Film von dieser Popularisierung entfernen, Harlan äußert sich mit ähnlicher Absicht, nimmt gleichwohl weiterhin auch die Stiche von Adolph von Menzel zur Vorlage. Zwangsläufig konnte sich der Film als massenmediales Produkt nicht allzu weit von dieser Tradition entfernen, ohne auf den Resonanzboden von Massenerfolg zu verzichten. Er tut dies in der Tat auch nicht, wie die historischen Handlungsteile zeigen, vielmehr modifiziert er die Vorlagen im Hinblick auf die aktuelle Lage, insbesondere die neue Situation, daß Deutschland sich nun in einem Krieg befindet.

Zum anderen irritieren die konkreten Widerspruchsäußerungen der Zuschauer, die, zumal im offiziösen Raster dieser Meldung, bei einem vom Staat höchst prädikatisierten Propagandafilm wie *DER GROSSE KÖNIG* erstaunlich sind. Dazu sei nun ein Blick auf den Film selbst geworfen. Er beginnt bei martialischer Musik mit einer kurzen Einstellung, in der man Friedrich von hinten bei einer Ansprache an die Soldaten sieht und hört, dann greifen die preußischen Truppen an, es folgen Schlachtszenen mit Massen von Infanterie und Kavallerie; die Österreicher (und Russen) schlagen zurück und gehen vor. Dazwischen wird eine brennende Windmühle gezeigt, eine Familie verläßt das Mühlenhaus und fährt mit einem Wagen weg, der vor einer Flammenwand Feuer fängt; die Müllerstochter Luise bleibt zurück. Es folgt erneut eine Schlachtszene mit

9 Dieses Bild wird nur selten kritisch untersucht, in der Weimarer Republik z.B. von Werner Hegemann (1926), der dies aber auch in die merkwürdige Form einer Konversation mit einem gewissen Manfred Maria Ellis (d.i. ein von ihm selbst schon früher gebrauchtes Pseudonym) einkleidet.

10 Goebbels soll Friedrich II. schon 1932 als den "ersten Nationalsozialisten" bezeichnet haben; vgl. Zielinski 1981, 29.

11 Erste Sitzung des Reichstags nach der Januarwahl 1933 in Erinnerung an die erste Sitzung nach Reichsgründung am 21.3.1871.

preußischen Soldaten, die fliehen. General: "Suchen wir den Tod, da er uns nicht zu finden scheint." Im Mühlenhaus hilft Luise beim Versorgen verwundeter Soldaten und findet "alles furchtbar".

Zu Beginn einer fast zwanzigminütigen Sequenz sitzt Friedrich nachts im Freien in einem Feldlager; bei unheimlicher Musik sagt er: "Mich friert, Schenkendorf", "mein Blut ist gefroren", "ich schlottere", "der König von Preußen schlottert", "Kunersdorf [...] daß mein Ende so heißen würde"; auf die Frage "Und wohin jetzt, Majestät?" antwortet er: "In die Hölle, da ist es warm. Ich muß auftauen. Ich kann kein Glied mehr rühren." Dann geht er in das Mühlenhaus und setzt sich dort so hin, wie er schon zuvor im Lager saß: alt, krumm, depressiv, selbstmitleidig – eine einsame, tragische Figur.¹² Luise sagt ihm, ohne ihn zu erkennen, die Meinung, auch, was sie vom Landesvater hält.

In der nächsten, der dritten Sequenz, in der Friedrich vorkommt, tritt er plötzlich den Generälen als harter Prinzipienreiter gegenüber, der militärisch durch die Wand gehen will. Seinen Bruder schreit er cholerisch nieder. Weil das Bernburger Regiment feige geflohen sei, hat heute Preußen zu zahlen, dafür, "daß ein paar Soldaten ihr Leben höher achteten als das Leben von Preußen". Den Generälen, die kapitulieren wollen, wirft er die Parole an den Kopf: "Dem Feind entgegenwerfen, Berlin retten oder uns abschlachten lassen!" Als später sein Neffe Heinrich aus Berlin kommt, lächelt er und wird ein liebevoll fürsorglicher Mensch – wobei er sich erinnernd träumt als einsamen nächtlichen Schattenwanderer, aber auch als Philosophen und Flötisten.

In der folgenden Schlacht von Torgau hört er die österreichischen Kanonen "wie die Todesposaunen", treibt aber trotz Verwundung "Vorwärts, zum Sieg!" Den Feldwebel Treskow bestraft er wegen Eigenmächtigkeit – und befördert ihn zugleich wegen Selbständigkeit. Als er von der schweren Erkrankung seines Neffen erfährt, kann er trotz großer Rührung nicht nach Berlin fahren: "Ich habe Dienst." In der Schlacht von Schweidnitz (1762) werden über die Groß-

12 Dazu ist die Presseanweisung des Reichspropagandaamtes (d.h. Goebbels') vom 7.3.1943 von Interesse: "In den Besprechungen sind jedoch alle Vergleiche Friedrichs des Großen mit dem Führer unter allen Umständen zu vermeiden, ebenso alle Analogien mit der heutigen Zeit, insbesondere die pessimistische Note, die zu Beginn des Films vielfach die Texte beherrscht und die keinesfalls mit der Haltung des deutschen Volkes im jetzigen Kriege zu identifizieren ist" (zit. n. Wulf 1989, 346). Damit wiederum sei Harlans Aufsatz "Geschichte und Film" verglichen, der in der Broschüre zur Uraufführung des Films erschien: "Ich habe mich [...] bemüht, der Gestalt des Königs die Züge der Wirklichkeit zu verleihen. Ich habe auf jede heroische Pose verzichtet, ich wollte in das vergrämte Antlitz eines Mannes schauen, der nach der verlorenen Schlacht unter der Verantwortung schier zusammenbricht [...]. Gichtgekrümmte Finger und ein gichtgekrümmter Rücken zeichnen seine Gestalt [...]. In seinen Augen leuchtet die Liebe und – auch der Haß" (zit. n. Zielinski 1981, 187).

aufnahme des Gesichtes des sterbenden Treskow Soldatenstiefel gelegt, die zu hämmernder Musik marschieren. Friedrich verabschiedet sich von ihm "mein Kamerad, adieu, adieu, alle meine toten Soldaten". Während die Armee triumphal in Berlin einmarschiert, kümmert sich Friedrich um Bauern auf dem Lande, wobei er auf Luise stößt, die Treskow geheiratet hatte und nun ein Kind auf dem Arm trägt. Friedrich: "Stehst du nun ganz allein?" – Luise: "Nein, Majestät", sie küßt das Kind. Friedrich: "Siehst du, ich steh allein." Zurück in Berlin geht er schwer und allein in eine leere Kirche und weint. Die aufkommende sphärische Chor- und Orgelmusik begleitet Bilder mit bäuerlichen Szenen, über die das eingeblendete linke Auge Friedrichs unheimlich schaut – vielleicht als höheres Gewissen wachen soll.

3) Wir finden also einen Friedrich als einsamen, tragischen Menschen, der sich selbst der Pflicht an Preußen zum Opfer bringt, schizoid gespalten in einen leidenden Empfindsamen und einen rücksichtslosen Führer, wobei diese Aufspaltung in ihren dualen Erscheinungen auch die Chronologie der Erzählstruktur bestimmt. Friedrich ist bei Kunersdorf 1759 47 Jahre alt (er lebt und herrscht noch bis 1786, gilt schon früh als sehr gealtert mit Gicht und Basedow-Augen). Adolf Hitler ist 1941 53 Jahre alt; Otto Gebühns Großer Fritz sieht nach gut 70 Jahren aus. Das deutsche Publikum ist nach den Blitzkrieg-Erfolgen 1939–41 auch Anfang 1942 noch ziemlich geschlossen NS-gemeinschafts- und führergläubig. Bedenken am Kriegsausgang entstehen zwar zunehmend, nachdem im Juni 1941 die "zweite Front" (die in den Preußen-Filmen immer vermieden werden muß) mit der UdSSR eröffnet worden war, die bereits im Winter 1941/42 ins Stocken gerät, nach dem Kriegseintritt der USA im Dezember und weil die Städtebombardements im Reich massiv vermehrt werden, aber zur Herstellungszeit des Films, 1941, kann von weitverbreiteten Zweifeln am Kriegserfolg und an den Fähigkeiten der Wehrmachtsspitze und/oder des Führers noch keine Rede sein.

Die Frage lautet also, wie die filmischen Motive des besonderen Führermythos (einer ebenso einsamen wie schizoid gebrochenen Figur) und der Unterwerfung des Individuums unter Autorität und Pflicht bis zum Tode vom Zuschauern verwendet werden können. Ich könnte nach der Lektüre von vielerlei Filmliteratur auch polemischer fragen: Sollte Mitleid mit dem pathologischen König = Führer aufkommen – sollte dies möglicherweise gar Selbstmitleid der Deutschen mit sich selbst wegen einer kollektiven, ähnlich schizoiden Aufspaltung sein? Oder sollte die Bereitschaft der Zuschauer zum Masochismus des Selbstopfers gestärkt werden, möglicherweise weil sich darin eine Tradition der Entkoppelung des Thanatos vom Eros und damit der Todessehnsucht der Deutschen fortsetzte? Immerhin trifft auf den Film ja alles zu, was Susan Sontag in ihrer Riefenstahl-Diskussion sagt: "Faschistische Kunst glorifiziert die Unterwerfung, feiert den blinden Gehorsam, verherrlicht den Tod" (1981, 111). Und

selbst wenn Horak recht haben sollte: "Der Zweck dieser faschistischen Todesideologie im Film war also, deutsche Männer für den Krieg vorzubereiten, das heißt, aus Hitlerjungen todessüchtige Soldaten zu machen" (Horak 1981, 216; vgl. auch Horak 1992, 121ff), dann wäre auch damit noch nichts darüber gesagt, ob und wie dieser Zweck erfüllt wurde. Die Vorstellung, Ritters KADETTEN von 1939, der bis 1941 wegen des Hitler-Stalin-Paktes nicht aufgeführt werden durfte, hätte letztlich die "Werwölfe" zur Folge – z.B. über den im Text-Vorspann gemachten Vergleich "Deutsche Jungen von heute aus dem gleichen Fleisch und Blut wie damals" und über die Vorführung in vielen Jugendfilmstunden – wie KOLBERG (wenn er denn früher fertig geworden wäre) den "Volkssturm" zur Folge gehabt hätte, kann nur freischwebend im Raum bleiben. Selbst in dem nach den obigen Schemata eher als buchstäblich todessüchtiger Selbstopfer- denn als Durchhaltefilm zu charakterisierenden DIE AFFÄRE RÖDERN (Erich Waschnek) von 1944 dürften Pflicht und Opfer nicht durch ihre penetrant appellative Ausstellung, sondern erst durch ihre Auswirkung in der melodramatischen Liebesgeschichte tieferschichtig beziehbar sein – dann aber vielleicht gerade nicht mehr in positiver Gefühlszuordnung für König und Vaterland. Und was die Sehweise des NS-Films, die "Choreographie des Blicks" angeht, könnte es nicht sein, daß der von Rentschler konstatierte "Todesblick, der Realitätspartikel in sich aufnimmt und damit diesen ihr Eigenleben raubt" (1990, 211f), schon damals als wenig bewegend, weil zu körper- und gefühlsfern wahrgenommen wurde?

Eine allgemeine Auffälligkeit der NS-Geschichtsfilme ist die Bindung an Militär und Krieg mit einer enormen Massierung von Schlachtszenen und Toten (wobei die historische Zuordnung der Filmhandlung doppelt bedeutsam sein könnte: Krieg war bis 1914/18 etwas Vorstellbares, Normales, erst danach wurde die Vorstellung problematisch). Wie aber sollte dies in Wirkung überführt werden, vielleicht durch Gewöhnung an den Tod im Krieg über die Häufung der Bilder davon, also hyperrealistisch, oder aber umgekehrt, daß der Heldentod, das freiwillige "Martyrium des Deutschen", durch Überhöhung "entleibt" wird, also überrealistisch? Würde so oder anders die Angst vor dem Tod genommen, der erotische Antrieb zum Leben erledigt, die Libido auf Selbstdestruktion gelenkt? Oder wird "naiv" angenommen, die deutschen Soldaten zögen – in der Wirklichkeit wie im Film – wie die Lemminge in den Krieg, um sich abschlachten zu lassen? Wie eng die widerspruchsfrei restringierten Vorstellungen von Medienwirkung gerade beim NS-Propagandafilm zusammenhängen mit den ausschließlich abstrakt-moralisch gepolten Vorstellungen über den deutschen Faschismus (und gesellschaftliche Entwicklung all-

gemein) zeigen in jüngster Zeit die zwangsmoralpädagogischen Forderungen nach einem Aufführungsverbot für den Dokumentarfilm BERUF NEONAZI.¹³

Der analogischen Annahme einer linearen Überführung von inhaltlichen Motiven des Films DER GROSSE KÖNIG in Wirkung bei den Zuschauern widersprechen schon pragmatische Gesichtspunkte. So waren die Planer und die Macher des Films während seiner Entstehungszeit vom Sieg der Deutschen überzeugt und von der (wie immer möglichen) Vorstellung eines Selbstopfers in der totalen Niederlage noch weit entfernt. Zum zweiten bestanden die Filmbesucher während des Krieges fast ausschließlich aus Frauen, ergänzt durch Kinder und Alte – die Männer waren an der Front und damit allenfalls auf Frontkinos verwiesen.¹⁴ Das ist eine in der Sache und nicht in meiner Darstellung lakonische Feststellung, durch die viele der üblichen Interpretationen von (Propaganda-)Filmen der Jahre 1939–1945 mit ihren insinuierten Wirkungen in fatale Bedrängnis geraten, weil sie die tatsächlichen Rezipienten verkennen.

Zum dritten ist – um stärker theoretische Gesichtspunkte anzuführen – die Zeit der Erstaufführung¹⁵ identisch mit dem Boom der Kinobesuche im Deutschen Reich, d.h. daß die Zuschauer und Zuschauerinnen trotz des Krieges massenhaft und häufig viele Filme anschauen. Nimmt man dabei an, daß ein Filmbesuch in der Absicht individuell zu beziehender Lust unternommen wird, die, selbst wenn sie masochistisch gepolt sein sollte, in der Dimension der Phantasiegedanken – der Traumqualität des Kinos mit dem Ausschluß von Motilität in die Außenwelt – verbleibt und darin Abfuhr, d.h. positive Befriedigung im Sinne der Ökonomie des psychischen Apparats erlaubt, dann bleibt das Papier, auf dem die Wirkung von DER GROSSE KÖNIG zu erklären wäre, weiterhin unbeschrieben. An der Lust am und im Kino ist auch das Wissen und der Spaß an der Fiktionalität der Darstellung und des Dargestellten beteiligt, was von der Freude an der Bewegung (natürlich auch hypomaner) "Gedanken" bis zur Begutachtung der künstlerischen Leistung z.B. der Schauspieler (Gebühr zum

13 Ebenfalls nach Entstehung dieses Beitrags erschienen mit ähnlicher Argumentation wie zu BERUF NEONAZI z.B. die Angriffe auf Norbert Grobs Harlan-Darstellung in *Journal Film*, Nr. 27 oder die zum großen Teil merkwürdig unkritischen Elogien auf SCHINDLERS LISTE. – Mancherlei Überlegungen erinnern übrigens an die ebenso einfache wie ungeklärte Diskussion von Mediengewalt, z.B. der Zahl der Morde im Fernsehen und der zukünftigen Mörderkarriere der Kinder, die sie täglich sehen.

14 Erwachsene männliche Kinobesucher waren in dieser Zeit oft ausländische Fremd- oder Zwangsarbeiter bzw. Kriegsgefangene, für die unmöglich die gleichen Propagandawirkungen wie für Deutsche gelten konnten; vgl. dazu Schäfer 1985, der in seinem Buch interessante Zeugnisse diffuser Ideologie und alltagspraktischer Lebenseinstellung von Berlinern im Zweiten Weltkrieg versammelt, die in ihren individuellen Ausformungen der Vorstellung einer totalen Homogenität und Kollektivität von Einstellungen und Verhalten stark widersprechen.

15 Zur bombastisch inszenierten Uraufführung am 3.3.1942 vgl. Zielinski 1981, 28f.

xten Mal als Friedrich) reicht und Anziehung wie Distanzierung zur Folge haben kann. Der Filmkonsum (einschließlich der ideologischen Substrate) dient letztlich der (Re-)Konstruktion eigener Biographie und Identität, zu der auch sowohl die Nachtseiten der eigenen Geschichte wie die utopischen Ansprüche und Vorstellungen aus nicht befriedigten Bedürfnissen gehören. Diese muß, um die gegenwärtige Identität wie die Kontinuität von Lebensgeschichte konstituieren zu können, positiv bestimmt werden. Das gilt zweifelsohne auch für destruktive Wendungen.¹⁶ Wobei dafür wie für alles psychische Geschehen der Grundsatz der Überdeterminierung von Manifestationen (und damit die Polysemie von Bedeutungen) und vor allem der Ambivalenz anzunehmen ist und worin gerade dem Begriff der Ambivalenz¹⁷ bei der Film- und der Rezeptionsanalyse besondere Beachtung geschenkt werden sollte. Darin ist mein Postulat der Widerspruchssuche auf Film- und Rezipientenseite psychologisch begründet.

Wenn wir neben den Hauptmotiven des Films noch andere betrachten, die ebenfalls durchaus typisch für die Historienfilme des Dritten Reiches sind, wird die Lage nicht wesentlich klarer. Um in der Polemik zu bleiben: Friedrichs filmische (und wirkliche) Misogynie bzw. seine Asexualität (die jugendliche Homosexualität taucht hier ja nicht mehr auf) wird – wie die "paranoide männliche Ordnung" (Rentschler 1990, 212) insgesamt – nur sehr eingeschränkt psychoökonomisch nützlich gewesen sein bei der Bewältigung wirklicher Partner- und Sexualprobleme von männlichen und weiblichen Zuschauern im Zweiten Weltkrieg. Dies gilt auch für die Auszeichnung Luises als "tapfere Soldatenfrau" und die Lage der Frauen an der "Heimatfront" des Weltkriegs.

4) Auf den Film bezogen stellt sich damit die Frage weniger nach dem, *was* der Film inhaltlich propagiert, als nach dem, *wie* der Film dies tut. Darüber entscheidet sich vermutlich die Qualität der Beziehung von Film und Zuschauer, ob und wie beim Zuschauer vorhandene latente Dispositionen im Bedingungsrahmen seiner individuellen Existenz an- und aufgegriffen werden. Anders als zum Beispiel im fast gleichzeitigen OHM KRÜGER (1941, Hans Steinhoff) und dessen Anti-England-Tiraden kommen in DER GROSSE KÖNIG wenig manifeste Wiedergaben von politischen Propagandaparolen des Jahres 1941 vor, d.h. daß diese eher äußere, quantitative und rasch wandelbare Wirkdimension der Unterstützung von Tagespropaganda durch filmische Reproduktion hier gering ist, daß vielmehr – wie meist im Spielfilm – die darunterliegende Schicht der vor- und unbewußten Gedanken des Zuschauers mit Anregungen versorgt wird.

16 Vgl. zum vorstehenden Zusammenhang z.B. die Auffälligkeit von Kriegserzählungen älterer Männer, in denen das Positivum des Erlebnisses, der gelebten Zeit, die biographiekonstituierend sinnvoll gewesen sein "muß", über allem steht.

17 Etwa im Sinne der von Freud 1923 in *Das Ich und das Es* als häufig konstatierten "Triebmischung"; vgl. dazu Schenk 1993, 165ff.

Wobei tagespropagandistische Anklänge ohnehin meist dem Sprechtext anvertraut werden – woraus dann in der Interpretation allzu leicht die Identität von Propaganda-Parolen, Film-Parolen und Film-Wirkung hergestellt wird –, während das wirkungsrelevanteres filmische Geschehen doch (sofern man diese Elemente trennen kann) im Bereich der Bilder und der Stimmungstöne zu suchen sein dürfte. Da meine Annahme dahin geht, daß Filmwirkung weniger mit inhaltlich-motivlichen oder personenbezogenen Identifikationen zu tun hat als vielmehr mit der Aneignung von prozessualen Verarbeitungsvorlagen für Konflikte, die dann modifiziert nach der je eigenen Erfahrungskonstellation in der Konfliktbearbeitung vom einzelnen Zuschauer subsidiär genutzt werden, könnten für *DER GROSSE KÖNIG* einige Indizien als Rahmen für mögliche Wirkungen herausgenommen werden. Dabei sei angemerkt, daß das *Wie* den strukturellen Zusammenhang von Form und Inhalt betrifft.

Die dominante Erzählstruktur des Films ist charakterisiert durch eine brüsk aufeinanderfolgende Entgegensetzung der Aufspaltung des Königs. Sie bietet so zur Konfliktlösung zwei Möglichkeiten an: entweder das Nachvollziehen der Aufspaltung oder, da Widerspruchsauflösung nach einer Seite nicht möglich scheint, die Unterwerfung unter das, was kommt, das Schicksal... Der Psychologe Melchers beschreibt in seiner Dissertation die Wirkungsstruktur dieser Filme als dauernden Kampf von Gegensätzen, in dem der Zuschauer gefühlsmäßig zur Entscheidung gezwungen wird, weil ein erhoffter dritter Weg nicht funktioniert. *JUD SÜSS* zum Beispiel ließe

die Erfahrung der Unmöglichkeit, sich 'eindeutig' zu entscheiden und der Notwendigkeit, dennoch entscheiden zu müssen, als "Tragik" stehen. Ob man auch 'sieg', man ist doch 'Opfer', was, es wie eine "Pflicht" auf sich zu nehmen, sich gegeneinander aufrechnen ließe (Melchers 1977, 161).¹⁸

Resultat wäre nach meiner Sicht das Verbleiben in der Unsicherheit der polar verfaßten Ambivalenz als Ausgeliefertsein an eine frühere oder tiefere Unfähigkeit zur Entscheidung zugunsten konkreter eigener Befriedigungen, wobei aber die Möglichkeit dazu noch nicht endgültig ausgeschlossen wird und lustvoll mitphantasiert werden kann. Darin würde dann auch die melodramatische Dimension des Films eine Funktion erfüllen: "Im Melodram, das die Gefühle schweifender Sehnsucht an den Fatalismus band, erbrachte der deutsche Film seine herausragenden Leistungen" (Witte 1993, 139).

18 Melchers beschreibt den dramaturgischen Aufbau von *JUD SÜSS* und *HITLERJUNGE QUEx* als "Scherenstruktur", durch die der Zuschauer fortwährend der "Unentrinnbarkeit des Sich-Entscheiden-Müssens" ausgesetzt wird bei Unmöglichkeit der Neutralität und wobei die angebotenen Auswege sich als Irrwege entpuppen. Sein Fazit aus den 1974 nach Filmvorführungen mit Testpersonen durchgeführten Tiefeninterviews lautet, daß in den Filmen "das Erleben in verkehrende Lösungen getrieben" wird (1977, 160, 165, 225 et passim).

Fazit meiner Überlegung ist also, daß der Film gerade auf die Festlegung von Eindeutigkeit verzichtet, vielmehr Zwei-Deutungen nahelegt – ohne Entscheidungskompetenz zu stärken. Ob der Propagandafilm DER GROSSE KÖNIG sein augenscheinlich erstes propagandistisches Ziel, die bedingungslose Erfüllung der Pflicht für Vaterland und Führer ohne Ansehen der eigenen Person, beim Zuschauer erreicht, hinge also paradoxerweise doppelt ausschließlich vom Kontext des Lebens- und Erfahrungszusammenhanges des Zuschauers ab, durch die die in der Filmstruktur ohnmächtig-offene Entscheidungssituation so oder so aufgefüllt wird. Dies zu erkunden bliebe aber einem ebenso breiten wie unbefestigten Forschungsvorhaben der Zukunft aufzuladen. Wenn jedenfalls solche Paradoxien der Wirkung schon für einen expliziten Propagandafilm gelten, wieviel mehr mögen sie dann für einen "einfachen" Spielfilm zutreffen?

III.

Harlans KOLBERG im Zusammenhang der Diskussion von Filmwirkung zu betrachten, ist in sich paradox: Es gibt nämlich kaum Zuschauer, die ihn nach der Uraufführung am 30.1.1945 im Deutschen Reich gesehen haben. Der Film wurde gleichzeitig – zur Feier des zwölften Jahrestags des NS-Reichs – erst-aufgeführt in der bereits eingeschlossenen Atlantik-Festung La Rochelle¹⁹, wohin er per Fallschirm gelangen mußte, und in zwei Berliner Ufa-Filmtheatern²⁰, dann bis zum Kriegsende noch einige Male in nicht zerstörten Kinos nachgespielt.

Die "megaloman-todessüchtige Durchhalteproduktion KOLBERG" (Kreimeier 1992, 323) gilt in der Filmgeschichtsschreibung als Propagandafilm, und zwar als Durchhaltefilm par excellence. Ob er auch so gewirkt hätte, wäre er denn auf ein massenhaftes Publikum gestoßen, muß außerhalb jeder empirischen Beantwortbarkeit bleiben. Gerade deshalb aber seien an ihm meine spekulativen Erörterungen fortgesetzt.

Paradox in diesem Kontext erscheint zum Beispiel der Inhalt von Leisers Mitteilung, der Film sei nach 1945 als BRENNENDE HERZEN in Argentinien und als DIE ENTSAGUNG in der Schweiz gelaufen (1989, 120). Ebenso denkwürdig ist

19 Die militärische Lage der seit langem völlig eingeschlossenen Festung La Rochelle war im Januar 1945 so absurd wie die Aufführung von KOLBERG. Sie wie die anderen Atlantikfestungen und der Atlantikwall insgesamt waren nach der alliierten Invasion in der Normandie 1944 auch geographisch jenseits irgendeiner funktionalen Bedeutung für den Kriegsverlauf: Während die Alliierten längst in Deutschland waren, wurde La Rochelle bis zuallerletzt "ehrevoll" gehalten (Kapitulation am 9. Mai 1945, 00.01 Uhr).

20 Laut Riess (1985, 211) fand die Berliner Erstaufführung im Tauentzien-Palast statt, da der Ufa-Palast am Zoo bereits zerbornt war.

umgekehrt die Tatsache, daß in der Bundesrepublik Deutschland nur eine Fassung mit einem dokumentierend-kommentierenden Vor- und Nachspann im Umlauf war, bei der auch in den Film selbst vier solche Inserts eingefügt wurden – erklärlich aus der oben angesprochenen Moralisierung im Umgang mit der Geschichte des deutschen Faschismus und folglich aus der projektiven Furcht vor dem Bösen. Der Titel dieser Paket-Fassung lautet 30. JANUAR 1945. DER FALL KOLBERG...

