

Manuel Köppen; Cynthia Walk; Philipp Stiasny; Dirk Alt; Stefanie Mathilde Frank

## Besprechungen

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21529>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Köppen, Manuel; Walk, Cynthia; Stiasny, Philipp; Alt, Dirk; Frank, Stefanie Mathilde: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 60, Jg. 21 (2016), Nr. 1, S. 120–136. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21529>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## Besprechungen

■ Kai Nowak: **Projektionen der Moral. Filmskandale in der Weimarer Republik.**  
Göttingen: Wallstein 2015, 528 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-8353-1703-1, € 44,00

Zunächst bildete das Kino den Skandal, weniger der einzelne Film. Doch das sollte sich schon bald ändern. Skandale begleiten die Filmgeschichte bis heute. Seismographisch lässt sich an dem, was Empörung auslöst, erkennen, wo gesellschaftliche Konfliktlinien verlaufen. Genau das interessiert Kai Nowak in seiner Studie zur Filmkultur in der Weimarer Republik. Er versteht die medialen Ereignisse, die skandalisierte Filme begleiteten, als „Projektionen der Moral“. Denn in aller Regel zielten die Produzenten der Filme nicht darauf, einen Skandal durch Normverletzung oder Tabubruch herbeizuführen. Es waren gesellschaftliche Interessengruppen, die sich empörten und moralische Grenzen verletzt sahen, auch wenn sie die Filme zuweilen noch gar nicht zu Gesicht bekommen hatten. Nur lebten auch die Filmproduzenten nicht im Tal der Unschuld. Sergej Eisensteins *PANZERKREUZER POTEMKIN* (1925), der für einen manifesten Skandal sorgte, war ästhetisch wie politisch auf Provokation gebürstet. Doch der Filmverleih war eher daran interessiert, dass die Wogen sich glätten mögen.

Das skandalisierende Potential interessiert in Nowaks Studie als Skandalanlass, befreit von möglichen Intentionen. In den Fokus wird die Rezeption gestellt. Und hier liegt auch die Stärke dieser auf über 4.000 Zeitungsartikeln und den Akten der Filmprüfstellen basierenden Darstellung. Bekannte sowie weitgehend vergessene Skandale lässt der Autor Revue passieren, wobei deren Verlauf diskursanalytisch aufgeschlüsselt wird, mit großer Vorsicht, die Befunde nicht in eine mentalitätsgeschichtliche Zielinterpretation münden zu lassen, wie sie einst Siegfried Kracauer postuliert hatte. In der Gesamtschau entsteht ein beeindruckendes Bild der Positionen und Lager, Empfindlichkeiten, aber eben auch Mentalitäten, die die Kultur der Weimarer Republik prägten.

Nowak macht vier dominante Konfliktfelder aus, auf denen sich Skandale entwickeln konnten. Da ist zunächst das Feld von „Verbrechen, Gewalt und Tod“, wobei Verbrechensdarstellungen zu Beginn der Weimarer Republik ohnehin unter den Verdikten der Schmutz- und Schund-Debatten standen. Galt manchen das Kino 1920 noch generell als „Verbrecherschule“, so hatten sich solche Vorbehalte am Ende der Weimarer Republik weitgehend verloren. Selbst Fritz Langs *M* (1931), die Darstellung eines psychopathischen Kindermörders, wurde von konservativen Kritikern zwar als „Kulturskandal“ empfunden. Einen tatsächlichen Skandal, der auf einer breiten gesellschaftlichen Empörung basierte, konnte der Film nicht mehr auslösen. Ganz anders der amerikanische Expeditionsfilm *AFRIKA SPRICHT!* (1930), der – obschon die Sequenz offensichtlich ein Fake war – überzeugend darstellte, wie ein afrikanischer Begleiter von einer Löwin getötet wird. Der Tod als „Original-Mord im Film“ inklusive vermeintlich

authentischer Todesschreie löste in Deutschland eine breite Debatte über die Grenzen des Darstellbaren aus. Selbst Kracauer rief nach Zensur. Dabei war die Diskussion lediglich einem geschickt inszenierten Authentizitätseffekt geschuldet.

