media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

MEDIENwissenschaft
Rezensionen | Reviews

Jürgen Felix

Neue Filmzeitschriften: deutschsprachig (Folge 1)

1993

https://doi.org/10.17192/ep1993.3.5008

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Felix, Jürgen: Neue Filmzeitschriften: deutschsprachig (Folge 1). In: *medienwissenschaft: rezensionen*, Jg. 10 (1993), Nr. 3, S. 220–224. DOI: https://doi.org/10.17192/ep1993.3.5008.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

AKTUELLE KOLUMNE

Neue Filmzeitschriften: deutschsprachig (Folge 1)

Filmgeschichte ist, wieder einmal, en vogue. Schließlich gilt es, 1995 einen Jubilar zu feiern, dessen (vermeintliche) "Geburtsstunde" vor 100 Jahren in Paris, Berlin oder New York, auf jeden Fall aber im Jahre 1895 geschlagen haben soll. Daß bereits im Vorfeld der Festivitäten eine Reihe neuer Filmzeitschriften das Licht der Wissenschaftswelt erblickt hat, ist besonders dann zu begrüßen, wenn darin die tradierte Kanon- und Theoriebildung der Filmgeschichtsschreibung kritisch revidiert wird: beispielsweise das vielfach kolportierte Dogma von den (vermeintlichen) "Flegeljahren des Kinos", das allenfalls als Vorläufer und - Lumière, Méliès, Griffith, Porter sei Dank - als Wegbereiter späterer "Filmkunst" (gering genug) geschätzt wird. Zwar ist diese monolithische Einschätzung der Zeit vor Caligari seit dem Kongreß des internationalen Verbandes der Filmarchivare (FIAF) 1978 in Brighton ins Wanken geraten, zwar haben seitdem herausragende Einzelstudien die Erforschung des frühen Films in Gang gebracht, dennoch fehlte bislang ein publizistisches Forum, "das regelmäßig über die Forschung und die Diskussionen im Bereich des frühen Kinos berichtet, das wichtige ausländische Artikel in deutscher Übersetzung veröffentlicht, deutschen Forschern Gelegenheit gibt, ihre Arbeit zu präsentieren, und das immer wieder auch englisch- und französischsprachige Originalbeiträge publiziert."

Eben das ist die erklärte Zielsetzung von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, das die Initiatoren und Herausgeber Frank Kessler (Nijmegen), Sabine Lenk (Paris) und Martin Loiperdinger (Frankfurt/M.) nach mühevoller, mehrjähriger Vorarbeit nun endlich realisieren konnten. Der Titel des ersten Bandes *Früher Film in Deutschland* (Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1992) markiert zugleich sein Schwerpunktthema, dem insgesamt sechs Beiträge gewidmet sind: von Thomas Elsaesser über "Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie" (S.10-27), von Sabine Lenk zur "Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn" (S.29-57), von Jan-Christopher Horak über "Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin" (S.58-74), von Eric de Kuyper zur - von Schlüpmanns Konzept der Brücke und Diskontinuitäten inspirierten - "Filmgeschichte gegen den Strich" gelesen (S.93-99), schließlich Roland Cosandeys Nachruf "In memoriam Fritz Güttinger (1907-1992)" (S.100-102).

Gemäß der Konzeption von *KINtop* sind dem (jeweiligen) Schwerpunktthema Berichte über laufende Untersuchungen und ein kommentiertes historisches Dokument zur Seite gestellt - in diesem Falle: ein Vergleich

der Filme von Yevgeni Bauer und Lev Kuleshov durch Yuri Tsivian (S.103-113) und ein von Martin Loiperdinger vorgestellter Brief Ludwig Stollwercks an Ernst Searle vom 30.1.1896, der Aufschluß darüber gibt, wie der Cinématographe Lumière nach Deutschland kam (S.114-118). Ein abschließender Teil präsentiert Informationen, Rezensionen, Kongreßberichte und Porträts - beispielsweise zur Filmsammlung Albert Kahns, zu DOMITOR, einer internationalen Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos, und ein Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften.

