media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Johann Pibert

Filmpsychologie und Zensur: Zur Reartikulation filmhistorischer Zensurfälle im filmischen Gesicht der Stadt Potsdam

2023

https://doi.org/10.25969/mediarep/19399

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Pibert, Johann: Filmpsychologie und Zensur: Zur Reartikulation filmhistorischer Zensurfälle im filmischen Gesicht der Stadt Potsdam. In: *ffk Journal*, Jg. 7 (2023), Nr. 8, S. 133–150. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/19399.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

ffk Journal
Film- und Medienwissenschaftliches Kolloquium

Johann Pibert
Berlin

Filmpsychologie und Zensur

Zur Reartikulation filmhistorischer Zensurfälle im filmischen Gesicht der Stadt Potsdam

Abstract: In der Filmstadt Potsdam gibt es 42 Straßen, Wege und Plätze, die nach Filmschaffenden benannt sind, deren Geschichten kürzlich mittels eines eigens dafür entwickelten wissenschaftlich-künstlerischen Verfahrens in Kurzbiografien reartikuliert, d. h. neu hervorgebracht wurden. 16 der 42 Kurzbiografien enthalten filmhistorische Zensurfälle, die in diesem Beitrag klassifiziert werden. Das Ergebnis sind sechs Cluster – zwei beziehen sich auf Sexualität und vier auf Politisches. Es wird augenfällig, dass die Geschichte des *queer cinema* in den Kurzbiografien neu erzählt und sichtbar gemacht wird. Außerdem ist eine Dominanz des Politischen zu erkennen. Insgesamt wird deutlich, dass Zensur den Kampf gegen ebendiese mit einschließt. Darüber hinaus stellt der Beitrag ein Allianzmodell der Filmpsychologie und der Filmgeschichte vor, da die vorliegende Reartikulation erst durch die Zusammenarbeit der beiden Disziplinen möglich wurde.

Johann Pibert (Dipl.-Psych.), Mitarbeiter der Hochschulleitung an der Hochschule für Schauspielkunst Ernst Busch und Student der Filmwissenschaft sowie der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Freien Universität Berlin. Zuvor akademischer Mitarbeiter an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Studium der Psychologie und der Betriebswirtschaftslehre an der Universität Mannheim 2005–2011. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Psychologie performativer Künste, Wandlungsprozesse der Film- und Theaterkultur, Filmgeschichte.

1. Einleitung

Vielen Potsdamer_innen wird *Der blaue Engel* – der Kassenschlager, der Marlene Dietrich über Nacht zum Weltstar machte, – als Teil der Geschichte ihrer Filmstadt bekannt sein. Kaum ein filmhistorisches Buch kommt umhin, die Geschichte des 1930 von Josef von Sternberg inszenierten Sensationserfolgs zu erzählen.[1] Die Autobiografien der wichtigsten an der Ufa-Prestigeproduktion beteiligten Filmemacher_innen sind bis heute im Handel erhältlich, auch wenn gebraucht.[2] Und der Mythos Marlene lebt ungebrochen fort: ob als Marlene-Hose, die immer wieder angesagt ist, als Marlene-Chansons, die immer wieder interpretiert werden, oder im Duden, der sie als „die große deutsche Diva"[3] bezeichnet und ihre Bekanntheit damit bis in die Ewigkeit zementiert. Doch wer kennt heute noch den Schauspieler Conrad Veidt, der 1919 unter der Leitung von Richard Oswald in *Anders als die Andern* den ersten Homosexuellen der Filmgeschichte spielte? Der für die Rechte von Homosexuellen eintretende Aufklärungsfilm[4] – ebenfalls ein Kassenerfolg, der jedoch bald verboten wurde,[5] – markiert aus heutiger Sicht den Beginn des *queer cinema*[6] und entstand in einer nur anderthalb Jahre währenden Abwesenheit von Filmzensur.[7]

In Potsdam gibt es 42 Straßen, Wege und Plätze, die nach Filmschaffenden benannt sind. Marlene Dietrich und Conrad Veidt gehören dazu. Die Straßenschilder, die auf die Filmpersönlichkeiten verweisen, sind Teil des filmischen Gesichts der Stadt Potsdam. Dieses ist eine Metapher dafür, wie sich die Filmschaffenden den Bürger_innen Potsdams und anderen Rezipient_innen insgesamt präsentieren. In der Open-Access-Publikation *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam* erzählt Anna Luise Kiss die Geschichte der Straßenbenennungen, während ich die filmhistorischen Persönlichkeiten in Kurzbiografien vorstelle.[8] Hier zeigen die 42 Filmschaffenden – im übertragenen Sinne – ihr Gesicht auf eine spezielle Weise: Bei den Kurzbiografien handelt es sich nicht um übliche, das künstlerische Leben meist chronologisch nachzeichnende Porträts, sondern um biografische Texte, die ich in einem eigenen, wissenschaftlich-künstlerischen Verfahren entworfen habe,[9] wobei

1 Siehe z. B. Kaes 1993: 95–96 und Kreimeier 1992: 181, 223–226.

2 Siehe etwa Dietrichs *Nehmt nur mein Leben…*, *Ich – Josef von Sternberg* und *Von Kopf bis Fuß* des Komponisten Friedrich Holländer; Dietrich 1979, von Sternberg 1967, Hollaender 2001.

3 Siehe o. V. 2023.

4 Vgl. Belach/Jacobsen o. J.

5 Vgl. Battle 2002: 11.

6 Siehe dazu die Dokumentation *Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film* (D 2021, Daniel Konhäuser): 01:04–05:08.

7 Vgl. Loiperdinger 1993: 481–482.

8 Siehe Kiss 2022.

9 11 der 42 Biografien sind im Team mit Anna Luise Kiss und Dieter Chill entstanden.

sich das dramaturgische Konzept an Songwriting[10] und das Wirkungskonzept an die von mir entwickelte affektiv-integrative Filmpsychologie[11] anlehnt. Die in den Kurzbiografien vermittelten Informationen und erzählten Geschichten können als eine Reartikulation eines spezifischen Teils der Potsdamer Filmgeschichte[12] verstanden werden: Die Geschichten von Namensgeber_innen filmischer Straßen – und damit auch filmhistorische Zensurfälle – werden neu erzählt, neu hervorgebracht, neu performt – mit dem Ziel, von Rezipierenden angeeignet, genutzt und ihrerseits performt zu werden, z. B. in Diskussionen oder durch Filmsichtungen.

