

Tobias Ebbrecht-Hartmann

## Martina Moeller: Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post- War Cinema

2016

<https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4987>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ebbrecht-Hartmann, Tobias: Martina Moeller: Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 33 (2016), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2016.2.4987>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### **Martina Moeller: Rubble, Ruins and Romanticism: Visual Style, Narration and Identity in German Post-War Cinema**

Bielefeld: transcript 2013 (Film Studies), 320 S., ISBN 9783837621839, EUR 39,99

(Zugl. Dissertation an der Anglia Ruskin University, 2010)

Der sogenannte Trümmerfilm gehört zu einem der am besten untersuchten Genres der deutschen Filmgeschichte. Weitgehend missachtet von seinem zeitgenössischen Publikum entwickelte er sich spätestens seit Peter Pleyers *Deutscher Nachkriegsfilm 1946 – 1948* (Münster: Fahle, 1965) zu einem wichtigen und viel diskutierten Kapitel deutscher Nachkriegsfilmgeschichte. Auch noch nach Robert R. Shandleys einschlägiger Publikation *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich* (Philadelphia: Temple UP, 2001) ist die Forschung zum frühen deutschen Nachkriegskino nicht abgeebbt. Im vergangenen Jahr legten Bastian Blachut, Imme Klages und Sebastian Kuhn den Sammelband *Reflexionen des beschädigten Lebens? Nachkriegskino*

*in Deutschland zwischen 1945 und 1962* (München: edition text+kritik, 2015) vor, und Bernhard Gross unterzog den deutschen Nachkriegsfilm in *Die Filme sind unter uns – Zur Geschichtlichkeit des frühen deutschen Nachkriegskinos* (Berlin: Vorwerk 8, 2015) einer fundierten Neubetrachtung.

Bereits 2013 hat Martina Moeller einen Ansatz vorgelegt, um den Blick auf den deutschen Nachkriegsfilm neu auszurichten. Dazu führt sie insbesondere die romantische Ästhetik als einen zentralen und lange übersehenen beziehungsweise vom Fokus auf den deutschen Expressionismus überdeckten Referenzrahmen für das Verständnis jener Filme an, die unter dem Begriff ‚Trümmerfilme‘ zusammengefasst werden. Indem sie den Bezug zur

Romantik und den damit verbundenen Motiven (z.B. das Unheimliche, Doppelgänger, Ruinen) betont, versucht die Autorin einige vermeintlich filmhistorische Gewissheiten ins Wanken zu bringen: Die Trümmerfilme seien so weder expressionistisch, noch mit dem Stil des Neorealismus zu verwechseln, sondern es handle sich um einen „stylised realism“ (S.14). Moeller bezieht sich daher in ihrer Untersuchung insbesondere auf den Stil als zentrale Kategorie. Dazu geht sie einerseits von Überlegungen der russischen Formalisten aus; andererseits wendet sie filmanalytische Verfahren des US-amerikanischen Neoformalismus der Bordwell-Schule an. Dies erlaubt ihr, bestimmte Muster zu identifizieren, die wiederum intertextuelle sowie interikonische Beziehungen zu anderen Filmen und zu Kunstwerken der Romantik eröffnen. Auf diese Weise soll der Diskurs der Nachkriegsfilme über gebrochene Identitäts- und Gesellschaftserfahrungen mit dem ästhetischen Diskurs der Romantik zusammengeführt werden (vgl. S.30).

Der theoretische, analytische und filmgeschichtliche Ansatz der Studie wird in zwei Hauptteilen, einem eher methodisch-theoretischen und einem analytischen Teil, entwickelt. Im ersten Kapitel ihrer Arbeit diskutiert Moeller die für ihre Analysen wichtigsten Aspekte der neoformalistischen Filmanalyse. Dieses Kapitel zeichnet sich insbesondere dadurch aus, dass die Filme von Anfang an in die Entwicklung des methodischen Zugangs und der theoretischen Konzeption einbezogen werden.

