

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Hester Baer: Dismantling the Dream Factory. Gender, German Cinema and the Postwar Quest for a New Film Language

New York/Oxford: Berghahn Books, 304 S., ISBN 978-1-84545-605-4, \$ 95.00

Während das Kino in Weimar und im Dritten Reich lange Zeit das Forschungsinteresse beschäftigte, kommt in den letzten Jahren das Nachkriegskino zunehmend in das Visier der Akademiker. Vor allen wegen der Vorurteile der Oberhausener Generation der Filmkritiker gegen das Kino der frühen Bundesrepublik, verschrien als „Papa's Kino“, galt das Kino der 50er Jahre als nicht beachtenswert. Die Ausnahme blieb Peter Pleyers klassische Studie *Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948* (Münster 1965), welche eine Inhaltsanalyse innerhalb der Kommunikationswissenschaft vorlegte. Heide Fehrenbachs *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity After Hitler* (Greensboro 1995) diskutierte nicht nur die Trümmerfilme der unmittelbaren Nachkriegszeit, sondern auch die Adenauer Restauration, dabei wird eine Krise der Männlichkeit thematisiert. Die Studie von Tim Bergfelder, *International Adventures: German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s*, dagegen versuchte eine erste Revision des populären bundesrepublikanischen Films und machte vor allem darauf aufmerksam, wie erfolgreich im wirtschaftlichen Sinne dieses Kino gewesen war.

Der vorliegende Band von Hester Baer, *Dismantling the Dream Factory*, widerlegt zum ersten mal die herrschende Ideologie des Neuen Deutschen Kinos, welche der vorhergehenden Generation jegliche künstliche Ambitionen absprach. Im Gegenteil, indem Baer die feministischen und psychoanalytischen Strömungen im kommerziellen Kino der 1950er Jahre hervorhebt, stellt sie die These auf, bestimmte Nachkriegsfilme hätten sich bemüht, eine neue Filmsprache zu entwickeln, welche die verpönte Bildsprache des Kinos des Dritten Reichs ablösen sollte. Dabei bietet sie in zehn Kapiteln ausgedehnte Filmanalysen von zehn verschiedenen Filmen von *Die Mörder sind unter uns* (1946) bis *Das Brot der frühen Jahre* (1962) an. Ihre Analysen gehen davon aus, dass das Kino jener Jahre in der überwiegenden Mehrheit von Frauen besucht wurde, dass die *Filmkritik* diese Filme als ‚Frauenfilme‘ abwertete, und dass das vom Krieg bedingte Bild des deutschen Mannes von Schwäche und Emaskulation gekennzeichnet war. Kontinuitäten existieren also nicht nur zwischen dem Kino des Dritten Reichs und der Adenauerzeit (u.a. wegen der Kontinuität des künstlerischen Personals), sondern auch zwischen den 50er Jahren und dem Neuen Deutschen Kino durch

die Suche nach einer neuen, demokratischen Filmform. Baer schreibt: „These films are emblematic in a larger sense as well, for all of them clearly exhibit the ongoing postwar search for legitimate aesthetic forms, coupled with a narrative attempt to imagine solutions for postwar social problems such as the pervasive anxiety surrounding gender.“ (S.10)

Wie Hester Baer bemerkt, waren in der unmittelbaren Nachkriegszeit bis zu 70 Prozent der Zuschauer Frauen, so dass es nicht verwundert, wenn Produzenten sich bemühten, dieses Publikum zu erreichen. Dies galt auch für einen Film wie *Die Mörder sind unter uns*, welcher von der bisherigen Filmgeschichtsschreibung als Story des Heimkehrers Hans Mertens gelesen wurde, Baer aber als Frauengeschichte verstanden haben will, da es der Blick der Trümmerfrau Susanne Wallner ist, welcher die Identifikationsmechanismen des Geschehens bestimmt. Um den Beweis dafür zu erbringen, bedient sich Baer der theoretischen Instrumentarien der feministischen Filmpsychoanalyse. Während Hans von der Vergangenheit geblendet wird, sieht Susanne den Tatsachen klar ins Auge (auf der narrativen Ebene) und beherrscht gleichzeitig den Blick der Kamera. Wie in den folgenden Filmanalysen, nimmt Baer die Filmreklame und Öffentlichkeitsarbeit zum Film unter die Lupe und zeigt auf, wie diese sich fast ausschließlich mit dem neuen Star Hildegard Knef beschäftigt, während der männliche Darsteller kaum ins Bild geriet. Die Beherrschung des Kamerablicks durch die weiblichen Hauptpersonen steht auch im Mittelpunkt der folgenden Analysen zu *Film ohne Titel* (1948), *Liebe '47* (1949) und *Epilog* (1950). Dabei werden vor allem Fragen der problematischen weiblichen Sexualität angesprochen, da die Gefahr der Vergewaltigung und der Prostitution nie aus dem Blickfeld der damaligen weiblichen Zuschauer geraten.