Hervorheben aus diesen allesamt lesenswerten, zum Teil allerdings bereits andernorts publizierten Beiträgen möchte ich zwei Aufsätze, die m.E. unterschiedliche Ausrichtungen einer progressiven Filmgeschichtsschreibung repräsentieren und die beide einer nach wie vor auf 'männliche Filmkunst' focussierten Sichtweise entgegensteuern. So schreibt etwa Thomas Elsaesser - anläßlich der *Giornate del cinema muto* 1990 in Pordenone - zum einen gegen die Geringschätzung der deutschen Filmproduktion der zehner Jahre an, zum anderen gegen die retrospektive Teleologie-Bildung eines vermeintlichen 'Vorexpressionismus'. Statt nach Vorläufern eines 'Caligarismus' zu suchen, bewertet Elsaesser die nationale Produktion (übrigens nicht nur in Deutschland) als Folge einer internationalen Vernetzung des Filmgeschäfts und setzt das Modell eines "produzentengeleiteten" versus "vorführungsgeleiteten" Filmemachens der gängigen Lumière-Méliès-Dualität entgegen - was er an zwei Pionieren des deutschen Films paradigmatisch illustriert: Oskar Messter (dem übrigens der dritte Band von *KINtop* gewidmet sein wird) und Max Skladanowsky. Zentral scheint mir an Elsaessers - durchaus nicht immer stringenten - Überlegungen vor allem seine Betonung einer Internationalisierung bereits des frühen Films/Kinos und eines Übergangs vom produzenten- zum vorführungsgeleiteten Film (für Deutschland in den Jahren 1910/11 verortet), was zu einer Hinwendung zur Rezeptionsgeschichte und zum populären Kino geradezu auffordert.

Letzteres betont übrigens auch Jan-Christopher Horak - und zwar weitaus radikaler: "Im Gegensatz zu allen anderen Künsten besteht die große Ironie beim Kino darin, daß gerade die marktbeherrschenden Filme am ehesten aus den Geschichtsbüchern verschwinden: Kommerz- und Genrekino, Werbe- und Industriefilme, Wochenschauen und Amateurfilme" (S.58) - und eben die frühen deutschen Filmkomödien, allerdings nicht nur aus den Geschichtsbüchern; denn der überwiegende Teil dieser Produktionen (nicht nur aus den zehner Jahren) ist unwiederbringlich verloren. Wer sich dennoch auf Spurensuche begibt, etwa im Nederlands Filmmuseum, dem wird es (vielleicht?) so ergehen wie Eric de Kuyper: der wird registrieren, daß ihm seine "Kenntnisse des Weimarer Kinos - nennen wir es einfach das klassische Repertoire - [...] absolut keine Anhaltspunkte und auch keine

Richtlinien für das Studium der ihm vorausgehenden Periode" (S.94) bieten. Es käme auf den Versuch an.

Ich möchte kein Mann sein - wohl kaum ohne Ironie und Hintersinn dürfte Heide Schlüpmann den Titel von Lubitschs 1918 produzierter und uraufgeführter "Hosenrollenkomödie" als Überschrift ihrer Ausführungen gewählt haben; stellt sie doch ihre Einzelanalyse in den Dienst einer "Suche nach einer Filmrezeption, in der die Zuschauerin mit dem Subjekt erkämpfter Gleichberechtigung nicht identisch ist, ohne damit Objekt männlicher Projektion zu sein" (S.76). Diese Fragestellung aber mündet für Schlüpmann - nach einer Abbreviatur feministischer Theoriebildung von Mulvey bis Butler und mit besonderer Betonung des Crossdressing - in die Frage nach einer Filmproduktion, die weder Kunst sein noch sich an den sogenannten Publikumsgeschmack verkaufen will. Das theoretische Rüstzeug liefert Freuds *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, das paradigmatische Beispiel bietet Lubitschs Komödie, in der sich das Verhältnis von Komik und Witz umkehrt: "Es ließe sich sagen, der Witz bildet die Form des Films, dessen Inhalt die schriftlich niedergelegte Komödie ist" (S.84). Für Schlüpmann mußte der Witzeerzähler Lubitsch im Zuge der vorschreitenden Entwicklung des narrativen Kinos hinter die Kamera zurücktreten, um als Regisseur seinen Witz über die Komödie transportieren zu können: als (massen-)kulturelle Form der Selbstbefreiung repressiv sozialisierter Zeitgenossen. Hierin liegen für Schlüpmann die Wurzeln des vielzitierten "Lubitsch-Touchs", der auf eine Kinolust verweist, die zwischen einer vergangenen Erfahrung und einer zukünftigen Möglichkeit changiert. Wie Schlüpmann am gewählten Filmbeispiel luzide und einfühlsam verdeutlicht, eröffnet Lubitschs - um mit Elsaesser zu sprechen - produzentengeleitetes (Autoren-)Kino zugleich eine hoffnungsvolle feministische Perspektive: als "Aufhebung der Herrschaft des Männerwitzes in der Filmkomödie" (S.90). Ob dem de facto so war und ist - die Entscheidung fiel und fällt nach wie vor in der Rezeption.