Der von Goebbels selbst beauftragte "Großfilm" KOLBERG hat seinen ersten Drehtag am 28.10.1943 und wird laut Harlan Ende November 1944 abgeliefert (Harlan 1966, 183, 184 u. 192). Die Darstellung der historischen Niederlage der Stadt Kolberg in Pommern im Jahre 1807 gegen Napoleon (nach den verlorenen Schlachten von Jena und Auerstedt) wird geschickt vermieden bzw. in die Möglichkeit eines Sieges umgemünzt, indem um den Hauptteil der Handlung als Klammer zwei Episoden aus dem Jahr 1813 gefügt werden, einmal eine Aussprache zwischen Gneisenau und dem König Friedrich Wilhelm III. mit der Aufforderung an letzteren, sich zur Unterstützung des Kampfes gegen Napoleon ans Volk zu wenden, und zum andern mit der Niederschrift der Ansprache des Königs "An mein Volk", mit der nach der Geschichtslgende letztendlich der Sieg gegen Napoleon begründet wird.²¹ Der Film ist der bis dato teuerste der deutschen Filmgeschichte, zu seiner Herstellung im Sommer 1944 – also in einer bereits äußerst zugespitzten Kriegssituation – werden neben immensen Mengen an Materialien Zehntausende von Soldaten und Zivilisten (die Rede ist von bis zu 187000) als Komparsen kommandiert.

KOLBERG muß auf Anordnung von Goebbels und teilweise auf Anregung von Hitler stark gekürzt und umgearbeitet werden. Insbesondere müssen nach Harlans Darstellung die vielen Szenen wegfallen, in denen das "Grauen des totalen Krieges" (1966, 193)²², die Beschwerden und Leiden der Bevölkerung in der brennenden Stadt gezeigt werden. Harlan berichtet Goebbels' Meinung, "der Film führe in die Resignation, aber nicht in 'die Entschlossenheit zum Siege, koste es, was es wolle!'" (ibid., 192). Die tatsächlichen Unterschiede zwischen der abgelieferten und der veröffentlichten Fassung sind nicht mehr im einzelnen feststellbar. Harlans detaillierte Behauptung, daß gerade die Szenen, in denen die harten Auswirkungen des Krieges auf die Kolberger Bevölkerung gezeigt werden, weggeschnitten werden mußten (Schnitte für insgesamt "zwei Millionen Mark" [ibid., 193]), erscheint jedoch glaubhaft. Wie hätten die Macher des Films denn im Jahre 1944 in einer defensiv, sozusagen an der "Heimatfront"

21 Die Idee zu dieser dramaturgisch-propagandistischen Lösung stammt laut Harlan von Goebbels (Harlan 1966, 190).

22 Vgl. dazu und zu Textstellen des Films Goebbels' Sportpalastrede vom 18.2.1943 "Wollt Ihr den totalen Krieg?"

angesiedelten historischen Kriegshandlung Propaganda für einen "Endsieg" machen sollen, ohne die von den Zuschauern alltäglich bereits in der Heimat erlebten Kriegsfolgen zumindest aufzugreifen, damit an das Widerspruchspotential der Lebenswirklichkeit der Menschen anzuknüpfen, um so eine für die Absicherung der propagandistischen Absicht notwendige Wirk-Basis im Film zu erreichen? Wie groß diese Basis in der ursprünglichen Fassung war, ob in diesem Film nicht vielleicht auch schon manifest die Resignation überwog, läßt sich nicht mehr nachprüfen. Die meisten Deutschen jedenfalls waren – bei allen Wunderwaffen-Phantasien – 1944/45, fast zwei Jahre nach Stalingrad, zwar noch "pflichtbewußt", aber kaum mehr siegesgläubig. Joseph Goebbels schreibt in seinem Tagebuch am 28.2.1945:

Wir müssen so sein, wie Friedrich der Grosse gewesen ist, und uns auch so benehmen. Der Führer stimmt mir völlig zu, wenn ich ihm sage, dass es unser Ehrgeiz sein soll, dafür zu sorgen, dass, wenn in Deutschland einmal in 150 Jahren eine gleich grosse Krise auftaucht, unsere Enkel sich auf uns als das heroische Beispiel der Standhaftigkeit berufen können. Auch die stoisch-philosophische Haltung zu den Menschen und zu den Ereignissen, die der Führer heute einnimmt, erinnert stark an Friedrich den Grossen. Er sagt mir zum Beispiel, dass es nötig sei, für sein Volk zu arbeiten, aber dass auch das nur begrenztes Menschenwerk sein könne. Wer wisse, wann wieder einmal ein Mondeinbruch in die Erde stattfinde und dieser ganze Planet in Feuer und Asche aufgehen könne. Trotzdem aber müsse es unsere Aufgabe sein, unsere Pflicht zu erfüllen bis zum letzten. In diesen Dingen ist der Führer auch ein Stoiker und ganz ein Jünger Friedrichs des Grossen. Ihm eifert er bewusst und unbewusst nach. Das muss auch für uns alle ein Vorbild und ein Beispiel sein. Wie gerne wollten wir dieses Vorbild und Beispiel aus vollstem Herzen nachahmen (Goebbels 1977, 55).

Im gleichen Tagebuch 1945 verfolgt er in mehreren Eintragungen bis zum 19. März den allmählichen Fall des gegenwärtigen Kolberg im Zweiten Weltkrieg. Dabei fällt auf, daß er diesen Ausschnitt wirklicher, aktueller Geschichte nach dem Muster des von ihm geplanten und zensierten Films wahrnimmt (wobei anzumerken ist, daß die Darstellung der militärischen Lage in diesem Tagebuch sonst üblicherweise nach der Stenographenniederschrift des Berichtes gemacht wird, den der Verbindungsoffizier des Oberkommandos der Wehrmacht täglich überbringt); am 6.3.1945 heißt es:

Der Kampfkommandant von Kolberg – wenn man ihm diesen Titel überhaupt zuerkennen will – hat beim Führer den Antrag gestellt, Kolberg kampfflos dem Feind zu ergeben. Der Führer hat ihn gleich ab- und einen jungen Offizier an seine Stelle gesetzt. Haben denn diese verkommenen Generäle überhaupt kein geschichtliches Empfinden und Verantwortungsgefühl, und hat ein Kampf-

kommandant von Kolberg zur jetzigen Zeit viel mehr den Ehrgeiz, einem Lucadou als einem Gneisenau nachzueifern? (ibid., 126).²³

In doppelter Weise an den Film denkt er auch am 19. März, nachdem die Rote Armee Kolberg eingenommen hat:

Die Stadt, die sich mit einem so ausserordentlichen Heroismus verteidigt hat, konnte nicht mehr länger gehalten werden. Ich will dafür sorgen, dass die Räumung von Kolberg nicht im OKW-Bericht verzeichnet wird. Wir können das angesichts der starken psychologischen Folgen für den Kolberg-Film augenblicklich nicht gebrauchen (ibid., 304).

Nimmt man diese philologisch noch zu erweiternden Sachverhalte zusammen, stellt sich paradoxerweise die Vermutung ein, daß KOLBERG das "Glück" hatte, keine Verbreitung mehr finden zu können, da seine Propagandaabsicht schon prinzipiell nicht mehr zu realisieren gewesen wäre. Ist es nicht vielmehr so, daß selbst Hitler und Goebbels schon länger nicht mehr an einen Endsieg glauben, sich vielmehr immer mehr von der Wirklichkeit abheben und nur noch darauf aus sind, sich und ihr Deutschland für die historische Nachwelt zu stilisieren und zu inszenieren? Dem dienen die Hitlerschen Blicke und Posen ebenso wie zum Beispiel Goebbels' Tagebuch, "für das er zuletzt nur noch lebte" (Hochhuth in der Einführung zu Goebbels 1977, 41), nicht zu reden von seinen schon früh gesponnenen Plänen zu Selbstmord und Ermordung seiner Familie. Worum es in diesem Wunschenken geht, ist gar nicht mehr ein konkreter Sieg, sondern nur noch oder allenfalls ein posthumer Sieg, ein Endzeit-Sieg des Nachruhms, der "Effekt in der Geschichte" (ibid., 18). Und wo wäre Wunschenken besser zu erfüllen als in einem Film? Ist KOLBERG vielleicht – gerade in Anbetracht seiner besonderen Entstehungs-, Zensur- und Rezeptionsgeschichte – gar kein Durchhaltefilm für den Zweiten Weltkrieg, sondern ein propagandistischer Historienfilm für die Zukunft im Rückblick auf Geschichte, eben die filmische Glorifizierung der totalen Niederlage des Dritten Reichs im Jahre 1945?

Womit meine spekulativen und polemischen Anmerkungen über Filmwirkung, von der wir ungeklärt in unseren Äußerungen zur Filmgeschichte und zu einzelnen Filmen immer mit-sprechen, in einer paradoxen Frage enden sollen. Allerdings nicht ohne auf den anfangs geäußerten Wunsch nach Diskussion Bezug zu nehmen und dafür abschließend in grober Verkürzung die Richtungen zu rekapitulieren, in die meine Polemik u.a. zielt: Zum einen, daß diese Äußerungen beim spezifischen Gegenstand "NS-Film" fast immer von fragwürdigen, aber nicht hinterfragten weltanschaulich-normativen Implikationen

23 Lucadou und der ihn ablösende Gneisenau sind die historischen und filmischen Kommandanten Kolbergs.

und synthetisierenden politisch-moralischen Begründungen ausgehen²⁴, zum anderen, daß auch die feinsinnigste Filmanalyse nicht unbedingt die Erarbeitung der Filmwirkung bzw. der Geschichte des Massenmediums Kino befördern muß.

Literatur

- Albrecht, Gerd (1969) *Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reichs*. Stuttgart: Enke.
- (Hrsg.) (1979) *Der Film im 3. Reich. Eine Dokumentation*. Karlsruhe: Schauburg/Doku-Verlag.
- Augenblick*, 15, 1993 (Themenheft: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm).
- Barkhausen, Hans (1982) *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms Presse.
- Barkhausen, Hans et al. (1972) *Propaganda und Gegenpropaganda im Film 1933-1945*. Wien: Österreichisches Filmmuseum.
- Bartetzko, Dieter (1985) *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Film-Bauten*. Reinbek: Rowohlt.
- Bechdorf, Ute (1992) *Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm*. Tübingen: Vereinigung für Volkskunde.
- Becker, Wolfgang (1973) *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda*. Berlin: Spiess.
- Belach, Helga (Hrsg.) (1979) *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- Beyer, Friedemann (1991) *Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland*. München: Heyne.
- Blum, Heiko R. (1975) *30 Jahre danach. Dokumentation zur Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus im Film 1945 bis 1975*. Köln: May.
- Blumenberg, Hans-Christoph (1993) *Das Leben geht weiter. Der letzte Film des Dritten Reichs*. Berlin: Rowohlt.
- Boberach, Heinz (Hrsg.) (1965) *Meldungen aus dem Reich. Auswahl aus den geheimen Lageberichten des Sicherheitsdienstes der SS 1939-1944*. Neuwied/Berlin: Luchterhand.
- (1982) *Jugend unter Hitler*. Düsseldorf: Droste.
- (Hrsg.) (1984) *Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*. 17 Bde. Herrsching: Pawlak.
- Bock, Hans-Michael (Hrsg.) (1984ff) *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: Text und Kritik.

24 Vgl. zur Problematik solcher Betrachtungsweisen in der Diskussion von "Modernisierung" im Dritten Reich z.B. Zitellmann 1989, in dessen Schriften (vor seiner politischen Rechtswende) darüber hinaus nützliche Thesen zur Erklärung der lebenszeitlich sinnstiftenden Attraktivität von Erfahrungsmöglichkeiten für viele Menschen in der NS-Gesellschaft und damit auch zur Grundlegung von Kinobesuch und -wirkung in der Alltagsgeschichte zu finden sind.

- / Töteberg, Michael (Hrsg.) (1992) *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen, Stars und Regisseure, Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Boelcke, Willi A. (Hrsg.) (1966) *Kriegspropaganda 1939-1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*. Stuttgart: DVA.
- Bredow, Wilfried von / Zurek, Rolf (Hrsg.) (1975) *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Brenner, Hildegard (1963) *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek: Rowohlt.
- Courtade, Francis / Cadars, Pierre (1972) *Histoire du Cinéma nazi (Le cinéma nazi)*. Paris: Eric Losfeld. [Dt. unter dem Titel: *Geschichte des Films im Dritten Reich*. München/Wien: 1975.]
- Delage, Christian (1989) *La Vision Nazie de l'histoire (à travers le cinéma documentaire du Troisième Reich)*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- Drewniak, Boguslaw (1987) *Der deutsche Film 1938-1945*. Düsseldorf: Droste.
- Dröge, Franz (1970) *Der zerredete Widerstand. Zur Soziologie und Publizistik des Geräuchs im 2. Weltkrieg*. Düsseldorf: Bertelsmann.
- Ferro, Marc (1977) *Cinéma et histoire*. Paris: Denoel/Gonthier.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hrsg.) (1991) *Gegen das Vergessen: Stalingrad*. Berlin: Freunde der deutschen Kinemathek.
- Geschichtswerkstatt Hannover (Red.) (1989) *Film – Geschichte – Wirklichkeit*. Hamburg: Ergebnisse-Verlag.
- Goebbels, Joseph (1977) *Tagebücher 1945. Die letzten Aufzeichnungen*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- (1987) *Die Tagebücher von J.G. Sämtliche Fragmente*. Teil I: Aufzeichnungen 1924-41, 4 Bde. Hrsg. v. Elke Fröhlich. München [...]: Saur.
- Grube, Frank / Richter, Gerhard (o.J.) *Alltag im Dritten Reich. So lebten die Deutschen 1933-1945*. Hamburg: Hoffmann u. Campe.
- Hallen, Andreas / Müller, Bernhard (Hrsg.) (1987) *Berlin zu Fuß*. Hamburg: VSA.
- Happel, Hans-Gerd (1984) *Der historische Spielfilm im Nationalsozialismus*. Frankfurt a.M.: R.G. Fischer.
- Harlan, Veit (1966) *Im Schatten meiner Filme*. Gütersloh: Mohn.
- Hegemann, Werner (1926) *Fridericus oder das Königsoffer*. 4. Aufl. Hellerau b. Dresden: Hegner.
- (1930) *Das steinerne Berlin. Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt*. Berlin: Kiepenheuer.
- Hickethier, Knut (1980) Kino und Fernsehen in der Erinnerung ihrer Zuschauer. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 42, pp. 53-66.
- Hippler, Fritz: (o.J. [1981]) *Die Verstrickung. Einstellungen und Rückblenden von F.H., ehem. Reichsfilmintendant*. Düsseldorf: Mehr Wissen.
- Hoffmann, Hilmar (1988) *"Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit". Propaganda im NS-Film*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Hollstein, Dorothea (1971) *Antisemitische Filmpropaganda. Die Darstellung des Juden im nationalsoz. Spielfilm*. München-Pullach: Verl. f. Dokumentation. [Taschenbuchausgabe: *JUD SÜSS und die Deutschen*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1983.]
- Horak, Jan-Christopher (1981) Liebe, Pflicht und die Erotik des Todes. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 205-218.
- (1992) Eros, Thanatos, and the Will to Myth: Prussian Films in German Cinema. In: Murray/Wickham 1992, pp. 121-139.

- Hull, David Stewart (1969) *Film in the Third Reich*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (1992) *Babelsberg. Ein Filmstudio 1912-1992*. Berlin: Argon.
- / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.) (1993) *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Joos, Rudolf et al. (Red.) (1988) *Deutsche Geschichte bis 1945. Ereignisse und Entwicklungen*. Filmanalytische Materialien. Frankfurt a.M.: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik.
- van Kampen, Wilhelm (1981) Das "preußische Beispiel" als Propaganda und politisches Lebensbedürfnis. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 164-177.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1992) *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. München: Hanser.
- Kugler, Franz (o.J.) *Geschichte Friedrichs des Großen. Mit den berühmten Holzschnitten von Adolph Menzel*. Leipzig: Seemann (Gedenkausgabe zum 150. Todestag des großen Königs).
- Kurowski, Ulrich (Red.) (o.J.) *Deutsche Spielfilme 1933-45. Materialien I, II, III*. 2. Aufl. München: Münchner Filmzentrum/Freunde des Münchner Filmmuseums/Stadtmuseum München.
- Leiser, Erwin (1989) *"Deutschland, erwache!" Propaganda im Film des Dritten Reiches*. Reinbek: Rowohlt.
- Loiperdinger, Martin (Hrsg.) (1991) *Märtyrerlegenden im NS-Film*. Opladen: Leske und Budrich.
- Lowry, Stephen (1991) *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen: Niemeyer. [Zuerst als Diss. Universität Bremen 1990.]
- Marquardt, Axel / Rathsack, Heinz (Hrsg.) (1981) *Preußen im Film*. Reinbek: Rowohlt.
- Marsiske, Hans-Arthur (Hrsg.) (1992) *Zeitmaschine Kino. Darstellungen von Geschichte im Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Melchers, Christoph Bernhard (1977) *Untersuchungen zur Wirkungspsychologie nationalsozialistischer Propagandafilme*. Diss. Köln: Mathematisch-naturwiss. Fak.
- Menzel, Adolph von (1976) *Das graphische Werk. Ausgewählt von Heidi Ebertshäuser*. Bd. 1. München: Rogner und Bernhard.
- Mittenzwei, Ingrid (1979) *Friedrich II. von Preußen. Eine Biographie*. Berlin (DDR): Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Mosse, George L. (1978) *Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler*. Königstein, Ts.: Athenäum.
- Murray, Bruce A. / Wickham, Christopher J. (1992) *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Prinzler, Hans Helmut (Red.) (1989) *Europa 1939. Filme aus zehn Ländern*. Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek.
- Regel, Helmut (1981) Die Fridericus-Filme der Weimarer Republik. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 124-134.
- Reichel, Peter (1993) *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Reimer, Robert C. / Reimer, Carol J. (1992) *Nazi-Retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne Publishers / Toronto [...]: Maxwell Macmillan International.
- Rentschler, Eric (1990) Pabst, "Paracelsus" und der Blick des Todes. In: Schlemmer/Riff/Haberl 1990, pp. 208-226.
- Riess, Curt (1985) *Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films*. Bd. 2: Wien/München: Molden; Bd. 3. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Rinner, Erich / Behnken, Klaus (Hrsg.) (1980) *Deutschland-Berichte der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands (Sopade). 1934-1940*. Salzhause: Nettelbeck/Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1980.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia.
- Rother, Rainer (Hrsg.) (1991) *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach.
- Santner, Eric L. (1990) *Stranded Objects. Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca/London: Cornell University Press.
- Schäfer, Hans Dieter (1981) *Das gesplittene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München/Wien: Hanser.
- (1985) *Berlin im Zweiten Weltkrieg. Der Untergang der Reichshauptstadt in Augenzeugenberichten*. München: Piper.
- Schenk, Irmbert (1993) Widerspruchsbehandlung bei Rainer Werner Fassbinder. In: *TheaterZeitschrift*, 33/34, pp. 163-180.
- (1994) Ruttman und die Moderne. In: *Film, Fernsehen, Video und die Künste*. Hrsg. v. Joachim Paech. Stuttgart/Weimar: Metzler, pp. 89-102.
- Schlemmer, Gottfried / Riff, Bernhard / Haberl, Georg (Hrsg.) (1990) *G. W. Pabst*. Münster: MAkS-Publikationen.
- Schmid, Georg (1983) *Die Figuren des Kaleidoskops. Über Geschichte(n) im Film*. Salzburg: Neugebauer.
- Schneider, Roland (1990) *Histoire du cinéma allemand*. Paris: Les Edit. du Cerf.
- Schoenberger, Klaus (1981) Das Preußenbild im deutschen Film. Geschichte und Ideologie. In: Marquardt/Rathsack 1981, pp. 9-38.
- Schöning, Jörg (Red.) (1989) *Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur*. München: Edition Text und Kritik.
- Sklar, Robert / Musser, Charles (eds.) (1990) *Resisting Images. Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sontag, Susan (1981) Faszinierender Faschismus. In: Dies.: *Im Zeichen des Saturn. Essays*. München/Wien: Hanser.
- Spiker, Jürgen (1975) *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern*. Berlin: Spiess.
- Toeplitz, Jerzy (1987a) *Geschichte des Films 1895-1933*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- (1987b) *Geschichte des Films 1934-1945*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins.
- Töteberg, Michael / Kreimeier, Klaus (Red.) (1992) *Kolberg*. Berlin: Dt. Historisches Museum.
- Venohr, Wolfgang (1981) *Fritz der König. Leben und Abenteuer Friedrichs des Großen mit Bildern von Adolph v. Menzel*. Bergisch Gladbach: Lübbe.
- Wehling, Will (Red.) (1974) *Der Weg ins Dritte Reich. Deutscher Film und Weimars Ende. Eine Dokumentation*. Oberhausen: Laufen.

- Wetzel, Kraft / Hagemann, Peter A. (1982) *Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933-1945*. 2. Aufl. Berlin: Spiess.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea (1992) *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Ölschläger.
- Witte, Karsten (1993) Film im Nationalsozialismus. Blendung und Überblendung. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, pp. 119-170.
- Wulf, Joseph (1989) *Theater und Film im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein.
- Zielinski, Siegfried (1981) *Veit Harlan*. Frankfurt/M.: R.G. Fischer.
- Zitelmann, Rainer (1989) Nationalismus und Moderne. Eine Zwischenbilanz. In: *Übergänge. Zeitgeschichte zwischen Utopie und Machbarkeit*. Hrsg. v. Werner Süß. Berlin: Duncker & Humblot, pp. 195-223.

Jörg Schweinitz

'Genre' und lebendiges Genrebewußtsein

Geschichte eines Begriffs und Probleme seiner Konzeptualisierung
in der Filmwissenschaft

Im englischsprachigen filmwissenschaftlichen Fachdiskurs der letzten 25 Jahre bilden genretheoretische Erörterungen, ja ausgesprochene Debatten sowie Untersuchungen einzelner Filmgenres einen Schwerpunkt. Keine Geschichte der Filmtheorie, kein filmtheoretischer Übersichts-Reader ohne ausführliche Thematisierung von 'Genre' und von methodischen Grundfragen der Genreanalyse (vgl. beispielsweise Tudor 1973; Andrew 1984; Mast/Cohen/Brady 1992). Inzwischen liegen zur Thematik mit den Readern von Grant (1977; 1986) und Gehring (1988) sogar spezielle Standardtextsammlungen vor. Darin wird der Versuch unternommen, der Vielfalt der theoretischen Zugänge innerhalb der kaum noch zu überblickenden Fülle von Genre-Studien (in den USA und Großbritannien) gerecht zu werden. In Deutschland gibt es eine annähernd ausgedehnte, intensive und zudem erstaunlich methodenbewußte akademische Reflexion des Themas 'Filmgenre' nicht.

Vor diesem Hintergrund werden im folgenden, angeregt vor allem durch das Resümee des englischen und amerikanischen Forschungsstandes, Fragen nach Möglichkeiten und Grenzen des theoretischen Konzeptes 'Genre' für die Filmwissenschaft thematisiert. Dieses Konzept erweist sich einerseits für die Filmanalyse in Hinsicht auf eine Vielzahl von Aspekten als relevant und fruchtbar, denn schließlich basiert es auf einem Phänomen, das innerhalb der Filmkultur – insbesondere der des klassischen Hollywood – eine außerordentliche Evidenz besitzt. Andererseits wirft die theoretisch befriedigende Konturierung von Filmgenres – im Sinne formallogisch einwandfreier Klassifikation – erhebliche Probleme auf, die kaum überwindbar erscheinen.

Der vorliegende Aufsatz möchte sich daher nach einer Skizze zum historischen Platz von 'Genre' als praktischer filmkultureller Sachverhalt und als filmtheoretischer Topos (eine Skizze, die sich vor allem an den mit diesem Fachdiskurs weniger vertrauten Leser wendet und dem Prinzip *pars pro toto* folgt) dem angesprochenen theoretischen Grundproblem zuwenden. Mit anderen Worten, im Hauptteil geht es um *Schwierigkeiten bei der theoretischen Konzeptualisierung von Genres*, also um ein theoretisches Problem, das für die filmwissenschaftliche Genretheorie von grundsätzlicher Bedeutung ist und immer wieder

Debatten auslöst. Nachgegangen wird der Frage, ob 'Filmgenre' überhaupt, wie so oft versucht, als formallogische Kategorie zu entwickeln ist.

Genre als filmkulturelle Institution. Ein Blick auf die Anfänge

Filmgenres treten in der amerikanischen Filmkultur, die mit ihrer ausgeprägten kulturindustriellen Produktionsform stets eine besondere Affinität zum Genreprinzip hatte, bereits um 1910 hervor, in der ursprünglichen Form jener Jahre vielleicht am prägnantesten, zumindest ebenso klar wie später bei den für Kino-Programmkopplungen produzierten B-Pictures.¹ Das Prinzip wurde, wie die New Yorker Filmhistorikerin Eileen Bowser in ihrer Darstellung des frühen Genrefilms herausarbeitet, dem ganzen "System der Produktion, Verteilung und Vorführung" (1990, 167) unterlegt. Ein kurzer Blick auf dies frühe System (vgl. *ibid.*, 167ff) verdeutlicht viel vom Wesen des Genrefilms.

Um 1910 gelangten wöchentlich wechselnde Nummernprogramme in die Kinos, die aus mehreren kurzen Spielfilmen bestanden. Ein in sich vielfältiger Mix aus kurzen populären Filmsorten hatte sich ausdifferenziert, deren Motivpalette auf der wiederholten Anlehnung an erprobte, erfolgreiche Vorbilder beruhte. Allein schon das 'Genre-Etikett' der Ankündigung aktivierte einen jeweils spezifischen Erwartungshorizont und angemessene Rezeptionshaltungen.

Wie andere Industrien in der Hochblüte des Taylorismus, so hatte auch die neue Kinoindustrie massiven

Bedarf, die Filmproduktion zu standardisieren, Filme derselben Länge im Format feststehender Genres herauszubringen. Der Film als standardisiertes Produkt war eines, das ohne die Hilfe des Erklärers eindeutig verstanden wurde, ein Produkt, das zuverlässig auf einem normalen Spielplan enthalten zu sein pflegte, auf das Verleih und der Kinobesitzer verlässlich rechnen konnten; ein Produkt, das der Konsument mit Markennamen in Verbindung brachte, das ihm vertraut war und das der Kontrolle seiner Produzenten unterlag. Der standardisierte Film machte es möglich, die Produktionsmethoden zu rationalisieren und war üblicherweise für den Produzenten profitabler (Bowser 1990, 54).²

Dementsprechend suchte jede der größeren Gesellschaften wöchentlich ein gemischtes Programm anzubieten, das überwiegend aus solchen Standards bestand. Zur Jahresmitte 1911 konnte man von einer großen Filmgesellschaft regelmäßige Lieferungen, bestehend aus einem Melodrama, einem Western und einer Comedy, erwarten. Kleinere Gesellschaften begannen, sich als Zulie-

1 Die heute dominierenden Soap-Opera-Serienproduktionen für das Fernsehen sind übrigens in vielerlei Hinsicht eine Verlängerung dieses Prinzips.

