

Bénédicte Savoy: „Vom Faustkeil zur Handgranate“: Filmpropaganda für die Berliner Museen 1934-1939

Köln: Böhlau 2014, 178 S., ISBN 9783412222956, EUR 24,90

Mit *Vom Faustkeil zur Handgranate* veröffentlicht Bénédicte Savoy eine Monografie, die der Aufarbeitung und Erforschung eines noch recht unbekannten Metiers dient. Es behandelt die im 20. Jahrhundert in Deutschland entstandenen Museumsfilme. Der Schwerpunkt liegt dabei auf den Berliner Museen in den Jahren 1934 bis 1939, also zur Zeit des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland.

Dass dieses Feld noch wenig erforscht ist, hat seinen Grund im schlichten Vergessen dieser Filme in den Museumsarchiven durch Unordnung, Vernichtung und Verdrängung. Bei Zusammenführung vieler kinematografischer Archive durch die Wiedervereinigung Deutschlands konnten viele Dokumente wiederentdeckt werden. Dennoch stieß Savoy eher durch einen Zufall auf Hinweise – und deckte so nach und nach einen Museumsfilm nach dem anderen auf.

Die Autorin geht in ihrer Arbeit chronologisch nach Entstehung dieser Museumsfilme vor und begleitet den Kunsthistoriker und Filmfanatiker Hans Cürlis, der erste Experimente mit Kurzfilmen über Kunstwerke machte. Zudem kämpfte er um Akzeptanz der Museen, deren Öffentlichkeitsarbeit und damit auch ihre Beliebtheit Anfang des 20. Jahrhunderts so gut wie nicht existent waren. Eine neue Art der Vermittlung von Kunst war notwendig. Er bemühte sich um Aufträge und wurde

zunehmend erfolgreicher mit seinen Dokumentationen, verhalf damit aber auch dem Museumsfilm als Gattung zu großer Bekanntheit. Es entstanden Kurzfilme über einzelne Kunstwerke und ganze Sammlungen, Dokumentationen von künstlerischem Handwerk oder aber einfache Werbefilme, um Menschen ins Museum zu locken.

In ihrem Buch gibt Savoy sowohl Einblicke in die Thematiken und Darstellungsweisen der Dokumentationsfilme, leistet aber vor allem eine Dokumentation ihrerseits über die historischen Geschehnisse in diesem Zusammenhang. Korrespondenzen, Personalfragen, Aufträge und Absagen, formulierte Bildungsziele der Nationalsozialisten und Folgen politisch-historischer Ereignisse auf das Thema stellt sie zusammen. Sie nutzt viele schriftliche Quellen und stellt einige von ihnen auch den Leser_innen als Abbildung zur Verfügung.

In insgesamt 24 Kapiteln beschäftigt sie sich mit 33 Filmen, die in den Jahren 1919 bis 1939 entstanden sind. Manche werden nur kurz erwähnt, ihre Existenz sozusagen bewiesen, andere umfassend analysiert. Beispiele hierfür sind die Filme *Kurgäste hinter Museumsmauern* und *Geheimnisse der Mumien* von Cürlis, die beide im Jahre 1934 entstanden und das künstlerisch-naturwissenschaftliche Handwerk der Restaurierung darstellen.

Mit der Machtergreifung Adolf Hitlers im Jahre 1933 ändert sich auch

die Öffentlichkeitsarbeit der Berliner Museen. Die Kunst soll über den Film für das einfache Volk zugänglich gemacht werden und standortunabhängig die breite Masse erreichen. Mit dem Bildungsziel „künstlerisch, volksbildend, kulturell, staatspolitisch“ (S.46) wird vor jedem Hauptfilm im Kino ein ca. 15-minütiger Kulturfilm gespielt. Wie schon im Buchtitel erwähnt, wird hier der Fokus auf Propaganda gerichtet, die sich nicht nur auf die deutschen Kinos beschränkte. Die internationale Sichtbarkeit hatte höchste Priorität (vgl. S.63), weshalb Savoy zahlreiche Filmfestivalteilnahmen deutscher Museumsfilme nachweisen kann.

