

Erica Carter: Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film

London: BFI Publishing 2004, 246 S., ISBN 0-85170-883-8, £ 16.99

An Büchern über den Nazifilm fehlt es nicht. Das Dritte Reich scheint ein Highlight der deutschen Geschichte zu sein, die Flut von Dokumentationen im Fernsehen widerspricht dem nicht und ein Rezensent befand nach dem Film *Der Untergang* (2004), uns Nachgeborenen sei jetzt durch Bruno Ganz der Führer wiedergegeben worden. Danke schön. Der Film des Dritten Reichs ist seit Albrechts Untersuchung von 1969 immer wieder Gegenstand gründlicherer oder auch oberflächlicherer Erörterung gewesen. Erst in den letzten Jahren ist aber vorwiegend durch Autoren des angelsächsischen Raums (Rentschler, Schulte-Sasse, Hake, aber auch Lowry und Witte) über die unmittelbare Betrachtung der Filme hinaus, und zwar unter Einschluss der dem Anschein nach unpolitischen Filme, der Blick auf sein Umfeld gerichtet worden, also auf die Produktionsbedingungen, Zuschauerreaktionen und verstärkt auf das früher eher beiläufig diskutierte Verhältnis zwischen politischen und unpolitischen Filmen, die ihrerseits so unpolitisch auch nicht sein mögen. Die Beschäftigung von Karsten Witte mit der *Feuerzangenbowle* (1944) war exemplarisch. Von einem monolithischen Kino kann nicht mehr die Rede sein.

Erica Carter strebt eine Darstellung dessen an, was sie mit Gramsci „Hegemo-

nie“ (S.5) nennt, hier also die Schaffung einer „völkischen“, nationalsozialistischen Massenkultur, die einem anzustrebenden, gemeinsamen kulturellen Konsensus des Volkes entspricht. Was bedeutet, dass Carter versucht, eine NS-Ästhetik des Films zu entwickeln, die sie auf kritische und theoretische Texte der 30er Jahre abstützt und die über das hinaus geht, was Goebbels und andere Vertreter des Staates formulierten. Sie greift dabei das umfangreiche Buch *Wesen und Dramaturgie des Films* von Ernst Iros auf, das 1938 in Leipzig und Zürich erschien. Iros war aber damals schon in Deutschland missliebig geworden. Sie nutzt auch Gunter Grolls *Film, Neuentdeckte Kunst* von 1937 und Texte von Autoren wie Joseph Gregor oder Fedor Stepun sowie die lediglich in einem Dissertationsverlag 1938 veröffentlichte interessante, aber ohne spürbare Wirkung gebliebene Arbeit *Der Begriff Filmisch* von Bruno Rehlinger und natürlich die vor 1933 geschriebenen Klassiker von Balázs und Arnheim. Grundlage ihrer Überlegungen ist, das verblüfft den unvorbereiteten Leser, aber Kant und zwar die *Kritik der Urteilskraft* und seine „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“. Sie versucht, einen Gesamtzusammenhang für den Film des Dritten Reiches zu finden, „what the anthropologist Mary Douglas might call cinema’s ‘thought collective’: its founding assumptions, symbolic distinctions and correspondences, the metaphorical constructs and narrative tropes through which practitioners, theorists and audiences alike conceptualised and experienced cinema after 1933“. (S.12) Und innerhalb dieser gemeinsamen Welt hat Carter nicht nur Sehnsucht nach ästhetischen Erfahrungen aus der Vormoderne gefunden, sondern auch Sehnsucht nach einem kritischen Vokabular, das zeitgenössische ästhetische Erfahrung mit den idealistischen Kategorien des Schönen und Erhabenen verbindet. Sie verweist immer wieder auf einen Kult der Persönlichkeit im Dritten Reich, der letztlich zurückgehe auf den klassischen Geniekult des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (wobei der von ihr zitierte Egon Friedell nun mit dem ihm beigeordneten ‚stahlharten Rassemenschen‘ aber auch gar nichts zu tun hat). Kapitel Eins überschreibt sie mit „Cinema of personality“, womit ein im politischen wie kulturellen Leben gepredigtes Prinzip persönlicher Verantwortung gemeint ist – dies natürlich in Abgrenzung zum demokratischen Mehrheitsprinzip der ‚Systemzeit‘. Ein solcher Grundsatz ist nun per se kaum zu verdammen. Er galt in Sachen Film auch in Hollywood, wo die persönliche Entscheidung des Produzenten ausschlaggebend war. Relativ ausführlich geht sie auf im Grunde marginale Phänomene ein wie die bald dem Krieg zum Opfer fallende Deutsche Filmakademie und die gleichfalls von Goebbels initiierten ‚Kunstausschüsse‘ der großen Produktionsfirmen, die sich sehr schnell als völlige Fehlschläge erwiesen (wie z.B. bei Felix Moeller, *Der Filmminister* [Berlin 1998]), nachzulesen, einem Titel, der verblüffenderweise in der ansonsten ungemein vollständigen und eindrucksvollen Bibliografie fehlt). Die von Carter gezogenen Verbindungen zwischen diesen Institutionen und einem ‚völkischen‘ Geniekult sind nicht sehr überzeugend.

