

Fotografie und Film

Bereichsrezension: Weimarer Kino

Christian Rogowski (Hg.): The Many Faces Of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy

Rochester, New York: Camden House Inc. 2010, 354 S., ISBN 978-1-57113-429-5, € 64,99

Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929

München: Edition Text + Kritik 2009, 443 S., ISBN 978-3-86916-007-8, € 38,-

Wolfgang Struck: Die Eroberung der Phantasie. Kolonialismus, Literatur und Film zwischen deutschem Kaiserreich und Weimarer Republik

Göttingen: V&R Unipress 2010, 345 S., ISBN 978-3-89971-769-3, € 49,90

Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine - Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino

München: Edition Text + Kritik 2009, 827 S., ISBN 978-3-88377-910-2, € 49,-

Heute dominieren in der Historiographie des Weimarer Kinos genre- bzw. kulturwissenschaftliche Ansätze. Nicht länger wird es in der von Siegfried Kracauer gezogenen Fluchtlinie von "Caligari zu Hitler" verortet, sondern umgekehrt als Reaktion auf Weltkrieg, Bürgerkrieg und Inflation gesehen: als reflexive Verarbeitung seiner Vorgeschichte. In der Einleitung zu dem von ihm herausgegebenen Band verweist Christian Rogowski zurecht auf die stark verbesserte Materiallage: Viele

Filme aus der Weimarer Republik liegen mittlerweile erstmals, bzw. in rekonstruierten Fassungen vor und fordern eine Neubewertung der Produktion insgesamt. Rogowski weist darauf hin, dass sich das Weimarer Kino nicht auf das Schlagwort 'Expressionismus' reduzieren lasse: "After the First World War, Germans did not necessarily crave dark and brooding tales of males in crises, filmed with bizarre camera angles and high-contrast lighting" (S.10). Immer deutlicher werde, dass es sich

keineswegs um ein düsteres Autorenkino handele, sondern vor allem um ein Genrekino, das erstaunlich vielseitig, produktiv und kreativ gewesen sei. Wo Kracauer und Lotte Eisner Künstler mit „specifically Teutonic preoccupations“ gesehen hätten, sieht Rogowski „shrewd entrepreneurs at work cleverly assessing available economic options by adopting innovative strategies, that today we call product differentiation and niche marketing“. (S.9)

Viele der kreativen Entscheidungen von Produzenten und Regisseuren seien daher vor allem ökonomischen Zwängen geschuldet gewesen. Aufgrund der allgemeinen Unbeliebtheit der Deutschen wurden verstärkt Genrefilme produziert, die ihre nationalen Wurzeln bewusst kaschierten, um auf den ausländischen Märkten bestehen zu können. Doch auch die ‚Germaness‘ des Weimarer Kinos und vor allem der notorische ‚Expressionismus‘ seien nur weitere Vermarktungsstrategien gewesen. Die Diversifizität des Weimarer Kinos zeige sich schließlich auch darin, dass verschiedenste ideologische Botschaften transportiert wurden und es daher unmöglich wäre, eine bestimmte nationale Disposition festzustellen. Die in dem Band versammelten Aufsätze fügen sich in das skizzierte Paradigma.

Mihaela Petresc liest frühe Tonfilmkomödien mit Marlene Dietrich und Brigitte Helm wie *Bomben auf Monte Carlo* (1931) oder *Die Gräfin von Monte Christo* (1932) als Befreiungen von den sinistren Vamp-Rollen des Stummfilmmelodrams, die deren Art, Frauen zu zeigen, ironisch

dekonstruieren. Für Jill Suzanne Smith sind ‚Aufklärungsfilme‘ wie Richard Oswalds *Die Prostitution* (1919) keine apolitischen Exploitationsfilme, sondern Zeichen eines demokratischen Aufbruchs. Cynthia Walk untersucht frühe ‚Assimilationsfilme‘ wie *Das alte Gesetz* (1923), die sie als Reaktion auf den aggressiven Antisemitismus, insbesondere gegen jüdische Immigranten aus Österreich-Ungarn, interpretiert. Aufschlussreich sind die Ausführungen Josef von Bernards zum Starsystem des Weimarer Kinos, das sich stark von dem amerikanischen Modell unterschied: In Deutschland waren Regisseure die wahren Stars.