Nicht nur die Grenzen des Darstellbaren, sondern vielmehr tradierte Genderkonzepte standen im Konfliktfeld von „Sexualität und Geschlechterordnung“ zur Debatte. Die Krise der Männlichkeit und die Angst vor einer Feminisierung des Staates grundierten den Skandal, den Richard Oswalds *ANDERS ALS DIE ANDERN* (1919) auszulösen vermochte. Entstanden in einem Interregnum, der zensurbefreiten Phase von 1918 bis Anfang 1920, die eine Welle von Aufklärungs- und Sittenfilmen hervorbrachte, thematisierte der Film Homosexualität in einer repressiven Gesellschaft. Es war ein Melodram mit dezenten Anspielungen, bei dem allerdings schon das Crossdressing der Akteure anlässlich eines schwulen Kostümballs zum Skandalon wurde. Offensichtlich konnte der Film nur deshalb so stark polarisieren, weil Homosexualität als Bedrohung hegemonialer Männlichkeit empfunden wurde. Der Skandal diente wesentlich dazu, die Geschlechterordnung zu sichern. Sie stand keineswegs auf dem Prüfstand, als 1925 mit *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* nackte Körper in antikisierenden Posen auf der Leinwand erschienen. Die Skandalisierung, betrieben vor allem von katholischen Kreisen, blieb schon in der Aufschwungphase stecken, während bei der bundesrepublikanischen Wiederaufführung des Films 1958 nicht einmal mehr die Szenenfotos in die Schaukästen der Kinos gestellt werden durften.

Andere Grenzen des Darstellbaren testete der Film *FRAUENNOT- FRAUENGLÜCK* (1929/30). In dieser schweizerischen Produktion wurden sowohl Aufnahmen einer Kaiserschnittoperation wie einer komplikationslosen Entbindung gezeigt. Sturm lief eine katholische Liga von Frauenverbänden, die eine „Preisgabe des Mysteriums“ der Geburt befürchteten, wobei – so die Analyse – wohl eher männliche Ängste vor selbstbestimmter weiblicher Reproduktivität und einer Beeinträchtigung der Gebärfreudigkeit aktiviert worden sein dürften.

In das Kernthema der politischen Debatten der Weimarer Republik begibt sich der Autor mit dem nächsten Konfliktfeld, das den Weltkriegsfilmen und damit der Konkurrenz um die Erinnerung gilt. Eindrücklich kann Nowak sichtbar machen, dass die Skandale um amerikanische Weltkriegsfilme, die schließlich in die Saalschlachten und die Verbotsanträge gegen Lewis Milestones *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (1930) mündeten, von einer „Hetzfilm“-Paranoia grundiert wurden, die auf die Feindbild-Propaganda der Entente während des Ersten Weltkriegs zurückzuführen ist und nach dem Krieg ihren ersten Anlass in *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (1921) fand. Der vermeintlich deutschfeindliche Film – mit Trinkgelagen in der Etappe und einem deutschen Offizier, der in Frauenkleidern auf einem Tisch tanzt – löste wahrscheinlich schon deshalb so breite Empörung aus, weil er nie in ein deutsches Kino kam. Das Auswärtige Amt suchte seine weltweite Vermarktung nach Kräften einzuschränken. Entsprechend groß waren die Vorbehalte gegen King Vidor's *THE BIG PARADE* (1925), bis er – längst als

Hetzfilm skandalisiert – dann doch zwei Jahre später auch in deutschen Kinos zu sehen war und ein großer Erfolg wurde.

Völlig undenkbar schien es jedoch, die britische Produktion *DAWN* (1928) aufzuführen. Denn hier ging es noch einmal um das Schicksal der Krankenschwester Edith Cavell, die 1915 durch die deutschen Besatzer in Belgien erschossen wurde. Im deutschen Erinnerungskonsens firmierte sie als Spionin, im britischen als Märtyrerin, deren Hinrichtung für deutsche *atrocities* stand. Wieder schaltete sich das Auswärtige Amt ein, um im befreundeten Ausland Verbotanträge durchzusetzen, so dass der Skandal um diesen Film tatsächlich globale Maßstäbe annehmen konnte. Erst vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass die Presse auf dem rechten politischen Spektrum der Weimarer Republik Milestones Film fast zwangsläufig in den Mustern der Hetzfilmdebatte begegnen musste, wobei sich wie selbstverständlich Vorwürfe des Landesverrats gegen den deutschstämmigen jüdischen Produzenten Carl Laemmle richteten.