2 Alles deutsch aus englischsprachigen Quellen Zitierte wurden vom Autor übersetzt.

ferer gänzlich auf ein Genre, vor allem Western oder Comedy, zu spezialisieren. So stellte die American Film Manufacturing Company, um ein Beispiel zu nennen, 1911 zwei Western pro Woche her. Eine solche zyklische Produktion läßt den durch Genre-Standardisierung erreichten Effizienzgewinn ahnen. Eingespielte Teams konnten selbst dann, wenn man nicht unmittelbar Serien (wie es sie im Kernbereich der Genres ebenfalls schon gab) produzierte, nach eingespielten Mustern arbeiten. Dekorationen, Schauplätze, Kostüme, Stunts, Special Effects, wirkungsvolle Erzähl- und Bildmotive etc. waren immer wieder verwendbar.

Wie stark das Motiv der zyklischen Produktion ausgeprägt war, darauf deutet auch die vor dem Ersten Weltkrieg bestehende Abneigung amerikanischer Produzenten gegenüber 'Newsreels' hin. Sie wird vom Zeitgenossen Hugo Münsterberg bezeichnenderweise damit erklärt, daß "der zufällige Charakter der Ereignisse die Produktion unregelmäßig werden läßt und die stetige Herstellung von Lichtspielen zu stark behindert" (1916, 24).

Gespürt wurde selbstverständlich aber auch schon, daß die Redundanz der Genrestrukturen keineswegs der Attraktivität des Angebots zum Nachteil gereichte. Erlaubte doch die Koordinierung der Genrestrukturen mit Bedürfnissen des Publikums von Anfang an eine gewisse Berechenbarkeit des Absatzrisikos, mit anderen Worten: 'Genre' avancierte in der amerikanischen Filmkultur bereits in den Jahren um 1910 zum kulturindustriellen Prinzip und damit zur filmkulturellen Institution.

Stationen der Filmtheorie im Umgang mit 'Genre'

Es fällt auf, daß das Genreprinzip – entgegen seiner erheblichen praktischen Bedeutung – innerhalb des filmtheoretischen Denkens lange Zeit nahezu keine Rolle spielte. Den vom Film und von dessen neuartigen Ausdrucksmöglichkeiten begeisterten Theoretikern ging es um die kulturelle und ästhetische Legitimation des Mediums durch die Proklamation seiner Kunstfähigkeit. Im allgemeinen lief das auf die Akzentuierung der Kontinuität von Kunstausübung, die im neuen Medium lediglich ein weiteres eigentümliches Material finde, hinaus. Die von Rudolf Arnheim bekundete Absicht nachzuweisen, daß der Film "nach denselben uralten Gesetzen und Prinzipien arbeitet wie alle andern Künste auch" (1932, 11), ist international für die in den Jahren nach 1910 einsetzende Filmkunsttheorie in hohem Maße kennzeichnend. Die Affinität der historisch neuartigen populären kulturindustriellen Verkehrsform zu allgemein gekannten und erwarteten Motivkomplexen und konventionellen Strukturen, wie sie in den Filmgenres kulminierte, wurde in den zeitgenössischen Filmkunstkonzepten von Anfang an – in den USA beispielsweise bei Lindsay (1915) und Münsterberg (1916) – nachhaltig verdrängt. Aus dem Blickwinkel eines an über-

kommene ästhetische Gewohnheiten angelehnten Denkens mußte sie als störend erscheinen. Der theoretische Akzent saß auf der ingeniosen Künstlerleistung. Zu ihr gehörte ein einmaliges Werk, kaum vereinbar mit kulturindustrieller Standardisierung und ästhetischer Stereotypenbildung.

Scheinbar paradox, daß die ersten Filmkunsttheorien dennoch – bewußt oder unbewußt – Bedürfnissen der Industrie zuarbeiteten. Ausschlaggebend dafür war das von Janet Staiger (1986) für die frühen Hollywood-Jahre analysierte Spannungsverhältnis von Standardisierung und Individualisierung, von Konventionellem und Innovativem. Einerseits suchte die Industrie nämlich, die eigenen Produkte mit dem Ziel der Effizienzsteigerung weitgehend zu standardisieren, andererseits aber auch – für die Bedürfnisse einer neben dem Bewährten vor allem das Neue, Einmalige ausstellenden Werbung – zu differenzieren. Der in Amerika etwa gleichzeitig mit der Filmkunsttheorie (um 1913/14) einsetzende Trend zum langen, abendfüllenden Spielfilm, der in Abgrenzung zur kürzeren Massenware der Genres als *feature film* (wörtlich: Attraktionsfilm!) am Markt eingeführt wurde, war zunächst Ausdruck solchen Strebens. Nicht zufällig legte man bei der Vermarktung der ersten 'Features', wohl mit Blick auf den verstärkt umworbenen Mittelstandszuschauer, Nachdruck auf deren Charakter als originäre Kunstwerke – ungeachtet der Tatsache, daß sie vielfach in enger Beziehung zu bereits bestehenden Filmgenres standen. Die Kunsttheorie des Films besaß im Lichte solcher Bemühungen der Industrie etwas von einer flankierenden Funktion.

Indes verhartete die Masse des Produzierten, auch im Bereich der langen Spielfilme (die die kurzen 'Photoplays' bald gänzlich ablösten und ihrerseits, insbesondere in Amerika, weit überwiegend zu Genrefilmen wurden) in einem auffälligen Widerspruch zu den von der Filmkunsttheorie proklamierten Ansprüchen an ein autonomes Kunstwerk. Die Reaktion der international dominierenden Filmkunsttheorien auf dieses Mißverhältnis blieb auf Jahrzehnte hinaus im Grunde dieselbe. Man untersuchte neue, dem technischen Medium innewohnende Gestaltungsmittel, mit denen sich der ästhetische Ausdruck im filmischen Material verfeinern und weiterentwickeln ließ, und stritt über die Medienadäquatheit konkurrierender stilistischer Konzepte, setzte den Akzent dabei jedoch eindeutig jenseits der kulturindustriellen Genrefilmproduktion. Es waren die Werke der Avantgardisten und großer, überwiegend europäischer Regiepersönlichkeiten, Filme, die sich möglichst weit aus dem alltäglichen Genrekino heraushoben und sich am ehesten mit bedeutenden Werken traditioneller Kunstgattungen vergleichen ließen, an denen sich das Interesse festmachte. Das Genrekino mit seinem auffälligen Trend zum Standard blieb als "Konfektionsfilm" (Arnheim 1932, 193) demgegenüber nicht nur im Vorhof des (im klassischen Sinne) Ästhetischen und damit nahezu unreflektiert, es wurde, insbesondere von europäischen Denkern, eher mit intellektuellem

Abscheu betrachtet. In der von Horkheimer und Adorno stammenden Formulierung, die Kulturindustrie speise die Menschen mit dem "Stein der Stereotypie" (1989, 144), kulminiert dieser Blick. Gelegentliche Versuche, dem Genrefilm auf der Grundlage von Analogien mit vorindustrieller Volkskunst oder mit der Produktion mittelalterlicher Dombauhütten in die Kunsttheorie einzubinden, wie man sie etwa bei Béla Balázs (1930) und bei Erwin Panofsky (1993) findet, bewirkten im filmwissenschaftlichen Diskurs keine grundsätzliche Verschiebung der Perspektive.

Fixpunkt des filmtheoretischen Denkens blieb die Idee des autonomen Kunstwerkes. Das heißt, auch weiterhin wurden üblicherweise nicht die Ursachen, Funktionen, Wirkungen, inneren Kontexte und die historische Dynamik der Filmgenres als filmkultureller Institutionen untersucht, sondern bestenfalls einzelne Genrefilme herausgegriffen und im Sinne des Kunsttheorems analog traditionellen Kunstwerken behandelt. Der Begriff 'Genre' diente noch in den fünfziger und frühen sechziger Jahren überwiegend entweder lediglich einer gewissen Systematisierung, um die Fülle des filmischen Materials mit Hilfe etikettierender Ausdrücke besser überschaubar zu machen, oder er wurde in einem formalen Sinne zur Charakterisierung einer Art von Figur-Grund-Beziehung bemüht. Das Originäre eines Films ließ sich unter Hinweis auf das zugehörige Genre besser darstellen. 'Genre', theoretisch oder analytisch nicht weiter vertieft, stand dabei rhetorisch für das 'ewig Gleiche'. In der amerikanischen Filmkritik wurden die Genres in solchem Sinne, in Anlehnung an Northrop Frye (1957), gern mit im Kern unveränderlichen archetypischen Mustern, in denen sich ewige Erfahrungen des menschlichen Daseins niederschlugen, in Verbindung gebracht.

Diese Sichtweise verschob sich nur partiell, als Anfang der sechziger Jahre, dem Vorbild der *Cahiers du Cinéma* folgend, von der amerikanischen Filmwissenschaft und Filmkritik ein weiterer Schritt hin auf die Genrefilme Hollywoods getan wurde. Der neuen, in einem 1962 erschienenen programmatischen Artikel von Andrew Sarris (1992) als *Auteur-Theorie* bezeichneten Richtung ging es um den Nachweis künstlerischer Individualitäten auch innerhalb des amerikanischen Genrefilm-Betriebes. Der Akzent saß folgerichtig nach wie vor nicht primär auf der Konturierung und Analyse von Genres und von deren Funktionen und Wirkungen, sondern auf der Fixierung artistischer Individualitäten. Man wollte zeigen, daß selbst innerhalb des Gefüges eines extrem standardisierten kommerziellen Genrekinos noch besondere 'Auteur'-Stile nachweisbar sind. Unter ihrem Einfluß suchte man für einen 'Auteur' charakteristische Motive (und die Entwicklung solcher Motive im Rahmen seines Gesamtwerkes) nachzuzeichnen. Die Aufmerksamkeit galt einer zweiten, an den jeweiligen Regisseur gebundenen Ausdrucks- beziehungsweise Bedeutungsschicht, die die Basisschicht konventioneller Genre-Narration überlagert,

durchdringt oder transzendiert, mit anderen Worten: Das Interesse machte sich daran fest, was ein als 'Auteur' untersuchter Hollywood-Regisseur (jetzt meist ein bis dahin weniger beachteter Regisseur aus der "zweiten Reihe") dem kompetenten Arrangement einer Genrestory hinzufügte. Zweifellos war hier Wesentliches zu entdecken. Der Trend, einen 'Auteur' selbst dann wie einen klassischen Künstler zu behandeln, wenn er ein Filmgeschehen einrichtete, das aus der Perspektive eines überlieferten Kunstverständnisses eigentlich nicht anders als 'trivial' erscheinen konnte, verwies jedoch auch auf die immanente Widersprüchlichkeit eines lediglich am Individualitätsgedanken orientierten kunsttheoretischen Zugriffs auf das populäre Genrekin.

Es hat offenbar mit dem Infragestellen traditioneller Denkstile im geistigen Klima der endsechziger Jahre zu tun, wenn sich um diese Zeit der Akzent filmwissenschaftlicher Studien (nicht nur in den USA) deutlich verschob. Ein gewachsenes Interesse am Funktionieren des Films als soziales, kulturelles, ideologisches bzw. mythologisches Phänomen kreuzte sich mit dem neuen Trend zur semiotischen Analyse, zur Betrachtung des Films als Mitteilungssystem, als besondere 'Sprache'. Aus diesen beiden eng verflochtenen Blickwinkeln begann man sich für das Konventionelle, das in vielen Texten Wiederkehrende zu interessieren. Der 'Auteur', die Individualität und die innere Konsistenz seines Werkes, überhaupt die Frage nach dem Individuellen, Originären fungierte nicht länger als primärer Fixpunkt der theoretischen Aufmerksamkeit. Jetzt wurde der Fokus auf 'Formeln' populären Erzählens, auf Muster mit intertextueller Repräsentanz und auf ihren sozio-kulturellen Kontext gerichtet. Die "konventionellen Systeme für die Strukturierung kultureller Produkte" (Cawelti 1969, 386) waren es, die nun das Nachdenken herausforderten. Die klassischen Hollywood-Genres, mit ihren langlebigen Reihen ähnlicher Filme wie dem Western, dem Filmmusical, dem Horror- oder dem Science-fiction-Film gerieten folgerichtig zunehmend in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Die an ihnen beobachteten strukturellen und motivischen Ähnlichkeiten erschienen, ob man sie nun "Genrestrukturen", "structural patterns", "formulas" oder anders nannte, gleichsam als Gerinnungsprodukte im Schnittpunkt vielfältiger kultureller Bedürfnisse und Funktionen.

Aus semiotischer Perspektive interessierte am 'Genre' natürlich zunächst, daß es "mit seiner offensichtlichen Analogie mit einem Zeichensystem, als Code-Übereinkunft zwischen Filmemacher und Zuschauern, auf den ersten Blick als fruchtbarer Ausgangspunkt für die Semiologie des Kinos erscheint" (McArthur 1972, 20). Folgerichtig wurde, unter Berufung auf de Saussure und Chomsky, wiederholt nahegelegt, 'Genres' in Analogie zu sprachlichen Systemen, die einer eigenen Grammatik folgen, zu untersuchen (vgl. Schatz 1981, 21).

Das bei 'Genrestrukturen' ansetzende Nachdenken blieb jedoch längst nicht auf einen solchen Mechanismus von Bedeutungsübertragung beschränkt. In

einem – ungleich bedeutungsaufgeladeneren – eher kultursemiotischen Sinn wurden Genres als "Sets kultureller Konventionen" (Tudor 1973) betrachtet, die gleichsam bestimmte, mit kollektiven Phantasiewerten verbundene (inter-textuelle) Erzählwelten bzw. Erzählstrategien konstituieren.

Im Lichte dieser Hinwendung zur 'inhaltlichen' Dimension (und vor dem Hintergrund der damaligen Konjunktur soziologischen Interesses) scheint es nur folgerichtig, daß insbesondere in den siebziger Jahren die Genrepublizistik im Ideologiekonzept einen wichtigen Angelpunkt fand.

Eine weitgehend geteilte Grundannahme war und ist es dabei, daß Genres eingespielte Wege, eingespielte Erzählstrategien im Umgang mit ideologischen Spannungen, die gesellschaftliche Relevanz besitzen, repräsentieren. Einige Autoren (z.B. Hess Wright 1986) sahen in den Hollywood-Genres vorwiegend Reaktionäres repräsentiert, Instrumente der Manipulation, während andere einen durchaus ambivalenten Charakter (vgl. Wood 1986) skizzieren, der sogar Subversives (vgl. Klinger 1986) zulasse. Der in den achtziger Jahren verstärkt einsetzende feministische Diskurs um die Repräsentation von Weiblichkeit in Genrefilmen – insbesondere im Melodrama – weist eine ähnliche innere Differenzierung auf.

Außerordentlich einflußreich war – besonders in den siebziger Jahren – der an Claude Lévi-Strauss orientierte Ritualzugang zur Genreproblematik. So wie für Lévi-Strauss der Mythos die Funktion der Überbrückung grundsätzlicher kultureller Gegensätze besaß, so übertrugen Genretheoretiker wie John Cawelti, Will Wright und Thomas Schatz diese Funktion auf den Genrefilm:

Wenn man Genrefilm als populäres Märchen sieht, heißt das, ihm eine mythologische Funktion zuzuordnen, die ihre eigene Struktur hervorbringt, eine Struktur, deren Funktion die Ritualisierung kollektiver Ideale, die Zelebrierung von zeitweilig gelösten sozialen und kulturellen Konflikten [...] ist (Schatz 1986, 97).

Während die Vertreter des Ritualkonzeptes jedoch zumeist ein passives Reagieren der Industrie auf Publikumswünsche unterstellen, scheint der indirekt auf das Prinzip von komplexer Selbstregulation anspielende Gedanke von Stephen Heath, der in den Genres komplexe kulturelle "Instanzen des Gleichgewichts" sieht, die das Verhältnis von "Subjekt und Maschine" (1981, 16) regulieren, fruchtbarer. Nicht zuletzt, weil die Regulation als doppelt determiniert angesehen wird: zum einen als 'Mechanismus' auf sozialpsychologischer Ebene, der in Heaths Begriffen "closures of desire" hervorbringt, zum anderen als "industrielle Optimierung" (etwa in dem Sinne, der hier als "kulturindustrielles Prinzip" bezeichnet wurde).

Wenn gegen diese Debatten auch gelegentlich eingewandt wurde, daß sie die konkrete Genreanalyse hinter sich ließen und ins Feld allgemeinerer soziologi-

scher und philosophischer Erwägungen führten, so haben sie doch für den theoretischen Umgang mit 'Genre' den Blick entscheidend zu schärfen geholfen. Filmgenres werden nicht länger lediglich als redundante Strukturen gesehen, die allenfalls als Folie individueller artistischer Leistungen interessieren. Die das Genre konstituierenden Ähnlichkeiten der Filme werden begriffen als in übergreifenden kulturellen Zusammenhängen von einiger Stabilität ebenso wie in ökonomischen Mechanismen kulturindustrieller Produktion wurzelnd. Der Blick auf Filmgenres als historisch entstandene kodifizierende Institutionen der Filmkultur mit 'regulierender' Funktion zwischen Produzent und Rezipient, eingebettet in und angepaßt an ein soziokulturelles Umfeld, hat als Grundannahme von Genretheorie weithin an Boden gewonnen.

Schwierigkeiten der theoretischen Konzeptualisierung von Genres

Allerdings tut sich ein Grundproblem auf: Wie lassen sich die Filmgenres eigentlich theoretisch abbilden oder definieren? Trotz der erheblichen Evidenz, die gerade solche klassischen Hollywood-Genres wie Western, Musical, Gangsterfilm etc. sowohl für Theoretiker als auch für Filmemacher und Rezipienten besitzen, stießen alle Versuche, sie theoretisch befriedigend auszuarbeiten, sie logisch und gleichzeitig empirisch einwandfrei zu bestimmen, auf erhebliche Schwierigkeiten.

Von den Filmtheoretikern wurde – und wird teilweise bis heute – der Versuch unternommen, Genres als formallogischen Kriterien genügende Kategorien, als *Textklassen*, zu entwickeln. Üblicherweise besteht die Neigung, diese Klassifikation nicht nur an ein singuläres Merkmal zu binden, sondern an ein möglichst vielgliedriges Invarianzraster, eben an ein Strukturmuster, ein "structural pattern" (Cawelti 1969, 387), das die Filme eines Genres letztlich als Variationen eines Schemas erscheinen läßt. Einfache, singuläre Indikatoren für die Genreklassifikation, wie diegetische Musik mit textzentrierender narrativer Funktion als Kriterium des Musicals oder die Handlungswelt eines mythisierten amerikanischen Westens der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als primäres Zeichen des Westerns, vermochten daher konzeptionell allein nicht zu befriedigen. Abgesehen davon, daß schon die Definition derartiger Indikatoren meist Kontroversen auslöst – wie die zwischen Edward Buscombe (1970) und Richard Collins (1970) in der englischen Zeitschrift *Screen* –, werden solche unmittelbar an das jeweilige Genre-Etikett gebundenen Klassifikatoren gern als "tautologisch" verworfen; vor dem Hintergrund der um formale Systematisierungen im Sinne einer Morphologie der 'Filmsprache' bemühten ersten Phase der Filmsemiotik verständlich. Erst solche Invarianzkonstrukte hätten es schließlich ermöglicht, Genres logisch einwandfrei zum Beispiel als narrative "Superstrukturen" im Sinne von van Dijk (1980, 128ff) oder mit Christian Metz

(1973, 139ff) als "Filmsysteme", die "kinematographische Sub-Codes" generieren, zu konzeptualisieren. Auch das Vorhaben, Genrefilme als populäre Mythen bzw. ideologiekritisch zu analysieren (das ja bei signifikanten, also häufig wiederkehrenden Textstrukturen ansetzt), stützte das Bedürfnis, 'Genre' als komplexere Struktur zu entwickeln. Die alltägliche Rezeptionserfahrung schien für ein solches Bemühen zu sprechen, vermittelt das Genrekino des klassischen Hollywood doch tatsächlich das Gefühl dichter Rekurrenz und schematischer Narration. In der einen oder anderen Form wird immer wieder der Eindruck geäußert, es innerhalb eines Genres im Grunde stets mit denselben Konflikten, Motiven und Erzählmustern zu tun zu haben, mit einer Variation des Immergleichen. Die Thematisierung des kulturindustriellen Standardisierungskontextes schließlich ließ den Gedanken einer jeweils hinter einem Filmgenre stehenden durchgängig invarianten Struktur verlockend erscheinen: 'Genre' als elementarer industrieller Standard im strengen Sinne.

Alles in allem überrascht es daher nicht, wenn eine Identifikation von Genre und intertextueller Invarianzstruktur immer wieder ins Spiel gebracht wurde. Noch Stuart Kaminsky legt seinem Buch *American Film Genres* ausdrücklich eine solche Prämisse zugrunde:

Genre im Film muß, wenn es eine Bedeutung haben soll, einen klar begrenzten Rahmen bieten, eine begrenzte Definition. Die Filme müssen *klar definierte Konstanten* aufweisen, so daß Traditionen und Formen in ihnen deutlich gesehen werden können und sich nicht in Abstraktion auflösen (1985, 7; Herv. J.S.).

Schließlich gehe es bei einem Genre um einen "Korpus, eine Gruppe oder Kategorie ähnlicher Werke", deren "Ähnlichkeit als *das Teilen einer hinreichenden Zahl von Motiven* definiert wird" (ibid., 9; Herv. J.S.).

Sobald sich die Analyse nun aber tatsächlich jenen Filmgruppen zuwandte, die innerhalb der Filmkultur unbestritten als 'Genres' gelten, sobald also der Schritt von der theorieimmanenten Logik auf hoher Abstraktionsebene hin zur empirischen Verifizierung getan wurde, erwies sich, daß eine empirisch abgesicherte Konstruktion von Grundmustern, die von allen Filmen eines Genres geteilt werden und überdies nur für dieses Genre kennzeichnend sind, unmöglich ist. Dafür sorgt schon der Umstand, daß Genres als "Instanzen des Gleichgewichts" sich auf veränderte Dispositionen des kulturellen Umfelds einstellen.

Favorisierter Gegenstand von Genrestudien ist der Western, wohl weil er das prägnanteste, in sich konsistenteste und dauerhafteste Hollywood-Genre darstellt. Aber selbst oder gerade der Western zeigt solche Flexibilität; er war nie in sich homogen, und die für ihn charakteristischen Motive waren und sind bis heute in ständiger Verschiebung begriffen. Zumindest der Tendenz nach zeigt sich dieselbe Diffusität und Dynamik, wie sie die russischen Formalisten schon vor siebzig Jahren an den literarischen Gattungen beobachteten. So schrieb Juri Tynjanow:

Der Roman, eine scheinbar geschlossene, sich im Laufe von Jahrhunderten immanent entwickelnde Gattung, erweist sich als uneinheitlich, als veränderlich; sein Material wechselt [...], und die Merkmale der Gattung selbst evolvieren. Die Gattungen "rasskas", "powest" wurden [...] im System der zwanziger bis vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nach anderen Merkmalen bestimmt, als wir es tun (1982, 37f).

Gewiß lassen sich – gerade im Bereich der Filmwestern – jeweils für gewisse Ausschnitte der Genre-Entwicklung so etwas wie *canonical stories* ausmachen, die beispielsweise mit Blick auf Figurentypen, Konfliktkonstellationen, Handlungssituationen, Bildmotive usw. für das Genre (in dieser Zeit) besonders typisch sind, ein verbindliches Genremuster jedoch nicht, auch nicht für eine begrenzte Periode. Die Etablierung solcher *canonical stories* hängt mit dem Einfluß zusammen, den besonders erfolgreiche und machtvolle Filme ausüben. Man denke etwa an die Bedeutung, die LITTLE CEASAR (DER KLEINE CÄSAR, USA 1930, Mervin LeRoy) für den amerikanischen Gangsterfilm der frühen dreißiger Jahre hatte oder DODGE CITY (HERR DES WILDEN WESTENS, USA 1939, Michael Curtiz) für den Western seiner Zeit. Solche Filme trafen einen Nerv ihres Publikums, sie forderten jeweils eine Zeitlang die vielfältigsten Anlehnungen heraus, bis schließlich eine Reihe ihrer motivischen Facetten bis zur Massenproduktion von B-Pictures (bzw. später auf Fernsehserien)³ durchgeschlagen war, mit anderen Worten: bis Elemente aus ihnen zu filmindustriellen Standards und zu filmkulturellen Stereotypen wurden und sich allmählich abzunutzen begannen. Derartige paradigmatische Werke lösen innerhalb der Geschichte des Genres einander ab oder stehen in Konkurrenz zueinander. Selbst der Gedanke allerdings, daß *ein* 'Muster' wenigstens zu einem gewissen Zeitpunkt das gesamte Genre restlos beherrschen und *eine* geschlossene narrative Makrostruktur für das Gesamtgenre bereitstellen würde, erweist sich als Trugschluß. Ein Blick auf Will Wrights mythologisch intendierte Strukturanalyse von Filmwestern (Wright 1976, insbes. 29ff), die bei der Fixierung von Erzählschemata innerhalb des Genres ansetzt, macht das deutlich. Wright postuliert mit Blick auf eine Liste der erfolgreichsten amerikanischen Filmwestern allein der Jahre 1931–1972 vier voneinander abweichende Fabelgrundtypen, die insbesondere in den Jahren nach 1950 stets parallel zueinander auftreten. Die (um 1905 einsetzende) Genre-Entwicklung vor 1931, die zweifellos die Konturierung einer Vielzahl weiterer Grundtypen ermöglicht hätte, bleibt dabei noch unberücksichtigt. Und auch die vier konturierten Typen erheben nicht den Anspruch, in sich homogene Invarianzmuster zu formieren. Der "klassische" Fabeltypus, dem Wright 24 der 64 aufgelisteten Filme zurechnet, jener Fabeltypus, der vor 1950 eindeutig dominiert, wird nach dem Vor-

3 Nach dem Tod des klassischen Hollywoodkinos im Zeichen der kulturellen Dominanz des Fernsehens hat sich die Richtung der Adaption inzwischen häufig umgekehrt.

bild von Vladimir Propps (1975) berühmter Strukturuntersuchung russischer Zaubermärchen als Katalog von sechzehn Erzählmotiven bzw. "Funktionen" definiert. Diese Funktionen besitzen innerhalb der dem klassischen Typus zugerechneten Filme eine gewisse Häufigkeit, sie sind jedoch im einzelnen Fall jeweils fakultativ. Alles in allem also ein flexibles Modell, das einen in mehrfacher Hinsicht begrenzten Teil der Filme des Genres erfaßt, weit entfernt vom Anspruch, *das* narrative Grundmuster für das Genre zu liefern.