Kiss' Publikation entstand im Rahmen ihres vom Bundesministerium für Bildung und Forschung geförderten Forschungsprojektes „Das filmische Gesicht der Städte" (2019–2021). Filmzensur wurde im gesamten Projekt und damit auch in der Publikation nicht thematisiert, obwohl sie einen häufigen Bestandteil der in den Biografien präsentierten Erzählungen darstellt. Dieses Desiderat gab die Motivation zur vorliegenden, die Publikation erweiternden Studie,[13] welche die 42 biografischen Texte als Datenbasis auffasst und im Hinblick auf die darin enthaltenen Zensurfälle auswertet. Im Einzelnen werden folgende Forschungsfragen beantwortet: (1.) Wie viele und welche Fälle von Filmzensur werden aktuell im filmischen Gesicht der Stadt Potsdam reartikuliert? (2.) Wie können die identifizierten filmzensorischen Fälle klassifiziert werden? (3.) Welche gesellschaftliche Relevanz kann den unterschiedlichen Zensur-Clustern aktuell unterstellt werden?

Die Studie agiert am Nexus von Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmpsychologie,[14] wobei insbesondere die affektiv-integrative Filmpsychologie eine Allianz[15] mit der New Film History[16] eingeht. Weil die affektiv-integrative Filmpsychologie einen anwendungsorientierten Charakter hat und das hiesige methodische Vorgehen – den Forschungsfragen entsprechend – explorativ ist, findet nachfolgend keine zusammenhängende theoretische Abhandlung im Sinne einer Deduktion von zu konfirmierenden Hypothesen statt. Vielmehr wird – in je einem eigenen Abschnitt (3., 4. und 5.) – zu jeder Forschungsfrage ein theoretischer Input gegeben, bevor sie explorativ bzw. induktiv beantwortet wird. Durch Klassifikation statt Einzelstudien der Zensurfälle geht die vorliegende Untersuchung außerdem eher

10 Siehe dazu z. B. Pattison 2009.

11 Siehe Pibert 2019.

12 Zu meinem Verständnis der Reartikulation von Filmgeschichte siehe Casetti 2012: 21–26.

13 Da dieser Artikel eine Zusatzpublikation darstellt, gibt es einige direkte und indirekte Selbstzitationen. Mit diesem Hinweis wird auf die explizite Ausweisung der einzelnen Zitationsstellen verzichtet.

14 Beispiele für konzeptionell (jedoch nicht thematisch) ähnliche Fragestellungen gebe ich in Pibert 2020a: 240.

15 Den Begriff der Allianz verwende ich analog zu Elsaesser 1986: 247 und Schlüpmann 2011: 137.

16 Siehe dazu Elsaesser 1986 und Kusters 1996.

in die Breite als in die Tiefe – dem Gestus der Hauptpublikation folgend, welche die filmische Straßenlandschaft der Stadt Potsdam als Entität anvisiert. Im folgenden Abschnitt werden theoretische Grundlagen der Zusammenarbeit von Filmpsychologie und Filmgeschichte vorgestellt.

2. Theoretische Grundlagen

Der Paradigmenwechsel von der klassischen zur affektiv-integrativen Filmpsychologie erinnert im epistemologischen Sinne an den Paradigmenwechsel von der klassischen Filmgeschichte zur New Film History (Tab. 1). Während die ‚alten' Disziplinen eine Orientierung nach innen aufweisen, indem sie sich auf Werke konzentrieren, orientieren sich die ‚neuen' Disziplinen durch den Einbezug des Kontextes nach außen, weshalb ich Externalisierung als das Hauptmerkmal der beiden Paradigmenwechsel ansehe. Im Einzelnen konzentriert sich die klassische Filmgeschichte als lineare, narrative und personengebundene Produktionsgeschichte mit universellem Anspruch[17] auf Werke und Filmemacher_innen[18] und entspricht damit der klassischen Filmpsychologie, die Werke und Rezipient_innen in den Blick nimmt, mit dem Ziel, intern valide, allgemeingültige Aussagen über perzeptive, kognitive und affektive Phänomene während der Rezeption zu treffen. Im Gegensatz zu dieser vorwiegend experimentellen und grundlagenorientierten Vorgehensweise legt die ‚neue' Filmpsychologie ihren Schwerpunkt auf korrelative, extern valide Anwendungsforschung, indem sie die genannten Phänomene um konative und die Rezeption um das Davor und Danach erweitert. Anders ausgedrückt: Das Verhalten der Rezipient_innen und damit der Kontext der Rezeption rücken in den Vordergrund und machen die Filmpsychologie anschlussfähig an die New Film History.

Die gemeinsamen paradigmatischen Axiome der affektiv-integrativen Filmpsychologie und der New Film History (Tab. 1) ermöglichen eine auf wechselseitige Bereicherung ausgerichtete Allianz zwischen den beiden Disziplinen (Abb. 1). Im Allianzmodell werden sie auf zwei Ebenen – Praxis und Theorie – verortet, weil von einem induktiven Praxis-Theorie-Transfer und einem deduktiven Theorie-Praxis-Transfer ausgegangen wird. So können filmassoziierte Ereignisse, die als „konkrete Verhaltensweisen der Rezipient_innen in filmassoziierten Momenten"[19] definiert sind, zu deren Gewohnheiten, den sogenannten Praktiken audiovisueller Erfahrung, aggregiert werden, um eine bestimmte, aktuelle Filmkultur inhalts-

17 Vgl. Elsaesser 2002: 21.

18 Entsprechend wird sie definiert als „a history of films following each other in orderly progression or of film-makers passing on the torch of innovation"; Elsaesser 1986: 247.

19 Pibert 2020a: 245.

Filmpsychologie		*Filmgeschichte*	
‚alt' *klassisch*	*‚neu'* *affektiv-integrativ*	*‚alt'* *klassisch*	*‚neu'* *revisionistisch*
grundlagenorientiert:	*anwendungsorientiert:*	*nicht wissenschaftlich:*	*wissenschaftlich:*
reduktionistisch	integrativ/trans-disziplinär	reduktionistisch	offenes System
experimentell/interne Validität	korrelativ/externe Validität	Ursache-Wirkungskette	wechselseitige Einflüsse
entlehnte Methodologie	eigene Methodologie	entlehnte Methodologie	eigene Methodologie
Generalisierung	Konkretisierung	Makro-Geschichte	Mikro-Geschichte
situationsunabhängig	situativ	*great man theory*	Individuum im Kontext
Psychologie *im* Film	Synchronisation zwischen Film- und Rezeptionsästhetik	narrativ	nicht narrativ
statisch	prozessual-dynamisch	linear	nicht linear/dynamisch
ästhetische Erfahrung	audiovisuelle Erfahrung[20]	filmische ‚Quellen'	nicht filmische Quellen

Tab. 1: Analogien im Paradigmenwechsel von der klassischen zur affektiv-integrativen Filmpsychologie und von der klassischen Filmgeschichte zur New Film History[21]

theoretisch besser beschreiben zu können.[22] Andererseits können beispielsweise Kinobetreiber_innen aus einer Inhaltstheorie der Praktiken Strategien zum Anbieten neuartiger Erlebnisse für ihre Kundschaft ableiten. Filmassoziierte Ereignisse können historisiert werden. Sie gehen dann in die Filmgeschichte ein, werden von ihr in verschiedener Form und auf unterschiedliche Weise artikuliert und reartikuliert. Die (Re-)Artikulation kann wiederum konkrete Verhaltensweisen von Rezipient_innen hervorrufen, etwa im Umfeld von Zeitzeug_innen-Erinnerungen oder infolge von Filmvermittlung. Die hier analysierten Kurzbiografien erfüllen die

20 Während die ästhetische Erfahrung „das unmittelbare phänomenale Erleben in der Begegnung von Film und Rezipient_in[(nen)]" betrifft, fokussiert die audiovisuelle Erfahrung deren Verhalten vor, während und nach der Begegnung/Rezeption; Pibert 2019: 148. Vgl. Pibert 2020a: 244–245.