Spätestens bei den Auseinandersetzungen um *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* wird deutlich, dass es weniger um Filminhalte und Darstellungsformen ging, sondern darum, das mediale Ereignis zum Anlass zu nehmen, um Politik zu betreiben. Die „Politik des Filmskandals“ beschreibt das vierte Untersuchungsfeld, das „politisch-weltanschauliche Konflikte“ in den Blick nimmt. Wie bei dem Kampf um die Deutungshoheit des Ersten Weltkrieges wird auch hier Erinnerungspolitik betrieben. Der erste in diesem Sinne politische Filmskandal wurde durch *KAISER WILHELMS GLÜCK UND ENDE* (1919) ausgelöst. Dass der Film von links bis rechts auf Ablehnung stieß, schließlich verboten und vernichtet wurde, hat wohl auch mit jener „Unfähigkeit zu trauern“ zu tun, die die Mitscherlichs später in einem anderen historischen Umfeld diagnostizieren sollten. Schier unerträglich schien die Anmutung, dem noch vor kurzem geliebten Kaiser als geschauspielerte Leinwandpersona zu begegnen.

Bei den weiteren politischen Filmskandalen lassen sich die Gräben der Weimarer Republik allerdings stets klar ausmachen. Das gilt für den Vierteler *FRIDERICUS REX* (1922/23), der von der politischen Rechten genutzt wurde, um eine historische Führer-Figur zu vereinnahmen und damit die Republik zu delegitimieren. Und das gilt – neben der Kuriosität des bayerischen Kampfes um die geschichtliche Deutungshoheit anlässlich des Skandals um *LUDWIG DER ZWEITE, KÖNIG VON BAYERN* (1929) – vor allem auch 1926 für die mit harten Bandagen geführte Debatte um *PANZERKREUZER POTESKIN*. Ging es bei den Auseinandersetzungen über die *Fridericus*-Filme um die Arbeit am Mythos der preußischen Führerfigur, so servierte Eisensteins Film den bolschewistischen Revolutionsmythos in denkbar ästhetisch avancierter Form. Die Positionen zwischen links und rechts waren thematisch vorprogrammiert. Sehr aufschlussreich nachzulesen bleibt, wie sich die republikanische Mitte jeweils zu positionieren suchte.

Das Buch besticht durch seine Detailgenauigkeit und durch die Akribie, mit der die Verlaufsformen der Skandale analysiert werden, die sich durchaus

nicht immer in ein zu erwartendes Schema fügen. Dazu gehört auch die in Einzelfällen studierte Frage, warum es andere Filme mit vergleichbar brisanten Themen nicht schafften, zum Skandal zu werden, trotz interessierter Kreise an einer empörten gesellschaftlichen Resonanz. Dass all diese Skandale untereinander vernetzt waren und Reiz-Reaktionsschemata ausbildeten, an denen sich Verlaufsformen der moralisch-politischen Wertveränderungen und Polarisierungen der Weimarer Republik ablesen ließen, darauf weist die Studie wiederholt hin. Die Entscheidung dominante Konfliktfelder zu markieren und deren Interdependenz sukzessive nachzureichen, hat analytisch einiges für sich. Allerdings rückt so die Chronologie der Filmskandale in der Gesamtschau der gesellschaftspolitischen Entwicklungen ein wenig in den Hintergrund, zumal die erinnerungspolitischen Konfliktfelder – vom Weltkrieg über den Kaiser bis zur russischen Revolution – eng miteinander verknüpft sind. Eine Synopsis der Skandale zumindest im Anhang hätte die Orientierung erleichtern können. Ansonsten sei das Buch nicht nur allen empfohlen, die sich für die Paradigmen der Skandalforschung oder für die Geschichte des Films in der Weimarer Republik interessieren. Es ist ein wesentlicher Forschungsbeitrag zur ästhetischen, feuilletonistischen und politischen Kultur der Weimarer Republik. (Manuel Köppen)