Vom Wieder-, Neu- und Anderssehen früher Filme handelt auch das erste Heft von *Film und Kritik*. Wie die Herausgeber Frank Amann (Berlin), Ben Gabel und Jürgen Keiper (beide Frankfurt/M.) im Vorwort betonen, wollen sie *Revisited. Der Fall Dr. Fanck. Die Entdeckung der Natur im deutschen Bergfilm* - so der Titel - als "Beitrag zu einer bislang eher vereinzelt gebliebenen Beschäftigung mit einem Regisseur [verstanden wissen; J.F.], dessen Filme in der Weimarer Republik eine große Popularität genossen, gleichwohl aber nicht in visuellen Metaphern für die kommenden Ereignisse aufgehen". Wer ist nun also der Berg- und Skifilmer Dr. Arnold Fanck (1889-1974), dessen Bilderwelten Zeitgenossen und Nachgeborene faszinierten, dessen Geschichten so viele unerträglich platt und pathetisch fanden und finden, der als Vorläufer und Wegbereiter des Nationalsozialismus stigmatisiert wurde, der im April 1990 in die NSDAP ein-

trat (und doch keine Spielfilme mehr drehen durfte!), der sich - wie die Wertung auch immer ausfallen mag - jedenfalls mit *Die weiße Hölle vom Piz Palü* in die Filmgeschichte eingeschrieben hat?

Dieser Dr. Fanck ist ein "Ärgernis" und ein "Schmerzenskind", wie es Béla Balázs in seiner Verteidigungsrede "Der Fall Dr. Fanck" (S.4-7) formuliert hat. Daß Balázs' wohlbekannter Artikel aus dem Jahre 1931 diesen Band eröffnet, macht deutlich, daß zunächst die filmhistorische Diskussion auf- und abzuarbeiten ist, bevor man die "Auseinandersetzung mit den Filmen selbst" (was immer das sei; vgl. etwa auch S.40) in den Vordergrund stellen kann, wie es die Herausgeber im Vorwort proklamieren. Das bestätigt der folgende Beitrag von Eric Rentschler "Hochgebirge und Moderne: eine Standortbestimmung des Bergfilms" (S.8-27), der von der Wirkungsgeschichte des Bergfilm-Genres seinen Ausgang nimmt, wobei - wie könnte es anders sein - Siegfried Kracauers zwischen ästhetischer Faszination und ideologischer Verdammung changierende Haltung gegenüber dieser Art "Naturfilm" den Auftakt macht. "Warum verleugnet Kracauer so vehement seine anfängliche Faszination für dieses Genre? Um welchen Preis verdrängt seine ideologische Analyse des Bergfilms die Tatsache weiblicher Präsenz?" (S.10) Damit sind zugleich die Leithinsichten formuliert, die Rentschler schrittweise an Filmbeispielen eindrucksvoll erhellt: daß und wie die gängigen Dichotomien zwischen Kunstfilm und Genrekino, zwischen Avantgarde und Massenkultur beim Bergfilm versagen, daß und wie es Leni Riefenstahl gelingt, eine Kunstfigur zu kreieren, die nach dem Maß männlicher Wünsche Bilder weiblicher Selbstaufgabe fertigt. Auch wenn Rentschler damit den von Kracauer in diesen Filmen/Genre diagnostizierten Geist der Selbstaufgabe und des Heroismus als Vorläufer eines nationalsozialistischen Irrationalismus, seines blinden Fatalismus und seiner destruktiven Todessehnsucht, letztlich bestätigt: Rentschler gelingt doch eine Blicköffnung auf ein noch immer umstrittenes "Schmerzenskind" deutscher Filmtradition.