21 Zusammengestellt nach Pibert 2019 und Kusters 1996.

22 Vgl. Pibert 2020a: 245.

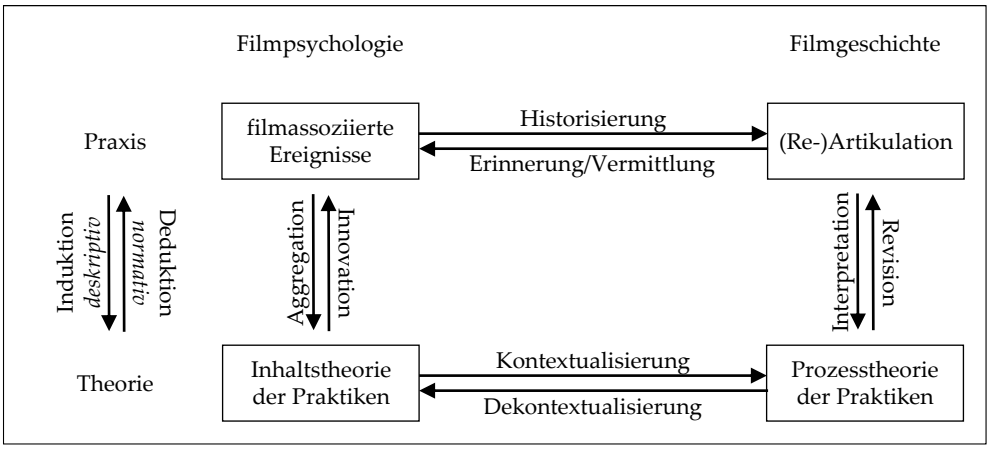

Abb. 1: Allianzmodell der Filmpsychologie und der Filmgeschichte

Funktion von Filmvermittlung. Durch die Interpretation konkreter, artikulierter Ereignisse in einem spezifischen historischen Kontext gelangt man zu einer Prozesstheorie der Praktiken, die Wandlungsprozesse einer bestimmten Filmkultur beschreiben kann. Prozesstheorien können – z. B. durch eine neue Kontextualisierung – im Laufe der Zeit revidiert werden, was zu einer Reartikulation führen kann.

Die Reartikulation der Geschichten der 42 Potsdamer Filmschaffenden und der filmhistorischen Zensurfälle mittels Kurzbiografien ist eine nur teilweise Revision, weil die Kurzbiografien zwischen der New Film History und der klassischen Filmgeschichte changieren.[23] Einerseits präsentieren die Biografien etwa durch die Angabe von Erstlingen oder die Wiedergabe von Anekdoten zu einem gewissen Grade nach innen gerichtete Informationen, die typisch für die klassische Filmgeschichtsschreibung sind. Andererseits zielen die Biografien nach außen, auf intendierte Wirkungen ab und sind deshalb auf das Konzept der Performanz von Francesco Casetti[24] theoretisch fundiert. Im Einklang damit sind die filmische Straßenlandschaft und das filmische Gesicht – in Anlehnung an Casetti – als eine heterogene, dynamische Assemblage konzeptualisiert.[25] Wie Rezipient_innen Potsdamer Filmschaffenden begegnen, wie viele und welche Fälle von Filmzensur dabei reartikuliert werden, wird im nächsten Abschnitt dargestellt.

23 Vgl. Pibert in Kiss 2022: 260.

24 Siehe Casetti 2015: 179–201.

25 Casetti definiert die Kino-Assemblage als eine „collection of heterogeneous elements that are ceaselessly combined and recombined"; ebd.: 90.

3. Psychologie der Reartikulation filmhistorischer Zensurfälle

Die affektiv-integrative Filmpsychologie ist definiert als „eine transdisziplinäre, anwendungsorientierte Forschungsdisziplin, die das Erleben und Verhalten von Rezipient_innen audiovisueller Kunstwerke vor, während und nach der ästhetischen Erfahrung beschreibt, erklärt und vorhersagt“[26]. Straßenschilder und Kurzbiografien sind demnach Paratexte im Umfeld der Filmrezeption und zugleich nicht filmische Quellen aus der Sicht der New Film History (siehe Tab. 1). Sie gehören zu einer Assemblage, in der sie von Potsdams Bürger_innen und anderen Personen rezipiert und performt werden, was wiederum historisiert werden kann.

Zu den konkreten „assemblierte[n] Rezeptionssituationen“[27] gehört zunächst die Straßenschilder-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam*, die als Teil der offiziellen Feierlichkeiten zum 30. Tag der Deutschen Einheit vom 8. September bis zum 4. Oktober 2020 vor dem Filmmuseum Potsdam 31 zu dem Zeitpunkt aktuelle sowie öffentlich zugängliche Straßen[28] mit Kurzbiografien ihrer Namensgeber_innen einer breiten Öffentlichkeit vorstellte (Abb. 2).[29] Es folgte das 1. Drewitzer Filmfestival vom 19. bis zum 26. September 2021, auf dem die Biografien der 21 Filmschaffenden, deren Straßen im Potsdamer Stadtteil Drewitz liegen, und diejenige von Heiner Carow vom nahegelegenen Kirchsteigfeld in der Plakat-Ausstellung *Das filmische Gesicht von Drewitz* präsentiert wurden.[30] 2022 wurde *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam* mit allen 42 Kurzbiografien als E-Publikation und Printausgabe veröffentlicht. 2023 erscheint das Buch schließlich in einer englischsprachigen, aktualisierten Version. Durch die hohe Zugänglichkeit der Publikation (Open Access sowie Deutsch und Englisch) und aufgrund der Möglichkeit, sie als eine lokale Wanderkarte zu nutzen (der biografische Teil enthält Stadtteil-Karten), ist die Vielfalt der denkbaren assemblierten Rezeptionssituationen, in denen filmhistorische Zensurfälle reartikuliert werden können, schier unendlich.