So innerlich uneinheitlich und in steter Veränderung begriffen sich die Genres darstellen, so verschwommen erweisen sich ihre Ränder, d.h. ihre Abgrenzungen gegeneinander. Die Genres existieren ja nicht als sorgfältig abgegrenzte filmkulturelle Felder nebeneinander, die sich in ein übergeordnetes, nach einheitlichem Gesichtspunkt arrangiertes 'System der Genres' einordnen ließen. Kein Thema, kaum ein narratives Stereotyp oder Wirkungsmittel bleibt exklusiver Besitz eines Genres. Die Frage, ob die häufig ins Spiel gebrachten sogenannten "Pennsylvania-Western" (die für Western typische Erzählmodelle, Motive und ikonographische Elemente zeigen, jedoch zur "falschen" Zeit – statt im 19. im 18. Jahrhundert – und am "falschen" Ort – in Pennsylvania – spielen) tatsächlich Western sind, ist daher müßig.

Außerdem setzen die einzelnen Genrekonzepte mit ihrem jeweils im Genre-Etikett ausgestellten Indikator bei höchst unterschiedlichen Abstraktionsebenen und Aspekten an. Der Western und der Gangsterfilm beim Milieu, das Musical bei der Rolle der Musik für das filmische Erzählen, die Comedy und der Thriller bei intendierten psychischen Effekten. Vielfältige Überschneidungen der Genrefelder sind schon daher die unvermeidliche Folge. Bei alternativen Zuordnungen etwa in der Relation Gangsterfilm – Thriller sind alle nur denkbaren Probleme zu erwarten, zumal beide theoretisch auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen ansetzenden Klassifikationen dennoch gleichzeitig auf historisch (Mitte der vierziger Jahre) in gewisser Weise einander ablösende Filmkonzepte hindeuten. Hinzu kommen zahlreiche Fälle von Filmen, die die gleichzeitige Anlehnung an zwei verschiedene Genrekonzepte und damit verbundene Ikonographien bewußt pflegen.

Gänzlich diffus wird die Situation schließlich durch massive semantische Verschiebungen in der Relation Genre-Etikett – Genrekonzept, wie es sie offenbar in der amerikanischen Filmkultur für die der Wortmarke "Melodrama" zugeordnete Bedeutung gegeben hat. Hier hat Steve Neale (1992) auf Grundlage aufwendiger Forschungen zur Verwendung dieses Begriffes in der amerikanischen Filmfachpresse (die, so unterstellt er wohl zurecht, jeweils dem Common sense-Verständnis folge bzw. dieses mitbestimme) nachgewiesen, daß die Begriffsverwendung, was den primär akzentuierten psychischen Effekt und Handlungstypus betrifft, sich nahezu ins Gegenteil verkehrt hat. Heute wird "Melodrama" von der Filmtheorie häufig als primär auf Frauen ausgerichtetes

Kontrastkonzept ("passion film") zum eher männlichen "Actionfilm" verstanden. Grob gesagt, als Filmsorte, die eine unerfüllte Lovestory in den Mittelpunkt stellt, Momente von Innerlichkeit und Sentimentalität betont und schließlich ein resignatives Gefühl vermittelt, das sich als weise Einsicht in den "Gang der Welt" darstellt (Elsaesser 1992; vgl. auch Lang 1989). Die Reihe der Prototypen eines derart aufgefaßten Genres reicht von Griffith-Filmen wie *BROKEN BLOSSOMS* (*GEBROCHENE BLÜTEN*, USA 1919) über die Familien-Melodramen der vierziger Jahre zu *WRITTEN ON THE WIND* (*IN DEN WIND GESCHRIEBEN*, USA 1956, Douglas Sirk), um nur einige zu erwähnen. Neale macht nun deutlich, daß es in den dreißiger und vierziger Jahren nicht eigentlich dieses Filmkonzept war, das der Terminus Melodrama primär assoziierte, sondern daß seinerzeit mit 'Melodrama' sehr wohl vor allem Spannungsorientiertheit und äußere dramatische Handlung akzentuiert wurde.

Stellt man all dies in Rechnung, so kann man, selbst mit Blick auf den Spartenbetrieb des klassischen Hollywood, David Bordwells Schlußfolgerung nur teilen:

Genre scheint ein "offen-texturiertes" Konzept zu sein, und Genres werden als "diffuse" ["fuzzy"] Kategorien behandelt, definierbar weder durch notwendige und hinreichende Bedingungen noch durch feststehende Grenzen (Bordwell 1989, 147f).

Die Suche nach für ein Filmgenre *allgemein* verbindlichen Indikatoren und Strukturschemata geht mithin ebenso an der Sachlage vorbei wie Versuche, ein System der Genres (beispielsweise das in den sechziger Jahren vom Belgrader Filminstitut vorgeschlagene System; vgl. Manchel 1973) zu entwickeln.

Allerdings drängt sich die Frage auf: Warum erscheinen unserem alltäglichen Denken Genre-Gruppierungen dennoch so evident, worauf ist das so häufig geäußerte Gefühl innerer Konsistenz der Genres zurückzuführen? Und womit hängt es zusammen, daß wir spontan eine viel komplexere Ähnlichkeit zwischen den Vertretern eines Genres unterstellen als tatsächlich vorhanden?

Einen Erklärungsansatz liefert jene Richtung der neueren kognitiven Psychologie, die von einem ihrer Protagonisten, George Lakoff, programmatisch als *Erfahrungsrealismus* (*experiential realism*) bezeichnet wird und sich mit der Kategorienbildung in unserem alltäglichen Denken befaßt. Lakoff wendet sich vehement dagegen, daß sich die Mehrzahl der (praktisch äußerst relevanten und durchaus als konsistent unterstellten) Kategorisierungen unseres Lebens in einem formallogischen Sinne interpretieren ließe:

Die klassische Ansicht, daß Kategorien auf geteilten Merkmalen beruhen, ist vollkommen falsch. Tatsächlich kategorisieren wir oft Dinge auf diese Weise. Aber das ist nur ein kleiner Teil [...] (1987, 5).

Der "Geist-als-Computer-Metapher", wie er sie unter anderem bei einer Reihe von Schema-Theoretikern unter den Kognitionspsychologen beobachtet, setzt er seinen Prototyp-Ansatz entgegen. Der geht davon aus, daß "Kategorienbildung ihrem Wesen nach sowohl eine Sache der menschlichen Erfahrung als auch eine der Imagination ist" (ibid., 8). Bedingt durch verschiedene Typen aktiver kognitiver Dynamik, die Lakoff untersucht, komme es allenthalben zu (im logischen Sinne) inhomogenen verschwommenen Kategorien ohne "allgemeine Regel" und ohne feststehende Grenzen. Dennoch bestimmen vor allem solche Kategorien unser alltägliches Denken, besitzen hohe Evidenz und funktionieren überwiegend gut, automatisch und unbewußt, "wenn wir uns ihrer überhaupt bewußt werden, dann nur in Problemfällen" (ibid., 6). Am interessantesten aus Sicht der Filmgenre-Problematik ist Lakoffs Konzept der Bildung von Clustermodellen auf Grundlage einer radialen Struktur: Eine Reihe von Subkategorien, die nicht (oder nicht primär) von durchgängigen Invarianten, sondern von Konventionen zusammengehalten werden, gruppiert sich hier um einen zentralen Fall, "die Subkategorien sind durch Konvention als Variation des zentralen Falles bestimmt" und nicht durch "allgemeine Regeln" (ibid., 84). Das Empfinden innerer Konsistenz wird dabei durch die das Bewußtsein dominierende Rolle von Prototypen, die mit dem "zentralen Fall" korrespondieren und gegebenenfalls der Exemplifizierung dienen, hergestellt.

Die These, daß sich auf solche Weise unser Genrebewußtsein formiert, drängt sich auf. Die Prototyp-Funktion, die paradigmatische Filme für die Filmproduktion besitzen, wurde weiter oben schon angesprochen. Ihre Funktion für das Genrebewußtsein der Angehörigen einer Filmkultur erhellt sich vor dem Hintergrund des Konzepts von Prototyp und radialer Struktur. Wenn wir spontan (also ohne vorangegangene theoretische Studien) an 'Western' denken, dann assoziieren wir meist ein oder zwei Prototypen, die unsere Vorstellung von einem Western und mithin unsere Erwartungen dominieren. Irgendwie scheint dann die Masse der Western hinter dem Prototyp zu verschmelzen – ein für spontane Klassifikationen sehr charakteristischer Generalisierungsprozeß findet statt. Dabei liegen die Ähnlichkeiten von Genres wie dem Western, dem Gangster- oder dem Science-fiction-Film (also Genres, die jeweils für sie charakteristische Ähnlichkeiten schon im Bild, auf der Ebene der Mise-en-Scène aufweisen) offensichtlich auf jenem Abstraktionsniveau, das nach Lakoff unter Berufung auf Eleanor Rosch als "basic-level" (ibid., 48f) besonders evident und leicht zu realisieren ist. Welche Filme uns jeweils als Prototypen in den Sinn kommen, hängt neben persönlichen Affinitäten vor allem von 'kultureller Normung' ab, also etwa davon, welche Werke immer wieder als 'Klassiker' des Genre gezeigt, kulturell aufbereitet, also entsprechend konventionalisiert werden.

Wenn Lakoff das Moment des Konventionellen als Bindeglied stark macht, so ist das eine wichtige Ebene. Für die Generierung von Genrebewußtsein scheint allerdings ein spezifisches Moment der Assoziation, also einer konkreteren Beziehung, wie sie von Lew Wygotski für das kindliche "Denken in Komplexen" als kennzeichnend angesehen wurde, ebenso bedeutsam: "Für den Aufbau eines Komplexes ist es wesentlich, daß ihm keine abstrakte und logische, sondern eine konkrete und faktische Beziehung zwischen den einzelnen dazugehörigen Elementen zugrunde liegt" (Wygotski 1971, 124).

Die Korrespondenzen zwischen Lakoffs grundlegender Argumentationslinie (die sich freilich nicht ausdrücklich auf Wygotski bezieht) und den Thesen des russischen Psychologen sind so stark, daß vieles dafür spricht, die von Wygotski für das kindliche Denken beschriebenen (und experimentell beobachteten) Mechanismen der außerlogischen Kategorienbildung zumindest ansatzweise auch für das Alltagsdenken Erwachsener in Rechnung zu stellen. Wygotski selbst deutete diese Möglichkeit an: "[...] das Denken des Erwachsenen ist voller Überreste des komplexen Denkens" (ibid., 123). Erhellend für die Entstehung von Genrebewußtsein ist insbesondere, was über den *assoziativen Komplex* (einer von fünf Komplextypen) ausgeführt wird:

Die Elemente brauchen untereinander überhaupt nicht verbunden zu sein. Das einzige Prinzip ihrer Verallgemeinerung ist ihre faktische Verwandtschaft mit dem Kern des Komplexes. Dabei kann die Beziehung, die sie mit letzterem verknüpft, eine beliebige assoziative Verbindung sein. Berücksichtigt man, daß diese Verbindung nicht nur in einem ihr zugrunde liegenden Merkmal verschieden sein kann, sondern auch im Charakter der zwischen den Dingen bestehenden Beziehungen selbst, dann wird klar, wie bunt, ungeordnet, wenig systematisiert, uneinheitlich, obwohl auf objektive Verbindungen gegründet, der Wechsel zahlreicher hinter dem komplexen Denken aufgedeckter konkreter Merkmale ist (ibid., 125).

Daß hier Mechanismen beschrieben werden, die zumindest der Tendenz nach bei der Formierung eines subjektiv relativ konsistenten Genrebewußtseins jenseits logischer Kategorienbildung eine Rolle spielen, ist wahrscheinlich. Die Form des von Wygotski beobachteten *Kettenkomplexes* bietet zudem, kombiniert mit der ersten Komplexform, einen elementaren Erklärungsansatz, warum auch beim filmkulturellen Paradigmenwechsel die Einheit des Genre-Bewußtseins nicht zusammenbrechen muß. Für den Kettenkomplex (der in seiner reinen Form ohne Zentrum auskommt) gilt: "Das erste und das dritte Element brauchen miteinander in keinerlei Verbindung zu stehen, außer daß beide, jedes nach seinem Merkmal, mit dem zweiten verbunden sind" (ibid., 129). Sicher nicht so abrupt, also nicht innerhalb einer Kette von nur drei Filmen, aber über längere filmkulturelle Zeiträume hinweg kann sich – letztlich auf diese Weise funktionierend – ein Genrebewußtsein gravierend verschieben,

ohne daß diese Verschiebung bewußt als grundlegende Veränderung reflektiert wird.

An dieser Stelle mag sich die Frage aufdrängen: Was hindert uns eigentlich daran, unabhängig von diesem diffusen Alltagsverständnis konventioneller Gruppierungen, nach logisch einwandfreien Kriterien, gleichsam von außen, ein analytisches Kategoriensystem über das Repertoire der vorhandenen Filme zu spannen?

Tatsächlich wird gern, meist unter Berufung auf literaturtheoretische Arbeiten von Tsvetan Todorov (1972, 16; 1990, 17), zwischen "theoretischen" (bzw. "systematischen") Genres einerseits und "historischen" Genres andererseits unterschieden. Dabei zielt der Begriff des systematischen oder *theoretischen Genres* primär auf logisch einwandfreie Klassifikation; im Vordergrund steht die Ableitung von "Textklassen" im strengen Sinne. Der Begriff des *historischen Genres* stellt hingegen den tatsächlichen kulturellen Zusammenhang, die faktische Wechselwirkung ähnlicher Texte in den Vordergrund, d.h. 'Genre' wird hier primär als historische, als kulturelle Institution behandelt.

Im Falle eines historischen Genreverständnisses kommt es mithin darauf an, sich, wie Tudor (1973) schreibt, am "allgemeinen kulturellen Konsens" darüber, was ein Genre konstituiert, zu orientieren. Ein Filmgenre muß aus dieser Perspektive keine logisch einwandfrei konstituierbare Klasse von Filmen sein, sondern vielmehr geht es darum, daß ein Komplex von Filmen tatsächlich durch ein (vor dem Hintergrund praktischer kulturindustrieller und sozialpsychologischer Zusammenhänge zu sehendes) *filmkulturell verankertes Genrebewußtsein* zusammengehalten wird. Erst das Genrebewußtsein verleiht dem "Genre-Code" als Faktor innerhalb des filmkulturellen Diskurses lebendige Existenz. Erst das praktisch wirksame Genrebewußtsein sorgt dafür, daß das Konzept 'Genre' sowohl bei der Filmproduktion als auch bei der Rezeption als Orientierungsgröße funktioniert.

Ein historisches Vorgehen setzt mithin voraus, wofür Steve Neale (1990) vehement plädiert, den Genrekorpus entsprechend dem jeweiligen historischen Genrebewußtsein zu bestimmen. Dafür bietet die historische Filmpublizistik – Neale (1990; 1992) verweist auf die Trade Press – einen wichtigen Anhaltspunkt.

Ein rein formal-klassifizierendes Vorgehen hat hingegen wenig Sinn. Es liefe, angesichts der Tatsache, daß Genrebewußtsein und Genre-Entwicklung faktisch nicht den Gesetzen der formalen Logik folgen, in der Konsequenz auf die Bildung von theoretischen Strukturen auf Grundlage arbiträrer, vom jeweiligen Analytiker gesetzter Indikatoren hinaus. Dies mag in bestimmten überschaubaren Arbeitskontexten als Hilfskonstruktion sinnvoll sein. Letztlich vernachlässigte ein lediglich 'von außen' installiertes Kategoriensystem jedoch den eigent-

lichen kulturellen Prozeß und lieferte wenig Einsichten in tatsächliche filmkulturelle Zusammenhänge.

Auch Todorov plädiert daher dafür, nur jene, wie er formuliert, "Textklassen" als Genres zu fassen, "die historisch als solche wahrgenommen wurden" (1990, 17). Allerdings glaubt er dann doch, daß die Kluft zwischen beiden Herangehensweisen nicht unüberbrückbar ist und, vom jeweiligen historischen Genreverständnis ausgehend, Genre-Invarianten auffindbar sein müssen.⁴ Dahinter steht offenbar die tiefe Überzeugung, daß das historische Genrebewußtsein, als Bezugsrahmen von Textproduktion in einem Genre, sich letztlich aufgrund logischer Klassifikationen organisiert.

Tatsächlich unterliegt nun aber das lebendige Genrebewußtsein, wie oben dargestellt, ganz anderen Gesetzmäßigkeiten. Das Ergebnis ist, daß die Ähnlichkeiten der einem Genre angehörenden Texte eher jenen (ebenfalls in dynamischer Veränderung begriffenen) Familienähnlichkeiten vergleichbar sind, von denen Wittgenstein sagt: "Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen [...]: Wuchs, Gesichtszüge, Augenfarbe, Gang, Temperament, etc. etc." (1967, 48). Es wäre mithin tatsächlich eine "hoffnungslose Aufgabe" (ibid., 53) und eine sinnlose außerdem, für einen solchen Begriff *ein* definitorisches Schema zu suchen.

Genre-Theoretiker haben nun immer wieder versucht, diesem Dilemma zu entkommen, indem sie, statt mit einem starren Schema zu arbeiten, mehrere – und gleichzeitig flexible – Schemata miteinander kombinieren. Ein Beispiel ist die bereits erwähnte, von Will Wright und anderen angewandte Methode, die der Inhomogenität, Offenheit und Dynamik des Genres zu entsprechen sucht. Erstens dadurch, daß mehrere makrostrukturelle Grundmodelle eingeführt werden, wobei die Möglichkeit unbenommen bleibt, für andere Zeitabschnitte weitere hinzuzufügen. Und zweitens dadurch, daß, dem Vorbild Propps folgend, diese Grundmodelle (bei Wright zumindest der klassische Grundtyp) in einen Katalog variabler Funktionen aufgelöst werden. Der untersuchte Korpus wird zudem auf Filme beschränkt, die eindeutig als "Western" vermarktet wurden und als die erfolgreichsten Großproduktionen gelten, was von vornherein historisch jeweils zentrale, mehr oder weniger prototypische Fälle ins Spiel bringt.

4 "The study of genres, which has as its starting point the historical evidence of the existence of genres, must have as its ultimate objective precisely the establishment of these [common] properties", und weiter: "I am ultimately more optimistic than the authors of two recent studies [...]. Lejeune and Ben-Amos are prepared to see an unbridgeable gap between the abstract and the concrete, between genres as they have existed historically and the categorical analysis to which they can be subjected today" (Todorov 1990, 17).

Einen anderen Weg geht Rick Altman (1987) bei seiner Analyse des Hollywood-Musicals, der theoretisch wohl anspruchsvollsten Studie über ein Genre in den achtziger Jahren. Altman konstituiert zunächst einen weiten Genrebegriff, der sich allerdings nicht auf metadiskursive Indizien stützt (also nicht darauf, was jeweils unter dem Etikett 'Musical' produziert, vermarktet und konsumiert wurde), sondern auf das 'tautologische' Merkmal: Filme, in denen diegetische Musik eine zentrale, die Spezifik der Narration prägende Rolle spielt. Auf dieser Grundlage finden unter anderem auch die Musikfilme Elvis Presleys Aufnahme. Innerhalb dieses weiten, wie Altman das nennt, *semantisch* fixierten Genrerahmens, der zunächst auf einem systematischen Genreverständnis (im Sinne Todorovs) beruht, macht er dann verschiedene historisch einander ablösende (teilweise einander überlagernde) Syntagmen aus. Die Fixierung dieser Syntagmen zielt auf die zentralen, jeweils besonders typischen Fälle, also auf die Filme im Kern des Genres. Für sie sind die jeweiligen Syntagmen charakteristisch, zu den 'Rändern' des Genres hin verschwimmen sie jedoch und schlagen lediglich mit einzelnen Facetten durch.

Beide theoretischen Konzepte bieten interessante Hilfskonstruktionen für die Analyse von Filmgenres. Gegen beide sind im Detail berechnete Einwände formuliert worden. So wendet beispielsweise Neale (1990) gegen die primäre "semantische" Korpusbildung bei Altman ein, sie unterschätze die Bedeutung dessen, was jeweils de facto historisch dem Genre-Etikett 'Musical' zugeordnet wurde. Alles in allem haben sich aber beide Konzepte gleichsam als heuristische Konstruktionen im Rahmen ihrer jeweiligen Genreanalysen als ertragreich erwiesen. Denn beide stellen sie die Diffusität und Dynamik von Genres sowie (besonders Altman) die Funktion von Prototypen in Rechnung, und beide behandeln das Genre nicht als bloßes Filmrepertoire, sondern als filmkulturelle Institution, zu der ein historisches Genrebewußtsein gehört, das sowohl bei Produzenten als auch bei Rezipienten wirkt.

Wenn sich heute in der Filmtheorie die begrüßenswerte Tendenz zeigt, vom "ausschließlichen Vertrauen auf formale und logische Schemata abzugehen" (Branigan 1992, 9), so sollte das nicht bedeuten, gleichsam einen bloßen Pendelschlag zur einstigen Begeisterung für formale Systembildungen zu vollziehen. Gerade die Genreanalyse wird, während sie davon ausgeht, daß die 'narrative Logik' nicht mit 'rationaler Logik' gleichzusetzen ist, bei der Analyse der narrativen Logik des Hilfsmittels 'rationaler Logik' nicht entsagen können. Freilich, der Drang nach Formalisierungen darf nicht zum Selbstzweck geraten und Einsichten in das tatsächliche innere Wechselspiel zwischen dem Repertoire von jeweils genretypischen Zeichen, Bildern, Erzählstrukturen, in die historische Dynamik dieses Repertoires, in seine Wechselwirkungen über das Genre hinaus und in seine kulturelle Bedingtheit verstellen. Die Genreanalyse, die insbesondere im Kontext kulturindustrieller Medienprodukte wie dem

klassischen Hollywood-Film einen evidenten kulturellen Sachverhalt untersucht, kommt jedoch ihrer Natur nach nicht daran vorbei, innerhalb der als Genres untersuchten 'Felder' gebündelte Häufigkeiten, sei es motivischer, narrativer oder thematischer Art, zu thematisieren. Auch wenn sich diese Ähnlichkeiten kreuzen und überschneiden und allmählich verschieben, auch wenn sie sich im Kern des Genres bündeln und zu den Rändern hin 'ausfransen', wird die wissenschaftliche Bearbeitung des Themas 'Genre' des Hilfsmittels einer behutsamen Konturierung von intertextuellen Invarianten (mit partieller Geltung innerhalb der Genres) bzw. von Ähnlichkeitshäufungen nicht entsagen können. Diese sollten ihrerseits in offen texturierten, die Funktion von Prototypen akzentuierenden theoretischen Genre-Konzepten zusammengedacht werden, die genügend flexibel sind, daß sie sowohl den untersuchten Sachverhalten als auch den jeweiligen Forschungsinteressen angemessen sind. Anders ließe sich der auch im Wesen von Filmgenres liegende, von Hans Robert Jauss einmal für die literarischen Gattungen beschriebene "Prozeß fortgesetzter Horizontstiftung und Horizontveränderung" (1973, 119) kaum nachvollziehen. Der Glaube allerdings an die Möglichkeit der Etablierung eines Grundmusters, gleichsam einer Formel für ein Genre, beruht ebenso wie die Suche nach den exakten Grenzen eines Genrekorpus auf einem gründlichen Mißverständnis.

Dieser Aufsatz stützt sich auf Material, das während eines vom DAAD ermöglichten Studienaufenthaltes in den USA gesammelt wurde. Für eine Reihe von wertvollen Hinweisen zur hier verhandelten Problematik möchte ich David Bordwell danken.

Literatur

- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Andrew, Dudley (1984) *Concepts in Film Theory*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt.
- Balázs, Béla (1930) *Der Geist des Films*. Halle/Saale: Wilhelm Knapp. [Wieder in: Ders.: *Schriften zum Film*. Bd. 2. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs & Wolfgang Gersch. Berlin: Henschelverlag 1984.]
- Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.
- Bowser, Eileen (1990) *The Transformation of Cinema: 1907-1915*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Branigan, Edward (1992) *Narrative Comprehension and Film*. London/New York: Routledge.
- Buscombe, Edward (1970) The Idea of Genre in the American Cinema. In: *Screen* 11,2, pp. 33-45. [Wiederabgedruckt in: Grant 1986, pp. 11-25].

- Cawelti, John G. (1969) The Concept of Formula in the Study of Popular Literatur. In: *Journal of Popular Culture*, 3, pp. 381-390.
- (1971) *The Six-Gun Mystique*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press.
- Collins, Richard (1970) Genre: A Reply to Ed Buscombe. In: *Screen* 11,4/5, pp. 66-75.
- van Dijk, Teun A. (1980) *Textwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer.
- Elsaesser, Thomas (1992) Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: Mast/Cohen/Braudy 1992, pp. 512-535. [Dt. in: Cargnelli, Christian / Palm, Michael (Hrsg.) (1994) *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Wien: PVS Verleger, pp. 93-128.]
- Frye, Northrop (1957) *The Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gehring, Wes D. (ed.) (1988) *Handbook of American Film Genres*. New York/London: Greenwood Press.
- Grant, Barry K. (ed.) (1977) *Film Genre. Theory and Criticism*. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- (ed.) (1986) *Film Genre Reader*. Austin: University of Texas Press.
- Heath, Stephen (1981) On Screen, in Frame: Film and Ideology. In: Ders.: *Questions of Cinema*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, pp. 1-18.
- Hess Wright, Judith (1986) Genre Films and the Status Quo. In: Grant 1986, pp. 41-49.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (1989) *Dialektik der Aufklärung*. Leipzig: Reclam.
- Jauss, Hans Robert (1973) Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters. In: *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Bd. 1. Hrsg. v. Hans Robert Jauss & Erich Köhler. Heidelberg: Winter.
- Kaminsky, Stuart M. (1985) *American Film Genres*. Second [revised] edition. Chicago: Nelson Hall.
- Klinger, Barbara (1986) "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited: The Progressive Genre. In: Grant 1986, pp. 74-90.
- Lang, Robert (1989) *American Film Melodrama*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Lakoff, George (1987) *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lindsay, Vachel (1915) *The Art of the Moving Picture*. New York: MacMillan. [Neuausgabe: New York: Liveright 1970.]
- Manchel, Frank (1973) *Film Study. A Resource Guide*. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Mast, Gerald / Cohen, Marshall / Braudy, Leo (eds.) (1992) *Film Theory and Criticism*. 4th edition. New York/Oxford: Oxford University Press.
- McArthur, Collin (1972) *Underworld USA*. New York: Viking Press.
- Metz, Christian (1973) *Sprache und Film*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Münsterberg, Hugo (1916) *The Photoplay. A Psychological Study*. New York: Appleton. [Deutsch: 'Das Lichtspiel'. Übers. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1995; i.Dr.]
- Neale, Stephen (1980) *Genre*. London: British Film Institut.
- (1990) Questions of Genre. In: *Screen* 31,1, pp. 45-66.

