

Werner Faulstich, Helmut Korte (Hg.): Fischer Filmgeschichte, Bd.2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925-1944
Frankfurt/M.: Fischer 1991 (FTB 4492), 361 S., DM 24,80

Mit ihrer auf fünf Bände angelegten *Fischer Filmgeschichte* wollen die Herausgeber Filmgeschichte als Produktgeschichte beschreiben, also nicht als normative Stilgeschichte. So tritt der einzelne Film in den Mittelpunkt: als sozialgeschichtliches Phänomen, sofern der Film beim Publikum erfolgreich war, als künstlerisch-ästhetisches Phänomen, das prägend auf andere Filme wirkte, oder als pars-pro-toto-Phänomen, das für eine bestimmte Zeit, ein bestimmtes Land, ein bestimmtes Genre ty-

pisch war und ist. Vom Ansatz her also ein neuer Zugang, der geeignet ist, den bestehenden Kanon zu hinterfragen und/oder zu verändern. Die Filmgeschichtsschreibung wird so eingebunden in die filmtheoretische Diskussion der letzten zwei Jahrzehnte, die nicht mehr vordergründig an normativen ästhetischen Urteilen interessiert ist, sondern nach sozialhistorisch und psychologisch signifikanten Bedeutungsstrukturen fragt.

Filmgeschichtsschreibung muß immer auswählen und gewichten. Im vorliegenden Fall tritt dieser Prozeß nur stärker in den Vordergrund. Das gilt auch für den nun vorliegenden Band 2, der anhand von 20 exemplarischen Filmen die Jahre 1925 - 1944 abhandelt. So ist nicht immer ganz klar zu ersehen, aus welchem Grund bestimmte Filme analysiert, andere nur erwähnt werden - z.B. *Die große Liebe* (D 1942; R: Rolf Hansen) und *Wunschkonzert* (D 1940; R: Eduard von Borsody). Aber liest man die abgedruckten Analysen nicht nur als in sich abgeschlossene und abschließende Filminterpretationen, sondern als Modelle für die Beschäftigung mit anderen gleichgelagerten Fällen (zu jedem analysierten Film geben die Autoren eine kleine Liste thematisch und/oder strukturell verwandter Titel), so bricht die Struktur herkömmlicher Filmgeschichtsschreibung vollkommen auseinander. Das ist nicht nur negativ zu sehen: Der Vorteil von Faulstichs und Kortess Ansatz besteht nämlich darin, daß Filmgeschichte nicht mehr im Paradigma nationaler Kulturen abgehandelt wird, sondern vielmehr im Rahmen weit komplexerer nationalkulturell und zeitgeschichtlich übergreifender Dependenz. Damit rücken auch Filme in den Fokus der Betrachtung, die nach Maßgabe gängiger Filmgeschichtsschreibung keinen Klassikerstatus haben wie *Lohnbuchhalter Kremke* (D 1930; R: Marie Harder), *Der Deserteur* (UdSSR 1933; R: V.I. Pudowkin) oder *Marine gegen Liebeskummer* (USA 1936; R: Mark Sandrich). Hier also ist der Kanon schon erweitert worden; ein Schritt in die richtige Richtung, wie die Analysen der oben genannten Filme zeigen, denn hier wird der Beweis erbracht, daß es nicht die durch die Tradition der Filmgeschichtsschreibung 'gesicherten' ästhetischen Urteile sind, die die Signifikanz der Filme ausmachen, sondern vielmehr ihr Status als komplexe Bedeutungsstrukturen im Zusammenhang mit den sozialen und/oder politischen Diskursen ihrer Entstehungszeiten und -räumen.

Helmut Korte analysiert Marie Harders *Lohnbuchhalter Kremke* als typisches Beispiel der zahlenmäßig geringen SPD-Filmarbeit am Ende der Weimarer Republik. (Und einmal mehr ist es nicht ein Film von Martin Berger, dessen Oeuvre am kontinuierlichsten mit dem sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Filmschaffen verbunden ist.) Natürlich geht es Korte nicht darum, einem heute relativ unbekanntem Film 'Klassikerstatus' zuzusprechen. Vielmehr analysiert er den Film als Dokument für die letztlich staatstragende Ideologie der Weimarer

Sozialdemokratie und macht deutlich, daß *Lohnbuchhalter Kremke* dramaturgisch mit Filmen wie *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (D 1929; R: Piel Jutzi) und *Kuhle Wampe* (D 1932; R: Slatan Dudow) eng verwandt ist, aber in seiner Gesellschaftsanalyse weit hinter der kommunistischen Produktion zurückbleibt.

Lothar Prox' Analyse von V.I. Pudowkins *Der Deserteur* ruft einen frühen Tonfilm aus russischer Produktion in Erinnerung, der in seiner formalen Radikalität (aber auch in seiner ästhetischen Folgenlosigkeit) einzigartig dasteht. Basierend auf einem schwachen theoretischen Konzept aus dem Jahr 1928, mit dem die russischen Formalisten um Sergej Eisenstejn das Primat der Montage gegen die "Verflachung" des Sprechfilms zu retten suchten, schuf Pudowkin einen Film, der den Ton radikal asynchron und kontrapunktisch einsetzte, um Bild- und Tonebene als jeweils eigenständige Bedeutungsträger nutzen zu können. Anders als z.B. Walter Ruttmann in seinen frühen Tonfilmexperimenten bemüht sich Pudowkin um einen musikalischen Aufbau seines Films, den Prox einem musikalischen Laien allerdings nicht uneingeschränkt verdeutlichen kann. Für Pudowkin wird der Tonfilm auf diese Weise nicht zu einem narrativen, sondern zu einem kritisch-diskursiven Medium.

Mit *Follow the Fleet* (USA 1936; R: Mark Sandrich) analysiert Fred Ritzel einen Musicalfilm, der bei seinem zeitgenössischen Publikum sehr populär war, obwohl die Kritik ihn vernachlässigte. Ritzel stellt diesen Film als typischen Vertreter der amerikanischen New-Deal-Ära vor, ohne jedoch den soziologischen und historischen Kontext genügend zu erklären. Andrew Bergmans Studie *We're in it for the Money* über den amerikanischen Musicalfilm der dreißiger Jahre, die in Ritzels Bibliographie leider fehlt, hätte hier eine Richtung weisen können. Da das Film-musical international zeitgleich mit der weltweiten Depression populär wird, wäre es notwendig gewesen zu zeigen, auf welche Weise (wenn überhaupt) *Follow the Fleet* den neu erwachten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Optimismus reflektiert oder gar beflügelt hat. Die Beispiele jedenfalls, die Ritzel gibt, sind optimistische Kompensationsangebote, wie sie für den Populärfilm in Krisenzeiten typisch sind.

Das sichere Gefilde 'kanonischer' Filme zu verlassen, birgt, wie sich zeigt, methodische Probleme. Die Filme, die in diesem Buch analysiert werden, sind nicht alle 'paradigmatisch' (so problematisch das Konzept 'paradigmatischer Filme' auch sein mag). Aber Faulstichs und Kortess *Filmgeschichte* liefert ohnehin keine fertigen und endgültigen Ergebnisse, sondern zeigt vielmehr, daß die Geschichte des Films ein Aneignungsprozeß ist, der aktiv und an den Filmen selbst vollzogen werden muß. Ihr Zugehen fordert dazu auf, jeden Film individuell historisch zu verspannen. Das verlangt gleichzeitig nach analytischer Kreativität und

nach einem Bewußtsein für das dialektische Problem, daß man Filmgeschichte nur entdecken kann, wenn man sie schon 'hat'.

Uli Jung (Worcester/MA)