Casettis Performanz-Konzept, das drei klassische, aber neu ausgerichtete Praktiken (affektiv, kognitiv, sinnlich) und vier neue, konative Praktiken (technologisch, textuell, relational, expressiv) enthält,[31] geht im filmpsychologischen Konzept der

26 Pibert 2019: 147.

27 Ebd.

28 Die Differenz zu 42 ergibt sich durch 10 filmische Straßen, die auf dem Gelände des Studio Babelsberg liegen und dadurch nicht öffentlich zugänglich sind, und den Hedy-Lamarr-Platz, der Ende 2020 zwar beschlossen, jedoch noch nicht umgesetzt war.

29 Vgl. Pibert 2020b.

30 Vgl. Schneider 2021.

31 Siehe Casetti 2010: 25–26, 2015: 186–189.

Abb. 2: Die Open-Air-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* vor dem Filmmuseum Potsdam

Praktiken audiovisueller Erfahrung auf.[32] Wie oben dargestellt, umfasst dieses Konzept auf einer niedrigeren Aggregationsebene filmassoziierte Ereignisse, d. h. konkrete Verhaltensweisen der Rezipient_innen in filmassoziierten Momenten. Die Rezeption einer Biografie kann als ein solcher Moment, die Reaktion auf einen filmhistorischen Zensurfall daher als ein filmassoziiertes Ereignis verstanden werden.

Die Kurzbiografien entstanden nach einem wissenschaftlich-künstlerischen Konzept, das ich in einer Pressemitteilung wie folgt zusammengefasst habe: „Zum einen basieren [die Biografien] auf wissenschaftlichen Recherchen und folgen akademischen Standards. Zum anderen soll ihre Dramaturgie Spannung erzeugen, um eine eigenständige Interpretation und eine weiterführende Recherche zu fördern.“[33] Weil das Konzept die Performanz von Rezipient_innen zum Ziel hat, ist das dramaturgische Modell ein Funktionsmodell: Die dem Songwriting entlehnten Textbausteine Intro, TELL I, SHOW I, Bridge, TELL II, SHOW II und Outro (Tab. 2)

32 Siehe Pibert 2020a: 244–247.
33 Pibert 2020b.

Textbaustein bzw. Funktion	*Funktionsbeschreibung*
Intro	Das Intro ist eine prägnante einführende Information, welche die Emotionen Aufmerksamkeit, Interesse und gegebenenfalls positive Überraschung auslösen soll. Hier kann die Gesamtaussage der Kurzbiografie kristallisiert oder vorweggenommen werden. Vom Intro, das auch Türklinke heißt,[34] hängt es ab, ob die Rezipierenden den Text lesen werden.
TELL I	Der erste TELL-Baustein erzählt von der Person auf eine Weise, dass ein Gesamteindruck entsteht. Die hervorzurufenden Emotionen sind Interesse und Freude.
SHOW I	Der dazugehörige SHOW-Baustein illustriert den Gesamteindruck auf eine spannende Art, etwa durch ein (Selbst-)Zitat. Neben Freude kann insbesondere positive Überraschung evoziert werden.
Bridge	Die Bridge leitet analog zum Intro eine zweite Geschichte ein, kann dabei jedoch einen negativ überraschenden Wendepunkt darstellen, wenn nachfolgend Informationen dargeboten werden, welche die Gesamtdarstellung einschränken, etwa bei problematischen Persönlichkeiten hinsichtlich der NS-Zeit.
TELL II	Im zweiten TELL-Baustein werden weitere Informationen über die Person präsentiert, die allerdings konkreter sind und stärker ins Gewicht fallen. Damit sollen das Interesse und die Freude am Lesen aufrechterhalten werden. Im Falle eines Wendepunktes können die Emotionen Traurigkeit, Ärger und Geringschätzung auftreten.
SHOW II	Der entsprechende SHOW-Baustein illustriert die Informationen wie in der ersten Geschichte. Bei einem Wendepunkt kann neben Traurigkeit, Ärger und Geringschätzung negative Überraschung ausgelöst werden.
Outro	Das Outro wendet sich mehr oder weniger direkt an die Rezipierenden, um sie zum Nachdenken, Diskutieren oder zur weiterführenden Recherche zu animieren. Hierfür sollte die Emotion Selbstsicherheit hervorgerufen werden.

Tab. 2: Dramaturgisches Funktionsmodell der Kurzbiografien[35]

sollen in erster Linie verschiedene Emotionen wie Interesse, Freude, positive Überraschung, aber auch negative Überraschung, Ärger oder Geringschätzung[36] auslö-

34 Siehe dazu Jeske/Reitz 2019: 136–140.

35 Pibert in Kiss 2022: 257, Tab. 19.

sen (affektive Praktiken). Selbstverständlich sollen auch Informationen vermittelt werden (kognitive Praktiken), die Biografien z. B. durch Berühren der Gesichter erlebt (sinnliche Praktiken) und z. B. durch Abfotografieren angeeignet werden (technologische Praktiken). Sinnliche und technologische Praktiken wurden häufig in der Straßenschilder-Installation und der Plakat-Ausstellung beobachtet.

Nach dem psychologischen Wirkungsmodell der Kurzbiografien (Abb. 3) sollen die durch die Textbausteine bei den Rezipient_innen ausgelösten Emotionen zu deren Zufriedenheit führen, die „als Einstellung im Sinne eines positiven oder negativen Bewertungsurteils“[37] und damit als Kognition aufzufassen ist. Die Präzedenz von Emotionen vor Kognitionen im dramaturgischen und dem Wirkungsmodell folgt dem affektiv-integrativen Charakter der Filmpsychologie.[38] Natürlich sollten die Biografien den Rezipierenden gefallen, damit es auch nach der Rezeption zur Performanz kommen kann – also etwa zum Nacherzählen und Zitieren (textuelle Praktiken), Diskutieren und gemeinsamen Filmesichten (relationale Praktiken), persönlicher Weiterempfehlung und Verlinkung über Social Media (expressive Praktiken).