Im nächsten Teil ihrer Arbeit wendet sich Baer Fragen der Filmgenres zu, da es Vorurteile gegen Genrefilme überhaupt waren, die einen eher positiven Blick auf das Kino der 50er Jahre verhinderten. Angefangen mit *Die Sünderin* (1950), welche den ersten großen Filmskandal der Nachkriegszeit einleitete, zeigt Baer auf, wie Filme über Künstler Fragen der legitimen Bildproduktion im Kino mit dem Stellenwert der Frau innerhalb der Handlung thematisieren. Im Falle von *Die Sünderin* ist es die Erzählung der Frau aus dem Off, welche ihre narrative Gewalt über die Geschichte verfestigt. Im *Förster vom Silberwald* (1955) ist es der Blick der Frau, der die Schönheit der Natur für den Förster offenbart. Dabei wird im Nachkriegsfilm und –kultur die abstrakte und subjektive Kunst, im Gegensatz zur heroisierenden und darstellenden Kunst des Dritten Reichs, als eine demokratische Alternative vorgeschlagen. Dies scheint auch der Fall mit *Anders als du und ich* (1957) zu sein, obwohl Harlans Film die homosexuelle ‚Perversion‘ des männlichen Hauptdarstellers mit der neu aufkommenden abstrakten Kunst ikonographisch verbindet.

Mit dem Verlust an Popularität des Heimatfilms und anderer Frauengenres wird die Brauchbarkeit von Genrekonventionen in Filmen wie *Die Züricher Verlobung* (1957) hinterfragt, da es im Film explizit um die Produktion einer ‚Hei-

matschnulze' geht. Letztere wird mit weiblicher Subjektivität und Zuschauerschaft verbunden, doch werden auch altmodische Vorstellungen von weiblicher Sexualität, wie sie unter den Männern kursieren, aufs Korn genommen: „Like other post-war films, *Engagement in Zürich* thus foregrounds differences in male and female vision, emphasizing the vitality of the latter in contrast to the hackneyed clichés of the former, while gently parodying both.“ (S.218) Der Misserfolg des Films *Das Brot der frühen Jahre*, welcher als erster Oberhausener Film gilt, wird gleichfalls mit dem Hinweis erklärt, die Ambiguität der Geschlechterrollen im Film hätten eine klare Identifikation des Zuschauer mit dem männlichen Hauptdarsteller zu Gunsten der zwei weiblichen Darsteller verhindert. Statt die Frau zum Objekt des Blicks zu machen, bleibt Walter Fendrich im Bild des weiblichen Blicks, während aus dem Off wieder Frauenstimmen die Handlung begleiten. Dieses Urteil beruht natürlich auf den berühmten psychoanalytischen Thesen von Laura Mulvey, die den männlichen Blick im Hollywoodfilm als Mechanismus zur Objektivierung der Frau theoretisiert. Bezeichnenderweise erscheint die einzige positive Kritik zum Film in *Frau und Film*, von einer Kritikerin verfasst.

So kann festgestellt werden, dass der Band von Hester Baer einer der wichtigsten neuen Beiträge zur Geschichte des deutschen Films liefert, vor allem aber dem bundesrepublikanischen Film vor Oberhausen einen neuen, positiven Stellenwert gibt. Über Baers Buch hinaus sei zu bemerken, dass trotz der Versprechen des Neuen Deutschen Films, einen selbstbewussten Kunstfilm zu schaffen, es dort nur so von emaskulierten Männern wimmelt, ob bei Fassbinder oder Wenders. Auch wenn man aus ideologischen Gründen die psychoanalytische Vorgehensweise der Autorin nur bedingt nachvollziehen kann, regt das vorliegende Buch zu neuen Gedanken an.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)