Das zweite Kapitel widmet sich der deutschen Romantik. Auf die Filmhistorikerin Lotte Eisner ebenso wie die Schauerliteratur und insbesondere E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* (1816) rekurrierend, stellt Moeller zentrale romantische Motive vor, die für ihre weitere Untersuchung relevant sind. Im weiteren Verlauf nehmen Arbeiten des Malers Caspar David Friedrich breiten Raum ein. Moeller diskutiert in Bezug auf die Schauerliteratur außerdem die Theorien Sigmund Freuds, der Frankfurter Schule und Max Webers; der zentrale letzte Teil dieses Kapitels bezieht sich insbesondere auf Walter Benjamins *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* (Frankfurt: Suhrkamp, 1928). Moeller entwickelt den faszinierenden Ansatz einer Ästhetik des Fragmentarischen, der eng mit gesellschaftlicher Krisenerfahrung verschaltet wird. Da das Unvollständige der Ruine die Vorstellung von Ganzheit in Frage stelle, zeige sich darin einerseits eine ästhetische Reaktion auf die gesellschaftliche Krisenerfahrung, andererseits aber ein anderes Erfahrungs- und Zeitmodell, das gleichzeitig auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verweist (vgl. S.89). Dieser Ansatz bildet den Übergang zum zweiten Teil der Studie, der Analyse der Filme, die nach ästhetischen Gesichtspunkten und nicht entsprechend der filmhistorisch oder sozialgeschichtlich motivierten Bestimmung des Trümmerfilms, ausgewählt wurden. Im Zentrum stehen sechs Beispiele aus den Jahren 1946 bis 1951, die durch eine besondere Kompositionsweise und formalistische Filmtechniken charak-

terisiert sind (vgl. S.21): *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Film ohne Titel* (1947/48), *Affaire Blum* (1948), *Der Ruf* (1949), *Schicksal aus zweiter Hand* (1949) und *Der Verlorene* (1950/51).

Ihre Analysen werden dabei von der Annahme geleitet, dass die Filme von der klassischen Filmform abweichen, die nicht nur das klassische Hollywoodkino, sondern auch das NS-Kino geprägt haben. Darin sieht Moeller einen der Gründe, warum das zeitgenössische Publikum die Unterhaltungsfilm den Trümmerfilmen stets vorgezogen hat. Die untersuchten Nachkriegsfilm in ihrer ästhetischen Ambivalenz charakterisierten hingegen Muster der Nonkonformität und der Kollision mit der klassischen Filmform, die die idealisierenden und harmonisierenden Effekte des klassischen Stils herausfordern (vgl. S.47).

Moeller hat eine ebenso überzeugende wie systematische Studie vorgelegt, die sich souverän im interdisziplinären Zwischenbereich von Filmgeschichte, Kunstgeschichte und German Studies bewegt. Ihr Ansatz, den Blick von gesellschaftspolitischen Repräsentation auf die ästhetische Form, den Stil der Filme selbst zu verschieben, befindet sich im Einklang mit neueren filmgeschichtlichen Ansätzen, die aber – wie etwa Michael Wedel in

*Filmgeschichte als Krisengeschichte* (Bielefeld: transcript, 2010) – die geschichtsbildende Kraft des Films in und durch die Ambivalenz krisenhafter Erfahrung hindurch stärker betonen. Dennoch überzeugt Moellers gewinnbringender Ansatz, den Spuren romantischer Motive in den untersuchten Filmen nachzugehen und dabei insbesondere das Fragmentarische und Nicht-Konforme der jeweiligen Ästhetik hervorzuheben. Moeller liefert einen wichtigen und produktiven Beitrag zur weiteren Ausdifferenzierung einer spezifisch filmischen ‚Krisenästhetik‘. Ihre Studie macht deutlich, dass sowohl die neoformalistische Filmanalyse als auch der Rückbezug auf Motive der Romantik Potenzial für die weitere Untersuchung anderer Krisenästhetiken bereithalten. Zu bedenken wäre, ob jede Form stilistischer Nonkonformität auch eine kritische Reflexion impliziert und an welchem Punkt der stilistische Bruch selbst wiederum zur dominanten Konvention wird. Genauso bleiben die Ambivalenz und Ambiguität vieler Nachkriegsfilm zwischen Kontinuität und Neuanfang ein zentraler ästhetischer wie politischer Faktor, der entsprechend berücksichtigt werden müsste.

*Tobias Ebbrecht-Hartmann (Jerusalem)*