- (1992) Melo Talk: On the Meaning and Use of the Term 'Melodrama' in the American Trade Press. Vortrag auf der Melodrama-Konferenz, Madison, Wisconsin. [Zur Veröffentlichung in *The Velvet Light Trap* vorgesehen.]
- Panofsky, Erwin (1993) *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Kino*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Propp, Vladimir (1975) *Morphologie des Märchens* [1928]. Hrsg. v. Karl Eimermacher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sarris, Andrew (1992) Notes on the Auteur Theory in 1962. In: Mast/Cohen/Břaudy 1992, pp. 585-588.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- (1986) The Structural Influence: New Directions in Film Genre Study. In: Grant 1986, pp. 91-101.
- Staiger, Janet (1986) Mass-Produced Photoplays: Economic and Signifying Practices in the First Years of Hollywood. In: *The Hollywood Film Industry*. Ed. by Paul Kerr. London/New York: Routledge & Kegan Paul, pp. 97-119.
- Todorov, Tzvetan (1972) *Einführung in die fantastische Literatur*. München: Hanser.
- (1990) *Genres in Discourse*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Tudor, Andrew (1973) *Theories of Film*. New York: Viking.
- Tynjanow, Juri (1982) Über die literarische Evolution. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Essays*. Hrsg. v. Ralf Schröder. Leipzig/Weimar: Kiepenheuer, pp. 31-48.
- Wittgenstein, Ludwig (1967) *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Wood, Robin (1986) Ideology, Genre, Auteur. In: Grant 1986, pp. 59-73.
- Wright, Will (1976) *Sixguns and Society. A Structural Study of the Western*. Berkeley [...]: University of California Press.
- Wygotski, Lew S. (1971) *Denken und Sprechen*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.

Jürgen E. Müller

Intermedialität und Medienwissenschaft

Thesen zum State of the Art*

1. Medienwissenschaft heute

Als der Theaterwissenschaftler Teichmann 1976 provozierend formulierte, "eine Medienwissenschaft als eigene Disziplin, mit einer eigenen Wissenschaftstheorie, Wissenschaftsstruktur und Wissenschaftsmethodologie gibt es nicht", war – zumindest in den deutschsprachigen Ländern – das Motiv dieses Diktums durchaus einsichtig, präsentierte sich die *Medienwissenschaft* in den siebziger Jahren noch als Anhäufung unterschiedlicher Postulate und uneingelöster Programme ohne klare wissenschaftstheoretische Konturen. Die Medienwissenschaft hatte ihren Ort im Kontext der geisteswissenschaftlichen Fächer noch zu bestimmen.

In der Retrospektive wird der taktische Charakter dieses Satzes transparent, und es scheint gewiß naiv, ausgerechnet von der Medienwissenschaft¹ zu erwarten, was andere und verwandte Geisteswissenschaften nicht leisten konnten oder wollten. Oder würden wir die "Wissenschaftlichkeit" z.B. der Theater- und Literaturwissenschaft am Kriterium einer exklusiven und kohärenten Theorie und Methodologie bemessen? – Liegt doch eine der Chancen der sogenannten "Geisteswissenschaften" gerade darin, mittels konkurrierender Paradigmen unterschiedliche Zugänge zu heterogenen Forschungs-'Gegenständen' zu gewinnen und Ergebnisse zu generieren, deren Plausibilität es zu diskutieren gilt.

* Der vorliegende Beitrag ist eine durchgesehene und überarbeitete Version eines Artikels, der 1992 in *EIKON, Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst*, 4, S. 13-21 publiziert ist. Zugleich bildet er Kapitel 1.2 meines 1995 erscheinenden Buches *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus.

1 Korrekterweise müßte ich eigentlich von Medienwissenschaften sprechen, da wir natürlich nicht von einer 'einzigen Medienwissenschaft' ausgehen können. Was die Unsicherheiten mit Blick auf die Eingrenzung der Medienwissenschaften betrifft, vgl. Koebner 1988, 215ff.

'Die' Medienwissenschaft präsentiert sich ebensowenig als monolithische und geschlossene Disziplin wie andere Fächer des geisteswissenschaftlichen Kanons. Heute hat sie im deutschsprachigen Raum jedoch – im Verhältnis zu den angelsächsischen und romanischen Ländern allerdings mit der üblichen zeitlichen Verzögerung – einen akademischen Institutionalierungsgrad erreicht, der auch in den Augen von notorischen Skeptikern ihre Existenzberechtigung außer Zweifel stellt. Auf dem Weg zu dieser Institutionalisierung mußte sie mehr oder weniger glückliche Allianzen mit bereits etablierten Fächern, zumeist den Literatur- oder Publizistikwissenschaften eingehen, die nicht ohne Auswirkungen auf ihr wissenschaftliches Selbstverständnis und die theoretisch-methodologischen Rahmungen bleiben konnten. Schlimmstenfalls definierte sie sich über einen weit gefaßten Textbegriff als kommunikationstheoretisch ausgerichteter Appendix der Literaturwissenschaften, der gerade noch Literaturverfilmungen in die Liste von Forschungsinteressen und -gegenständen aufnahm, wobei dann jedoch nicht Fragen medialer Transformationen, sondern Fragen ästhetischer Wertigkeiten im Vordergrund standen.

Der Emanzipations- und Ausdifferenzierungsprozeß hat sich indes als äußerst stimulierend und hilfreich für die Medienwissenschaften erwiesen. Er trug entscheidend dazu bei, Erkenntnisinteressen, Theorien und Methoden kritisch zu reflektieren, so daß sich 'die Medienwissenschaft' der neunziger Jahre zwar nicht als geschlossenes System darstellt, ihre unterschiedlichen Ansätze jedoch zumeist der Verpflichtung nachkommen, die wissenschaftstheoretischen Rahmenbedingungen ihrer Forschungen – auch und gerade in Abgrenzung zu benachbarten Wissenschaften, etwa den sozialwissenschaftlich orientierten Kommunikationswissenschaften² – offenzulegen. Das Spektrum medienwissenschaftlicher Forschung erstreckt sich heute von angelsächsisch orientierter Film- und Fernsehforschung und deren deklariertem 'Gegenspieler', den *Cultural Studies*, über hermeneutisch fundierte Filminterpretation, Filmphilologie, Filmsoziologie, Filmpsychologie, Filmsemiotik, kognitive Filmpsychologie, feministische Filmtheorie, Produktions- und Rezeptionsgeschichten des Films, Institutionsgeschichten, Geschichten des filmischen Dispositivs bis zu einer historischen Filmpragmatik – um nur mit Blick auf das Medium "Film" einige der prominentesten Ansätze zu nennen. Ähnliches läßt sich mit unterschiedlichen Differenzierungsgraden für die Erforschung anderer Medien, etwa Radio, Fernsehen und Video feststellen.

2 In den angelsächsischen Ländern hat sich in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine institutionelle Trennung zwischen eher sozialwissenschaftlich, empirisch und publizistikwissenschaftlich orientierten Fachbereichen der *Communication Studies* und den eher geisteswissenschaftlich orientierten Fachbereichen der *Film and Television Studies* herausgebildet.

Trotz der häufig geäußerten Notwendigkeit interdisziplinärer Kooperation ist die Entwicklung der Medienwissenschaft – mit einigen wenigen Ausnahmen, vor allem der semiotisch fundierten Forschung – dadurch gekennzeichnet, daß eine doppelte Ausgrenzungsbewegung stattfand: einerseits gegenüber den verwandten, älteren und etablierten Disziplinen (nicht allein der Geistes-, sondern auch der Sozialwissenschaften), andererseits gegenüber den 'jeweils anderen Medien' mit anderen medialen Strukturen. Es galt, Grenzen der eigenen Disziplin sowohl theoretisch-methodologisch als auch mit Blick auf deren 'Forschungsgegenstand' festzuschreiben, nicht, diese zu überschreiten. Dies hat in letzter Konsequenz dazu geführt, daß wir gegenwärtig zwar über eine Vielzahl von theoretisch-methodologischen Konzepten verfügen, um spezifische Aspekte einzelner Medien oder medialer Produkte zu analysieren (etwa narrativer Strukturen des Films; vgl. Bordwell 1985), daß diese Konzepte und deren Fragestellungen in den meisten Fällen aber nicht auf andere Medientexte übertragbar sind.³ Oder anders gesagt: auf der Basis von Hollywood-Spielfilmen entwickelte Kategorien narrativer Forschung erweisen sich häufig als völlig unadäquat oder unzureichend für die Analyse von Fernseh-Spielfilmen.

Die vor allem in der angelsächsischen Literatur in diesen Tagen so gerne beklagte *Krise der Filmwissenschaft*⁴ erscheint aus dieser Perspektive als ein Resultat selbstkonstruierter Eingrenzungen und Eindimensionalitäten. Natürlich war es aus Gründen der Legitimation und Identitätsstiftung in den frühen Phasen der Medienwissenschaft entscheidend, das wissenschaftliche Terrain abzustecken. Doch mag der Sachverhalt, daß Filmhistoriker heute ihre Funktion vor allem darin sehen, einen Beitrag zur Analyse, sozialen Aufarbeitung und Bewahrung des kulturellen Erbes von *Bildern* zu leisten, als Indiz dafür dienen, daß die sogenannte Krise aus den selbstgeschaffenen 'filmwissenschaftlichen' Reduktionen der vergangenen Jahre herrührt⁵: Bereits der Stummfilm bestand nicht nur aus miteinander verknüpften Bildreihen oder Einstellungen, er war in einen medialen Aufführungskontext von kommentierender Sprache und Musik eingebettet, und seit mehr als sechzig Jahren steht der Ton des Tonfilms in einer wechselnden und dynamischen Beziehung zu den filmischen Bildern. In der Filmtheorie und Filmgeschichte wurde diesem banalen Sachverhalt nur unzureichend Aufmerksamkeit geschenkt, die (heute vielleicht krisenhaften)

3 Nur wenige Forschungen setzen filmische narrative Strukturen mit denen der Literatur oder anderer Medien in Beziehung; vgl. dazu Gaudreault 1989; Jost 1987.

4 Vgl. dazu z.B. einige Beiträge in *Hors Cadre*, 7, 1989 sowie einige Artikel in *Hors Cadre*, 10, 1992.

5 Vgl. dazu Altman (1994, 169), der mit Blick auf die Geschichte des Kinos eine ähnliche Position vertritt.

Mainstream-Theorien⁶ hatten sich primär auf die Perspektive einer isolierten medialen Dimension des Films verengt. Gewiß mag sich diese Beschränkung aus dem legitimen wissenschaftlichen Bedürfnis nach Reduktion von medialer Komplexität und aus der spezifischen historischen Situation der Filmwissenschaft erklären, welche hier als Beispiel für die vergleichbare Situation anderer Medienwissenschaften stehen mag⁷, aber die Konsequenzen dieser Reduktion multi- und intermedialer Konfigurationen auf mediale Eindimensionalitäten erweisen sich von Anfang an als Problem und Handicap film- und medienwissenschaftlicher Forschung und Historiographie. Die audiovisuellen Medien sind nicht jene isolierten medialen Monaden, als welche sie von den Mainstream-Medienwissenschaften nur allzu bereitwillig begriffen wurden. Wenn z.B. David Bordwell in *Narration in the Fiction Film* (1985) der Rolle des *Mediums* bei der Konstruktion der *fabula* nahezu keine Beachtung schenkt, sondern davon ausgeht, daß sich die *fabula* unabhängig von spezifischen *medialen* Strukturen und Prozessen unterschiedlicher Medientexte gegebenenfalls in *identischer* Weise entwickeln kann, dann wird er dem Einfluß des *Mediums* auf das Zusammenspiel von *syuzhet* und *style* nicht gerecht.⁸

2. Medialität, Poetik und Audiovisionen

Betrachten wir die Geschichte der audiovisuellen Künste unter der Perspektive ihrer medialen Dynamiken, dann wird deutlich, daß das 'eindimensionale mediale Kunstwerk' ein Konstrukt reduktionistischer Ästhetiken darstellt. Nicht erst die Postmoderne mit ihren Fragmentarisierungen, medialen Brüchen, Amalgamen, Synthetisierungen und Digitalisierungen hat uns vor Augen und

6 Damit spreche ich die Paradigmenwechsel an, die in der Nachkriegs-Filmwissenschaft stattgefunden haben. Zur Geschichte dieser filmwissenschaftlichen Theorien vgl. den herausragenden Band von Casetti (1993). Als 'Mainstream-Paradigmen' bezeichne ich im Bewußtsein ihrer unterschiedlichen Stellenwerte in den jeweiligen 'nationalen' wissenschaftlichen Diskursen die Metzsche Filmsemiotik der sechziger Jahre, die filmsoziologischen Ansätze der siebziger Jahre (Sorlin 1977), die 'nationalen' und 'internationalen' Filmgeschichten der siebziger und achtziger Jahre (Cook 1990), die narratologischen Theorien der achtziger und neunziger Jahre (Branigan 1984; Bordwell 1985) sowie die feministischen Filmtheorien der achtziger Jahre (De Lauretis 1984). Zur Entwicklung filmsemiotischer Theorien und deren Mainstream-Existenz(en) vgl. auch meine kritische Zusammenfassung in Müller 1995.

7 Ich begreife die Film- und Fernsehwissenschaft als eine der Teildisziplinen der Medienwissenschaft.

8 Die filmwissenschaftliche Forschung hat in den letzten Jahren auch Schritte in Richtung einer Analyse intermedialer Prozesse unternommen (für das Verhältnis von Ton und Bild vgl. Altman 1993; Chion 1985; Gorbman 1987). Ich lasse hier allerdings die Frage offen, inwiefern sich zumindest einige dieser Ansätze primär als multidimensional und nicht als intermedial erweisen.

Ohren geführt, daß audiovisuelle Werke aus medialen Überschneidungen, aus Kreuzungen unterschiedlicher medialer Konzepte, aus medialen Labyrinthen bestehen.

Eine Spurensuche nach den poetologischen Ursprüngen der Intermedialität führt vorläufig bis in die griechische Antike zurück. Simonides von Keos' Auffassung von der "Malerei als stummer Poesie und von der Poesie als stummer Malerei" fand ihren Niederschlag in Plutarchs *Moralia* (1936, 501)⁹ und gibt ein (erstes?) schriftliches Zeugnis von medialen Interdependenzen und Interaktionen.

Der Nonkonformist, Esoteriker und Rebell Giordano Bruno schrieb in der italienischen Renaissance dieses Konzept in seiner Abhandlung über das Licht und über die Bilder fort. So finden wir in seinem 1591 erschienen Buch *De Imaginum, Signorum & Idearum Compositione* ein für uns heute – und nach Wagner – modern anmutendes Prinzip beschrieben: Für Bruno bedeuten wahre Philosophie, Musik oder Poesie immer zugleich auch Malerei; und wahre Malerei immer zugleich auch Musik und Philosophie; und wahre Poesie oder Musik immer zugleich eine Art göttlicher Weisheit und Malerei. Ein Maler generiert unendliche Bilder auf der Basis von *Ansichten und Klängen*, indem er diese in unterschiedlicher Weise miteinander kombiniert (vgl. Bruno 1991, 129).

In der Aufklärung lenken Lessings Auseinandersetzung mit dem antiken *Laokoon*, seine Befreiung der Poesie vom Diktat der Malerei, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zur Formel "*ut pictura poesis*" erstarrt war, und seine Neubegründung des Primats der Dichtkunst vor der Plastik¹⁰ auf die Frage medialer Konzepte und Interdependenzen. Seine Wesensbestimmung von Malerei, Plastik und Dichtkunst führt – vor dem Hintergrund ihrer raumzeitlichen Strukturen – zu einer zeichen- und medientheoretischen Funktionsbestimmung der bildenden Künste und der Dichtung (vgl. Hess-Lüttich 1984, 203ff). Die Wirkung von Kunstwerken wird an spezifische mediale Strukturen zurückgebunden.

Diese Neuorientierung des Ortes und der Funktion verschiedener Medien und Künste bildet konsequenterweise dann auch den Ausgangspunkt der modernen romantischen Kunst und Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Romantische Kunstwerke gewinnen durch Vermengung und Überlagerung medialer Strukturen, durch das Sich-zwischen-verschiedene-Medien-Stellen neue Wirkungsdimensionen, welche ihnen bislang verschlossen waren. So mag es auch nicht überraschen, daß Coleridge im Jahre 1812 den Begriff "Intermedia" prägt (vgl.

9 Ich danke an dieser Stelle Dick Higgins für seine erhellenden und sehr hilfreichen Hinweise zur historischen Entwicklung des Begriffs der "Intermedialität".

10 Vgl. dazu das in Lessing (1987) abgedruckte Nachwort von Ingrid Kreuzer, bes. S. 219.

Higgins 1984, 23)¹¹, der für eine konzeptuelle Fusion unterschiedlicher Medien steht und dessen programmatisch-ästhetische Implikationen ihren Niederschlag in einer Vielzahl intermedialer Kunstwerke gefunden haben. Poesie beschränkt sich nicht mehr auf das geschriebene oder gesprochene Wort, sondern realisiert sich ebenso in der Musik oder in den bildenden Künsten.

Die Intermedialität der Romantik beschränkt sich indes nicht allein auf die Künste. Medien und Apparaturen dienen auch als *konzeptuelle* Vor-Bilder und Metaphern für literarische, historische und mythische Prozesse. Wenn Carlyle den Übergang von historischer Erinnerung zur Mythenbildung als sich überlagernde Schattenspiele und Schlagschatten einer riesigen *camera obscura* begreift, die von einer tiefen Schicht der Vergangenheit in unsere Gegenwart projiziert werden (vgl. Carlyle 1969, 26), dann indiziert diese Metapher nicht allein eine weitere, spezifische Instrumentalisierung und Anfüllung des platonischen Höhlengleichnisses, sondern vor allem die zunehmende Relevanz alter und neuer medialer Dispositive¹² für die (und deren Interaktion mit den) Konstruktionen sozialer Wirklichkeit.

Doch kehren wir zurück zum romantischen Kunstwerk: Es erreicht seine größtmögliche Wirkung durch das Überschreiten medialer Grenzen und durch das Verschmelzen unterschiedlicher Medien und Gattungen. So konstituiert etwa das *Poetic Drama* imaginäre poetische und dramatische Welten, die ihren Aufführungs- und Handlungsspielraum, ihre 'Bühne', im Bewußtsein des Lesers finden, ohne jemals zu einer Aufführung gelangen zu können (vgl. Eichler 1977). Strukturen des Theatralischen durchdringen die Poesie und umgekehrt; sie eröffnen dem Rezipienten neue Dimensionen des ästhetischen Erlebens. Dies gilt ebenso für die Poesie, die ihre größte Wirkung durch ihre Musik und Musikalität erreicht (vgl. Carlyle 1969, 71 u. 81).

Auch das in die Wagnerschen Schriften eher beiläufig eingestreute Konzept des Gesamtkunstwerks, das im Laufe seiner Entwicklung unterschiedliche Sachverhalte bezeichnet¹³ und das in den Poetologien und Kunsttheorien wohl

11 Selbst wenn Coleridge in seinem Werk beständig auf mediale Interdependenzen verweist, so verwendet er den Begriff "Intermedia" zuerst und zunächst im Kontext seiner narrativen Theorie; vgl. 1936, 26.

12 Auch wenn in der angelsächsischen und deutschsprachigen Literatur zumeist der Begriff "apparatus" verwendet wird, gebe ich dem ursprünglichen Terminus "dispositif" den Vorzug.

13 Vgl. Wagner 1983a, 196 und 1983b, 28f. Der Begriff des Gesamtkunstwerks zielt einerseits auf das "Gesamtkunstwerk" der antiken Tragödie, in der die Kunstbestandteile noch nicht in "egoistische Richtungen zersplittert" waren, andererseits bezeichnete er auch eine Form gemeinschaftlichen Zusammenarbeitens von Künstlern, um als "Genie der Gemeinschaft, ein Gesamtkunstwerk der Zukunft zu schaffen". Vgl. dazu auch Gregor-Dellin 1983, 67ff.

zu Unrecht den Vorzug vor den Begriffen des absoluten Kunstwerks oder des Musikdramas erhielt, knüpft an die romantische 'rezeptionstheoretisch' fundierte Idee der Maximierung ästhetischer Wirkung durch mediale Grenzüberschreitungen und durch die Konstitution neuer medialer Formen an. Die anvisierte 'tiefe emotionale Durchdringung' und das 'In-Ekstase-Versetzen des Zuschauers' lassen sich für Wagner allein durch eine funktionale Reintegration von den im Laufe der Geschichte aufgespaltenen Künsten und Medien zu einem neuen Ganzen erreichen (vgl. Wagner 1983b, 97; Stein 1973, 151), wobei diese Integration keineswegs mit einer reinen Addition gleichzusetzen ist. Das "Kunstwerk der Zukunft", das zu den "Wurzeln" der Künste "zurückkehrt", soll neue, andersartige und tiefgründige Qualitäten ästhetischer Wirkung eröffnen, indem es den in der abendländischen Kulturgeschichte verlorengegangenen Funktionen des antiken Dramas neues Leben verleiht. Unter dieser Perspektive scheint es von geringerer Relevanz, ob sich nun die Musik dem Sinn des geschriebenen oder gesprochenen Wortes unterzuordnen habe oder umgekehrt (ein Sachverhalt, der Wagner in seinen frühen Schriften beschäftigte). Vielmehr geht es darum, die traditionellen Medien und Gattungen von ihren überkommenen Fesseln zu befreien und auf der Basis eines intermedialen Schauspiels von Drama, Dichtkunst, Musik und Bühnenkunst unbewußte Aktivitäten und Tiefenschichten im Bewußtsein des Rezipienten freizusetzen. Die Dynamik dieses Spiels generiert neue Erlebnisformen von Kunst.

Es liegt nahe, daß auf dem Weg der historischen Entwicklung einer Poetik der Intermedialität die profiliertesten Vorschläge aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts von Protagonisten stammen, die eine Verbindung von künstlerischem Schaffen und theoretisch-poetologischer Reflexion anstrebten. Hier sei etwa auf Eisensteins Theorie der *Montage der Attraktionen* verwiesen, welche Modalitäten filmischer Produktion und Rezeption an Konzepten des Pantoskops, des Panoramas, des Zirkus', des Varietés und des Theaters festmacht (Eisenstein 1974, 216ff). Die neuen ästhetischen Optionen des Mediums *Film* waren – im praktischen, wie im theoretischen Zugriff – zunächst scheinbar nur über die strukturellen Muster anderer, bereits etablierter Medien und Gattungen dienst- und faßbar zu machen: ein Prozeß, der sich auch heute noch in der ersten funktionellen Phase nahezu eines jeden neuen Mediums feststellen läßt.

Aber auch Dramatiker und Literaten wie Brecht verweisen mit aller Deutlichkeit auf den Einfluß der neuen technischen Medien (insbesondere des Films) auf die literarische Produktion und Rezeption: Die "neuen Apparate" hätten eine Avantgarde-Funktion für die alten Künste zu übernehmen, die sich auf ihren "physischen Teil" zurückzubesinnen haben und auch in der Literatur durchaus "filmisch" arbeiten können (Brecht 1963).

Den vorläufigen (postmodernen) Endpunkt dieser Diskussion setzte Lyotard, indem er an die Stelle einer fixierten Textbedeutung die "Verwandlung" der potentiellen Energien von Texten in andere Texte, Gemälde, Fotos, Filmsequenzen, politische Aktionen, Entscheidungen und erotische Eingebungen setzt (vgl. Lyotard 1973, 6). Mediale Dynamik und Transformation wird somit ins Zentrum des medienwissenschaftlichen Interesses gerückt (vgl. Prümm 1987; Müller 1987a und 1993).

Einen entscheidenden Anstoß zum Formulieren dieser Position haben zweifellos postmoderne Kunstprodukte geliefert, die sich als zu unbotmäßig und zu sperrig gegenüber den eindimensional zugeschnittenen Medientheorien und -methoden erwiesen. Wenn Skulpturen zu klingen beginnen, wenn sich die Avantgarde der Konkreten Poesie zwischen Sprechgesang, Malerei, Graphik und Dichtung stellt, wenn Video Art ein intermediales Spiel mit Konzepten und Inhalten von Malerei, Fotografie, Film, Fernsehen, Hörspiel, Musik und Literatur entfaltet, dann wird die Unzulänglichkeit der alten medienwissenschaftlichen Paradigmen nur allzu schnell evident. – Dies allerdings nicht allein mit Blick auf die zeitgenössische Avantgarde, sondern auch auf die Funktionsgeschichte der traditionellen Medien, Werke und audiovisuellen Genres. Deren 'Reinheit' gerinnt unter dieser Perspektive zu einer Fiktion und zu einem wissenschaftlichen Artefakt. Ebenso wie sich der Film seit seinem Beginn mittels Konzepten und Elementen der Guckkastenbühne, des Theaters, der (Bühnen-)Malerei, der Fotografie, der Literatur konstituierte, so standen die anderen audiovisuellen Medien in einer Vielzahl interaktiver und sich historisch verändernder Beziehungen. Die Entwicklung der modernen Malerei ist ohne die Fotografie nicht denkbar. Film, Fernsehen, Radio und Video entfalten ihre Strukturen und Wirkungen in einem Netz sich ständig verändernder medialer Relationen, welche keineswegs mit den auf einzelne Medien orientierten Theorien und Methoden zu fassen sind. Diesen Prozessen wurde von den 'Mainstream-Paradigmen' der Medienwissenschaften nicht genügend Beachtung geschenkt.

Die Avantgarde intermedialer Kunst hat dieses Defizit nur noch deutlicher hervortreten lassen. Die Frage der Intermedialität bildet nicht zuletzt auch deshalb eine Provokation der Medienwissenschaften, weil sie danach verlangt, sie von der Peripherie ins Zentrum wissenschaftlicher Theoriebildung und Analyse zu rücken. Wie läßt sich nun eine *intermedial orientierte Medienwissenschaft* begründen und in welche Richtungen könnte sich diese sinnvollerweise entwickeln?

3. Für eine Theorie der Intermedialität

Bislang sprach ich von einem 'Medium' oder von den 'Medien', ohne diesen Begriff näher zu erläutern. Mit Blick auf die Konturen der Medienwissenschaft und auf eine Theorie der Intermedialität kommen wir jedoch nicht umhin, diesen genauer zu bestimmen, steckt er doch sowohl das Terrain als auch die theoretisch-methodologischen Prämissen medienwissenschaftlicher Forschung ab.

Ähnlich wie die Termini "Kommunikation", "Interaktion" und "Code" wird der Begriff "Medium" in den verschiedenen medienwissenschaftlichen 'Schulen' unterschiedlich definiert und in unterschiedliche Forschungsstrategien integriert. Wie Hickethier (1988, 53 u. 62) zu Recht moniert, ist für die Bestimmung des Medienbegriffs eine Fixierung auf Massenhaftigkeit und Reichweite als alleiniges Kriterium ebenso abzulehnen wie eine Beschränkung auf Kunstproduktionen innerhalb der Medien. Medien gelangen sowohl in fiktionalen als auch in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen zum Einsatz. Massenkommunikationstheoretisch definierte Medienbegriffe greifen zu kurz, indem sie das "Medium" auf seine technischen Dimensionen reduzieren; ästhetisch definierte Medienbegriffe verstellen den Blick auf die pragmatische Funktion von Medien in nicht-fiktionalen Kommunikationssituationen.