Neben der chronologischen Berichterstattung über diese Entwicklungen der Museumsfilme, diskutiert die Kunsthistorikerin auch den Kunstbegriff im Rahmen der Reproduktion. Der mit seinen filmischen Experimenten anfangs noch belächelte Kunsthistoriker Cürlis war viel Kritik seiner Kolleg_innen ausgesetzt, Kunst würde durch die Darstellung im Film verfälscht werden. „Skulpturen haben zu stehen“ (S.29), lautete eine Aussage. Die Frage der Raumwirkung des Kunstwerks wurde damit ganz neu aufgegriffen. Versuche mit sich drehenden Sockeln oder dramatischer Beleuchtung trafen auf Ablehnung oder Begeisterung. Doch vor allem die Möglichkeit des ‚freien‘ Kunstgenusses wurde durch den Museumsfilm verdrängt, denn die Dokumentationen brachten Erklärungen, Hintergrundwissen, sogar Bildbeschreibungen der Kunstwerke, denen sich die Betrachter_innen nun nicht mehr selber annehmen mussten.

Inwieweit damit rezeptionsästhetische Annäherungen verloren gehen, ist hier die Frage.

Doch der Museumsfilm brachte auch durchaus seine Vorteile mit sich. Die verschiedenen Funktionen der Werke, sonst den Betrachter_innen im Museum verwehrt, konnten einmalig angewandt und mit der Kamera festgehalten und präsentiert werden. So erwähnt die Autorin den Film *Eine Welt im Schrank* (1934) von Cürlis, in dem ein pommerscher Kunstschränk von Museumsmitarbeitern vor der Kamera auseinandergenommen und benutzt wird. Der Einblick in Kunst und Funktion bietet so den Zuschauer_innen eine völlig neue Sicht auf Kunstwerke in Museen. Zudem präsentierte der Museumsfilm auch kinematografische Neuheiten, nicht zuletzt auch den Farbfilm.

Savoy endet ihre chronologische Auseinandersetzung mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs, der Zerstörung der Berliner Museen und dem Verschwinden vieler Sammlungen – und somit auch vorerst dem Ende des Museumsfilms. Die Wiederentdeckung und Weiterentwicklung ab 1950 wird zwar erwähnt, der Umfang des Forschungsgegenstands von Savoy hat dort aber sein Ende.

Die Publikation ist in ihren Themen vielseitig – Museumsinstitutionen, Kunst, Film, Geschichte – und somit historisch, medienwissenschaftlich und kunsthistorisch relevant. Somit erschließt sie eine relativ große Zielgruppe in der Wissenschaft, aber auch Laien ohne umfangreiches Vorwissen könnten an dem Buch Gefallen finden – eben weil es kaum Vorwissen erfor-

dert, da es völlig neues Material zur Forschung aufgedeckt hat und bereitstellt. Somit beantwortet sich auch die Frage nach der wissenschaftlichen Relevanz: Savoy's Auseinandersetzungen mit wiederentdeckten Dokumenten bietet eine Forschungsgrundlage und neue Möglichkeiten zur Vertiefung. Denn Savoy arbeitet zwar sehr umfangreich, was genaue Beschreibung der Umstände der Entstehung der Filme anbelangt und gibt Ansätze der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Präsentation durch das Medium Film, eine Analyse bietet diese Publikation jedoch nicht. Auch die Einflüsse des Nationalsozialismus auf die Museumsfilme werden von Savoy zwar beschrieben, die Beurteilung liegt aber bei der/dem Leser_in selbst. Nicht umsonst schließt die Autorin das letzte Kapitel mit der Frage „ob sich

heute durch den Einsatz von Medien die Sensibilität für die Würde von Museumssubjekten wirklich wecken lässt“ (S.131). Man könnte also Analysen anschließen, die den Einfluss nationalsozialistischer Ziele auf die Filme untersuchen, oder die stärker die Bedeutung der Filme für den Kunstgenuss beleuchten oder die Wirkung der Filme im Kino auf die Besucher_innen fokussieren.

Letztendlich ist die Publikation aber rhetorisch als auch inhaltlich verständlich gearbeitet. Das Thema ist in sich geschlossen und übersichtlich. Die Fragen, die sich nach der Lektüre ergeben, könnten jeweils wieder in Auseinandersetzungen ähnlichen Umfangs enden.

Clara Grothkopp