Mehrere Aufsätze beschäftigen sich mit der Bedeutung des Ersten Weltkriegs für das Weimarer Kino. Barbara Hales verknüpft *Nerven* (1919) mit dem sexual-hygienischen Diskurs und interpretiert ihn als Ausdruck der deutschen Unfähigkeit, die Niederlage zu akzeptieren. *Nosferatu* (1921) und *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920) sieht sie – wie zuvor schon Anton Kaes – als filmische Auseinandersetzungen mit Kriegstrauma und Kriegsheimkehrerproblematik. Nach Anjeanna Hans handelt der Horrorfilm *Orlacs Hände* (1924) von der sich gegen Frauen richtenden Aggression traumatisierter Soldaten. Jamey Fisher wendet den *Spatial-Turn* der Cultural-Studies auf den Kriegsfilm *Westfront 1918* (1930) an und zeigt, wie der Film auf der Ebene der Rauminszenierung – hier Front, Heimat und Lazarett – den Mobilisierungsfilm und andere zeitgenössische Propaganda konterkarierte.

Philipp Stiasny beschäftigt sich mit dem anti-bolschewistischen Film

im frühen Weimarer Kino. Filme wie *Nerven* (1919) lieferten spektakuläre, pseudodokumentarische Bilder gegen den 'inneren Feind'. Er kann auch zeigen, wie dieses Genre Spuren im Mainstreamkino hinterließ. So zum Beispiel in Langs *Mabuse, der Spieler* (1922): im zweiten Teil stachelt Mabuse - als kommunistischer Agitator verkleidet - eine Menge zum Aufstand gegen die Polizei auf. Es folgen Bilder von Barrikaden- und Häuserkämpfen. Und auch in der letzten Episode von Murnaus *Satanas* (1919) stehe der „Satan im Zentrum der Novemberrevolution“. (S.160) Der Aufsatz findet sich auch in Stiasnys Buch über die Beziehung zwischen Krieg und Kino im Weimarer Stummfilm.

In den einzelnen Kapiteln wird zunächst „das jeweils relevante Filmkorpus in seinen publizistischen und literarischen Kontext“ verortet und soll in seinen Bezügen zu „politischen, sozialen und kulturellen Fragen kenntlich“ (S.19) gemacht werden. Bei diesen Diskursivierungen geht es explizit nicht darum, „eine dominante, politisch deutbare Botschaft eines Films herauszuarbeiten“. Stattdessen interessieren Stiasny die „ganz verschiedenen, oft ambivalenten Interpretationsangebote, die das populäre Kino für ein breitgefächertes Publikum überhaupt attraktiv machen“. (S.20) Es soll gezeigt werden, wie sich das „Kino den Krieg als Stoff und Thema“ (S.18) angeeignet habe. Das „Konzept ‚Kriegsfilm‘“ (S.18) wird, wie in den Arbeiten von Anton Kaes oder Bernadette Kester, also weiter gefasst, so dass auch hybride Formen darunter fallen. Dabei konzentriert sich Stiasny neben der antibolschewistischen Propa-

ganda auf noch während des Weltkriegs produzierte Spielfilme wie *Weihnachtsglocken* (1914), filmische Visionen künftiger Kriege wie *Giftgas* (1929) und schließlich eine Revision der so genannten ‚Preußenfilme‘, in denen der Weltkrieg ‚im historischem Gewand‘ auftrat. Wie schon Kester kann Stiasny zeigen, dass die ‚Verspätungsthese‘, nach der der Krieg erst ab Mitte der 20er Jahre ein Thema für den Spielfilm wird, wenig plausibel ist und dass das Kriegsende keinen wirklichen Einschnitt für die Produktion bedeutete. *Ikarus* (1919), noch während des Kriegs gedreht, kam erst nach Kriegsende in die Kinos. Dieser Film, der Weltkriegsbilder mit einer Detektivgeschichte verbindet, weist in seiner unausgegorenen Mischung aus Melodram und Mythos auf den ‚Gefallenen-Denkmal‘-Charakter von Filmen wie *Fridericus Rex* (1921/22) oder *Die Nibelungen* (1924) voraus, deren großer Erfolg zu einer Politisierung des Kinos ab der Mitte der 20er Jahre führte.