Das "Medium" als Informationsträger bzw. -vermittler transportiert 'Informationen' von einem 'Erzeuger' zu einem 'Empfänger'. Doch dieser technische Prozeß ist für die Medienwissenschaft, so wie wir sie verstehen, nur von sekundärer Relevanz, vielmehr interessieren uns dessen Auswirkungen auf die Struktur des Vermittelten und die Bedeutungskonstitutionen auf seiten des Produzenten und Rezipienten. Ein umfassender und mehrdimensionaler Medienbegriff, wie ich ihn in Anlehnung an Hickethier, Bohn et al. vorschlage, würde demzufolge das als 'Medium' bestimmen, "was für und zwischen Menschen ein (bedeutungsvolles) Zeichen (oder einen Zeichenkomplex) mit Hilfe geeigneter Transmitter vermittelt, und zwar über zeitliche und/oder räumliche Distanzen hinweg" (Bohn/Müller/Ruppert 1988, 10). Ein 'Medium' wäre demzufolge in *intentionale Handlungszusammenhänge* eingebettet. Es ist dialogisch und semiotisch konzipiert und umfaßt mehrere Dimensionen, die im Prozeß der Semiose zusammenwirken, die jedoch – entsprechend unterschiedlicher Erkenntnisinteressen – zu Analyse Zwecken differenziert werden können. Hier sei mit Hess-Lüttich an folgende Aspekte erinnert: den kommunikationssoziologisch-handlungspragmatischen Aspekt der institutionellen Verfaßtheit von Medien, den physikalisch-technologischen der genutzten Übertragungskanäle, den physiologisch-kognitiven der involvierten Sinnesmodalitäten, den zeichentheoretisch-strukturellen der semiotischen Modi, den systemisch-textuellen der Organisation der Zeichen in Codes, den historisch-genetischen des

Wandels von Medien, Mediennutzung, Medienkultur (vgl. Hess-Lüttich 1994, 49).

Wenn Medien(-texte)¹⁴ in wechselnden medialen Relationen stehen, wenn sich ihre Funktion aus den historischen Veränderungen dieser Relationen entwickelt, wenn ein 'Medium' Strukturen und Möglichkeiten eines anderen oder anderer Medien in sich birgt, dann impliziert dies, daß sich die Vorstellung von isolierten Medienmonaden oder Mediensorten nicht mehr aufrechterhalten läßt. Ein mediales Produkt wird dann intermedial, wenn es das multimediale Nebeneinander medialer Zitate und Elemente in ein konzeptionelles Miteinander überführt, dessen (ästhetische) Brechungen und Verwerfungen neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens eröffnen. Eine Medienwissenschaft, deren Erkenntnisinteresse auf die medialen Dynamiken und Fusionen innerhalb einzelner Medientexte und zwischen verschiedenen Medientexten sowie auf deren historische Entwicklung zielt, stellt sich nicht allein den Herausforderungen von Avantgarde und Postmoderne, sondern reperspektiviert zugleich breite Felder der traditionellen Medientheorie und -geschichte.

Mein Vorschlag einer Theorie der Intermedialität besitzt gewiß nicht den Status eines 'geschlossenen wissenschaftlichen Paradigmas', vielmehr ist er als historisch und theoretisch fundierte Forschungsperspektive zu verstehen, welche an das Bachtinsche Dialogprinzip und das Kristevasche Konzept der Intertextualität anschließt und diese in einen medientheoretischen Kontext stellt. Denn sowohl für Bachtin als auch für Kristeva erwies sich die Frage medialer Transformationen und Fusionen (noch) als sekundär. Waren diese Transformationen für Kristeva zunächst im Begriff der "Intertextualität" enthalten, indem sie von einem "passage d'un système de signes à un autre" spricht (1967, 59; vgl. auch Bachtin 1979, 169ff), so verengt sie in ihren Analysen dieses Konzept auf die Praxis textueller Bedeutungskonstitution, so daß es sich empfiehlt, den Begriff der "Intertextualität" auf *Spielarten textueller Bedeutungskonstitutionen zu begrenzen, die durch das Repertoire¹⁵ von Intertexten entstehen*. Natürlich lassen sich inhaltliche Elemente (bzw. Repertoireelemente) nicht völlig isoliert von strukturellen und medialen Aspekten betrachten, dennoch scheint es sinnvoll, mit dem Begriff "Intermedialität" die Funktion von medialen Konzepten für die Bedeutungskonstitution durch den

14 Ich weiß, daß der Neologismus Medientext u.U. zu Mißverständnissen führen und tautologisch aufgefaßt werden könnte. Ich beziehe mich mit diesem Begriff auf den Sachverhalt, daß m.E. a) die Gegenstände intermedialer Forschung als "Texte" zu begreifen sind und daß b) diese Texte in unterschiedlichen (inter-)medialen Gestalten konstituiert sind und wir daher z.B von einem "Filmtext" oder einem "Videotext" sprechen können.

15 Im Sinne von Iser 1976.

Rezipienten anzusprechen. So gesehen stehen beide Begriffe in einem komplementären Zusammenhang.

Nun möchte ich – ohne Anspruch auf Exhaustivität – einige Konsequenzen der angedeuteten Perspektive für die medienwissenschaftliche Forschung skizzieren. Dies soll in Form einer Konfrontation von Thesen mit einigen zentralen Paradigmen medienwissenschaftlicher Forschung geschehen. Die Thesen und Paradigmen konstituieren selbstverständlich kein geschlossenes 'medienwissenschaftliches Universum'. Sie überlagern und ergänzen einander oder grenzen sich wechselseitig aus. Die Bereiche lassen sich zwar zu forschungspragmatischen Zwecken isolieren, stehen aber in einem engen Zusammenhang. Die Frage der Intermedialität besitzt für alle Gebiete eine nahezu identische Relevanz.

4. Intermedialität und Medienforschung – Thesen und Kommentare

Pragmatik und Intermedialität

Ein dialogisch und handlungstheoretisch konzipierter Medienbegriff bedeutet, daß die intermedialen Dynamiken und deren Relevanz für das mediale Handeln ins Zentrum der Medienwissenschaft rücken. Handlungsmuster medialer Produktion und Rezeption (von den ersten Schritten audiovisueller Szenarios über Produktion und Post-Produktion bis zur historischen und zeitgenössischen Rezeption) können nicht unabhängig von den Prozessen intermedialer Transformation und Fusion analysiert und rekonstruiert werden. Die Sinn- und Bedeutungskonstitution des Rezipienten wird vom medialen Status des jeweiligen Medientextes kodeterminiert.

Unter dieser Perspektive erscheint auch filmische Kommunikation nicht mehr allein als kompliziertes Handlungsgeflecht verschiedener Instanzen und Institutionen, sondern als *Prozeß intermedialer Transformationen, Überlagerungen und Fusionen*.¹⁶ Damit wird auch die Problematik der Literaturverfilmungen aus dem häufig irreführenden 'wissenschaftlichen' Kontext ästhetischer Werturteile mit ihrem Ausschließlichkeitsanspruch gelöst. Sie erweist sich nun als System intentionaler und intermedialer (typischer)¹⁷ Handlungen. Einzelne Schritte dieser Handlungsmuster lassen sich theoretisch-methodologisch eingrenzen und auf diese Weise einer zielgerichteten Analyse zuführen. An die Stelle der bekannten Frage, ob einzelne Szenarios/Filme eine adäquate Wie-

16 Vgl. dazu das Modell einer historischen Filmpragmatik in Müller 1994a.

17 Im Sinne der phänomenologischen Theorie.

dergabe eines literarischen Primärtextes leisten, tritt die Frage, *was* die Medientexte mit spezifischen Elementen und Konzepten des 'ursprünglichen' Textes *tun*.

Um ein Beispiel zu geben: Mit Blick auf Renoirs *PARTIE DE CAMPAGNE* (1936) lassen sich filmische Spielformen mit *Créances* (Grivel 1985, 164)¹⁸ der gleichnamigen Maupassantschen Novelle rekonstruieren, sowie das filmische Spiel mit theatralen Strukturen der *mise-en-scène*. Die genannten Formen eines intermedialen Spiels sind von erheblicher Relevanz für die Wirkungsmöglichkeiten des Films auf den Zuschauer (vgl. Müller 1987b). Ähnlich verhält es sich mit Blick auf die Handlungsmuster, die mit den Neuen Medien – etwa dem *High Definition Television* – einhergehen. Ihre medialen Strukturen und Dynamiken haben erheblichen Einfluß auf das Produktions- und Rezeptionshandeln. Es steht zu erwarten, daß sich aufgrund dieser neuen Eigenschaften inklusive der nicht allein durch Bild-/Tonqualität und Bildgröße erreichten Dominanz des Fernsehens im privaten Raum neue Rezeptionsformen herausbilden werden, die stark von den heutigen Rezeptionsformen des Fernsehens abweichen werden (vgl. Paech 1991).

Kognition und Intermedialität

Im Einklang mit dem Trend zur medialen Isolierung, wie er in den Medienwissenschaften und der Psychologie vorherrscht, zielt die kognitionstheoretisch fundierte Medienforschung nahezu ausschließlich auf eng umgrenzte mediale Dimensionen oder einzelne Elemente. Diese medien- und wissenschaftshistorisch zu erklärende Begrenzung ist aufzuheben. Kognitionstheoretische Forschung hat bei der Rekonstruktion von mentalen Informations-, Erkenntnis- und Bewußtseinsprozessen dem Sachverhalt intermedialer Verbundsysteme Rechnung zu tragen. Medientexte erweisen sich somit als mediale Fusionen, die auf seiten des Produzenten und Rezipienten synthetisierende Wahrnehmungs- und Bewußtseinstätigkeiten voraussetzen und die auf unterschiedlichen kognitiven Ebenen stattfinden.

Erste Ansätze zu einer intermedial orientierten kognitiven Forschung wurden von Jackendorff (1989) vorgestellt. Das Gehirn als biologische Informationsverarbeitungsinstanz verfügt hier über verschiedene Fähigkeiten und Prozessoren einer sprachlichen, visuellen und akustischen Kompetenz, welche in einem spezifischen, noch näher zu definierenden Verhältnis zueinander stehen. Dabei wird das Gehirn bzw. das *computational mind* nicht als Bestandteil des Bewußtseins, sondern als Lieferant von Informationen an das Bewußtsein aufgefaßt.

18 *Créances* bezeichnen die üblicherweise unhinterfragten Elemente unseres sozialen Wissens, die unser Verhalten, Handeln und unsere Sinnbildung steuern.

Wenn sich nun mittels eines dreidimensionalen Modells der Repräsentation Strukturen visueller Informationen mit denen sprachlicher oder musikalischer Informationsverarbeitung vergleichen lassen (vgl. Jackendoff 1989, 174 u. 185), dann ist ein entscheidender Schritt in Richtung einer kognitionstheoretischen Analyse von medialen Transformationsprozessen unternommen. Eine Antwort auf die Frage, wie wir über das reden, was wir sehen ("How do we talk about what we see?"), ist über die kognitiven Kategorien von *bottom-up processors* (von der akustischen/visuellen 'Wahrnehmung' zu konzeptionellen Einheiten) und *top-down processors* (das Verorten konzeptioneller Information in 3-D-Formaten) und *integrative processors* (die Integration von neu verfügbaren konzeptionellen Informationen in zusammenhängenden Strukturen) zu suchen (vgl. *ibid.*, 187). In diesem Zusammenhang ist zwischen verschiedenen kognitiven Ebenen mentaler und medialer Strukturen zu differenzieren, die in einem Organisationsschema der Niveaus mentaler Repräsentation zusammengefaßt werden. Jackendoff entwirft ein hierarchisches Modell unterschiedlicher Inputs von Wahrnehmung, wobei drei Ebenen berücksichtigt werden: Input der Netzhaut, auditiver Input sowie haptischer und vestibularischer Input. Diese Ebenen werden an kognitive Prozesse und an einen motorischen Output gekoppelt (vgl. *ibid.*, 248).

So faszinierend und überzeugend Jackendorffs Plädoyer für eine intermediale kognitive Bewußtseinstheorie, die sich am menschlichen Sinnesvermögen orientiert, auch sein mag, so problematisch scheint gleichzeitig seine Vorstellung, evident machen zu können, was das Bewußtsein *ist*, ohne seine (pragmatischen, ästhetischen und anderen) Funktionen zu berücksichtigen. Dies wird etwa bei seiner kognitiven Analyse der Strukturen Mozartscher Musik deutlich, die zwar Prinzipien metrischer Gruppierung und der Organisation von Tönen in der Zeit herausarbeitet, die jedoch deren Wirkung auf körperliche Repräsentationen bzw. Reaktionen reduziert und weitere Wirkungsdimensionen völlig ausklammert. Vermutlich mag die Enttäuschung bei der Lektüre auch darin begründet sein, daß die Funktionen und Optionen unserer Wahrnehmung und unseres Bewußtseins im Sinne der kognitiven Theorie allein dadurch enthüllt werden sollen, daß wir zunächst ausschließlich die *Struktur* des Bewußtseins zu begreifen haben. Doch können sich die Modelle zur Bestimmung dieser Struktur nicht in einer Analogie zwischen dem Gehirn (*mind*) und dem Computer als *computational mind* erschöpfen.

Semiotik und Intermedialität

Moderne Kommunikationsverhältnisse zeichnen sich durch mediale Verbundsysteme, intermediale Fusionen und Transformationen aus. Wenn wir Medientexte als Zeichensysteme betrachten, die durch (medien-)spezifische Codes

organisiert sind, dann stellt sich die Rekonstruktion des intermedialen Regelsystems, welches die Zeichenelemente in Beziehung zueinander setzt, als zentrale Frage semiotischer Forschung. Eine Rekonstruktion dieser Regelsysteme und Codes zielt nicht allein auf Verknüpfungs- oder Transformationsregeln, sondern auch auf die subjektiven Prozesse der Merkmalsselektion und Attribuierung durch Produzent und Rezipient (vgl. Hess-Lüttich 1990, 13). Die mediale Transformation einzelner Texte oder Genres erscheint dann nicht mehr als unmittelbarer Code-Transfer, sondern als ein Transfer bestimmter Textsubstrate von einem Medium ins andere (vgl. ibid., 14; Landsch 1990), wobei der Sinn und die Bedeutung der Substrate vom jeweiligen medialen Kontext affiziert werden (vgl. Müller/Winkler 1982).

Die semiotische Forschung hat mit Blick auf die Analyse intermedialer Prozesse gewiß das größte Spektrum fundierter Theorieangebote vorzuweisen (zum Texttransfer vgl. Hess-Lüttich 1987; zum Codewechsel vgl. Hess-Lüttich 1990; zu den intermedialen Relationen vgl. Pavis 1987 u. 1989). Gegenwärtig stellen die avantgardistischen Künste das semiotische Instrumentarium in besonderer Weise auf die Probe. Wie verhält es sich z.B. mit der Sinn- und Bedeutungskonstitution des Rezipienten bei der Lektüre konkreter Poesie, bei der sich Codes der visuellen und sprachlichen Künste überlagern? Wie kann diese im Rahmen einer Theorie und Methodologie der Intermedialität beschrieben werden, welche nicht in einer Auflistung unterschiedlicher Codes und materieller Textsubstrate verharren, sondern dem fluktuierenden Zwischenstatus des Werkes gerecht werden? Hier bietet sich – wie Eric Vos (1992) demonstriert – als weiterführende Perspektive Nelson Goodmans Notationstheorie an, mit der sich unterschiedliche Zeichen und Zeichenaspekte charakterisieren und Funktionen zur Bestimmung des ästhetischen Status bestimmen lassen.

Ästhetik und Intermedialität

Audiovisuelle Kunstwerke integrieren Fragen, Konzepte und Strukturen anderer Medien in ihren medialen Kontext. Diese intermedialen Konstellationen eröffnen mit ihren (ästhetischen) Fusionen, Brechungen und Verwerfungen dem Rezipienten neue Dimensionen des Erlebens und Erfahrens. Eine Medienästhetik kommt nicht umhin, sich zentral mit den intermedialen Spielarten von Kunstwerken und Genres zu beschäftigen.

Entscheidende Anstöße zur Theoriebildung und Analyse dieser Prozesse hat nicht allein die romantische Poetik und Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern vor allem die Avantgarde des 20. Jahrhunderts geliefert. Wenn sich die surrealistische Literatur filmischer Verfahren bedient, um eine filmische Poesie zu schaffen (vgl. Albersmeier 1985, 97ff), wenn die visuelle Poesie die Grenzen

zwischen Literatur, Malerei und Graphik verwischt, dann muß sich die Medienästhetik diesen Herausforderungen stellen.

In der angelsächsischen Medienwissenschaft hat Higgins (1984) den wohl fundiertesten Vorschlag zu einer intermedialen Theorie der Avantgarde unterbreitet. Sein Modell liefert einen ersten Grundstein zu einer Theorie und Poetik der Intermedialität. Für Higgins bildet der intermediale Status eines Werkes einen heuristischen Faktor im hermeneutischen Prozeß seines Verstehens, wobei Intermedialität nicht ein Resultat, sondern eher eine Basis seiner Klassifikation darstellt (vgl. auch Vos 1992, 159). Entsprechend lassen sich dann auch *underpiece* (das materielle Substrat) und *overpiece* (die Sinnbildungen durch den Rezipienten) unterscheiden (Higgins 1984, 64ff).

Wenngleich Higgins' Vorschlag zweifellos viele Anregungen enthält, so besitzt er doch einen entscheidenden Mangel. Higgins verortet die Intermedialität von Kunstwerken *zwischen* unterschiedlichen Medien und nicht *innerhalb* spezifischer medialer Kontexte. Damit entgeht ein fundamentaler Sachverhalt seiner Aufmerksamkeit, den z.B. Aumont (1989) mit Blick auf das Verhältnis von Malerei und Film überzeugend herausgearbeitet hat: Intermedialität bedeutet weder eine Addition verschiedener medialer Konzepte noch ein Zwischen-die-Medien-Plazieren einzelner Werke, sondern eine Integration von ästhetischen Konzepten einzelner Medien in einen neuen medialen Kontext. So spielt der Film mit Perspektivierungen, Kadrierungen, Vorzugsperspektiven, Farbmustern, Lichteffekten der Malerei und schafft ästhetische Optionen, die z.B. als Pikturalisierung¹⁹ des Kinos beschrieben werden können. Im Medium "Film" werden Konzepte und Prinzipien anderer Medien thematisiert und ästhetisch realisiert und auch in anderen Medien Konzepte des Films (vgl. Bonitzer 1987).

Demnach ist es nur folgerichtig, die Transformationen und Übergänge zwischen verschiedenen Medien zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Begegnung (noch nicht einer Theoriebildung) zu machen. Das Zwischen-den-Bildern-Liegende ("L'entre images"), die Zirkulation von Bildern und das, was sich gewöhnlich dem eindimensionalen Zugriff der Medienwissenschaften entzieht, werden von Bellour (1990) in das Zentrum eines Vorschlages gestellt, der dem Ausdruck theoretisch fundierter und differenzierter ästhetischer Erfahrung den nötigen Vorrang vor der Anwendung szientistisch-reduktiver Modelle gibt. Die von Bellour beschriebene Zirkulation findet – so möchte ich noch hinzufügen – freilich nicht allein zwischen Bildern, sondern auch zwischen Klängen/Tönen und Bildern statt – ein Sachverhalt, der insbesondere für die (Funktions-)

19 Und umgekehrt läßt sich dieses Verfahren als "cinématisation", als ein "devenir cinéma de la peinture" beschreiben; vgl. dazu Aumont 1989, 224 und Müller 1993a.

Geschichte medialer Gattungen wie z.B. des Musicals von erheblicher Bedeutung ist (vgl. Altman 1987; Müller 1994b; Chion 1985).

Mediengeschichte und Intermedialität

Der Medienhistoriographie stellt sich gegenwärtig dringender denn je die Frage eines Paradigmenwechsels. Die 'Universal'- oder 'National'-Geschichten einzelner Medien (etwa 'des' französischen oder 'des' deutschen Films) – seien diese nun positivistisch, 'kritisch' oder ökonomisch-technisch orientiert – haben sich als obsolet erwiesen. Es gilt, differenziertere Theorien und Methodologien der Geschichtswissenschaften, z.B. der Rezeptionsgeschichte, der Mentalitätsgeschichte (vgl. Lagny/Ropars/Sorlin 1986), der historischen Pragmatik, der Semiohistorie (vgl. Schmid 1983; Jutz 1991), der Geschichte der Audiovisionen und audiovisueller Dispositive (vgl. Zielinski 1989) in eine Neubegründete Mediengeschichte einzubringen. Prozesse intermedialer Relationen und des intermedialen Wandels bilden dabei eine Herausforderung, die isolierenden Tendenzen der Mediengeschichtsschreibung zugunsten einer Geschichte interagierender medialer Systeme aufzugeben.

Freilich erfordert eine so konzipierte Medienhistoriographie eine Reperspektivierung und ein Rekadrieren von Forschungsfeldern. Wenn Mediengeschichtsschreibung immer auch das Schreiben einer Geschichte medialer Interferenzen und Fusionen bedeutet, dann müssen überkommene Zielvorstellungen gestrichen werden. Dazu gehört das Abrücken vom Anspruch einer möglichst exhaustiven Rekonstruktion einzelner nationaler Mediengeschichten ebenso wie die Streichung medialer Eindimensionalitäten. Die Geschichte der Fotografie ist untrennbar mit der Geschichte der Malerei und des Films verknüpft, ebenso wie die Geschichte des Films nicht ohne die Geschichte von Radio, Fernsehen und anderer audiovisueller Medien geschrieben werden kann.

Die Komplexität intermedialer Prozesse fordert eine Beschränkung der Geschichtsschreibung auf paradigmatische Phasen (vgl. Roloff 1994) oder Fälle. Derartige Fallstudien könnten sich einerseits auf Schübe medialer Innovationen, die Einführung neuer Medien in den Kontext medialer Systeme und andererseits auf die Integration neuer Medien bzw. medialer Konzepte in bereits bestehende Medien richten. Als Beispiel intermedial konzipierter historischer Forschung sei hier auf die Arbeiten von Prümm verwiesen, die am Paradigma der frühen Phase des deutschen Tonfilms das intermediale Beziehungsgeflecht zwischen Film, Radio und anderen Medien rekonstruieren.²⁰ Die

20 Ich beziehe mich auf einen Vortrag von Karl Prümm mit dem Titel *Early Sound Film in the International Context*, den er im Juni 1992 am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität von Amsterdam gehalten hat.

Konzentration der historischen Forschung auf bestimmte Phasen medialer Innovationen, Übergänge und den damit einhergehenden neuen Formen medialen Handelns führt zu den Ursprüngen der Suche nach Regeln und den Ursprüngen der Regelfindung für das intermediale Zusammenspiel von Ton und Bild. Sie bindet intermediale Prozesse an sozial- und mentalitätshistorische Situationen und lenkt uns auf die gesellschaftliche Funktion medialer Konstellationen.

5. Intermedialität als Provokation

Die wohl größte Herausforderung des skizzierten Vorschlages einer Theorie der Intermedialität an die traditionellen Medienwissenschaften mag in dessen Forderung nach einer Abkehr von gängigen Verfahren der Aus- und Eingrenzung liegen. Intermediale Fusionen, Brüche und Interferenzen müssen von der Peripherie medienwissenschaftlicher Erkenntnisinteressen in deren Zentrum gerückt werden, um dem medialen Status und der historischen und sozialen Funktion von Medientexten und Kunstwerken gerecht zu werden und um die medialen Eindimensionalitäten der Theoriebildung und Analyse zu durchbrechen. Es gilt, eine intermediale Funktionstheorie und Mediengeschichte zu entwerfen, welche die medialen Prozesse in einem handlungstheoretisch und dialogisch gefaßten Kommunikationsraum verortet.

Wir haben gesehen, daß zumindest einige erste Schritte in Richtung einer intermedial orientierten Forschung schon unternommen wurden. Die anvisierte Theorie der Intermedialität ist freilich nicht als 'Super-Theorie' des 'Systems medialer Systeme' zu verstehen. Vielmehr konstituiert sie als Forschungsperspektive eine Provokation an bestehende theoretisch-methodologische Modelle der Medienwissenschaften, indem sie deren Grenzen negiert, überschreitet, neue und andersartige Grenzziehungen (auch wissenschaftliche Reduktionen) und eine interdisziplinäre Zusammenarbeit fordert.

Literatur

- Albersmeier, Franz-Josef (1985) *Die Herausforderung des Films an die französische Literatur*. Heidelberg: Carl Winter.
- Altman, Rick (1987) *The American Film Musical*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- (1993) Eine Narration der 24 Ton-Spuren? Robert Altmans Nashville. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Hrsg. v. J.E. Müller & M. Vorauer. Münster: NODUS, pp. 21-43.
- (1994) What it Means to Write the History of Cinema. In: Müller 1994a, pp. 169-180.
- Aumont, Jacques (1989) *L'oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier.
- Bachtin, Michail M. (1979) *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bellour, Raymond (1990) *L'Entre-Images*. Paris: La Différence.
- Bohn, Rainer / Müller, Eggo / Ruppert, Rainer (1988) Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 7-27.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Branigan, Edward (1984) *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mouton.
- Brecht, Bertold (1963) *Gesammelte Werke. Bd. 18. Schriften zur Literatur und Kunst I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bruno, Giordano (1991) *On the Composition of Images, Signs and Ideas*. New York: Willis, Locker & Owens.
- Carlyle, Thomas (1969) *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*. London.
- Casetti, Francesco (1993) *Teorie del cinema. 1945-1990*. Milano: Bompiani.
- Chion, Michel (1985) *Le Son au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile.
- Coleridge (1936) *Coleridge's Miscellaneous Criticism*. Ed. by T.M. Raysor. Folcroft, P.A.: The Folcroft Press.
- Cook, David (1990) *A History of Narrative Film*. 2nd. ed. New York/London: W.W. Norton.
- De Lauretis, Teresa (1984) *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eichler, Rolf (1977) *Poetic Drama. Die Entdeckung des Dialogs bei Byron, Shelley, Swinburne und Tennyson*. Heidelberg: Carl Winter.
- Eisenstein, Sergeij M. (1974) *Schriften I. Streik*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München: Hanser.
- Gaudreault, André (1989) *Du Littéraire au filmique*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Gregor-Dellin, Martin (1983) *Handlexikon Richard Wagner*. Düsseldorf.
- Grivel, Charles (1985) Idée du texte. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 1/2, pp. 162-179.
- Hess-Lüttich, Ernest W.-B. (1984) *Kommunikation als ästhetisches Problem*. Tübingen: Narr.
- (Hrsg.) (1987) *Text Transfers. Semiotisch linguistische Probleme intermedialer Übersetzung*. Münster: NODUS.
- (1990) Code-Wechsel und Code-Wandel. In: *Code-Wechsel. Texte im Medienvergleich*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich & Roland Posner. Opladen: Westdeutscher Verlag, pp. 9-23.
- (1994) Multimedia Communication. In Müller 1994a, pp. 47-60.
- Hickethier, Knut (1988) Das "Medium", die "Medien" und die Medienwissenschaft. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma. pp. 51-74.
- Higgins, Dick (1984) *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Hors Cadre*, 7, 1987 ("Théorie du cinéma et crise dans la théorie").