■ Anjeana K. Hans: ***Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic***. Detroit: Wayne State University Press 2014, 302 Seiten  
ISBN 978-0-8143-3894-0, \$ 31,99

Mit ihrer Monografie *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* liegt Anjeana Hans in jenem Trend der jüngeren Forschung, demzufolge die Filme des Weimarer Kinos nicht – wie etwa bei Siegfried Kracauer – in Voraussicht auf den Faschismus und das „Dritte Reich“ zu lesen seien, sondern eher zurückblickend als Auswüchse des Ersten Weltkriegs. Anknüpfend an Arbeiten wie die von Anton Kaes (*Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, 2009) und Richard McCormick (*Gender and Sexuality in Weimar Modernity*, 2001) lokalisiert Hans das epochale Trauma in den umkämpften Geschlechterbeziehungen der Kriegs- und Nachkriegszeit: „Gender [...] became the site at which anxieties about war, defeat, and change were focused; ‘emancipated woman’ became the symbol of the loss of a previous worldview.“ (S. 23) Tatsächlich beschäftigt sich das Weimarer Kino ununterbrochen mit einer frühere Grenzen missachtenden Weiblichkeit, die in den Filmen zugleich vorgeführt und zerstört wird. In den Geschichten sind deshalb allenthalben weibliche Figuren präsent, die in ihrem widerspenstigen, transgressiven Wesen und Handeln zunächst bestärkt und ermächtigt, dann aber bestraft, unterdrückt oder solange zurechtgerückt werden, bis sie wieder einer konservativen Fantasie entsprechen. In sechs fesselnden, eng am Material argumentierenden Kapiteln behandelt Hans fünf Fallbeispiele, deren Erzählungen sie in Beziehung zu sich

wandelnden soziokulturellen Bedingungen in Deutschland zwischen 1918 und 1933 setzt.

Eine der vielen Stärken von Hans' vergleichender Arbeit ist die souveräne Diskussion und Zusammenfassung theoretischer Positionen im einleitenden Kapitel. Traditionell hat sich die Forschung zum Weimarer Kino besonders auf die Darstellung einer Krise der Männlichkeit in den Filmen der 1920er Jahre konzentriert. Die Fokussierung auf die Repräsentation des Mannes und auf männliche Zuschauer hat jedoch dazu geführt, dass Frauen, die insgesamt betrachtet die Mehrheit des Kinopublikums bildeten, als Forschungsgegenstand vielfach übergangen worden sind. Diese Lücke wird nun kleiner, dank der Arbeiten von feministischen Forscherinnen und Forschern und all jener, die einen stärker inklusiven Ansatz mit Blick auf die Rolle des Geschlechts im Zusammenhang der kinematographischen Produktions- und Reproduktionstechnik vertreten. Hans zufolge reichen die existierenden theoretischen Modelle aber nicht aus, um die komplexe Geschlechterdynamik im Weimarer Kino präzise zu erfassen. Sie schlägt deshalb eine flexible Position vor, die offen ist für Widersprüche und Mehrdeutigkeiten.

Ein zentraler Gedanke des Buches ist es, die transgressiven Frauen des Weimarer Kinos mit Sigmund Freuds Begriff des Unheimlichen zu verknüpfen – und mit den metafilmischen und selbstreflexiven Verweisen auf das Kino selbst. So handelt etwa Ernst Lubitschs *DIE AUGEN DER MUMIE MÂ* (1918) von der tödlichen Macht des Blicks und kritisiert implizit die Gefahren des Filmsehens. Pola Negri, der Vamp des frühen Weimarer Kinos, spielt in ihrer ersten Titelrolle eine exotische Tänzerin mit besonderer Anziehungskraft, deren Charakter komplex und vieldeutig erscheint. Einerseits bietet diese Figur dem weiblichen Zuschauer ein visuelles Vergnügen in Form eines Schauspiels, das sich um weibliche Ermächtigung dreht, aber mit der Bestrafung der Figur endet. Sie wird getötet. Andererseits könnte sich auch ein männliches Publikum im Jahr 1918 mit Mâ identifiziert haben: Mâ, die von Radus hypnotischem Blick überwältigt wird, stünde, so gesehen, für die männlichen Opfer einer Kriegsneurose. Das unheimliche Bild widersetzt sich hier einer einheitlichen Interpretation.