Damit beleuchtet Stiasny auch die bislang vernachlässigte unmittelbare Nachkriegszeit, in der die wichtigsten Visualisierungsformeln des Kriegsfilms bereits durchbuchstabiert wurden. Spätestens mit *Im Westen nichts Neues* (1930) setzte sich eine realistische Darstellung des Krieges durch, die sich vor allem auf das ‚Fronterlebnis‘ konzentrierte. Dadurch nahm die „Vielfalt der Genres“ ab und damit auch die vermeintlichen Ambivalenzen, die Stiasny als „historische Alternativen“ zum „realistischen Paradigma“ interessieren. (S.24) Doch das erklärt nicht wirklich, wieso der Autor die letzten Jahre der Republik und insbesondere Kontinuitäten zum

NS-Film nicht thematisiert. Seine Erklärung, der Tonfilm stelle einen radikalen Einschnitt dar, bleibt nicht nur deswegen unbefriedigend, weil er selbst einen Tonfilm untersucht – den ‚Preußen-Film‘ *Die letzte Kompanie* (1930) –, sondern auch aufgrund seiner Methode. Denn auch verschollene Filme, die nur noch als Aktennotiz der Zensurbehörden existieren, werden analysiert. Ebenso wenig überzeugt das Konzept des ‚populären‘ Films – einerseits, weil die Popularität nur behauptet wird, andererseits, weil diese Filme offensichtlich nicht ‚einfach gute Unterhaltung‘ sein wollten, sondern ganz unzweideutig handfeste antidemokratische, chauvinistische und antisemitische Interessen verfolgten und schließlich auch Regisseure wie Fritz Lang oder Murnau ‚populäre‘ Filme machten.

Schließlich stellt sich die Frage, ob es sich bei den Filmen (mit Ausnahme des ‚Preußen-Films‘) überhaupt um Genres handelt, und nicht vielmehr um Genrefilme, bzw. Genrehybride, die das Kriegsmotiv lediglich als Schauwert beimischen. Die Art, wie die untersuchten Filme „Unterhaltung und Krieg verbinden“, erscheine „vielleicht als unangemessen und manchmal sogar frivol, selbst wenn solche Maßstäbe für eine historische Analyse der populären Kultur nicht besonders hilfreich sind“. (S.396) Welche Kriterien er selbst anlegt, zeigt das ärgerlich banale Fazit: die besprochenen Filme besäßen „Wärme, womöglich Feuer“. Eine „Schlüsselqualität“ sei in ihrem „Vermögen“ zu sehen, „zugleich die Schaulust zu befriedigen, die Dis-

tanz zwischen dem Zuschauer und den Figuren auf der Leinwand verschwinden zu lassen und allen Genrekonventionen zum Trotz Gefühle und Emotionen zu wecken. Die Filme gestatten sinnliche Erlebnisse und bringen Menschen zum Lachen, Weinen, Staunen, vielleicht auch zum Grübeln, Ärgern und Mitleiden“. (S.397)

Nachdem zuletzt die Germanistik von den *Post-Colonial-Studies* affiziert wurde, stellen einige Bücher auch dem Weimarer Kino die überfällige postkoloniale Frage. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Struck beschäftigt sich in seiner Studie zu dem Verhältnis von Eroberung und Phantasie in der deutschen Kolonialerzählung zwar vor allem mit Reiseberichten und Kolonialromanen, kommt aber auch auf den exotistischen Film im Weimarer Kino zu sprechen. Von dort zieht er eine Linie zu heutigen Produktionen wie *Nirgendwo in Afrika* (2001) oder *Afrika, Mon Amour* (2007). Zweifellos war die Weimarer Republik ein postkolonialer Staat.