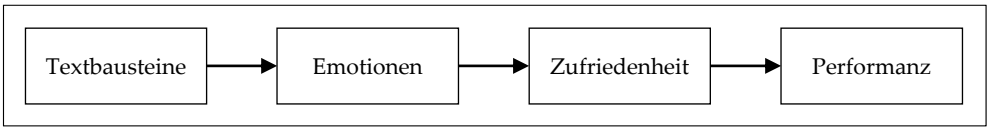

Abb. 3: Psychologisches Wirkungsmodell der Kurzbiografien[39]

Die Nennung von Filmen in den Kurzbiografien (oder auch die bewusste Nichtnennung) ist als Empfehlung (oder Nichtempfehlung) zur Rezeption konzipiert. Es kommen insgesamt 87 Spielfilme und Serien, darunter 6 aktuelle, 9 Dokumentarfilme und Serien, darunter 4 aktuelle, und ein unrealisiertes Drehbuch vor. Lässt man die aktuellen Werke außer Acht, ergibt sich eine Grundgesamtheit von 87 Fällen, die für die vorliegende Studie von Interesse sind. Die Auswertung der 42 Kurzbiografien ergab 22 zensurrelevante Fundstellen in 16 Biografien,[40] was 38

36 Das Emotionskonzept habe ich aus meiner Kundenzufriedenheitsforschung übernommen; siehe Pibert 2011: 94–97.

37 Ebd.: 68.

38 Vgl. Pibert 2019: 147–148. Die Filmpsychologie ist darüber hinaus situativ und prozessualdynamisch, was ebenfalls im wissenschaftlich-künstlerischen Konzept der Kurzbiografien verankert ist; vgl. ebd und Tab. 1 oben.

39 Pibert in Kiss 2022: 255, Abb. 40.

40 Es handelt sich um die Biografien von Albert Wilkening, Conrad Veidt, Eduard von Winterstein, Erich Engel, Ernst Busch, Ernst Lubitsch, Georg Wilhelm Pabst, Günther Simon, Hedy Lamarr, Heiner Carow, Hertha Thiele, Konrad Wolf, Maly Delschaft, Slatan Dudow, Willy A. Kleinau und Wolfgang Staudte. Die einzelnen Biografien sind über ein

Prozent entspricht. Damit ist Zensur tatsächlich ein häufiger Bestandteil der in den Biografien präsentierten Erzählungen. Bei den 22 Fundstellen handelt es sich um 17 Spielfilme, von denen *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (D 1932, Slatan Dudow) und *Sonnensucher* (DDR 1958, 1972, Konrad Wolf) jeweils 2 Mal vorkommen, sowie 3 Stellen mit unbestimmten, also nicht namentlich genannten Filmen. Fasst man die Doppelnennungen zusammen, kann von 20 Zensurfällen oder – wenn man nur die genannten Filme fokussiert – von 17 konkreten Zensurfällen gesprochen werden, die 20 Prozent oder ein Fünftel der 87 möglichen Fälle darstellen.

Die 22 Fundstellen mit den 20 bzw. 17 Zensurfällen wurden in Bezug auf die Merkmale Hinweis auf Zensur (direkt, indirekt), Zensurstatus (anwesend, abwesend), Zensurform (unbestimmt, Verhinderung, Eingriff, Verbot, Leugnung) sowie Zensuranlass bzw. -thema kategorisiert.[41] Neben direkten Hinweisen wird Zensur in einigen Fällen lediglich angedeutet: *Kreuzzug des Weibes* (D 1926, Martin Berger), mit dem sich Maly Delschaft gegen Abtreibung wandte, ist ein hochpolitischer Film; Ernst Busch und Slatan Dudow gingen nach *Kuhle Wampe* ins Exil; Hedy Lamarrs Nacktheit in *Symphonie der Liebe* (CS/A 1933, Gustav Machatý) provozierte einen Skandal; Slatan Dudows *Frauenschicksale* (DDR 1952) ließ die SED trotz Verdammung zu; und Carow platzierte den Glückstreffer *Die Legende von Paul und Paula* (DDR 1973) in ein SED-Machtvakuum.[42] In all diesen Fällen ist die Zensur insofern abwesend und ihre Form unbestimmt, als sie in den Kurzbiografien nicht vorkommt – unabhängig davon, ob es sie außerhalb der in den Biografien erzählten Geschichten mit ihren jeweils gesetzten Zeitrahmen tatsächlich gab. Direkt hingewiesen wird auf die Abwesenheit von Zensur bei *Anders als die Andern* – dem in einem Zensurvakuum entstandenen Eingangsbeispiel – und bei Carows *Coming Out* (DDR 1989), den er trotz Verhinderungsversuche durchsetzte. Darüber hinaus entging Erich Engel durch künstlerische Mittel der Nazi-Zensur, während Ernst Lubitsch die US-Zensur nach ähnlicher Logik durch seinen berühmten „Lubitsch-Touch" austrickste, z. B. in *Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet* (USA 1942).

Den Status von Zensur-Anwesenheit bekamen die unbestimmten Zensurschwierigkeiten der *freudlosen Gasse* (D 1925, Georg Wilhelm Pabst), die – nicht namentlich genannten – vom Studiodirektor Albert Wilkening verhinderten Filmprojekte, der ebenfalls nicht namentlich genannte NS-Propagandafilm, den Georg Wilhelm Pabst durch unaufhörliches Umschreiben des Drehbuchs verhinderte, und das von

gesondertes Inhaltsverzeichnis in der Hauptpublikation leicht zu finden; siehe Pibert in Kiss 2022: 158–159.

41 Die Auswertungstabelle mit den in den Kurzbiografien reartikulierten filmhistorischen Zensurfällen und ihrer Kategorisierung kann auf Anfrage an die E-Mail-Adresse johann.pibert@gmail.com zur Verfügung gestellt werden.

42 Die Verständlichkeit dieser und nachfolgender Ausführungen kann durch Hinzunahme der Kurzbiografien erheblich gesteigert werden.

der DEFA abgelehnte Drehbuch zu *Die neuen Leiden des jungen W.* (DDR o. J., Heiner Carow). Außerdem gehören die filmzensorischen Eingriffe in *Die Sonnenbrucks* (DDR 1951, Georg C. Klaren) und *Rotation* (DDR 1949, Wolfgang Staudte) dazu sowie die vier Verbotsfälle *Sonnensucher*, *Die Russen kommen* (DDR 1968, 1987, Heiner Carow), *Die Schönste* (DDR 1957, 2002, Ernesto Remani) und *Der Untertan* (DDR 1951, Wolfgang Staudte) – letzterer in der BRD. Schließlich ist die Zensur anwesend im Falle der Leugnung der Homosexualitätsthematik bei *Mädchen in Uniform* (D 1931, Leontine Sagan) durch zeitgenössische Kritik und ein Filmlexikon, das nach den Regeln der klassischen Filmgeschichte geschrieben wurde.

Die vorgenommene Kategorisierung lässt einige Schlussfolgerungen zu: Die Reartikulation von Zensur hat nicht immer etwas mit handfesten Eingriffen und Verboten zu tun, die übrigens allesamt im DDR-Filmschaffen vorzufinden sind. In genauso großem Ausmaße geht es in den Kurzbiografien um die Potenzialität (man könnte sagen: Virtualität) von Zensur, um ihre Bekämpfung und Verhinderung. Es kann angenommen werden, dass die reartikulierten Zensurfälle im Gedächtnis der Rezipient_innen zusammengefasst repräsentiert werden. Die Kategorisierung soll daher in eine Clusterbildung münden, die im nächsten Abschnitt präsentiert wird.

