

Kenneth S. Calhoon (Hg.): Peripheral Visions. The Hidden Stages of Weimar Cinema

Detroit: Wayne State UP 2001, 198 S., ISBN 0-8143-2928-4, \$ 19.95 (pb)

„An excellent source for scholars and students of German cinema and cultural history.“ So zitiert der Klappentext eine Einschätzung des amerikanischen Filmwissenschaftlers Gerd Gmünden. Mit Verlaub: Einspruch, Herr Kollege!

Als Quelle für das Studium der Filmgeschichte der Weimarer Republik ist der vorliegende Sammelband nun wahrlich nicht zu verwenden, denn er bezieht sich nicht auf das Weimarer Kino insgesamt, sondern pickt sich lediglich einige der bekannten und kanonischen Beispielfilme heraus – *Metropolis* (1927), *Berlin - Symphonie einer Großstadt* (1927), *Hintertreppe* (1921), *Nosferatu* (1922), das Bergfilmgenre – und vernachlässigt dabei nicht nur die übrigen prägenden Klassiker, sondern auch das riesige Umfeld der kommerziellen Mittelfilme. Einzig Sabine Hake behandelt mit Ludwig Bergers *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932) einen frühen Tonfilm, der für die akademische Welt der USA außerhalb des Kanons steht und weithin unbekannt sein dürfte – freilich ohne ihren Lesern auch nur so viel wie eine Inhaltsangabe zu liefern.

Nein, kein Quellenband, sondern eine Sammlung höchst theoretischer Zugänge, die die genannten Filme als Repräsentanten der Weimarer Film- und Kulturgeschichte ausgeben, ohne die populären Filme der Zeit (und die ebenso populären Importe aus dem Ausland), die das Kinoprogramm dominierten, auch nur zu streifen. Über Filme, über die komplexen Bedingungen ihrer Produktion, Kino-Programmierung und Rezeption in der Weimarer Republik lernt der Leser nichts. Über das Kino als medialen Ort, über die Filmpresse, über die Filmwirtschaft und ihre Verflechtungen, über die Filmpolitik und ihre Lenkungsmechanismen lässt sich der Band ebenso wenig aus.

Die Argumentationen der einzelnen Beiträge folgen rein theoretischen Prämissen; teilt der Leser diese Prämissen nicht, braucht er eigentlich nicht weiter zu lesen. Da wird zum Beispiel Neubabelsberg einmal mehr zum „cinematic fetish“ (S.21) erklärt – warum eigentlich? Oder es wird in der Erörterung *Nosferatus* ausführlich über die Geschwindigkeitserfahrung durch die Eisenbahn gehandelt, nur um Murnau eine „apparent quotation of a discourse on railway travel“ (S.157) unterstellen zu können, obwohl doch in dem Film – anders als in Stokers Roman – gar keine Zugfahrt vorkommt. Zur Einführung in *Hintertreppe* gibt es einen 8-seitigen theoretischen Exkurs über die Kammermusik und das Kammerstück (S.121-129), der in der Behandlung des Films keine Rolle mehr spielt. An anderer Stelle wird einmal mehr konstatiert: „The origins of cinema thus appear traumatic“ (S.149). Als Begründung wird natürlich die sattsam bekannte Anekdote um *L'arrivée d'un train* (1895) der Gebrüder Lumière zitiert, die aber mittlerweile von Martin Loiperdinger als reine Werbeerfindung (oder allenthalben Zeitungsente) entlarvt worden ist. (Vgl. Martin Loiperdinger, „Lumières Ankunft des Zuges: Gründungsmythos eines neuen Mediums“, in: *Kinotop 5: Aufführungsgeschichten*. Frankfurt/M. u. a.: Stroemfeld/Roter Stern, 1996, S.37-70.) Die Legenden scheinen in diesem Zusammenhang realer zu werden als die Faktizität der Filmgeschichte selbst.

Denn mit der Faktizität nehmen es hingegen einige der AutorInnen nicht so genau. Dass Anne Leblans die Sammlungen der Deutschen Kinemathek mehrmals

als „Filmarchiv Gerhard Lamprecht“ (S.118/119) anspricht, mag noch ihrer mangelnden Vertrautheit mit den filmhistorischen Forschungsstellen in Deutschland geschuldet sein. Wenn aber Sabine Hake, die gewiss profilierteste Autorin unter den BeiträgerInnen, Phil Jutzis Klassiker *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929) als Tonfilm bezeichnet (S.56), so ist genug darüber gesagt, wie in diesem Band mit der Filmgeschichte der Weimarer Republik umgegangen wird.

Uli Jung (Trier)