

### **J. E. Smyth: Reconstructing American Historical Cinema from Cimarron to Citizen Kane**

Lexington: The University Press of Kentucky 2006, 448 S., ISBN 978-0-8131-2406-3, \$ 50,-

„Historical causation is reduced to the deeds of the great, while the fact that movies set in different historical eras tell the same story encourages the idea that all historical periods have been the same“ (Richard Maltby: *Hollywood Cinema*, 2. Auflage, Malden: Blackwell 2003, S.438f). Mit Vehemenz widerspricht Jennifer E. Smyth dieser verbreiteten Lehrmeinung zum Geschichtsbild Hollywoods, hier aus der Feder Richard Maltbys, in ihrer umfassenden Studie *Reconstructing American Historical Cinema from Cimarron to Citizen Kane*. Ihr Fazit: „Hollywood filmmakers had helped to create a powerful historical legacy. For over a decade, they proved that films could argue complex historical perspectives and question the formulas of traditional American history and biography. Some braved controversy, and others knuckled under the demands of censorship. Some appropriated the structures of conventional historiography, and others upended them“ (S.340). Dazu zählt die Verfasserin Western, Gangster- und Kriegsfilme, Biopics und Musicals zwischen 1931 und 1942, die sich mit amerikanischer Geschichte auseinandersetzen. Smyths zentrale These besagt, dass Hollywood-Vertreter der Dominanz der akademischen Geschichtsschreibung entgegentraten, woraus sich der genreübergreifende Zyklus des Historienfilms mit überdurchschnittlich vielen Prestigeproduktionen entwickelte. Das belegt sie mit fundierten Recherchen zur Genese und Rezeption von Schlüsselfilmen, um etwa zu verdeutlichen, warum *Young Mr. Lincoln* (USA 1939) inzwischen als Affirmation einer mythischen Betrachtungsweise figuriert, obwohl die Macher ernsthaft den historischen Lincoln wieder ins Licht rücken wollten. Äußerst umsichtig klärt Smyth die Differenzen zwischen Intentionen und fertigen Filmen, die sich durch interne Auseinandersetzungen, juristische Rücksichtnahmen oder Eingriffe der Zensur ergaben, der zu starke historische Konkretheit ein Dorn im Auge war. Über gestalterische Subtilitäten versucht sie ferner nachzuweisen, inwiefern sich Historienfilme for-

mal den Mythenbildungen der amerikanischen Historiografie widersetzen. Eines der eindrucksvollsten Kapitel konzentriert sich auf *Cimarron* (USA 1931), den inhaltlichen und formalen Impulsgeber des Zyklus. Minutiös zeichnet sie nach, wie die Autoren Edna Ferber und Howard Estabrook mit ihren Recherchen alternative Perspektiven auf die amerikanische Geschichte anvisierten. Smyth betont hierbei die Rolle der Zwischentitel und Inserts, die mit *Cimarron* zum Erkennungszeichen von Historienfilmen avanciert seien: Seit der Einführung des Tonfilms obsolet geworden, bediene man sich ihrer, um im Verweis auf die sprachorientierte Geschichtsschreibung den eigenen historiografischen Anspruch zu signalisieren (vgl. S.36f). Überzeugend arbeitet sie heraus, wie die Zwischentitel in *Cimarron* mit Texten im Stil der ‚offiziellen‘ Geschichtsschreibung von den Bildern konterkariert, ja revidiert werden, um bis dato vernachlässigte Aspekte zu fokussieren, etwa die multi-ethnische Zusammensetzung der Eroberer des Westens, rassistische und antisemitische Umtriebe oder die Ambivalenz des Protagonisten, der als Halbblut rege an der Besiedlung von Indianerland beteiligt ist und im spanisch-amerikanischen Krieg aus reiner Abenteuerlust die ins Imperialistische gewandelte *frontier* vorantreiben hilft.

Die Ambitionen herausragender Produzenten wie Darryl F. Zanuck und David O. Selznick spielen für Smyth eine zentrale Rolle, da sie Drehbuchautoren mit umfangreichen historischen Kenntnissen engagierten und intensive Recherchen anregten. Spannend sind vor allem die intensiven Wechselwirkungen und die sich daraus ergebenden kultursemantischen Implikationen zwischen Genres wie dem Western, Gangster- und Kriegsfilm mitzuverfolgen: Ein essentielles inhaltliches Moment sei die Verlagerung der *frontier* im Ersten Weltkrieg nach Europa und deren Neu-etablierung in urbanen Gangsterkriegen, geführt von Veteranen, die nach ihrer wenig willkommenen Heimkehr in den 20er Jahren in den Untergrund gedrängt wurden – wobei die unbequeme zeitliche Nähe und historische Identifizierbarkeit der Gangsterfilmstoffe die Zensur auf den Plan rief. Neben der fikionalisierten, dennoch historisch akkuraten Präsentation des Bürgerkriegs in *Gone With the Wind* (USA 1939) aus dem Blickwinkel einer Südstaatlerin reiht Smyth auch Filme wie *A Star is Born* (USA 1937) plausibel in den Kontext des Zyklus ein, weil Hollywood in derartigen Produktionen einen Blick auf die eigene Geschichte, darunter auch die Kehrseite des Ruhms, wirft.