4. Cluster der reartikulierten Zensurfälle

Da die Kurzbiografien einen Teil der Potsdamer Filmgeschichte reartikulieren, erscheint es für eine Klassifikation der identifizierten filmzensorischen Fälle zunächst naheliegend, die Geschichte des Studio Babelsberg zurate zu ziehen. Diese lässt sich in fünf Phasen einteilen: Die Anfänge (1912–1921), Ufa (1921–1933), Drittes Reich (1933–1945), DEFA (1946–1992) und Heute (1993–2012).[43] Von den 17 identifizierten konkreten Zensurfällen gehört nur *Anders als die Andern* (Richard Oswald-Film) zu den Anfängen. *Die freudlose Gasse* (Sofar-Film), *Kreuzzug des Weibes* (Arthur Ziehm), *Mädchen in Uniform* (Deutsche Film-Gemeinschaft) und *Kuhle Wampe* gehören zu den Ufa-Zeiten, ohne Ufa-Filme zu sein. Ufa-Filme des Dritten Reichs sowie solche von heute liegen nicht vor. *Symphonie der Liebe* (CS/A) und *Sein oder Nichtsein* (USA) können als ausländische Filme nicht zugeordnet werden. Die Mehrheit – insgesamt 10 oder 59 Prozent – sind also DEFA-Filme. Damit erweist sich die Klassifikation nach Studiogeschichte als wenig ertragreich.

Kiss und ich nehmen anhand der Kurzbiografien eine Klassifizierung der 42 Filmschaffenden nach einem von uns konstruierten Merkmal vor, das ebenfalls Phase heißt und – ohne Angabe von Jahreszahlen – die folgenden zehn Kategorien enthält: Pionier_innen des frühen Kinos, Stummfilm-Meister, Pionier_innen des Tonfilms, Widerstand in der Weimarer Republik, NS-Filmschaffen, klassisches Holly-

[43] Siehe Wedel/Wahl/Schenk 2012.

wood, BRD, DEFA, Hollywood heute und Meister_innen der Übergänge.[44] Von den 16 identifizierten Filmschaffenden mit zensurrelevanten Fundstellen in den Biografien sind Ernst Lubitsch und Georg Wilhelm Pabst Stummfilm-Meister; Ernst Busch und Hertha Thiele gehören der Kategorie Widerstand in der Weimarer Republik an; Albert Wilkening, Günther Simon, Heiner Carow, Konrad Wolf und Slatan Dudow der DEFA; und die 7 übrigen Filmschaffenden (44 Prozent) sind Meister_innen der Übergänge. Wie schon bei der Studiogeschichte ist die Verteilung wegen einer einzigen stark besetzten Kategorie wenig aufschlussreich. Darüber hinaus ist die Klassifikation nach Studiogeschichte produktionsbezogen, diejenige nach Filmschaffenden personenbezogen.

Wie könnte eine sinnvolle zensurbezogene Klassifikation aussehen? Kiss schreibt:

> Unter filmhistorischen Phasen werden […] ineinander übergehende oder sich überlappende Zeitabschnitte verstanden, die sich durch spezifische zeitliche und räumliche sowie filmästhetische, -technologische, -ökonomische und -politische Konstellationen unterscheiden lassen.[45]

Analog dazu sind neben filmhistorischen Phasen zensurspezifische Gemeinsamkeiten der identifizierten Fälle – also Zensuranlässe bzw. -themen – zu berücksichtigen. Die typischen Zensurthemen sind Sexualität, Gewalt/Kriminalität, Religion sowie Politisches.[46] Der Blick auf die 20 Zensurfälle (die 3 Fälle ohne genannte Filme eingeschlossen) offenbart, dass Gewalt/Kriminalität und Religion nur in *Kreuzzug des Weibes* durch Vergewaltigung und Abtreibung thematisiert werden. Rechnet man diesen Film zum Thema Sexualität dazu, lassen sich zwei auf Sexualität und vier auf Politisches bezogene Cluster bilden.

Anders als die Andern, *Mädchen in Uniform* und *Coming Out* thematisieren Homosexualität (Cluster I), und das jeweils zum ersten Mal: erster Schwulenfilm der Welt, erster Lesbenfilm der Welt, erster Schwulenfilm der DDR. Im zweiten sexualitätsbezogenen Cluster geht es um Prostitution in der *freudlosen Gasse*, um Vergewaltigung und Abtreibung in *Kreuzzug des Weibes* sowie um Nacktheit und Orgasmus in *Symphonie der Liebe*, weshalb sie zum Cluster Obszönität (Cluster II) zusammengefasst werden. Eine Sonderstellung hat *Kuhle Wampe* (Cluster III) als einziger kommunistischer Film der Weimarer Republik, dessen Filmemacher_innen unter Nazis die Flucht ergriffen. Das zweite politikbezogene Cluster bildet der Kampf gegen Zensur (Cluster IV) von Erich Engel und Georg Wilhelm Pabst in Nazi-Deutschland sowie von Ernst Lubitsch in den USA – bei *Sein oder Nichtsein* mit einem Nazi-Thema. Die verbleibenden zehn DEFA-Zensurfälle – zwei Fälle

44 Siehe Kiss 2022: 63, Tab. 6.

45 Ebd.: 61–62.

46 Siehe z. B. Skretting 2000: 47–48, Loiperdinger 1993: 484–488 und „The Motion Picture Production Code of 1930" in Doherty 1999: 347–359.

abwesender und acht Fälle anwesender Zensur – sollen inspiriert von Dagmar Schittlys Buchtitel *Zwischen Regie und Regime*[47] DEFA: Regie (Cluster V) und DEFA: Regime (Cluster VI) heißen: Während *Frauenschicksale* und *Die Legende von Paul und Paula* gezeigt werden durften, wird die Filmpolitik der SED in den Kurzbiografien primär durch die oben aufgezählten zwei Eingriffs- und vier Verbotsfälle, ein verhindertes Drehbuch sowie den DEFA-Direktor Albert Wilkening mit einem Ausschlag zur Verhinderer-Rolle reartikuliert.

Schaut man sich die sechs Cluster in ihrer Gesamtheit an, ist eine Dominanz des Politischen zu erkennen, insbesondere der DEFA. Es wird aber auch augenfällig, dass die Geschichte des *queer cinema* in den Kurzbiografien neu erzählt wird. Und es wird noch einmal deutlich, dass das Thema Zensur den Kampf gegen ebendiese mit einschließt – im weitesten Sinne können alle Cluster dazugezählt werden. Welche Bedeutung hat all das für die heutigen Rezipient_innen?