Hans verbindet das „Unheimliche“, das bei Freud in der Kastrationsangst wurzelt, mit soziokulturellen Ängsten, die mit den sich ändernden Geschlechterrollen zu tun haben. In *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* (1919) von Richard Oswald führt Anita Berber vor, was Hans als „die vielen Verkleidungen der gefährlichen Frau“ bezeichnet (S. 97). Berbers Auftritt ist dabei geprägt durch ihre Zugehörigkeit zur Weimarer Tanzkultur, ebenso aber durch die Reputation ihres Privatlebens, das jeder konventionellen Moral spottete. In fast jedem Teil dieses Episodenfilms spielt Berber eine Unruhe stiftende Frau, die in einer Dreiecksbeziehung zwischen zwei Männern steht. Alle Episoden des Films enden tragisch, mit Ausnahme der letzten, vom Regisseur Oswald selbst verfassten; diese ist humorvoll und insofern fortschrittlich, als sie spielerisch das sexuelle

Verlangen der Frauen anerkennt und in das Bonmot fasst: „Wenn eine Frau den Gatten küßt, muß man das ‘ne Geschichte nennen, die wirklich unheimlich ist!“ Nicht nur reflektieren die im Film erzählten Geschichten ein nuanciertes und modernes Verständnis von Geschlechterrollen in Freundschaft und Ehe. Hans zeigt darüber hinaus, dass in diesen Geschichten die unterdrückte Angst vor der Sterblichkeit in den frühen Nachkriegsjahren durchscheint, was auch die filmischen Referenzen zum Spirituellen und Okkulten sowie zur Furcht vor Pandemien während der verheerenden Spanischen Grippe zwischen 1918 und 1920 erklärt.

Entstanden auf dem Höhepunkt der Hyperinflation und Finanzkrise von 1923, stellt Artur Robisons *SCHATTEN* die extremste Reaktion auf die sich ändernden Geschlechterrollen dar. Im Film fühlt sich ein Mann davon bedroht, dass seine Frau mit ihren Verehrern flirtet und verdächtigt sie des Ehebruchs; sein Gefühl der Bedrohung soll sich auf den männlichen Zuschauer übertragen. Der Mann gewinnt die Kontrolle zurück mit Hilfe eines Schaustellers, der ein Schattenspiel aufführt, in dem die Rachefantasie des Mannes ausagiert und die Frau bestraft wird. Nahaufnahmen des angstverzerrten Gesichts der Frau bei dieser Aufführung laden zu einem voyeuristischen Vergnügen ein, das im Spektakel ihrer Erniedrigung und Ermordung gipfelt. Die brutale Gewalt in dieser Spiel-im-Spiel-Szene ist in der bisherigen Forschung meist heruntergespielt worden. *SCHATTEN* löst den Konflikt in einem Tableau auf, das die nun unterwürfige Frau zeigt und damit eine aus männlicher Sicht beruhigende, wenn auch illusorische Rückkehr zu einer traditionellen Häuslichkeit. Allerdings wird die Macht des männlichen Blicks in *SCHATTEN* immer wieder durch die Beschränkung des Blickfeldes in Frage gestellt. Außerdem erinnert die selbst-reflexive Struktur der Erzählung mit dem verschachtelten Schattenspiel und mehreren Erzählebenen permanent an die Flüchtigkeit der Filmbilder. Einmal mehr bringt Hans’ Analyse vieldeutige Beobachtungen zutage und sträubt sich gegen eine eindimensionale Lesart. (Eine restaurierte Fassung von *SCHATTEN* mit neu komponierter Musik von Johannes Kalitzke erschien 2016 auf DVD bei absolut Medien; die Fassung entspricht jener, die 2006 in den USA von Kino on Video mit Klaviermusik von Donald Sosin herausgegeben wurde.)