Auch dem folgenden Beitrag "Visuelle Traditionen des Bergfilms: Von Fidus zu Friedrich oder Das Ende der bürgerlichen Fluchtbewegung im Faschismus" (S.28-38), offenbar ein Kapitel aus Thomas Jacobs' in Arbeit befindlicher Dissertation, gelingen Ein- und Ausblicke, die mir einer ausführlicheren Würdigung wert sind. Nicht nur deshalb, weil Jacobs Fancks filmische Entwicklung gleichermaßen plastisch wie plausibel skizziert; nicht nur, weil Jacobs seine Analyse der Bildästhetik überzeugend in eine ideologiekritische Standortbestimmung zu überführen weiß; vor allem auch deshalb, weil Jacobs eine Arbeit nicht scheut, die in weiten Teilen der Medienwissenschaft noch immer getan sein will: die Vor-Bilder kinematographischer Bilderwelten in den Bildenden Künsten aufzuspüren! Um Jacobs' vielfältige Ergebnisse, wenn auch verkürzt, auf den Punkt zu bringen: Dr. Arnold Fanck, der "Bergfilmer", der erst "durch eine Art Feldstudie"

(Gabel, S.41) auf die kommerzielle Notwendigkeit filmischer Narration aufmerksam wird und sich für seine Bildkompositionen bei Fidus (d.i. Hugo Höppner), Bruno Taut, Wassili Luckhardt und Caspar David Friedrich bedient, inszeniert die übermächtige Natur(-gewalt) als den großen Gegenspieler ohnmächtiger Menschen, denen so nur die Möglichkeit einer heroischen Schicksalsergebenheit verbleibt: "sie erkennen letztlich ihre Unterlegenheit an und ergeben sich ihrem Schicksal. Dabei vermitteln sie nicht Freiheit, sondern Todessehnsucht" (S.35); der einzig verbleibende Ausweg führt in die von patriarchalischen Grundmustern geprägte bürgerliche Wertewelt der Liebe und Treue und verweist damit zugleich auf den - durch Saul Friedländer - hinlänglich bekannten Konnex von Kitsch und Tod. Dem gegenüber präsentiert der "Skifilmer" Fanck eine harmonisierte (Ansichtskarten-)Natur als ideale Landschaft, in der die Körper in ungehinderter Beweglichkeit entlanggleiten; hier eröffnet sich zugleich eine Perspektive zukünftiger Forschung: Statt vorschnell die griffige Formel von der "Regression" (z.B. S.37) des Geistes zu bemühen, wäre die Geschichte der inszenierten und/oder verdrängten Körper genauer zu rekonstruieren - nicht nur in Fancks Filmen übrigens.

Die übrigen drei, ebenfalls lesenswerten Beiträge - allesamt zum selben Thema - seien zumindest erwähnt: "Der ewige Traum" (Ben Gabel, S.39-52), "Alpträume in Weiß" (Jürgen Keiper, S.53-70), "Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft" (Martin Seel, S.71-82). - Den Abschluß bilden Auszüge aus zeitgenössischen Rezensionen, eine Besprechung des Buches *Le Montagne del Cinema* von Piero Zanotto, eine Filmographie und ein Autorenverzeichnis.

Nachzutragen bleibt, daß die Herausgeber auf ein dezidiertes Konzept nicht von ungefähr verzichten: *Film und Kritik* soll schlicht "der unbefriedigenden Situation der bundesrepublikanischen Filmtheorie und -kritik" entgegenwirken. Wie dieses im einzelnen aussehen wird, werden die nächsten Hefte zeigen müssen: zur Selbstreflexivität im Film, zu Neueren Filmtheorien, zu Buster Keaton und Roscoe Arbuckle; Retrospektiven im Kommunalen Kino des Deutschen Filmmuseums (Frankfurt/M.) sollen diese Schwerpunktthemen zu gegebener Zeit ergänzen.

Jürgen Felix (Köln/Marburg)