5. Aktuelle gesellschaftliche Relevanz filmhistorischer Zensur

Es kann angenommen werden, dass die Sichtbarmachung von Homosexualität (Cluster I) in den Kurzbiografien dem Zeitgeist entspricht. Bei den Recherchen zu den 42 Filmschaffenden der Potsdamer Straßenlandschaft habe ich *Anders als die Andern*, *Mädchen in Uniform* und *Coming Out* jeweils mit großer Verwunderung entdeckt und mit entsprechend großem Nachdruck sichtbar gemacht. Zur gleichen Zeit, als alle Biografien finalisiert waren, wurde am 17. Juli 2021 die 3sat-Kulturdoku *Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film* (D 2021, Daniel Konhäuser) veröffentlicht, welche die gleiche Geschichte wie die Biografien erzählt und diese bis zur Gegenwart fortschreibt.

Bei Obszönität (Cluster II) ist davon auszugehen, dass Nacktheit, Orgasmus und Prostitution heute – zumindest in der westlichen Welt – selten die Gemüter erregen, während die Darstellung von Vergewaltigung nach wie vor heikel ist[48] und das Thema Abtreibung in vielen Ländern hochpolitisch und kontrovers diskutiert wird.[49] *Kuhle Wampe* (Cluster III) wird gegenwärtig eher ein Spezialpublikum interessieren, doch als Widerstand und in Verbindung mit dem Kampf gegen Zensur (Cluster IV) sind die Themen von immerwährender Bedeutung. So äußert sich im Jahre 2023 der israelische Kampf gegen Filmzensur als overter Protest auf der Straße,[50] der russische hingegen in Flucht ins Ausland[51] oder als stiller Protest,

47 Schittly 2002.
48 Siehe z. B. Herrmann/Klocke 2020.
49 Siehe z. B. Wetzel 2021.
50 Siehe z. B. Halder 2023.

bei dem „even universally acclaimed movies can have an oppositionist subtext, a wink for those who understand, something obscure, hidden from the surface“[52]. Das DEFA-Filmschaffen „zwischen Regie und Regime“ (Cluster V und VI) schließlich erlebte 2021 Hochkonjunktur durch das 75. DEFA-Jubiläum,[53] in dessen Umfeld etwa das 1. Drewitzer Filmfestival veranstaltet wurde.

Abschließend ist festzustellen, dass aktuell hauptsächlich Homosexualität, der Kampf gegen Zensur sowie die im Widerspruch begriffene Filmpolitik der DDR zum Gegenstand der Performanz während und nach der Rezeption der in den Kurzbiografien reartikulierten Zensurfälle werden können.

6. Fazit und Ausblick

Die Art und Weise, wie auf die filmhistorischen Zensurfälle in dieser Studie zugegriffen wurde – mehrfach und aus verschiedenen Blickwinkeln –, ist derjenigen nachempfunden, wie die Kurzbiografien rezipiert werden. Die drei eingangs gestellten Forschungsfragen konnten unter jeweiligem Rückgriff auf theoretische Ausführungen beantwortet werden – vor allem wurden filmhistorische Zensurfälle in Clustern klassifiziert. Die wichtigste Implikation für die Filmgeschichte ist die Möglichkeit einer Historisierung von reartikulierter Filmgeschichte – eine spannende Verkettung, die erst durch die Zusammenarbeit mit der Filmpsychologie, also durch einen transdisziplinären Ansatz zu erreichen ist. Weil die Filmpsychologie hier und in der Hauptpublikation erstmals eine Allianz mit der New Film History eingeht, stellt diese Studie außerdem einen strategisch wichtigen Baustein des filmpsychologischen Theoriegebäudes dar. Die Implikation für die Praxis lautet: Geschichte lebt und kann erlebt werden! Das Filmmuseum, die Besucher_innen des Tags der Deutschen Einheit 2020 oder des 1. Drewitzer Filmfestivals, die Leser_innen der *filmischen Straßenlandschaft in Potsdam* und viele mehr ergeben dynamische Assemblagen, deren Hervorbringung in der Praxis sinnvoll erscheint.

Zu den Einschränkungen dieser Studie kann die starke Fokussierung auf das Potsdamer bzw. ein deutschsprachiges Publikum gezählt werden, obwohl die Hauptpublikation auch in englischer Sprache erscheint und damit ein internationales Publikum anvisiert. Darüber hinaus wurde durch das explorative, induktive Vorgehen nicht an bestehende Zensurtheorien angeknüpft. Es kann die Hoffnung ausgesprochen werden, dass künftig mehr wissenschaftlich-künstlerische Projekte sowie ähnliche Untersuchungen durchgeführt werden, welche die

51 Siehe z. B. Pachikova/Kolobaeva 2022.

52 Der in Russland gebliebene Produktionsleiter ‚Sergei‘ in ebd.

53 Vgl. o. V. 2021.

genannten Einschränkungen umgehen und insbesondere die Allianz zwischen Filmgeschichte und Filmpsychologie ausbauen.

Literaturverzeichnis

Battle, Pat Wilks (2002): „Biography". In: Soister, John T.: *Conrad Veidt on Screen. A Comprehensive Illustrated Filmography.* Jefferson: McFarland, S. 7–25.

Belach, Helga/Jacobsen, Wolfgang (o. J.): „*Anders als die Andern* (1919). Dokumente zu einer Kontroverse". *CineGraph.* http://www.cinegraph.de/cgbuch/b2/b2_03.html (21.03.2023).

Casetti, Francesco (2010): „Die Explosion des Kinos. Filmische Erfahrung in der post-kinematographischen Epoche". In: *montage AV* 19.1, S. 11–35.

Casetti, Francesco (2012): „The relocation of cinema". In: *NECSUS. European Journal of Media Studies* 1.2, S. 5–34.

Casetti, Francesco (2015): *The Lumière Galaxy. Seven Key Words for the Cinema to Come.* New York: Columbia University Press.

Dietrich, Marlene (1979): *Nehmt nur mein Leben… Reflexionen.* München: Bertelsmann.

Doherty, Thomas (1999): *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930–1934.* New York: Columbia University Press.

Elsaesser, Thomas (1986): „The New Film History". In: *Sight & Sound* 55.4, S. 246–251.

Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.* München: edition text + kritik.

Halder, Astrid (05.02.2023): „Israels Wandel. Israelische Filmemacher fürchten Zensur". *DasErste.de.* https://www.daserste.de/information/wissen-kultur/ttt/sendung/ttt-titel-thesen-temperamente-2892.html (21.03.2023).

Herrmann, Freya/Klocke, Vera (2020): „‚Stop Portraying Rape'. Die Inszenierung von sexualisierter Gewalt im Film". In: *ffk Journal* 5, S. 61–72.