In Robert Wienes *ORLAC’S HÄNDE* (1924) ist es ein Zugunglück, das auf die traumatischen Effekte des Ersten Weltkriegs zurückverweist. Als der Pianist Orlac nach dem Unfall ohne Hände erwerbsunfähig heimkehrt, tritt seine Frau Yvonne an seine Stelle und übernimmt die Funktion des Geldverdieners, die traditionell vom Mann ausgefüllt wird. Yvonne kehrt also die Geschlechterrollen um – und bedroht mit ihrer transgressiven Selbstermächtigung Orlacs männliche Identität. In einer Schlüsselszene steht Orlac kurz davor, einen Mord zu begehen – eine Tat, die sich unbewusst gegen Yvonne richtet. Wie Hans darlegt, kann die Gewaltfantasie des Mannes hier nicht auf eine externe Ursache zurückgeführt werden, denn die neuen Hände, die ihm transplantiert wurden, erweisen sich nicht als die eines Mörders (wie Orlac befürchtet),

sondern als die eines Unschuldigen. Orlacs Raserei hat demnach innere Ursachen; sie wendet sich gegen seine emanzipierte Frau, die eine Verkörperung der Moderne und der sich wandelnden Welt der Nachkriegszeit darstellt, mit der der Mann – der Kriegsveteran und Versehrte – konfrontiert ist. Der Film endet mit der Fantasie einer Rückkehr und gleicht darin einer Wunscherfüllung: Orlac umarmt Yvonne – die durch seinen Körper im Schlussbild verdeckt und so unsichtbar gemacht wird; das Bild der Frau wird getilgt. Auch wenn Yvannes Fähigkeit, selbstbestimmt zu handeln, am Ende widerrufen wird, so ist es doch gerade diese Fähigkeit, die den obligatorischen männlichen Blick im Film in Frage stellt und weiblichen Zuschauern neue Möglichkeiten eröffnet.

Anknüpfend an ihre Rolle als böser Roboter in *METROPOLIS* (1927) spielt Brigitte Helm 1928 und 1930 in zwei Adaptionen von Hanns Heinz Ewers' Roman *Alraune* (1911) erneut eine künstlich geschaffene Frau, die hier die genetischen Anlagen eines hingerichteten Mörders und einer Prostituierten besitzt. Im Unterschied zu den übrigen von Hans analysierten Filmen, die die Beschäftigung mit weiblicher Emanzipation in unheimlichen Erzählungen mit Horroreanleihen verhüllen, lässt sich das Unheimliche in *ALRAUNE* offen und unverstellt an der monströsen, todbringenden Frau festmachen. Die *Alraune*-Wurzel verleiht der Frau einen machtvollen Blick, mit dem sie die Männer um sie herum zu Objekten macht, sie dominieren und zerstören kann – und dadurch die herkömmliche Dynamik der Geschlechterordnung völlig durcheinanderwirft. Dennoch entsagt die Frau am Ende beider Verfilmungen ihrer Macht, indem sie heiratet oder sich das Leben nimmt. Mit ihrem freiwilligen Selbstopfer verleugnet sie das Schreckgespenst der Moderne – die Emanzipation der Frauen – und lässt ihre Macht als widernatürlichen, tragischen Defekt erscheinen. Hans sieht darin ein Zeichen dafür, dass die Entwicklung in der späten Weimarer Republik bereits vorausweist auf die normativen Geschlechterverhältnisse im nationalsozialistischen Deutschland.

In ihrem Buch hat sich Anjeana Hans bewusst auf Werke konzentriert, die in der englischsprachigen Forschung bislang recht wenig Beachtung gefunden haben. Vielleicht ist das ein Grund dafür, dass sie Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (1930) nur nebenbei erwähnt (obwohl die Premiere im gleichen Jahr wie Richard Oswalds *ALRAUNE* stattfand). Tatsächlich läuft die Figur Lola Lola ja der von Hans entworfenen Entwicklungslinie und Argumentation zuwider, weil sich am Ende des Melodrams, an dem der reuelose Vamp triumphiert, keine Kehrtwende ereignet. Wie kann man sich diese wichtige Ausnahme erklären?