- Hors Cadre*, 10, 1992 ("Arrêt sur recherches").
- Iser, Wolfgang (1976) *Der Akt des Lesens*. München: UTB.
- Jackendoff, Ray (1989) *Consciousness and the Computational Mind*. Cambridge, Mass./London: MIT Press.
- Jost, François (1987) *L'oeil – Caméra. Entre film et roman*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Jutz, Gabriele (1991) *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films: Rohmer, Resnais, Godard, Allio*. Münster: NODUS.
- Koebner, Thomas (1988) Medienwissenschaft als Lehrfach. Erfahrungen und Absichten. In: *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Hrsg. v. R. Bohn, E. Müller & R. Ruppert. Berlin: Edition Sigma, pp. 215-221.
- Kristeva, Julia (1967) *La Révolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil.
- Lagny, Michèle / Ropars, Marie-Claire / Sorlin, Pierre (1986) *Générique des années trente*. Vincennes: Presses Universitaires.
- Landsch, Marlene (1990) *Ist Code-Transfer möglich? Ein Diskussionsbeitrag*. Unveröffentlichtes Manuskript Berlin: Freie Universität Berlin.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1987) *Laokoon*. Stuttgart: Reclam.
- Müller, Jürgen (1981) *Literaturwissenschaftliche Rezeptionstheorien und empirische Rezeptionsforschung*. Frankfurt a.M./Bern: Peter Lang.
- (Hrsg.) (1987a) *Texte et médialité*. Mannheim: MANA.
- (1987b) Maupassant und Renoir – Renoir und Maupassant. Zur medialen Transformation von "Une partie de campagne". In: *Text-Transfers. Semiotisch-linguistische Probleme der intermedialen Übersetzung*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich. Münster: NODUS, pp. 149-176.
- (1993) Das mediale Labyrinth des Films. Helvio Soto La triple mort du troisième personnage. In: *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Hrsg. von J.E. Müller & M. Vorauer. Münster: NODUS, pp. 201-213.
- (Hrsg.) (1994a) *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*. Vol. 1. Münster: NODUS.
- (1994b) Top Hat et l'inter-médialité de la comédie musicale. In: *Cinemas*, 5,1-2, pp. 230-240.
- (1995) Film Semiotics. In: *Encyclopedia of Semiotics*. Ed. by P. Bouissac. Toronto: Garland [i. Dr.].
- / Winkler, Peter (1982) What Do You Have to Offer? The Constitution of Fictionality on the Basis of Spoken and Written Texts. In: *Multimedial Communication. Semiotic Problems of its Notation*. Hrsg. v. E.W.B. Hess-Lüttich. Tübingen: Narr, pp. 244-262.
- Paech, Joachim (1991) Nähe durch Distanz: Anmerkungen zur dispositiven Struktur technischer Bilder. In: *HDTV – ein neues Medium?* Mainz: Zweites Deutsches Fernsehen, pp. 53-63 (ZDF Schriftenreihe. Heft 41. Technik).
- Pavis, Patrice (1987) Le théâtre et les médias: spécificités et interférences. In: *Théâtre, Modes d'approche*. Ed. par A. Helbo et al. Bruxelles: Méridiens Klincksieck, pp. 33-63.
- (1989) Le théâtre au cinéma: Prolégomènes à une non-comparaison. In: *Protée* 17,1, pp. 45-53.
- Plutarch (1936) *Moralia ("De Gloria Athenensium")*. Vol. 4. London: Loeb Classics Library.

- Prümm, Karl (1987) Multimedialität und Intermedialität. In: *TheaterZeitschrift* 4,22, pp. 95-103.
- Roloff, Volker (1994) Kino und Fernsehen: Institutionelle und ästhetische Relationen in der Zeit der "Nouvelle Vague". In: *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien*. Siegen: Universität Siegen, pp. 345-367.
- Schmid, Georg (1983) *Die Figuren des Kaleidoskops*. Salzburg: Neugebauer.
- Sorlin, Pierre (1977) *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- Stein, Jack (1973) *Richard Wagner and the Sythesis of the Arts*. Westport: Greenwood Press Publishers.
- Vos, Eric (1992) *Concrete Poetry as a Test Case for a Nominalistic Semiotics of Verbal Art*. Phil. Diss. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam.
- Wagner, Richard (1983a) *Werke*. Bd. 5. Frankfurt a.M.: Insel.
- (1983b) *Werke*. Bd. 6. Frankfurt a.M.: Insel.
- Zielinski, Siegfried (1989) *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt.

In memoriam Jurij Michajlowitsch Lotman

Nicht zufällig trug eine seiner Untersuchungen den programmatischen Titel *Text und Funktion* (1970). Text, das war für ihn immer mehr als nur eine sprachlich organisierte Mitteilung. Text, das war für ihn immer zugleich "kultureller Text", somit jener "semiotische Raum", in dem mehrere, zudem verschiedene Sprachen interferieren und sich hierarchisch organisieren. Diese Frage nach der kulturellen Funktion eines Textes, dieses UND, öffnete ihm einen Weg, der als fortwährender Pendelschlag den jeweils gegebenen Text in seinen immanenten Strukturen mit dem kulturellen System einer Epoche verband. Und so suchte auch er, wie vor ihm Eisenstein und nach ihm Godard, jenes Mehr, das sich aus dem Zusammentreffen zweier Pole ergibt. Allerdings waren diese bei ihm spezifisch gewichtet, lag doch für ihn das auslösende Moment dieser Bewegung im Pol der Kultur. Nicht zufällig sprach er daher auch immer wieder von der "Dynamik der Kultur". Diese beiden Begriffe waren für ihn synonym. Kultur war für ihn nie ein definitiv ausgrenzbarer und klassifikatorisch eingrenzbarer "Objektbereich", sondern der "Raum, in dem sich das intellektuelle und künstlerische Leben abspielt", somit auch jener Raum, der eine Verortung des eigenen wissenschaftlichen Arbeitens als spezifischer Form kultureller Praxis ermöglichte. Wenn er daher in dem hier abgedruckten Gespräch vom "Leben" spricht, so meint er damit kein vitalistisches, sondern ein semiotisches Phänomen: Bewußtseinsstrukturen, die im Prozeß kultureller Kommunikation sich zeichnerhaft kristallisieren (*Über den Begriff des geographischen Raumes in mittelalterlichen russischen Texten*, 1965); Zeichensysteme, die in historisch singulären Konstellationen dominieren (*Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, 1973); Zivilisationsprozesse, die sich in den Kämpfen um privilegierte semiotische Räume manifestieren (*St. Petersburg: Die Symbolik der Stadt und ihre Dechiffrierung*, 1984). Der Bogen, der so gespannt wurde und der hier nur exemplarisch umrissen werden soll, reichte daher auch weit über jenes Terrain hinaus, das ihm mit seinem Beruf vorgegeben war. Er war zwar seit 1963 Professor für Literaturgeschichte und -theorie an der Universität Tartu (Estland), doch sein kultursemiotischer Blickpunkt erzwang geradezu, daß einer seiner Aufsätze den Titel *Der Ort der Filmkunst im Mechanismus der Kultur* (1977) trug.

Präzisiert wurde dieser Ort zunächst in den 1973 in Tallin, an der Peripherie des damaligen sowjetischen Imperiums veröffentlichten *Problemen der Kinoästhetik* mit Blick auf die besondere "Fähigkeit [des Films] [...], die verschiedenartigsten Typen der Semiose aufzusaugen und in einem einzigen System zu organisieren". Von zentraler Bedeutung war für ihn hierbei jener Gesprächsfaden, den das formalistische Projekt einer "Poetik des Films" in den 20er Jahren ausgelegt hatte. Wie die Formalisten konzentrierte auch er sich auf den Film als visuelle Sprache. Doch im Unterschied zu ihnen, im Unterschied auch zur linguistisch dominierten Filmsemiotik der späten 60er Jahre, untersuchte er diese Sprache nun keineswegs mehr auf der Folie der Verbalssprache. Ihm ging es nicht um Analogien, sondern um die Autonomie filmischer Modellierung: um das komplexe Geflecht aus Ikonizität und Konventionalität, um das dynamische Zusammenspiel der verschiedenen Filmkodes, um die Spezifik filmischer Narration. Und es ging ihm zugleich um die kulturelle Funktion

des Films. Hier, in den *Problemen*, allerdings eher punktuell, daher auch nur pointiert angespielt über den Aphorismus Kozma Prutkovs, einer russischen literarischen Simulation aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: "Wenn du am Käfig eines Elefanten die Aufschrift 'Büffel' liest, so traue deinen Augen nicht."

Diese kulturelle Funktion bildete dann den Brennpunkt der zusammen mit Juri Tsvivan verfaßten Untersuchung *"Der Bund der großen Tat": Das Genre des Melodrams und die Geschichte* (1984). Ausgangspunkt war auch hier wieder der Formalismus, nun allerdings in seiner literarischen Praxis. Meinte Sklovskij 1926 "Wir sind absolut professionell – und wenn wir Lust dazu haben, dann schreiben wir auch einen Roman" – so galt dies zentral ja auch für Jurij Tynjanov, einen der beiden Drehbuchautoren dieses Films und zugleich Autor zahlreicher historischer Roman-Biographien. Ausgehend von diesem Drehbuch und seiner abweichende Akzente setzenden filmischen Realisierung durch Grigori Kozincev und Leonid Trauberg, fragten Lotman und Tsvivan nun nach den Möglichkeiten filmischer Darstellung von Geschichte nicht in der Perspektive exakter historischer Rekonstruktion, sondern mit Blick auf den Film als Massenmedium, mit Blick auf die Lust des Massenmediums am Schablonenhaften, mit Blick auf die Lust des Massenpublikums am Melodramatischen. Und so konstatierten sie, keineswegs negativierend, eine aus der kulturellen Funktion des Films sich ergebende notwendige Verzerrung der Geschichte. Denn soll diese zum Film werden, so muß, wie zumindest an diesem Experiment sich zeigt, die historische Wahrheit dem filmischen Effekt und damit partiell auch der Schablone geopfert werden.

Diese Frage nach den Möglichkeiten filmischer Darstellung von Geschichte stand auch im Zentrum seines nächsten Textes. Allerdings mit einer markanten Verschiebung. Denn seine 1987 in der Filmzeitschrift *Iskusstvo Kino* veröffentlichten Überlegungen zu *DIE FESTUNG SURAMI* (1984) galten ja dem Film eines Regisseurs, dessen experimentelle Kraft von vornherein jede Massenwirksamkeit ausschloß, der daher immer schon von der Kulturbürokratie marginalisiert worden war: Paradshanov. Doch im Gegensatz zur westeuropäischen Filmkritik, die sich schnell auf das beruhigende Argument einer reinen Symbolisierung der Geschichte einschob, entdeckte er mit seinem literaturwissenschaftlich geschulten Blick, daß die eigentliche Triebfeder dieses filmischen Geschichtsfreskos in dessen paradoxer, da hybrider Textstruktur lag: in der durchgängigen Oszillation zwischen Archaisch und Moderne, zwischen der Legende als "einfacher Form" (Jolles) und der diskontinuierlichen Montage als Auslöser einer "gebremsten, erschwerten Wahrnehmung" (Sklovskij).

So sind seine wenigen Texte zum Film keineswegs marginale Facetten innerhalb eines umfassenden wissenschaftlichen Oeuvres. Und sie sollten auch keineswegs marginal bleiben für den, der unter engeren fachspezifischen Gesichtspunkten den Film oder das Kino sich erschließt. Sind sie doch Versuche, jenes Gesprächsangebot einzulösen, das für ihn mit jedem Film gegeben war: "Der Kinematograph redet zu uns, redet mit vielen Stimmen, die die verschlungensten Kontrapunkte bilden. Er spricht mit uns und wünscht, daß wir ihn verstehen."

Jurij Michajlowitsch Lotman ist am 28.10.1993 nach langer Krankheit gestorben.

Wolfgang Beilenhoff

Jurij M. Lotmann

Mögliche Welten

Gespräch über den Film*

J. Tsivian: Jurij Michailowitsch, Ihre Ansichten zur Theorie und Ästhetik des Films sind uns mehr oder weniger bekannt. Kann man eigentlich den wissenschaftlichen, d.h. theoretischen Standpunkt von dem des Zuschauers trennen?

J. Lotman: Die wichtigste Frage, die sich dem Zuschauer stellt, ist doch: Ähneln das, was er auf der Leinwand sieht, dem Leben oder nicht? Dabei wird aus irgendeinem Grunde immer davon ausgegangen, wir wüßten, was das Leben sei, so daß es auch keinerlei Schwierigkeiten bereite, das Leinwandgeschehen und das Leben miteinander zu vergleichen. Der Film gerät somit in die Rolle eines Angeklagten, dessen Verhalten wir vom Standpunkt vorgegebener, uns vertrauter Gesetze aus bewerten. Wir stellen gezielte Forderungen an ihn, und er sieht sich gezwungen, diesen Forderungen entsprechen zu müssen. Auch wenn es vielleicht nicht jeder Zuschauer so sieht – der Kritiker jedenfalls sieht es so. Er glaubt zu wissen, was das Leben sei, und fordert daher, die Leinwand müsse es widerspiegeln, wobei er unausgesprochen davon ausgeht zu wissen, was widerspiegeln sei. Doch eine Sache zu kennen heißt ja erstens zu wissen, wie sie aufgebaut ist, zweitens, wozu sie da ist, und drittens, was mit ihr zumindest in nächster Zukunft geschehen wird. Nicht eine dieser Fragen können wir, was das Leben angeht, eindeutig beantworten. Wir wissen weder, wie es aufgebaut ist, noch ahnen wir, wozu es da ist, und niemand von uns weiß, was in ein paar Minuten mit ihm geschehen wird. [...]

Ich sage das alles, um daran zu erinnern, daß der Begriff "Leben" viel unverständlicher ist, als wir möglicherweise annehmen, und daher ist ein Vergleich mit dem Leben immer eine sehr komplizierte Sache. Stellt er im Grunde doch

* Beim vorliegenden Text handelt es sich um die gekürzte und überarbeitete Fassung eines Interviews, das Juri Tsivian und Michail Jampolski 1987 mit Jurij M. Lotman geführt haben und das ursprünglich in *Kunst und Literatur* 36,2, 1988, pp. 192-198 erschienen ist. *montage/av* dankt dem Verlag für die freundliche Genehmigung zum Nachdruck. Die Transkription der russischen Namen wurde gegenüber dem Erstabdruck geändert.

den Versuch dar, dieses unbekannte und unverständliche Ganze verstehen zu wollen.

Was aber bedeutet ein solcher Versuch? Das Streben des Zuschauers, die Vorgänge auf der Leinwand mit dem Leben vergleichen zu wollen, ist ja eigentlich eine Forderung, die nicht so sehr an die Leinwand, als vielmehr an das Leben gestellt wird. Provoziert wird sie vor allem dadurch, daß der Film archaischen Vorstellungen von Kunst zu entsprechen scheint, die etwa davon ausgehen, daß die Malerei aus dem Spiegelbild, aus einem Blick auf das Wasser oder aus einem mit dem Finger nachgezogenen Schatten entstanden sei und der Reim aus dem Echo. Das sind Mythen, die es bei den unterschiedlichsten Völkern gibt, und sie alle enthalten dieselbe naive Vorstellung, die Kunst sei eine mechanische Verdoppelung des Lebens. Hier muß man aber sogleich fragen: Und was bedeutet Verdoppelung des Lebens?

Bereits im Spiegel sieht man alles seitenverkehrt. Aus links wird rechts, aus rechts wird links. Nun sind in allen Kulturen aufgrund tief verwurzelter Vorstellungen oben und unten beziehungsweise rechts und links keineswegs gleichwertig. Rechts verbindet man stets mit richtig, beständig und aufrichtig, links dagegen mit hinterlistig und falsch. Man tausche nur rechts gegen links aus, und schon ändern sich die Beziehungen zwischen wahr und unwahr, männlich und weiblich, real und unreal. Nicht zufällig tritt ja auch der Spiegel in zwei Gestalten auf: Als etwas Wahrhaftes – in der alten Ikonologie ist er sehr oft Symbol der Gottesmutter – und als etwas Verlogenes, als uralter magischer Gegenstand für den Kontakt mit dem Jenseits. So ist allein schon die Idee der Verdoppelung in sich selbst höchst widersprüchlich. Und daher enthält auch der Film, der aus einer derartigen Verdoppelung, aus der fotografischen Möglichkeit des Festhaltens und Verdoppelns eines Augenblicks hervorgegangen zu sein scheint, nicht nur Adäquates, sondern auch Inadäquates. Und gerade hier zeigt sich, daß sich diese beiden Seiten beim Aufbau künstlerischer Bilder gegenseitig ergänzen. Gestatten Sie mir, daß ich mich einer abseits liegenden Idee zuwende, die jedoch einiges klären wird, weil ja die Kunst und andere Formen des Denkens eng miteinander verbunden sind und ständig ineinander übergehen.

Ich meine ein Gebiet, das Logik und Semantik "möglicher Welten" genannt wird. Es werden einige Postulate aufgestellt (die übrigens willkürlich ausgewählt werden können), und ausgehend hiervon wird eine Welt aufgebaut, die in sich völlig logisch ist. Vergleichen wir sie mit anderen Welten, ändern wir vor allem unsere Sicht auf das uns umgebende Leben. Das ist überhaupt kennzeichnend für unsere Epoche, in der man die Welt auch aus dem Kosmos betrachten kann, in der sich alle Maßstäbe ändern. Wir können das gewöhnliche, natürliche und scheinbar für alle verständliche Leben als das einzig mögliche und einzig gegebene betrachten. Was aber, wenn man nun die Möglichkei-

ten variiert und sich unsere Alltagswelt als *eine von vielen möglichen* vorstellt? Man wird mir sagen, daß sich damit die Science-fiction-Schriftsteller beschäftigen. Doch die fehlende Überzeugungskraft einiger meiner Ansicht nach mißlungener Versuche mittelmäßiger SF-Schriftsteller rührt ja nicht daher, daß ihre Bücher zuviel, sondern daß sie zuwenig "fiction" enthalten. Diese Autoren demonstrieren lediglich ihr Unvermögen, sich von der gegebenen Welt lösen zu können. Gleichen Sie hierin nicht Chlestakow, dessen Prahlerien und Phantasien doch nichts anderes demonstrieren als die Gesetze des eigenen kleinen Beamtenbewußtseins und des Hoflebens? Die Suppe kommt mit einem Dampfer aus Paris, eine Wassermelone kostet 1000 Rubel, und wenn man den Deckel der Kasserolle lüftet, duftet es so, daß es jedes Vorstellungsvermögen überschreitet. Das Alltagsleben des kleinen Beamten wird somit nur quantitativ vergrößert. Erinnert dies nicht stark an jene Vorstellungen über die Zukunft, wie sie in SF-Romanen entworfen werden? Haben wir nicht auch hier lediglich eine ums Vielfache multiplizierte Gegenwart? Sich von der Gegenwart zu lösen ist ja keineswegs leicht, und in diesem Sinne können gerade sogenannte realistische Filme, die eine reale Alltagssituation herausgreifen, sie dabei aber nur als eine von vielen Möglichkeiten zeigen, den inneren Variantenreichtum und die verborgenen Möglichkeiten unserer begrenzten Alltagserfahrungen viel eher aufdecken. Dann entsteht entweder im Film selbst oder durch Assoziationen des Zuschauers der Eindruck eines unendlichen Variantenreichtums unserer Welt. In diesem Zusammenhang möchte ich etwas zu den Kriegsfilmen sagen.

Kriegsfilme sperren sich in der Regel ja dagegen, die Realität eines wirklichen Krieges zu zeigen. Sie sind deswegen jedoch keineswegs automatisch schon schlechte Filme. Denn Kriegsfilme gestatten es ja, unter extremen Bedingungen Situationen zu konstruieren, die unter anderen Bedingungen unmöglich wären. In den zeitgenössischen Kriegsfilmen gewinnen wir Einblicke in unsere Lebensbereiche und Epochen, gleichzeitig haben wir jedoch moderne Charaktere, die sich extrem von denen der vierziger Jahre unterscheiden. Das gilt meiner Ansicht nach auch für German's Filme, die viele für Musterbeispiele einer historischen Rekonstruktion halten. Doch das ist naiv. Denn jeder, der sich noch gut an die Menschen der dreißiger Jahre und an die Kriegszeit erinnert, erkennt natürlich, daß German die penible Rekonstruktion des damaligen Alltags und des Krieges dazu benutzt, um das heutige Leben in neue Zusammenhänge zu stellen. Das ist durchaus keine Abwertung, sondern entspricht meiner Meinung nach bestimmten Gesetzen der Kunst. Aber das nur als Abschweifung. Ich wollte einfach nur darauf hinweisen, daß eine Erkenntnis des Lebens mit Hilfe der Filmkunst möglicherweise sehr überraschende Variationen dieses Lebens bedeuten kann und daß Beziehungen, die wir für starr halten, neu gesehen werden können. Worin beruht denn Gogols noch heute verblüffende Aktualität? Doch darin, daß es für ihn keine auf ewig miteinander verbundenen

Dinge gab. Zum Beispiel betrachten wir ein menschliches Gesicht im Alltag nicht als Objekt freier Komposition, sondern meinen, das Verhältnis zwischen Nase und Stirn sei vorgegeben und nicht zu variieren. Gogol dagegen nimmt die Welt ständig auseinander und setzt sie wie ein Konstrukteur wieder zusammen. Bei ihm findet man immer wieder Passagen wie: Dergestalt waren seine Augen, seine Nase, seine Stirn. Zur Charakterisierung einer Person kennzeichnet Gogol einzeln Augen, Nase und Stirn – was wir selber eigentlich nie tun. Und genau hierauf beruht seine Groteske. Daher konnte er auch aus einer Nase einen Spaziergänger machen, den Doppelgänger des Majors Kowaljow. Im Grunde war das für Gogol auch gar nichts Phantastisches, sondern Realität, das, was man mit Dostojewski "phantastische Realität" nennen kann. Aber was bedeutete für Dostojewski "phantastische Realität"? Die Betonung liegt hier auf beiden Wörtern: je realer, desto phantastischer. Das Phantastische ist hier kein Loslösen von den Gegebenheiten des Alltags, sondern bedeutet, diesen Gegebenheiten sozusagen das Fell abzuziehen, das Festgefügte umzustellen, das Nichtkombinierbare zu kombinieren, so daß das Leben sich gleichsam von innen heraus öffnet. Unter dieser Perspektive bietet der Film völlig neue Möglichkeiten, da er einerseits, wie der literarische Text, frei gestalten kann, und gleichzeitig doch die Anschaulichkeit des Ikonischen besitzt.

M. Jampolski: Also ist für die Rezeption eines Filmwerks der Vergleich mit der Realität wichtig. Ist nun der beim Film entstehende Realitätsfaktor das Produkt eines solchen Vergleichs, oder beruht er auf filmspezifischen Faktoren?

J. Lotman: Der Vergleich in seiner einfachen, vulgären Form wird hier als direkte Analogie gegeben, wobei das Wort "vulgär" keineswegs abfällig gemeint ist. Der Kunst muß stets eine gewisse grobe Einfachheit innewohnen. Aber auch ohne sie besteht immer eine unausgesprochene, potentielle Vergleichbarkeit, allein schon deshalb, weil wir uns die Welt ohne die uns gegebenen Konstanten nicht vorstellen können. Wie wir sie auch umstellen – der Sprache dieser Konstanten entgehen wir nicht. Grob wäre es beispielsweise, ein Hofballett mit den ökonomischen Prozessen einer feudalen Gutsherrenwirtschaft zu vergleichen. Und dennoch gibt es zwischen beiden eine Beziehung, z.B. das Herausgehobensein aus dem Leben: Wenn sich die Zuschauer ein Hofballett ansehen, vergessen sie alles bis auf das Ballett. Dabei ist das Vergessen eine Form der Beziehung zu dem, was man vergißt. Der Vergleich mit dem Leben ist also unvermeidlich. Eine andere Sache ist es, daß es Vergleiche sehr unterschiedlicher Art gibt. Trägt der Held in einem historischen Film zu einem Ulanenrock Husarenhosen, kann man das auf die Uniformordnung beziehen und sagen, das sei ein Fehler. Aber man kann die Welt eines Films nicht mit unserer Welt vergleichen und sagen, der Film sei ein Fehler.

M. Jampolski: Gibt es denn überhaupt einen grundlegenden Gegensatz zwischen dem, was man allgemein als "Film à la Lumière", und dem, was man als "Film à la Méliès" bezeichnet? Oder sind das nicht vielmehr nur verschiedene, gleichermaßen wahrscheinliche Welten, die einfach nur in unterschiedlicher Beziehung zu unseren Wirklichkeitsvorstellungen stehen?

J. Lotman: Dem würde ich zustimmen. Aber wie sehen Sie beispielsweise Radierungen und Gemälde? Kann man sagen, daß sie unterschiedliche Welten schaffen? Zweifellos. Innerhalb dieses Begriffspaars stoßen sie sich möglicherweise in einigen Punkten mehr voneinander ab, als daß sie einander näherkommen. In mancher Hinsicht aber können sie sich durchaus überschneiden, denn beide gehören zur Welt der künstlerischen Sprache sowie zu dem, was wir die Welt unseres Lebens nennen, und das beinhaltet sehr unterschiedliche Schichten.

Gestatten Sie mir eine etwas ungewöhnliche Parallele: Stellen Sie sich bitte eine Maschine mit vielen Schraubchen und unterschiedlichen Rädchen vor. Lassen Sie dabei jedes Rädchen machen, was es will, lassen Sie jedes Rädchen sein inneres Verhaltensprogramm haben, lassen sie es gegenüber einem anderen oder zumindest vor sich selbst für sein Verhalten verantwortlich sein, geben Sie ihm die Möglichkeit, unterzugehen oder zu überleben, und lassen Sie es, wenn es in die Maschine aufgenommen wird und sich zahlreichen Strategien unterordnet, auch eine persönliche Strategie haben. Eine solch komplizierte Maschine ist ja im allgemeinen die menschliche Gesellschaft und die von ihr geschaffene Kultur. Deshalb kann jedes einzelne Objekt untersucht werden oder auch nicht untersucht werden, denn es geht ja jetzt nicht ums Untersuchen, sondern darum, daß es sowohl als autonomes Objekt als auch als Teil eines Ganzen *in Erscheinung tritt*. [...]

