Sammelrezension: Deutsche Filmgeschichte

Stephen Brockmann: A Critical History of German Film

Rochester, NY: Camden House 2010, 522 S., ISBN 978-1-57113-468-4, GBP 19.99

Michael Wedel: Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film

Bielefeld: transcript 2011, 459 S., ISBN 978-3-8376-1546-3, € 33,80

Innerhalb einer rapide expandierenden Medienwissenschaft mag die Filmgeschichte, vor allem die national basierte, die um Überblick und Vollständigkeit bemüht ist, einigen wie eine letzte Bastion des Traditionalismus erscheinen, die im Laufe der Zeit den Weg allen Irdischen antreten wird. Diese Haltung geht jedoch davon aus, dass Filmgeschichte als eine Art Hilfswissenschaft einer altmodischen Kunstgeschichte betrieben wird: Konzentriert auf stilistische Schulen und große Meister, additiv-chronologisch vorgehend, theoretisch unter-ambitioniert und konzeptuell faul. Die vorliegenden beiden Publikationen machen deutlich, dass Filmgeschichte ein weites Feld ist, das von der Sammlung und Repetition bekannter Fakten und Interpretationen bis hin zur avancierten Fortentwicklung neuer Fragestellungen und Ansätze reicht.

Stephen Brockmanns Geschichte des deutschen Films, die sich im Titel als „kritisch“ ankündigt, ist, um es in einem Wort zusammenzufassen, kreuzbrav. Das Buch folgt der kanonischen Geschichte und hängt auch die Messlatte von vornherein nicht übermäßig hoch, wenn es seinen eigenen Anspruch ableitet aus dem Fehlen einer Gesamtgeschichte des deutschen Films in englischer Sprache, die sich als Summe von Einzelanalysen aus gibt: „There is currently no comprehensive, critical history of German cinema in the English language [...] that also engages in criticism of individual films as works of art.“ (S.2) Und so folgen auf Überblickskapitel zu einzelnen Epochen (Kaiserreich, Weimarer Republik, Nazizeit, Nachkrieg, DDR, Bundesrepublik, Post-Wiedervereinigung) stets mehrere (ein bis acht) Filmanalysen von

anerkannten Klassikern der jeweiligen Zeitabschnitte. Das Buch ist klar ausgerichtet auf einen englischsprachigen Undergraduate-Markt, was sich auch darin zeigt, dass die Greifbarkeit Englisch untertitelter Fassungen als Argument für eine Berücksichtigung der Filme dient. Und so bildet dann auch die Auswahl einen traditionalistischen Kanon ab: Unter den insgesamt 27 Einzelanalysen, die jeweils 10-18 Seiten lang sind, findet sich keine NS-Revue oder Tonfilmoperette, kein Karl May oder Edgar Wallace, kein Hellmuth Costard oder Heinz Emigholz, aber auch kein Karmakar und nichts von der Berliner Schule, kein Farocki oder Wildenhahn (überhaupt fehlt das Nicht-Fiktionale wie das Experimentelle und Nicht-Kanonische). Ähnlich wie die Auswahl der Filme ist auch ihre Interpretation mit wenig Überraschungen behaftet. Einige der Lektüren sind gelungener als andere, viele durchaus lesbar und überzeugend, aber insgesamt verharren sie auf dem Niveau besserer Seminararbeiten, die den Stand der Forschung resümieren und destillieren.

Nun sollte man Bücher an ihrem Anspruch messen – und den von Brockmann selbst formulierten Anspruch erfüllt er, aber mehr auch nicht. Die Analysen sind im Sinne der *area studies* eher kulturgeschichtlich als theoretisch oder ästhetisch orientiert. Wer sich in der deutschen Filmgeschichte auskennt, für den wird das Buch wenig bis nichts Neues bieten, als englischsprachige Einführung und Überblicksdarstellung dagegen

mag dieses Buch eine Lücke im angelsächsischen Universitätsbetrieb füllen. Wenn damit Interesse an der deutschen Filmgeschichte geweckt wird, so ist dies natürlich zu begrüßen, ein Fortschritt der Forschung ist darin allerdings nur bedingt zu erkennen.

Ganz anders dagegen ist es um Michael Wedels Buch zur deutschen Filmgeschichte bestellt: Er kommt von den Rändern und Brüchen der Filmgeschichte her, ignoriert konsequent alle Klassiker und den etablierten Kanon, nur um sich mit umso mehr Verve auf Problemaufrisse, ungelöste Rätsel und konzeptuelle Fragestellungen zu stürzen. Ein Beispiel zum jeweiligen Vorgehen: Brockmann dient *Der Student von Prag* (1913, Stellan Rye) als Zeuge für den Übergang vom Kino der Attraktionen zu längeren, narrativ basierten Formen, während Wedel sich dafür die erste filmische Anverwandlung des Titanic-Untergangs, *In Nacht und Eis* (1912, Mime Misu), vornimmt. Brockmann scheut theoretisch-avanciertere Lesarten und bleibt dem biografisch-auteuristischen Ansatz verhaftet (hier also Paul Wegener und der Autorenfilm), während Wedels Untersuchung einen Bogen spannt von der Raumkonstruktion in (nicht-)klassischen Filmen und dem *Titanic*-Untergang als Medienergebnis (in dem Misus Film als eine Art von Tatsachenbericht fungieren sollte) bis hin zu James Camerons späterer *Titanic*-Verfilmung (1998). Natürlich gibt es auch bei Wedel Schwerpunkte, vor allem im Kino der Weimarer Republik, aber stärker als Autoren und Werke spielen hier Problemaufrisse und Fragestellungen

gen eine Rolle. Vor allem aber geht es hier um die „Singularität‘ und ‚Partikularität‘ geschichtlicher Ereignisse und Formationen“ (S.12), also nicht darum, wie einzelne Filme für Epochen metonymisch eintreten, sondern wie diese trotz alledem ihren ästhetischen Eigensinn bewahren und so stets über jede Interpretation, die ja auch immer ein Ein- und Abordnung ist, hinausweisen.

