

**Knut Hickethier, Eggo Müller, Rainer Rother (Hg.):
Der Film in der Geschichte**

Berlin: edition sigma 1997 (Schriften der Gesellschaft für Film- und
Fernsehwissenschaften, Bd. 6), 268 S., ISBN 3-89404-917-0, DM 36,-

Die Dokumentation der 1994er GFF-Tagung in Berlin versucht die Frage zu be-
antworten, „wie der Film als Medium, wie die ästhetische Produktion ‘in der Ge-
schichte’ steht“ (S.10). Die 21 Beiträge sind vier Aspekten zugeordnet, die den

theoretischen Annäherungsrahmen umreißen. Den visuellen Wahrnehmungsparadigmen des späten 19. Jahrhunderts und des späten 20. Jahrhunderts (der Zeit also der Digitalisierung der Fernsehbilder) wird unter dem ersten Aspekt Rechnung getragen. William Uricchio macht darauf aufmerksam, daß die technologische Ablösung der Projektionskünste des 19. Jahrhunderts durch den Film bzw. das Kino keine zwingend folgerichtige Entwicklung sei, sondern daß vielmehr erst das Fernsehmedium in seiner idealiter simultanen Produktions- und Übertragungsmethode Erwartungshaltungen der Jahrhundertwende vollständig erfülle, während der Film unter technologischen Gesichtspunkten als ‚Umweg‘ zu charakterisieren sei.

Eggo Müllers Untersuchung der „Funktionsgeschichte des Fernsehens“ (S.43-55) beschreibt drei Entwicklungsphasen von der Etablierung (1950-1960) über den Status des Fernsehens als „Leitmedium institutioneller politischer Öffentlichkeit (1960-1985) hin zu einem (weitgehend durch die privaten Anbieter forcierten) „Motor der Individualisierung, des Konsumismus und der forcierten Kapitalisierung“ (S.52).

Blicke in die Zukunft (so nah sie sein mag) werfen Jan Berg und Thomas Elsaesser. Berg setzt den Kommerzialisierungsdruck auf die Fernsehprogramme historisch-perspektivisch mit dem Unterhaltungsbedürfnis früherer Medien-Publika in Beziehung und folgert daraus, daß dem heutigen Publikum „die Zukunft nicht als Unglück, sondern freundlich kommerziell entgegen“ (S.97) kommt (worin er wohl die eigentliche Gefahr dieser Entwicklungen sieht). Elsaesser nimmt die erhebliche Differenz zwischen akademischer Beschäftigung mit dem Film und der Rolle dieser Beschäftigung in der tatsächlichen filmischen Praxis (sowohl produktions- wie auch exhibitionsseitig) zum Anlaß, die künftige Rolle der Filmwissenschaft gegenüber der Fernsehwissenschaft zu verteidigen, da sich der Gegenstand der letzteren in naher Zukunft ins Unkenntliche verändern werde. Filmwissenschaft als Teil der *cultural studies* sei hingegen geeignet. „to participate fully in the discussions around the changing relation between high culture and popular culture, between high theory and low medium“ (S.105).

Unter dem Aspekt „Theorie – Film – Geschichte“ untersucht Joachim Paech den Einfluß ästhetischer Theorien des 19. Jahrhunderts auf die Filmtheorien des 20. Jahrhunderts. Volker Roloff liest die frühen Filme Godards (vor 1968) als Vollzug einer Entwicklung, „die die Wirkung des Films und der konkurrierenden Medien als Elemente der Geschichte selbst, der Mentalitäts-, Diskurs- und Alltagsgeschichte eines bestimmten Zeitraums, begreift.“ (S.124)

Der Aspekt „Der Film in der Geschichte“ ist der Ort des größten Erkenntnisertrages des vorliegenden Bandes. Die hier versammelten Plädoyers für eine Rezeptionsgeschichte des Films formulieren Forderungen nach einer veränderten historischen Annäherung an das Medium, die versucht, die zeitgenössische Rezeption zu rekonstruieren und in die Erörterung der Filme mit einzubeziehen. Lothar Mikos definiert in dem Zusammenhang vier zentrale Fragestellungen: 1. „Wie ist