Das Kapitel über Schauspieler liefert neben Informationen über die wirtschaft-

liche Situation von Schauspielern (Gagen, öffentliche Vermarktung, Verhältnis zwischen NS-Staat und Stars) Vergleiche zwischen Hollywood und Berlin. Natürlich ist das Verhältnis von Star und Öffentlichkeit in unterschiedlichen Produktionskontexten grundverschieden, weil in Berlin der Star vom Staat oder gar dem Minister persönlich abhing. Treffend formuliert Moeller in seiner Arbeit, dass zwischen hohen Nazis und Schauspielern ein komplexes psychologisches Geflecht aus Verachtung, Neid, Fürsorge, Überheblichkeit, Zuckerbrot und Peitsche entstand. Weniger überzeugt der Versuch von Carter, unter Verweis auf Iros, Gregor, aber selbst Casper David Friedrich und Kant einen spezifisch deutschen, ja möglichst NS-deutschen Schauspieler zu definieren. Die schönen Worte in diesem Sinne in populären Veröffentlichungen von Gregor, Siska oder dem *Filmkurier* waren Wunschdenken. Klaus Kreimeier schreibt in seiner *Geschichte der UFA*, dass es nicht gelang, aus der beträchtlichen Zahl gut ausgebildeter und beim Publikum bekannter Darsteller den positiven Homunkulus der ‚neuen Zeit‘ zu konstruieren. Ergiebiger sind dagegen die Überlegungen zur Rolle der Schauspieler und zur Lichtsetzung im Kapitel über den Film *Traumulus* (1935) von Carl Froelich. Sie hat sich den Film sehr genau angesehen und ihre Bemerkungen verdienen stärkere Beachtung. Froelich sieht ganz bewusst von der in Hollywood geübten star-zentrierten Lichtsetzung ab und nutzt Effektllicht, um Stimmung zu erzeugen. Man muss freilich vorsichtig sein, bevor man diese Einzelbeobachtungen ausweitet zu allgemeinen Aussagen über das Schauspielerverständnis im Film des Dritten Reiches. Schließlich geht Carter ausführlich auf Marlene Dietrich und Zarah Leander ein, die ein wenig ein Ersatzstar war für die Dietrich. Sie wirkte mehr durch ihre Stimme als durch ihre Schönheit. Carter suggeriert, dass durch ihre Rollen die Leander im Kriege auch zu einer „sublime experience of war“ hinführte, also zu einem erhabenen Kriegserlebnis. (Vgl. S.16, 205ff.)

Laut Verlagswerbung hat der bekannte amerikanische Filmwissenschaftler Anton Kaes von „fascinating new insights into the Third Reich’s noxiously brilliant uses of mass culture“ gesprochen. Carter ist dort am überzeugendsten und beschreitet Neuland, wenn sie ganz nah am Gegenstand Schauspielerführung und Lichttechnik analysiert. Der Rezensent zögert aber, ihre allgemeinen Schlussfolgerungen für ein, sagen wir es allgemein, ‚spezielles NS-Filmkonzept‘ nachzuvollziehen. Selbstverständlich wurde ein solches postuliert, von Goebbels, Hippler und weniger prominenten Autoren. Aber fand sich das in der Breite des Films der Nazizeit tatsächlich wieder?

Ulrich von Thüna (Bonn)