Exemplarisch – dies zweite Beispiel soll hier genügen – rückt der Beitrag zur deutschen Fassung von *All Quiet on the Western Front* (1929, Lewis Milestone, *Im Westen nichts Neues*) die Methode in den Fokus: Schon die Wahl eines transnationalen Untersuchungsgegenstandes (die deutsche Fassung eines amerikanischen Films, der wiederum auf einen deutschen Roman über ein europäisches Ereignis zurückgeht) deutet die konzeptuellen Verschiebungen an. Statt sich nun auf die Zensurdebatte oder die Frage der politischen Dimension zu konzentrieren (wie dies die meisten der bisherigen Interpreten getan haben), verknüpft Wedel wirtschaftsgeschichtliche mit diskursanalytischen Momenten, aber vernachlässigt ebenso wenig die „filmtechnischen und –ästhetischen Aspekte“ (S.199), so dass in der Summe ein komplexes Bild einer doppelten kulturell-medialen Adaptionsleistung entsteht. Nach der Wende der *new film history*, die in den 80er Jahren die mythenbeladene und autorenzentrierte traditionelle Filmgeschichte neu schrieb, scheint nun die medienarchäologische Wende anzustehen. In seiner kompakten Einführung situiert Wedel seinen Ansatz zwischen

Siegfried Kracauer, Jacques Rancière und Reinhart Koselleck, wobei er sich den titelgebenden Krisenbegriff von Rick Altman ausborgt. Somit geraten bei Wedel schon konzeptuell jene Epochenschwellen ins Wanken, die Brockmann noch als unhinterfragtem Rahmen gedient haben, wenn „die Funktion des Films als mediale Form, gesellschaftliche Institution, kulturelles Dispositiv und ästhetisches Objekt als immer schon kritische und krisenhafte“ (S.10) aufscheint. Von hinten her gelesen könnte man Wedels Ehrenrettung von Tom Tykwer unter Rückgriff auf Gilles Deleuze und Gertrud Koch als eine versteckte Schlussbetrachtung verstehen (ein Fazit im klassischen Sinne fehlt), in der noch einmal Vorgehen wie Ergebnisse zusammengefasst werden. Es geht dabei erstens um den „Übergang von einem primär national definierten [Kino...] zur transnationalen Ästhetik“ (S.414), zweitens „um eine genauere Beschreibung dieser ästhetischen Eigenarten [...] in der Auseinandersetzung mit den [...] Poetiken des Affekts“ (ebd.), was mündet „in den Vorschlag eines analytischen Ansatzes, der sowohl den Besonderheiten von [...] Stil und Arbeitsweise als auch den kulturellen Voraussetzungen und ästhetischen Implikationen [...] – im Hinblick auf eine andere Form von Subjektivität und kinematographischer Evidenz – Rechnung trägt.“ Tykwer wäre, wie Misu oder Milestone, also als Teil einer immer schon exterritorialen deutschen Filmgeschichte zu denken, die den nationalen Rahmen mühelos transzendiert und eigentlich

immer schon in einer transnationalen Verflechtungsdynamik aufgeht.

Einen möglichen Makel von Wedels Buch mag man darin sehen, dass die größeren Debatten als bekannt voraus gesetzt werden, gelegentlich also die Akzentverschiebungen und Transformationsleistungen eher implizit bleiben und ohne Vorkenntnisse nicht ohne weiteres erkannt werden können. Nichtsdestotrotz ist Wedels Buch ein großer (Ent-)Wurf, der nicht nur all jenen ans Herz gelegt sei, die an der deutschen Filmgeschichte interessiert sind, sondern auch solchen Lesern, die sich für die mediale Wahrnehmungsgeschichte und die Entwicklung industrieller Bildgebung im 20. Jahrhundert interessieren, für die Irr- und Umwege stereoskopischer Verfahren wie für die industriellen Grundlagen der Kreativindustrie, um nur einige der Felder zu erwähnen, die angesprochen werden. Anders gesagt: Dieses Buch sei gerade auch all jenen empfohlen, die in der Filmwissenschaft eine hemmungslos altmodische Form sehen, die man glücklicherweise nun hinter sich gelassen habe. Das Gegenteil ist der Fall: Hier zeigt sich, wie produktiv und nützlich die Beschäftigung mit der Filmgeschichte auch im Zeitalter einer zunehmend digital geprägten Medienlandschaft ist.

Wenn also das Kino ebenso viele Vergangenheiten wie Zukünfte hat, wenn also wir uns immer wieder neu der eigenen Vergangenheit vergewissern müssen, um die Zukunft gestalten zu können, weil unser Blick auf die Geschichte stets durch die Brille der

Gegenwart und antizipierten Zukunft geht, so muss eben auch die Filmgeschichte immer wieder neu- und umgeschrieben werden. In dieser Hinsicht ist Wedels Werk sehr viel stärker darauf gerichtet, die zukünftige Beschäftigung mit dem Forschungsfeld produktiv zu gestalten, während Brockmann den Status quo verwaltet. Glaubt man also an Umwertungen und Neuentdeckung, an die stetige Rekonfigurierbarkeit eines Feldes unter dem Einsatz neuerer Theoremeansätze, dann sollte man sich Wedels Studie nicht entgehen lassen.

Malte Hagener (Marburg)