Doch mit Blick auf die Filme und auch die Weimarer Literatur fällt auf, wie wenig sich hier durch eine völlig neue Ausgangslage änderte. Das gefilmte Afrika war längst Ort der Phantasie, unberührt von der genozidalen Kolonialepisode: „Afrika, das ist ein Wechselspiel aus Kinematographie, Kolonialismus, trivialisierter und verkitschter Kunst, grausam-zynischer Volksbelustigung wie dem Jahrmarktsspiel ‚Nero down‘, alltäglichem Rassismus – und erotischer Phantasmagorie, die ihren Ursprung seitens von Afrika hat.“ (S.206f.). Struck interessiert das „Narrativ“ vom „Aufstieg und Niedergang des deutschen Koloni-

alreichs“: die Geschichte der deutschen Kolonialerzählung und wie sie sich in Populärkultur übersetzte, um dort in Form von Stereotypen, Phantasien und Raumvorstellungen ein zähes Eigenleben zu führen. Zunächst entwirft er anhand wilhelminischer Kolonialliteratur eine „narrative Ordnung der kolonialen Topographie“. (S.5) Auf deren Grundlage wird dann auch der Afrika-Exotismus des Weimarer Kinos verortet. *Die Herrin der Welt* (1919) von Joe May und *Die Frauengasse von Algier* (1926) werden einer dichten Beschreibung unterzogen. In den Bildern, die der deutsche Film von Afrika produziert(e), ist die indigene Bevölkerung immer nur Staffage, es geht um das Selbstbild der Deutschen.

Dementsprechend wird die Erzählung als ein Konzept der Selbstmodellierung gefasst. Das ‚Fremde‘ ist in der populären Kultur Vehikel der Kolonisten, um „die Wonnen der Eigenliebe zu steigern“ (Aimé Césaire): eine „Bühne“ auf der Kolonialismus gespielt wird. Das Verhältnis zwischen Eroberung und Phantasie meint daher eine zweite Landnahme: „Phantasien der Eroberung implizieren die Eroberung der Phantasie.“ (S.45) Nicht nur das Land und die Freiheit wurde den Opfern genommen: auch das Reich der Phantasie wird durch Stereotypisierung erobert und als konsumierbarer, pittoresker Hintergrund für ein Drama weißer Subjektivation benutzt. Die kulturelle Produktion des ‚Fremden‘ dient der Ausbildung einer stabilen Identität. Mit diesem Befund schließt Struck einerseits bei dem postkolonialen Ansatz von Homi Bhabha an: der kulturellen „Zurichtung“ des

„Anderen“ (S.20); andererseits bei filmwissenschaftlichen Ansätzen wie von Linda Williams, die Genres als ein „Setting for desire“ fasst. In ihnen finde ein „semiotischer Exzess“ (S.20) statt, ein Überschuss von Bedeutungen, der einer nur auf die Struktur der Narration gerichteten Betrachtung notwendigerweise entgehen müsse. Diese Tendenz zum Disparaten und Widersprüchlichen werde im Kino noch stärker. Mit Blick auf deutsche Afrika-Filme und TV-Dokumentationen von heute kommt Struck zu dem Schluss, dass hier die gleichen rassistischen Stereotypen auf „unheimliche“ Weise wiederkehrten, allerdings einer Art „Facelifting“ unterzogen würden. Auch sie seien „Ausdruck einer Selbstinszenierung, die sich mittels des Anderen und auf dessen Kosten ins Bild setzt“. (S.278)

Im Vergleich mit den Weimarer Filmen werde in ihnen die koloniale Realität sogar noch weniger zum Thema. In Produktionen wie *Die Wüstenrose* (2000) richte sich „der Fokus nicht mehr auf die koloniale Verwertbarkeit, sondern auf die touristische und populärkulturell-phantasmagorische“. (S.305) Struck ist sich der Gefahr bewusst, durch die Fixierung auf die deutsche Kultur die Kolonisierten „erneut zu marginalisieren“, statt ihre durchaus wahrnehmbaren Stimmen zu berücksichtigen. Wie produktiv ein solcher Ansatz sein kann, zeigt die Studie von Tobias Nagl über Repräsentation und Selbstverständnis Schwarzer Schauspieler im Weimarer Kino. Während der Zugang Strucks narratologisch ist, geht Nagl eher archäologisch vor. Auf dem Cover

ist ein mit Schild und Speer bewaffneter Schwarzer zu sehen, der vor einer Filmkamera steht. Dieser rassistische Witz – mit einem professionellen Schauspieler inszeniert – zeigt für Nagl beispielhaft, wie Kamera-Blicke Macht- und Herrschaftsverhältnisse ausdrücken und den ‚Primitiven‘ so erst herstellen. Doch existierten auch Gegenblicke. So künde „die neugierige Pose des schwarzen Schauspielers vor der Kamera“ davon, dass „der weiße Blick erwidert werden kann“. (S.9)