Hollaender, Friedrich (2001): *Von Kopf bis Fuß. Revue meines Lebens.* Berlin: Aufbau Taschenbuch.

Jeske, Edith/Reitz, Tobias (2019): *Handbuch für Songtexter. Mehr Erfolg durch professionelles Schreiben und Vermarkten.* 3. Aufl., Berlin: Autorenhaus.

Kaes, Anton (1993): „Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne". In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart: Metzler, S. 38–100.

Kiss, Anna Luise (2022): *Die filmische Straßenlandschaft in Potsdam. Palimpsest – Kulturelle Arena – Performativer Raum. Mit Beiträgen von Johann Pibert.* Hamburg: AVINUS. https://produkte.avinus.de/produkt/kiss-die-filmische-strassenlandschaft-in-potsdam-pdf (21.03.2023).

Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns.* München: Hanser.

Kusters, Paul (1996): „New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft". In: *montage AV* 5.1, S. 39–60.

Loiperdinger, Martin (1993): „Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung". In: Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart: Metzler, S. 479–498.

o. V. (11.05.2021): „rbb und MDR feiern 75 Jahre DEFA mit Filmklassikern im Fernsehen und in der ARD-Mediathek“. *Rundfunk Berlin-Brandenburg.* https://www.rbb-online.de/unternehmen/presse/presseinformationen/programm/2021/05/20210511_DEFA_75_rbb_und_MDR.html (21.03.2023).

o. V. (2023): „Diva“ (Wörterbuch-Eintrag). *Duden.* https://www.duden.de/rechtschreibung/Diva (21.03.2023).

Pachikova, Yekaterina/Kolobaeva, Nadezhda (09.11.2022): „Silver smokescreen. Russian film industry workers on censorship and wartime propaganda“. *The Insider.* https://theins.ru/en/confession/256827 (21.03.2023).

Pattison, Pat (2009): *Writing Better Lyrics. The Essential Guide to Powerful Songwriting.* 2. Aufl., Cincinnati: Writer's Digest Books.

Pibert, Johann (2011): *Der Einfluss der Dienstleistungsinteraktion auf die Kundenzufriedenheit und die Kundenbindung – dargestellt am Beispiel des Verkaufshauses Mannheim der Peek & Cloppenburg KG Düsseldorf* (unveröffentlichte Diplomarbeit). Mannheim: Universität Mannheim.

Pibert, Johann (2019): „Grundzüge einer affektiv-integrativen Filmpsychologie“. In: *ffk Journal* 4, S. 141–154.

Pibert, Johann (2020a): „Praktiken audiovisueller Erfahrung. Möglichkeiten filmpsychologischer Untersuchung und Theoriebildung“. In: *ffk Journal* 5, S. 237–253.

Pibert, Johann (08.09.2020b): „Filmuniversität zeigt ‚Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam‘“. *BMBF. Rahmenprogramm Geistes- und Sozialwissenschaften.* https://www.geistes-und-sozialwissenschaften-bmbf.de/de/Filmuniversitat-zeigt-Das-filmische-Gesicht-der-Stadt-Potsdam-2042.html (21.03.2023).

Schittly, Dagmar (2002): *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen.* Berlin: Ch. Links.

Schlüpmann, Heide (2011): „Haus-Frauen im Spiel. Auch eine Allianz zwischen Filmgeschichte und Filmtheorie“. In: *Frauen und Film* 66, S. 137–147.

Schneider, Lena (17.09.2021): „Was Film kann. Defa-Festival in Drewitz“. *Tagesspiegel Online.* https://www.tagesspiegel.de/potsdam/potsdam-kultur/was-film-kann-7981042.html (21.03.2023).

Skretting, Kathrine (2000): „Filmsex und Filmzensur. Die ‚Bettkanten‘-Filme in Skandinavien 1970–1976“. In: *montage AV* 9.1, S. 46–62.

von Sternberg, Josef (1967): *Ich – Josef von Sternberg. Erinnerungen.* Velber bei Hannover: Friedrich.

Wedel, Michael/Wahl, Chris/Schenk, Ralf (2012): *100 Years Studio Babelsberg. The Art of Filmmaking.* Kempen: teNeues.

Wetzel, Hubert (19.05.2021): „Supreme Court prüft Abtreibungsverbot“. *Süddeutsche Zeitung.* https://www.sueddeutsche.de/politik/usa-mississippi-abtreibungsverbot-supreme-court-1.5297779 (21.03.2023).

Medienverzeichnis

Anders als die Andern. D 1919, Richard Oswald, 50 Min.

Coming Out. DDR 1989, Heiner Carow, 113 Min.

Der blaue Engel. D 1930, Josef von Sternberg, 104 Min.

Der Untertan. DDR 1951, Wolfgang Staudte, 109 Min.
Die freudlose Gasse. D 1925, Georg Wilhelm Pabst, 125 Min.
Die Legende von Paul und Paula. DDR 1973, Heiner Carow, 105 Min.
Die neuen Leiden des jungen W. (Drehbuch). DDR o. J., Heiner Carow.
Die Russen kommen. DDR 1968, 1987, Heiner Carow, 92 Min.
Die Schönste. DDR 1957, 2002, Ernesto Remani, 86 Min.
Die Sonnenbrucks. DDR 1951, Georg C. Klaren, 98 Min.
Frauenschicksale. DDR 1952, Slatan Dudow, 102 Min.
Kreuzzug des Weibes. D 1926, Martin Berger, 81 Min.
Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? D 1932, Slatan Dudow, 71 Min.
Mädchen in Uniform. D 1931, Leontine Sagan, 88 Min.
Queer Cinema – Eine Reise durch 100 Jahre deutschen Film. D 2021, Daniel Konhäuser, 37 Min.
Rotation. DDR 1949, Wolfgang Staudte, 80 Min.
Sein oder Nichtsein – Heil Hamlet. USA 1942, Ernst Lubitsch, 99 Min.
Sonnensucher. DDR 1958, 1972, Konrad Wolf, 116 Min.
Symphonie der Liebe. CS/A 1933, Gustav Machatý, 82 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Allianzmodell der Filmpsychologie und der Filmgeschichte. Eigene Grafik.
Abb. 2: Die Open-Air-Installation *Das filmische Gesicht der Stadt Potsdam* vor dem Filmmuseum Potsdam. Eigene Fotografie.
Abb. 3: Psychologisches Wirkungsmodell der Kurzbiografien. Eigene Grafik.

Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Analogien im Paradigmenwechsel von der klassischen zur affektiv-integrativen Filmpsychologie und von der klassischen Filmgeschichte zur New Film History.
Tab. 2: Dramaturgisches Funktionsmodell der Kurzbiografien.