Die Versuchung, sich auf isolierte Beschreibungen zu beschränken, ist immer gegeben. Alles hängt daher von der Einstellung des Fernrohrs ab, davon, wie nahe es die Dinge "heranholen" soll. Ich rede dauernd in Metaphern und Parabeln... In Japan bringt man den Kindern, wenn sie zeichnen lernen, vor allem bei, zwischen Zeichnung und Blattrand einen freien Raum zu lassen. Den Blattrand verändern bedeutet, auch die Zeichnung zu verändern. Ob Lumière und Méliès Varianten ein und derselben Sache oder Antagonisten sind, hängt davon ab, wo wir den Rand unserer Betrachtungsweise festlegen.

M. Jampolski: Sadoul beispielsweise vertritt die Position, die Logik der historischen Entwicklung in Technik und Kunst habe unausweichlich zum Film geführt und der Film sei das Endprodukt einer ganzen Entwicklungslinie der Kultur, die uns zu einem derartigen Grad der Lebensähnlichkeit geführt habe. Ich hätte gern Ihre Ansicht dazu gehört.

J. Lotman: Ich kenne diesen Standpunkt und halte ihn sogar in einem bestimmten Sinne für richtig. Stellen Sie sich jedoch vor, Sie kämen in einen aufgeforsteten Wald, in dem die Bäume in einer festen Ordnung stehen. Sie hätten natürlich die Illusion, Sie ständen in der Mitte und alle Bäume führten zu Ihnen hin. Solange Sie einen historischen Stoff noch nicht durchdrungen haben, befinden Sie sich in einem Urwald und haben das Gefühl der Unordnung. Haben Sie jedoch Sinn hineingebracht, finden Sie sich auf einmal in einem aufgeforsteten Wald wieder, und alle Bäume führen zu Ihnen hin. Zur Verteidigung der Idee von Sadoul: Tatsächlich ist in der Kunst – bevor es den Film überhaupt gab – eine Bewegung in Richtung Film zu beobachten. Nehmen Sie Tolstois "Der gefälschte Kupon", und Sie werden sehen, daß es sich dabei um ein typisches Drehbuch handelt. Die gesamte literarische Psychologisierung ist verdrängt, es gibt sie, aber nicht in Tolstois Betrachtungen, sondern in der Art, wie die Episoden montiert sind. Überhaupt ist das Ganze eine beeindruckende Sache, und wahrscheinlich kann man diesen Roman gerade deshalb nicht verfilmen.

M. Jampolski: Bresson hat so einen Film gedreht, er heißt DAS GELD.

J. Lotman: Ja? Ich habe ihn leider nicht gesehen.

J. Tsivian: Durch dieses Beispiel wird das Gesagte eher bestätigt als widerlegt: Bresson wählt ja nur Romane aus, die im Grunde nicht verfilmt werden können.

J. Lotman: Nun stellen Sie sich aber einmal vor, die Technik hätte nicht die Kinematographie, sondern die Holographie oder etwas anderes hervorgebracht. Dann hätten die Historiker etwas entdeckt, was wir im Augenblick nicht sehen, daß nämlich im Dickicht der Kultur auch dahin Wege führen. Wir meinen immer, daß das, was eingetreten ist, nicht nur eintreten mußte, sondern auch das Einzige war, was eintreten konnte. Und dabei verläuft doch jede historische Entwicklung immer nur über Wahlmöglichkeiten an den entsprechenden Wegkreuzungen. Ist aber ein Weg erst einmal gewählt, dann bleiben die anderen Wege ungegangen. Wir aber glauben, es hätte sie nie gegeben. Man könnte die Geschichte der Menschheit durchaus als Geschichte ungegangener Wege und ausgelassener Möglichkeiten schreiben. Würde die Geschichte nur die Wege gehen, die sie gehen kann, wäre alles einfach. [...] Doch die Geschichte läßt sich nicht vorausberechnen, und alle Versuche einer Voraussage sind meist nur in dem Maße interessant, in dem sich die Voraussagen nicht bewahrheiten. Die Geschichte ist ein Prozeß, der jedesmal an eine Wegkreuzung gelangt. Es gibt natürlich in der Geschichte automatisch wirkende Kräfte wie die Entwicklung der Produktion und der Technik. Wäre Edison als Kind gestorben, dann wäre seine Entdeckung von einem anderen gemacht worden. Wäre jedoch Puschkin früh gestorben, gäbe es "Eugen Onegin" nicht. Die

Geschichte ist ja nicht nur Geschichte von Prozessen, sondern auch von Menschen, und daher läßt sie sich nicht voraussagen. Jedesmal, wenn wir uns für einen Weg entscheiden, verlieren wir einen anderen, und deshalb sollten wir nicht annehmen, daß das, was geschehen ist, auch unbedingt geschehen mußte. Wäre etwas *anderes* geschehen, hätte man den Film nicht entdeckt, oder wäre er entdeckt worden, wenn es niemanden mehr interessiert hätte, wäre er möglicherweise Kinderspielzeug geblieben, und es hätte ganz andere, viel stärkere, möglicherweise räumliche Bilder gegeben. Die Kultur hält vieles bereit. Was sie bereitgehalten hat, erfahren wir immer nur im Rückblick.

J. Tsivian: Sie sprachen von der Druckgraphik und der Malerei. Den ersten Holzschnitt und Kupferstich können wir genau datieren. Sie entstanden als Absage an die Malerei. Bezieht sich denn nicht auch der Film auf unsere Vorstellung sowohl von der Wirklichkeit als auch vom Film selbst?

J. Lotman: Zunächst zur Druckgraphik: Sie entstand nicht als Absage an die Malerei, da weder Dürers noch Rembrandts graphische Arbeiten, das heißt die der Klassiker, eine Absage, sondern eine Parallele sind. Die Druckgraphik hatte andere Ursprünge. Vor allem technische. Sie ist dem Buchdruck eng verwandt. Der Ersatz der hölzernen Lettern durch metallische und die Erfindung der Buchdruckerpresse (die wahrscheinlich doch Benvenuto Cellini zuzuschreiben ist, denn die Presse, die er für Medaillen gemacht hatte, wurde auch für den Buchdruck verwendet), desgleichen die Technik der Radierung, der Ätzung und der Metallplatten – das alles hängt mit der Renaissance zusammen. Allerdings sind ein von Hand geschriebenes Buch und ein Bild etwas Einmaliges, während das gedruckte Buch und die Druckgraphik in vielen Exemplaren hergestellt werden. Daher ist die Druckgraphik weniger eine Absage an die Malerei als vielmehr eine Absage an die Einmaligkeit. Hier haben wir den Einfluß der Renaissance, deren Geist die Reproduktion und der Massencharakter entsprachen. Zumindest stelle ich mir das so vor. Doch kehren wir zum Film zurück.

J. Tsivian: Da hier das Thema der Reproduktion angesprochen wurde, würde ich gerne etwas über die Reproduktionsmöglichkeiten des Films sowie über das Verhältnis des Films zum Leben und zu anderen Filmen erfahren.

J. Lotman: Wenn ich vom Verhältnis des Films zum Leben spreche, meine ich natürlich vor allem, daß es nicht nur um das Leben, sondern auch um den Film geht. Damit ein Film zum Film wird, muß er sich in der Filmsprache an uns wenden. Sprache aber bedeutet bereits den Bezug zu anderen Filmen. Jedes Kunstwerk ist einerseits ein Text in einer bestimmten Sprache; wenn Sie daher noch nie einen Film gesehen und keine Vorstellung von Filmen haben, wird aus Ihnen wohl kaum ein Zuschauer. Sie müssen die Filmsprache in einem gewissen Grade beherrschen. Andererseits realisiert jeder Text nicht nur die Spra-

che, sondern bringt auch eine neue Sprache hervor. Verwirklicht er nur die bereits bestehende Sprache, erscheint er uns ausdruckslos und vermag uns kaum etwas zu geben. Im Grunde haben wir in der Kunst eine paradoxe Verbindung zweier Komponenten: Einerseits setzt der Text die Sprache voraus, andererseits aber kann anhand eines Textes die Sprache rekonstruiert werden. Diese beiden Komponenten sind durchaus real. Wenn wir miteinander reden, benutzen wir eine bereits gegebene Sprache, wenn wir hingegen eine Skulptur oder einen archäologischen Gegenstand ausgraben, wissen wir nicht, ob das ein Spielzeug oder ein Kultgegenstand ist, ob die Figur angebetet wurde oder Kinder mit ihr gespielt haben, ob es sich um einen magischen Gegenstand oder um ein Kunstwerk handelt. Wir wissen nicht, in welcher Sprache das Kunstwerk mit den Menschen damals geredet hat. Und wenn wir einen neuen Film und ein neues Bild sehen? Ein Film geht einerseits von dem aus, was wir wissen, von den Gegebenheiten unserer Kultur, denn sonst gäbe es ja keinen Kontakt zwischen Zuschauer und Leinwand; andererseits aber redet er mit uns in einer ungewohnten, neuen Sprache, und wir müssen anhand seines Textes diese Sprache lernen. Das ist etwas ganz Normales: Wir lernen anhand von Texten die Sprache, wenn wir uns unsere Muttersprache aneignen, und wir lernen anhand der Sprache Texte, wenn wir Fremdsprachen erlernen. Die Kunst ist für uns gleichzeitig Fremd- und Muttersprache. Wie Kinder passen wir auf, wie rings um uns gesprochen wird und verstehen den Sinn der Sätze. Schauen wir auf die Leinwand, lesen wir das dort Gezeigte gewissermaßen nur in den Grenzen der uns bekannten Sprache, doch dann lehrt uns die Leinwand wie ein Lehrer eine neue Sprache. Daher ist das Verhältnis zum vorangegangenen Film sehr kompliziert. Aber das wissen Sie ja selbst zu gut... Es ist immer ein Sich-Fortsetzen und Sich-Abstoßen, Kontinuität und Kampf.

Was nun die Reproduktionsmöglichkeit angeht, so ist das ein zweischneidiges Schwert. Die Erfindung des Buchdrucks war ein riesiger Schritt nach vorn, einer der wichtigsten Schritte der Renaissance. Dadurch wurden die Massen an die Kultur herangeführt, wurde außerordentlich schnell Wissen verbreitet. Diese Erfindung hat das Leben von Grund auf verändert. Aber genauso wie die Erfindung der Schrift hatte auch die Erfindung des Buchdrucks negative Folgen. Beispielsweise die Hexenprozesse, die in einzelnen Gebieten Deutschlands zur massenhaften Vernichtung der Frauen geführt haben und eine echte Krankheit des 16. Jahrhunderts waren. All das hat neben anderem seine Ursache auch im Buchdruck, weil die "Teufelsliteratur" Auflagen erlebte, an die das Mittelalter überhaupt noch nicht denken konnte. Und als diese "Teufelsliteratur" in die Hände des nicht sehr gebildeten und in sozialer Unsicherheit lebenden Durchschnittsbürgers des 16. Jahrhunderts gelangte, der da glaubte, die Welt würde untergehen, spielte sie eine verhängnisvolle Rolle... [...]

M. Jampolski: Sie gebrauchen den Begriff "Filmsprache", der uns beiden keine Ruhe läßt, weil wir nicht ganz verstehen, was er bedeutet. Christian Metz zweifelt generell daran, daß der Film eine vollwertige Sprache besitzt. Andere meinen, die Filmsprache sei ein Komplex von Notationen, die auf die räumlichen und zeitlichen Beziehungen einzelner Fragmente hinweisen. Sie sagen, wir nehmen einen Text und lernen gleichsam anhand dieses Textes die Sprache. Ich würde gerne wissen, ob es eine Metapher ist, wenn man von der "Sprache der Kunst" redet, und was "Filmsprache" dann ist.

J. Lotman: Wir sollten uns erst einmal darüber verständigen, was Sprache ist. Heute sehen wir das nicht mehr so orthodox wie Saussure oder die Prager Linguistenschule, obwohl wir von ihren Grundlagen noch nicht völlig abgerückt sind. Wir sind der Ansicht, daß die Sprache eine von Natur aus heterogene Erscheinung ist, daß sie kein festgefügtes, im Gleichgewicht befindliches System bildet, sondern eine Überschneidung vieler Systeme, wobei ihr Systemcharakter unterschiedlich stark ausgeprägt ist. Auf bestimmten Ebenen gibt es streng organisierte Kernstrukturen, wie die phonologischen. Daneben gibt es Strukturen, die diese wie Wolken umhüllen: Quasistrukturen und strukturähnliche Gebilde, die deshalb als solche aufgefaßt werden, weil wir sie im Lichte der Kernstrukturen sehen. Besonders spürbar wird das in der Semantik. Ist die im Wörterbuch fixierte Bedeutung eines Wortes ein eindeutiges, direktes Verhältnis zwischen dem, was bezeichnet wird, und dem, was bezeichnet? Offenbar nicht. Die Bedeutung eines Wortes ergibt sich aus der Überschneidung möglicher Kontexte. Jedes Wort hat ein Gedächtnis, und die Sprache – für die Prager Schule eine streng synchrone Struktur (obwohl dies bereits Jakobson revidierte) – ist ein System mit einem Gedächtnis. Sie dringt durch Assoziationen und Strukturmomente in die Tiefe, und diese Tiefe ist ihr Wesen. Wäre die Sprache streng synchron, könnte sie nicht funktionieren. Kolmogorow hat seinerzeit gezeigt, daß man in der Sprache der Verkehrsampeln (und irgendwann schien es uns, sie seien das exakteste Modell der Sprache) keine Gedichte schreiben kann.

Indessen ist die Tatsache, daß man Gedichte verfassen kann, keine periphere Eigenschaft der Sprache. Meiner Ansicht nach gehört das zu ihrem innersten Kern. Die Sprache hat – wie ich es jetzt sehe – ebenso wie der Text drei Grundfunktionen: die Funktion der adäquaten Wiedergabe, die sich am besten anhand der Verkehrsampeln veranschaulichen läßt; die Funktion der Hervorbringung neuer Texte, neuer Informationen; und als dritte Funktion das Gedächtnis. Die Sprache denkt selbst. Sie denkt, weil die nicht adäquate Wiedergabe einerseits entstellt, andererseits aber schöpferisch ist. Das, was vom Standpunkt der einen Funktion als Mangel gilt, ist vom Standpunkt der anderen Bedingung für störungsfreies Arbeiten. Wenn man also in einer Sprache Gedichte schreiben kann, ist das keine Beigabe zur Grundstruktur, sondern

eine gleichberechtigte Funktion. In einer Sprache, in der man keine Gedichte schreiben kann, kann man auch nicht denken. Man kann nur fertige Mitteilungen weitergeben, kann aber mit ihr keine neuen Mitteilungen schaffen. Da aber unsere Sprache nicht nur Kommandos weitergeben soll, sind die beiden anderen Funktionen absolut unumgänglich. Somit ist die Sprache eine Maschine mit drei Funktionen, und nur in einem bestimmten Sinne handelt es sich um ein und dieselbe Sprache. Im Grunde sind hier mittels ein und derselben Mechanismen drei verschiedene Maschinen entstanden. Und wenn wir von Filmsprache reden, meinen wir nicht die Sprache, an die Metz denkt, meinen wir nicht die Sprache der Ampelanlagen, sondern die Sprache als kompliziertes kollektives Ganzes, das insbesondere auch Eigenschaften des kollektiven Intellekts besitzt. Deshalb wäre es falsch, eine Grenze zu ziehen und zu sagen, das eine seien allgemeinkulturelle Assoziationen, anderes hingegen falle aus der Filmsprache heraus, weil es zu einer anderen Sprache gehöre. Allgemeinkulturelle Assoziationen fallen aber weder aus der Nationalsprache noch aus der Sprache der Kunst heraus, sondern gehören zur Struktur der Semantik. Wie jede Sprache dieser Art sind sie Maschinen, die sehr viel fassen können. Sie verleiben sich andere Sprachen ein, andere Sprachen werden ihre Sprache. Wenn in einen russischen Text französische Sätze gelangen (beispielsweise bei Tolstoi), ist das keine Einverleibung französischer Sätze mehr, sondern russische Sprache. Und wenn Wort- und Bildtexte als scheinbar filmfremde Komponenten in einem Film vorkommen, sind sie bereits Filmsprache. Alles, womit die Leinwand zu uns "redet", ist für mich Filmsprache.

M. Jampolski: Kann demnach von der Aufgabe, eine solche Sprache auch nur annähernd zu beschreiben, praktisch überhaupt keine Rede sein?

J. Lotman: Wenn Sie bei der Untersuchung der Filmsprache zu solchen pessimistischen Schlußfolgerungen kommen – was sollen da erst diejenigen machen, die die gesamte Kultur betrachten, in der der Film nur ein und durchaus nicht einmal ein dominierender Bestandteil ist? Wir haben es doch mit heterogenen Objekten und außerordentlich vielen Faktoren zu tun; hier ein Modell zu schaffen ist wirklich schwer.

Zu den Autoren

Thomas Elsaesser, Dr., geb. 1943, Professor für Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität von Amsterdam; Aufsätze in englischen, amerikanischen, deutschen, französischen und italienischen Sammelbänden; Autor von "New German Cinema: A History" (London: Macmillan 1989), Herausgeber von "Early Cinema: Space, Frame, Narrative" (London: BFI 1990) und von "Writing for the Medium: Television in Transition" (Amsterdam: Amsterdam University Press 1994).

Klaus Kreimeier, Dr., geb. 1938, Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte; Fernsehredaktion beim HR (bis 1968), Redakteur beim "Spiegel" (1968/69), Dozent an der DFFB (1971-76), Lehraufträge und Gastprofessuren an in- und ausländischen Universitäten, seit 1976 freier Publizist und Autor; zahlreiche Beiträge für Rundfunk, Fernsehen und Presse, letzte Buchveröffentlichungen: "Die Ufa-Story" (München: Hanser 1992), "Notizen im Zwielicht/TV-Kritiken" (Marburg: Schüren 1992) sowie "Die Metaphysik des Dekors" (Marburg: Schüren 1994).

Jurij M. Lotman, Dr., 1922-1993, Professor für Literaturwissenschaft und -theorie an der Universität Tartu, Gründer der Tartu-Schule, Mitglied zahlreicher europäischer Akademien der Wissenschaft; zu seinen wichtigsten ins Deutsche übersetzten Monographien zählen "Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik" (München: Fink 1972), "Die Struktur literarischer Texte" (München: Fink 1972), "Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films" (Frankfurt a.M.: Syndikat), "Alexander Puschkin" (Leipzig: Reclam 1989) sowie die Aufsatzsammlungen "Aufsätze über Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur" (Kronberg, Ts.: Scriptor 1974) und "Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst" (Leipzig: Reclam 1981).

Stephen Lowry, Dr., geb. 1952, Studium in San Diego, Göttingen und Madison, Promotion in Bremen; Lehraufträge in Bremen, Oldenburg und Berlin; seit November 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft und Film an der HBK Braunschweig, DFG-Projekt "Filmstars"; Veröffentlichungen: "Pathos und Politik: Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus" (Tübingen: Niemeyer 1991) sowie verschiedene Artikel in Sammelbänden und Fachzeitschriften.

Jürgen E. Müller, Dr., geb. 1950, Dozent am Institut für Film- und Fernsehwissenschaft der Universität von Amsterdam, z.Zt. Gastprofessor an der Universität von Montréal; Herausgeber der Reihe "Film und Medien in der Dis-

kussion" beim Verlag NODUS in Münster und Autor zahlreicher Arbeiten zur Filmgeschichte und zum Thema Intermedialität.

Leonardo Quaresima, Dr., geb. 1947, Professor für Filmgeschichte an den Universitäten Udine und Bologna, Gastdozenturen an der Universität Bremen; Veröffentlichungen u.a. "Leni Riefenstahl" (Florenz: La Nuova Italia 1985), "La scena ottica. Cinema e teatro in Germania" (Bologna: Clueb 1990), "Nuovo cinema italiano" (Bologna: Clueb 1991), "Walter Ruttmann: cinema, pittura, ars acustica" (Calliano, TN: Manfrini 1994) sowie Essays in Zeitschriften und Sammelbänden; Mitherausgeber der Zeitschrift "Cinema & Cinema" und Herausgeber einer Filmreihe beim Verlag Campanotto in Udine.

Irmbert Schenk, Dr., geb. 1941, Dozent für Medienwissenschaft an der Universität Bremen, Schwerpunkt audiovisuelle Massenkommunikation (Film und Fernsehen); Arbeiten zur italienischen Literatur- und Theatergeschichte und zur Filmgeschichte, Medienwissenschaft und Medienpädagogik.

Jörg Schweinitz, Dr., geb. 1953, Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunstwissenschaften (i.Gr.) bei der Universität Potsdam; von 1985 bis 1992 an der Forschungsabteilung der Akademie der Künste der DDR, Bereich Film, danach Research Fellow an der Princeton University; Autor und Herausgeber von Publikationen zur Filmtheorie und ihrer Geschichte, u.a. "Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-14" (Leipzig: Reclam 1992) sowie "Hugo Münsterberg: Das Lichtspiel und andere Schriften zum Kino (Wien: Synema [i.Dr.]).

Call for Abstracts: Themenheft "Filmhistoriographie"

Die Nummer 5/1/1996 von *montage/av* wird dem Thema Filmgeschichtsschreibung gewidmet sein. Wir streben eine Diskussion an, die grundlegende Fragen zur Filmhistoriographie anhand filmhistorischer Probleme konkretisiert. Folgende Fragestellungen scheinen uns dabei von besonderem Interesse:

– Artikulationen in der Filmgeschichtsschreibung:

Welche Rolle spielen Periodisierungen, künstlerische Strömungen, nationale Kinematographien u.ä. für die Filmgeschichtsschreibung? Hieran anschließend stellt sich auch die Frage nach dem historischen Wandel, nach "Einschnitten" und "Brüchen" in der Filmgeschichte. Schließlich: Wie verhalten sich Techno-

logie-, Wirtschafts-, Stil- und Rezeptionsgeschichte zueinander? Lassen sich diese sehr verschiedenen Ebenen miteinander vermitteln?

– Filme in der Filmgeschichtsschreibung:

Wird Filmgeschichte nicht mehr in erster Linie als Geschichte der Filmkunst gesehen, scheinen der Einzelfilm und der Regisseur, die in der traditionellen Filmgeschichtsschreibung einen zentralen Platz einnehmen, an Bedeutung zu verlieren. Wie können Einzelfilmanalyse, biographische Untersuchungen usw. unter den veränderten Bedingungen aussehen?

– Quellenproblematik:

Die sogenannte "New Film History" sucht bislang vernachlässigte Quellen zu erschließen: Firmenpapiere, Abrechnungen, Zensurakten, Einträge im Handelsregister, Anzeigen in der Fachpresse usw. Wie funktionieren solche Daten als Quellen, als Dokumente? Wie muß man sie quellenkritisch "lesen", um über die rein faktographische Darstellung (deren Bedeutung außer Zweifel steht) hinausgehen zu können?

– Filmgeschichtsschreibung und ihre Institutionen:

Wie stellt sich das Problem der filmhistorischen Überlieferung, welche (Macht-)Position nehmen dabei Archive, Kinematheken, Museen, die Wissenschaft ein, was schließen sie aus? Wie wirkt sich dabei die fast ausschließliche Berücksichtigung des Spielfilms aus? Wie werden Interpretationen zu historischen Fakten (wie z.B. beim Phänomen der Legendenbildung)? Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang schließlich auch nach der Historizität der Filmgeschichtsschreibung selbst, nach den Modellen, an denen sie sich orientiert (und die vielleicht in eine Sackgasse geführt haben).

– Filmgeschichte im Kontext:

Heute, nach hundert Jahren Filmgeschichte, scheint die relative Autonomie des Gegenstands Film fraglich zu werden. Wie lassen sich Konzepte wie das der Intermedialität in einer historischen Perspektive verwenden? Welche Impulse kann die Filmgeschichtsschreibung aus Ansätzen wie denen der *Cultural Studies* beziehen?

Die Redaktion lädt zur Einsendung von Abstracts (ca. eine DIN-A4-Seite) bis zum 1.4.1995 ein. Die Artikel müssen zum 1.1.1996 vorliegen, Erscheinungstermin des Heftes ist Mai 1996.

Call for Abstracts: Themenheft "Fernsehen"

Vor nunmehr zehn Jahren hat die Deregulierung des Rundfunksystems in der Bundesrepublik begonnen, und im deutschen Fernsehen ist wohl nichts mehr so, wie es zuvor war (ohne daß darüber Krokodilstränen zu vergießen wären). Die Redaktion von montage/av will das zum Anlaß für ein Themenheft "Fernsehen" nehmen, in dem es nicht so sehr um eine Bestandsaufnahme der Veränderungen gehen soll als vielmehr um die Frage "Wie über Fernsehen nachdenken/schreiben/forschen heute?"

Wir möchten Fernsehwissenschaftlerinnen und Fernsehwissenschaftler einladen, sich ein Thema und einen Gegenstand zu wählen, an dem sie vorführen, worüber zu schreiben und wie nachzudenken über Fernsehen, welche Thesen über Fernsehen aufzustellen sie für wichtig und für die Forschung richtungweisend halten.

Das mag ganz offen klingen und ist auch so gemeint: Die Redaktion gibt den Autorinnen und Autoren Carte blanche. Damit es aber nicht völlig vage bleibt, möchten wir einige Hinweise zu unseren Vorstellungen geben: Entscheidende Anstöße für die Fernsehforschung kamen in den letzten Jahren sicherlich von rezeptionsorientierten Ansätzen. Wir möchten mit dem geplanten Heft angesichts der Programmervielfachung, angesichts neuer Sende- und Präsentationsformen das Augenmerk aber auf die Text- bzw. Produktseite lenken. Ausgangspunkt und Gegenstand sollten also eine Sendung, ein Genre, ein Programm, eine Präsentationsform oder institutionelle Prozesse (Programmierung, Öffentlichkeitsformen, soziale Funktionen) sein. Wir wünschen uns, daß die Artikel einerseits Beiträge zur Funktionsbestimmung des Mediums Fernsehens sind, andererseits Fragestellungen einer künftigen Fernsehforschung reflektieren, also sich in gewissem Maße methodologisch explizieren.

Bei Interesse an einer Mitarbeit an diesem Heft erbitten wir eine kurze Nachricht an Eggo Müller (Naunynstr. 62, D-10997 Berlin, Tel. 030/615 31 32), um Rücksprache halten zu können. Ein Abstract erbitten wir bis spätestens zum 31.12.1994. Weiteres Technische: Artikel sollen zwischen 15 und 25 Manuskriptseiten lang sein, Redaktionsschluß für das Heft wird der 1.2.1995 sein, das Heft wird im Mai 1995 erscheinen. (Bei großer Beteiligung werden die Artikel ggf. auf die beiden im Jahr 1995 erscheinenden Hefte verteilt.)