Nagl versucht das historische Archiv „gegen den Strich zu lesen“, eine Gegengeschichte des Weimarer Kinos aus einer Perspektive des ‚Schwarzseins‘ zu schreiben und will mit seinem Buch einen „Dialog zwischen postkolonialer Kritik, Rassismustheorie und Filmwissenschaft“ anstoßen. Die Aufgabe der meisten schwarzen Schauspieler bestand weniger darin, Schauspiel zu verkörpern, als vielmehr ‚Natur‘: ‚echte Neger‘ sollten eine authentische Kulisse verbürgen. Sonst sah man sie in Nebenrollen als dämonische Verführer oder stolze Diener. Nagl widmet u. a. Louis Brody, Peter Makembe, Wilhelm Munumé oder Willy Allen Portraits. Auf über 800 Seiten bespricht er außerdem koloniale Propaganda, wie die ‚Dokumentarfilme‘ des ‚Afrikaforschers‘ und ‚Kolonialenthusiasten‘ Hans Schomburgk, kolonialrevisionsistischen Soldaten-Kitsch wie *Ich Hatt’ Einen Kameraden* (1926), aber auch exotische Abenteuerfilme und Komödien. So beschäftigt er sich ebenfalls mit *Die Herrin der Welt* (1919) und zeigt an diesem Beispiel, dass der Erfolg des deutschen Film-Exotismus

im Ausland eher gering war. Bei diesen aufwendigen Produktionen, sei oft bereits die Herstellung „als Fortsetzung der Materialschlacht des Ersten Weltkriegs mit anderen Mitteln verstanden“ (S.764) worden. Nagl spürt kolonialen und rassistischen Repräsentationen und Implikationen in unzähligen Dokumentar-, Reise- und Abenteuerfilmen aber auch im offiziellen Kanon nach. Interessant sind seine kritischen Anmerkungen zur ‚Rassenfrage‘ im Kino der Weimarer Linken und zur ambivalenten Afrika-Begeisterung der Avantgarde. Dass die „Kolonialfrage“ einen „zentralen Deutungsrahmen nicht nur der Politik, sondern auch der populären Kultur und des Kinos in der Weimarer Republik darstellte“ (S.762) steht für Nagl außer Frage.

Die zu Tage geförderten „Fundstücke“, forderten „eine neue Perspektive auf das Weimarer Kino“ (ebd.) ein. Gleichzeitig insistiert der Verfasser darauf, dass sich eine solche Geschichte nicht ohne die „reale Präsenz Menschen afrikanischer Herkunft schreiben“ ließe. (S.766) Offensiv fordert er die Verwendung des Begriffs ‚Rasse‘, den er euphemistischen Konzepten des „Anderen“ oder des „Fremden“ vorzieht, hinter denen die brutale historische Realität verschwände. Methodisch favorisiert Nagl einen historisch-materialistischen Weg im Sinne Stuart Halls, der auch Produktions- und Rezeptionsweisen mit einbezieht und dabei versucht „die populäre Kinokultur als ein komplexes, widersprüchliches und überdeterminiertes Feld der Artikulation kolonialer und rassistischer Diskurse zu begreifen“. (S.35f.) D. h. für ihn aber auch, die spe-

zifische kolonialkulturelle Konstellation der Weimarer Republik herauszuarbeiten. Diese macht Nagl insbesondere an der Debatte über die Stationierung französischer Kolonialregimente im Rhein-

land und Filmen wie *Die Schwarze Schmach* (1921) oder *Die Schwarze Pest* (1921) deutlich, die direkt darauf reagierten.

Florian Fuchs (Frankfurt am Main)