

Harro Segeberg (Hg.): Die Perfektionierung des Scheins.

Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste

München: Wilhelm Fink Verlag 2000 (Mediengeschichte des Films, Bd. 3).
356 S. mit Abb., ISBN 3-7705-331 0-0 DM. 78,-

Es ist der letzte Band der ausgezeichneten Mediengeschichte des Films anzuzeigen, die auf einer Hamburger Vorlesungsreihe beruht. Die Autoren rekrutieren sich, wie schon bei den vorangegangenen Bänden, teils aus dem universitären, teils aus dem ‚freien‘ Bereich. Bei einer solchen Anthologie ist es unvermeidlich, dass Gelungenes neben weniger Gelungenem steht. Im großen und ganzen freilich ist das Buch eine hoch willkommene Ergänzung zu einzelnen Aspekten der deutschen Filmgeschichte, die gemeinsam mit ähnlichen Sammelbänden wesentlich facettenreicher wird, als dies noch vor einer Dekade der Fall war. Ein bisschen Spekulation gehört zu jeder Geschichte, sie regt das Denken an, fördert den Widerspruch heraus und führt zu neuen Fragestellungen. Greifen wir die beiden Aufsätze heraus, die sich dankenswerterweise mit dem Unterhaltungsfilm – nach wie vor Stiefkind der Geschichtsschreibung – beschäftigen. Knut Hickethier und Marcus Bier schreiben über Militärschwänke, einem in Deutschland gegenüber

anderen Länder überproportional wichtigen Genre (geringster ästhetischer Relevanz). Sie liefern aufgrund des Schrifttums einen guten Querschnitt. Vielleicht wäre die Suche nach Filmkopien doch erfolgreicher gewesen als mitgeteilt. Der berühmteste Film dieses Genres, der an der Kasse gleich nach *Der Kongress tanzt* (1931) kam, nämlich *Drei Tage Mittelarrest* (1930), war 1980 bei der Photokina im Rahmen einer faszinierenden Retrospektive der Komödie von 1930 bis 1933 zu sehen.

Anspruchsvoller ist der Versuch von Georg Seeßlen, einen Vergleich zwischen der deutschen und der amerikanischen Stummfilmkomödie herzustellen. Das nun ist außerordentlich verdienstvoll, weil ein internationaler Genrevergleich ein unverändertes Manko nahezu aller Filmgeschichten bezeichnet. Um einleuchtende Beobachtungen handelt es sich bei der unterschiedlichen Rolle der Stadt im amerikanischen und deutschen Film (in letzterem ist die Stadt Ort der Verwirrung und Dekadenz) oder dem unterschiedlichen Blick auf die Chancen des Einzelnen in der Gesellschaft, die bei aller Unterschiedlichkeit der sozialen Stellung in Amerika grundsätzlich jedem eingeräumt werden, während in Deutschland die Klassenschichtung eher erhalten bleibt. Andere Unterschiede zwischen den Stummfilmkomödien der beiden Länder sind problematischer. Trifft es zu, dass die deutsche Stummfilmkomödie eher durch weibliche als durch männliche Stars geprägt ist? Wenigstens für die deutsche Tonfilmkomödie scheint mir dies nicht richtig zu sein. Und gibt es da Unterschiede zwischen Berlin und Hollywood? Sicher trifft hingegen die Behauptung zu, dass nicht Körper und Bewegung, sondern Rolle und Handlung die Medien der deutschen Stummfilmkomik sind. Und damit ist sie, wie Seeßlen zu Recht schreibt, der späteren amerikanischen Screwball Comedy mehr verwandt als dem Slapstick-Film. Andererseits erscheint die ihr zugewiesene erotische Modernisierung eher fraglich, auch wenn man dabei natürlich an Klassiker wie Asta Niensens zauberhaftes *Eskimobaby* (1917) oder *Wo ist Coletti* (1913) denkt. Der ausgezeichnete Filmkenner Seeßlen hätte vielleicht Quellenverweise bringen sollen und seine Thesen zwar nicht unbedingt statistisch, aber doch an Beispielen abstützen sollen. So bleibt das Ganze ein bisschen auf dem Niveau des eleganten Denkanstoßes, dessen Übereinstimmung mit der Wirklichkeit nicht gesichert ist. Jedenfalls ist dieses Genre wie auch das Genre des Melodramas (das ursprünglich auch in dem Sammelband dargestellt werden sollte), geradezu ideal für einen Vergleich zwischen unterschiedlichen Mentalitäten der einzelnen nationalen Filmproduktionen. Man wünscht sich noch mehr gründliche Arbeiten zum Genrevergleich, die möglicherweise zu dem Ergebnis kommen, dass die Unterschiede zwischen unterschiedlichen Filmländern gar nicht so groß sind wie man denkt.

Kreimeier versucht in einem einleitenden Aufsatz, Kracauer nicht mit dem Blick auf die Folgen, sondern auf die Voraussetzungen zu lesen und bestimmte Charakteristika des 19. Jahrhunderts wie Beschleunigung, Straße, Bahnhof als damals neue Grunderfahrungen zu lesen, die er dann in einigen Filmen der

Stummfilmzeit wiederfindet. Der ausgezeichnete Expressionismuskenner Kasten sieht den Filmexpressionismus u. a. als ein auch für Vermarktungszwecke bestens geeignetes Stilmittel (dies wird von Elsaesser in seinem Weimar-Buch bestätigt). Brandlmeier schreibt über das ihm wohlbekannte Terrain der Kamerapioniere Seeber, Hoffmann und Freund. Rügener ist in seinem Exkurs über die Filmmusik der Weimarer Republik, also auch die Tonfilmmusik, gar zu knapp. Über den bedeutendsten deutschen Stummfilmkomponisten Meisel nur drei Zeilen zu schreiben ist zu wenig. Ähnliches gilt für die frühe Tonfilmmusik der Hollaender oder Heymann. Ein bisher zwar durchaus abgehandeltes, aber in den einschlägigen Filmpublikationen nur peripher dargestelltes Thema ist die für den Film der zwanziger Jahre zentrale Wechselbeziehung zwischen Film und Architektur. Die Weltgeltung des deutschen Films jener Jahre hatte nicht nur etwas mit den großen Kameraleuten und ihrer Erfindung des bewusst eingesetzten Lichts zu tun, sondern ebenso mit der Filmarchitektur, die für deutsche Filme unverwechselbar war in ihrem Nebeneinander von (expressionistischer) Attitüde, gemütvollem Mittelalter und resoluter Moderne. Amüsant ist eine der Vergessenheit entrissene Filmkritik des Architekten Adolf Loos, in der er sich über die einem „defekten Gehirn“ entsprungene Filmarchitektur ärgert und hinzufügt, dass man sich im zeitgenössischen Deutschland nichts Künstlerisches ohne biedermeierliches Spießertum vorstellen könne.

Diese Beispiele aus dem Sammelband stimulieren hoffentlich den Leser. Schade, dass die Reihe nun abgeschlossen ist. Außerdem verdient vermerkt zu werden, dass der Band mit einem Titel- und Personenregister ausgestattet ist. Das ist leider keine Selbstverständlichkeit.

Ulrich von Thüna (Bonn)