Mit *Gender and the Uncanny in Films of the Weimar Republic* präsentiert Anjeana Hans eine eloquente und theoretisch anspruchsvolle Studie zu den Geschlechterverhältnissen im Weimarer Kino: Ihre facettenreichen Analysen gelten der modernen, mit eigener Macht ausgestatteten, transgressiven Neuen Frau, deren Resonanz weit über die Weimarer Republik hinausreichte. (Cynthia Walk; aus dem Englischen von Philipp Stiasny)



■ Norbert Grob: **Fritz Lang. „Ich bin ein Augenmensch“. Die Biographie.** Berlin: Propyläen 2014, 448 Seiten, Abb. ISBN 978-3-549-07423-7, € 26,00

■ Joe McElhaney (Hg.): **A Companion to Fritz Lang.** Chichester: Wiley Blackwell 2015, 624 Seiten, Abb. ISBN 978-0-470-67097-2, € 153,80

Im Oktober 1956 reist Fritz Lang zum ersten Mal seit seiner Emigration 1933 wieder nach Deutschland. Er ist 66 Jahre alt und ein weltberühmter Regisseur. Weiterhin ist er auf der Suche nach interessanten Stoffen und Drehbüchern. Dass er nach dem Thriller *BEYOND A REASONABLE DOUBT* (1956) nie wieder einen Hollywoodfilm drehen würde, ist für ihn zu diesem Zeitpunkt noch nicht absehbar. In der Bundesrepublik trifft er den Kameramann Fritz Arno Wagner und die Schauspieler Willy Fritsch und Gerda Maurus wieder, mit denen er knapp 30 Jahre zuvor zusammengearbeitet hatte. Doch Lang lässt nicht nur die Vergangenheit Revue passieren. Er begegnet auch dem Berliner Produzenten Artur Brauner, der Lang verehrt und ihn für einen Film über den 20. Juli 1944 gewinnen will. Lang lehnt zunächst ab – erst ein paar Jahre später kommt es bei einem anderen Projekt zu einer Kooperation. Vor allem aber besucht Lang persönliche Freunde in Deutschland, darunter Theodor W. Adorno und dessen Frau, die Lang im Exil in Los Angeles kennengelernt hatte.

Mit einer Beschreibung dieser Reise beginnt Norbert Grob seine Biografie des Regisseurs. Wichtige Leit motive des Buches klingen hier schon an: der anhaltende Ruhm, den Lang seit seinen Großfilmen der 1920er Jahre genoss und der dazu führte, dass er sich für Brauner noch einmal mit dem Maharadscha von Eschnapur und Doktor Mabuse befasste; sein Arbeitseifer und das dauernde Ringen mit Firmen und Produzenten; das Exil als Existenzform, die für Lang mit dem Sieg über die Nazis nicht endete; schließlich seine Intellektualität und Belesenheit (und gelegentliche Albernheit), die sich etwa im Austausch mit Adorno zeigte, der – wie auch Lang – ein genauer Beobachter und Gesellschaftskritiker war. „Sein Leben lang dachte und fühlte er kosmopolitisch, sein Leben lang war er galant, höflich, geistreich, und immer blieb er offen für Inspiration durch Historiker, Philosophen, Psychologen sowie durch andere Künstler, durch Architekten, Bildhauer, Maler, Schriftsteller“, so Grob über Lang (S. 34). Aus dieser Sicht ist es etwas schade, dass man über Lang als Intellektuellen bei Grob insgesamt wenig Substantielles erfährt; auch die Freundschaft mit Adorno bleibt im Buch eine Anekdote.

Die nicht an ein Fachpublikum adressierte, sparsam bebilderte Biografie ist als Rückblende angelegt, die die Schaffensphasen des 1890 in Wien geborenen Fritz Lang mal mehr, mal weniger minutiös nachzeichnet: von den Lehr- und Wanderjahren in Wien, München und Paris vor 1914 über die militärische Laufbahn im Ersten Weltkrieg, die Anfänge in der deutschen Filmindustrie und die

„Goldenen Jahre“ 1921–1929, in denen Lang ein „Rembrandt des Kinos“ werden wollte (S. 10), bis hin zum Exil – zuerst in Frankreich, dann ab 1934 in Amerika, wo er sich in der Anti-Nazi-Liga engagierte und notleidenden Künstlerkollegen selbstlos mit Geld weiterhalf. (Auf Kontakt zu seinem Bruder Adolf, der den Holocaust als „Halbjude“ in Wien überlebt hatte, legte er dagegen nach 1945 keinerlei Wert.) Den Schluss bilden zwei Kapitel über die „letzten Filme“ (nämlich die für Artur Brauner), die Zusammenarbeit mit Jean-Luc Godard und die langen Jahre bis zu seinem Tod 1976 in Kalifornien, in denen er in Interviews auch einen Hang zur Selbstmystifizierung an den Tag legte. „Überall unterwegs. Und nirgendwo zu Hause“, resümiert Grob. (S. 374)