die Filmrezeption in den Alltag und die allgemeine Kommunikation des Publikums eingebettet?“ 2. „Was passiert in der Rezeption oder Aneignung eines Films mit dem Zuschauer?“ 3. „Wie sind Filmrezeption allgemein und die konkrete Rezeption mit den Erzählungen der Filme verbunden?“ 4. „Wie sind Rezeption, Aneignung sowie deren Zusammenhang mit den Erzählmustern mit technologischen, ökonomischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Bedingungen verbunden?“ (S.147f.) Vor allem die letzte Frage stellt klar, daß auch die 'klassischen' filmhistorischen Erkenntnisziele in einer rezeptionsorientierten Forschung beibehalten werden sollen. In einem Arbeitsmodell zur „Historischen Wahrnehmung und Wirkung von Filmen“ schlägt Helmut Korte ein Verfahren vor, in dem Einzelprodukt, Kontext und Rezeption in ihrer Interdependenz untersucht werden sollen. Daß eine nicht rezeptionsorientierte Filmgeschichtsschreibung leicht Gefahr läuft, die intendierte Wirkung mit der tatsächlichen Wirkung gleichzusetzen, erläutert Irmbert Schenk am Beispiel zweier NS-Propagandafilme: Veit Harlans *Der große König* (1942) argumentiere viel zu uneindeutig, als daß das „erste propagandistische Ziel vom Zuschauer wenigstens im Ansatz nachvollzogen wird, nämlich die bedingungslose Erfüllung der Pflicht für Vaterland und Führer ohne Ansehen der eigenen Person“ (S.175). *Kolberg* (1945) hingegen habe im Deutschen Reich „empirisch keine Wirkung mehr“ (S.175) gezeigt. Für Schenk ist *Kolberg* denn auch kein „Durchhaltefilm für den zweiten Weltkrieg, sondern [ein] propagandistischer Historienfilm für die Zukunft im Rückblick auf Geschichte, eben die filmische Glorifizierung der totalen Niederlage des Dritten Reiches im Jahre 1945“ (ebd.).

Thomas Koebner nimmt die Spielfilmproduktion Leni Riefenstahls vor den üblichen Vorwürfen einer (proto-)faschistischen Ästhetik in Schutz, weil er glaubt, „Elemente bei Riefenstahl zu erkennen, die sich nicht als primär faschistisch klassifizieren lassen“ (S.180f.). Unter Rekurs auf den Naturmystizismus und die paradigmatische Hinwendung zu einer „vitalen und visuellen Lebens- und Erlebenskultur“ (S.181) präpariert er geistesgeschichtliche und kulturelle Wurzeln und Bezüge für Riefenstahl heraus, die mit den politischen Strömungen der dreißiger Jahre ideologisch nicht verbunden sind. Selbst für *Triumph des Willens* (1935) wirft Koebner ein, „daß solche Masseninszenierungen keineswegs ein Novum der Nazi-Zeit gewesen [wer hätte das jemals behauptet? Der Verf.], sondern schon in den zwanziger Jahren verbreitet sind – auf der politischen Gegenseite zumal.“ (S.189) Dieser Einwurf schreibt die Inszenierung der Massen eindimensional den Organisatoren des Parteitage zu, was implizit Riefenstahls Tun im Bereich des genuin Dokumentarischen verortet – eine unzulässige Exkulpierung einer filmischen Ästhetik, die das vorfilmische Ereignis zusätzlich ideologisch überhöht.

Ein vierter Aspekt kümmert sich um die „Probleme der filmischen Vermittlung von Geschichte“. Zentral für diese Fragestellung ist Eike Wenzels Erörterung des Kollektiv-Films *Deutschland im Herbst* (1978). Als „filmische Gedächtnisproduktion für die Gegenwart“ (Untertitel) dokumentiere der Film die „Hilflosigkeit im Umgang

mit einer krisenhaft zugespitzten politischen Situation“ (S.228). Sich auf die dokumentarischen Miniaturen des Films konzentrierend, bemerkt Wenzel eine Tendenz, „für den Zuschauer das Changieren zwischen den Zeugnissen der Gegenwart und der Vergangenheit [zu] organisieren.“ (S.237). Nicht zuletzt dadurch sei *Deutschland im Herbst* „ein Film gegen eine Form des Vergessens, die sich immer dann einstellt, wenn Ereignisse der gesellschaftlichen Realität all zu schnell aus ihrer beängstigenden Kontingenz herausgerissen und mit den Instrumentarien des Historiographen gebannt werden.“ (ebd.)

Der Film in der Geschichte ist ein 'weites Feld'; der vorliegende Band präsentiert nur einige neuere Ansätze und vernachlässigt bewußt Fragestellungen nach dem Film als historische Quelle, als Vermittler von Geschichte oder als Gegenstand seiner eigenen Historiographie (vgl. Einleitung der Herausgeber). Das kann natürlich nicht bedeuten, daß diese Fragestellungen bereits hinreichend abgearbeitet wären. So demonstriert die Dokumentation der 1994er GFF-Tagung die Komplexität des Zusammenhangs, der zwischen Film und Geschichte besteht.

Uli Jung (Trier)