Analog zu den ‚Historienfilmen‘ der 1930er Jahre will Smyth dominante Diskurse revidieren und begibt sich dazu ‚zwischen die Stühle‘ von gleich zwei Disziplinen. Sie attackiert das Verdikt vieler Historiker über die angeblich mangelnde Seriosität populärer Aufarbeitungen von Geschichte. Ferner kritisiert sie filmwissenschaftliche Tendenzen zu ahistorischen, strukturalistisch inspirierten Generalisierungen ebenso wie zum Auteur-Kult auf Kosten maßgeblich beteiligter, vor allem von Drehbuchautoren. Sie markiert dabei einen Hauptwiderspruch in den Schriften David Bordwells, der den Abschied von den sogenannten „Grand Theories“ ausgerufen hat, während sein Modell des Hollywood-Kinos, seine Narrato-

logie und die daraus hervorgegangenen Untersuchungen dem strukturalistischen Paradigma verpflichtet bleiben. Ihre Vorwürfe zementiert Smyth mit erstaunlich exakten Recherchen zu den historischen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen, die, ergänzt um sensible Analysen, in eine überzeugende und gleichermaßen konstruktive Gesamtargumentation münden. ‚Blinde Flecken‘ ihrer Methodik hindern sie hingegen daran, die Potenziale ihrer Studie voll auszuschöpfen. Der mehrfache Streifzug durch die Filmproduktionen der 30er Jahre, getrennt nach Genres und Subgenres, ist zur Wahrung der Übersicht notwendig. Querverweise helfen, die Entwicklung, Physiognomie, Relevanz und Verflechtungen des ‚Meta-genres‘ im Auge zu behalten. Innerhalb der schieren, von Redundanzen nicht ganz freien, Material- und Detailfülle droht der rote Faden aber hin und wieder verloren zu gehen. Im umfangreichen Anhang wären Kurzbiografien der maßgeblichen Personen wünschenswert, um ihre weit verzweigten Projektbeteiligungen überschaubar zu machen.

Im Schlusskapitel deutet Smyth *Citizen Kane* (USA 1941) folgerichtig als Kristallisationspunkt und Reflexion auf vorangegangene Historienfilme. Auch hierin leistet sie Pionierarbeit, doch nach dieser weiteren historischen Rekonstruktion fehlt eine systematische Zusammenfassung. Dazu wäre ein Abstecher in die Theorie erforderlich, zu der Smyth ruhig eine stärker dialektische Beziehung entwickeln könnte, um beispielsweise die Konsequenzen ihrer Unstersuchung für die Genre-Diskussion auszuloten. Eine ausgiebigere Problematisierung des Historienfilmbegriffs könnte den Vorwurf der Beliebigkeit entkräften helfen, denn historiografisch anmutende Zwischentitel können kaum hinreichende Erkennungsmerkmale sein. Warum schreibt die Autorin ausgerechnet Orson Welles‘ *The Magnificent Ambersons* (USA 1942) den Bruch dieser Konvention zu (vgl. S. 336f.), während sie älteren Filmen ohne derartige Zwischentitel die Zugehörigkeit zum Historienfilm abspricht? Und wie ist das Verhältnis zu internationalen Historienfilmen? Diskussionsbedürftig ist gleichermaßen die formale Realisierung der revisionistischen historischen Inhalte – es könnte sich herausstellen, dass dieser Filmzyklus nicht ganz so ‚revolutionär‘ ist, da Smyth gegebenenfalls dazu neigt, einige wenige ambivalente Besonderheiten, die durch das *continuity*-System quasi domestiziert werden, zu ihren eigenen Gunsten zu interpretieren. Auch ein essentielles medientheoretisches Problem kommt zu kurz, das Stanley Kubrick in *Barry Lyndon* (GB 1975) reflektiert hat und dessen Diskussion zu tieferen Einsichten in die Beschaffenheit des Historienfilms führen könnte als die Benennung einzelner Formmerkmale: die (ideologischen) Abgründe der Authentizitätsillusion, mit der die ‚lebenden Bilder‘ Geschichte vergegenwärtigen sollen.

Diese Einwände können und sollen die immense Leistung Smyths gar nicht schmälern, sondern offenbaren viel mehr den anregenden Charakter ihrer Arbeit. Unabhängig von vermeintlichen Selbstverständlichkeiten und Moden hat sie eine grundsätzliche und wichtige filmhistorische Studie vorgelegt, die mannigfaltige Perspektiven eröffnet. Gerade ihre Mahnung zu einer differenzierteren Betrachtung

tungsweise ebenso wie der genreübergreifende Ansatz bieten Anknüpfungspunkte für weitere film- und geschichtswissenschaftliche Untersuchungen.

Ralf Michael Fischer (Frankfurt/Main)