„My private life has nothing to do with my films“, ließ Lang einmal verlauten. Dass sein Privatleben dennoch Stoff für eine interessante Geschichte mit Glamour und illustrem Nebenpersonal, mit Geheimnissen, abrupten Wechseln, mit Erfolgen und Niederlagen lieferte, beweist dieses Buch aufs Neue. Die Fülle an Fakten von Patrick McGilligans gefeierter Biografie *Fritz Lang: The Nature of the Beast* (1997) kann Grob allerdings wohl nur in Nuancen ergänzen; wo und mit welchem Ertrag er bislang unbeachtete Quellen und Archivbestände erschlossen hat, wird aus dem Anmerkungsapparat nicht recht klar. Da wir es bei dem Biografen ja mit einem versierten Kritiker und Experten für den Genrefilm zu tun haben, erstaunt es, dass ihm zu Langs Filmschaffen selbst und dessen historischer und ästhetischer Eigenart relativ wenig einfällt, was so oder ganz ähnlich nicht auch schon woanders stünde. Aber das ist ein Manko vieler Künstlerbiografien, die der Person wie auch ihrem Werk in seiner thematischen und motivischen Komplexität und künstlerischen Autonomie gerecht werden wollen – und denen dieser Spagat nicht durchweg gelingt. Wie beispielsweise Langs konkrete Arbeit an und mit den Drehbüchern aussah, wie er Regie führte und die Schauspieler anleitete, wird, wie viele andere Fragen, kaum näher beleuchtet.

So bleiben vor allem Grobs Versuche haften, die durchaus schillernde, auch widersprüchliche Persönlichkeit Langs zu charakterisieren: „Wie in der Kunst suchte er auch im Privaten nach Grenzerfahrungen. Alkohol, Drogen, Kartenspiel, Sex, Sport, Unterhaltung. Ohne jede Hemmung begriff er sich als Mann von Welt, dem es zustand, sich zu nehmen, wonach ihm gelüstete. Freiheiten waren dazu da, gelebt zu werden. Er war ein moderner Künstler. Ein besessener Geschichten-erzähler. Ein leidenschaftlicher Augenmensch. Aber zugleich auch ein lustvoller Bonvivant, dem keine Sinnesfreude fremd war.“ (S. 168) Seine frühere Geliebte Joan Bennett warf Lang einen „Jekyll-and-Hyde-Charakter“ vor – „ruhig und zielbewusst im einen, voller Ärger und Wut im nächsten Augenblick“ (S. 300). Der Produzent Walter Wanger, mit dem Lang eine gemeinsame Firma hatte, klagte, Lang sei „ein Preuße bis in die Fingerspitzen“, der an jedem Detail herummäkle, die Mitarbeiter beleidige und die Atmosphäre am Set vergifte. (S. 302) Dagegen war Lang für den Drehbuchautor Werner Jörg Lüddecke „ein perfekter Arbeiter, ein perfekter Formalist, ein perfekter Tyrann, ein perfekter Zuhörer und Kritiker, und überdies ein Mann, der auch selbst Kritik hat aushalten können.“ (S. 344)

Lang ist die Liste von Langs tatsächlichen und kolportierten Affären und Seitensprünge – sie wird von Grob genau geführt. Denn: „In seinem Leben hatte Lang nur zwei Obsessionen: Die eine galt dem Film. [...] Die zweite galt den Frauen.“ (S. 387) Zum Schluss das etwas impressionistisch anmutende Fazit über den großen „Filmperfektionisten“: „Fritz Lang: Ein Berliner mit Wiener Wurzeln. Und später ein Amerikaner mit preußischer Prägung. Ein Wanderer zwischen den Welten. Ein fanatischer Augenmensch, dem das filmische Malen zur Leidenschaft seines Lebens wurde. Und ein Existentialist des Kinos, der nur in dem Maße lebte, indem [sic!] er spürbar wurde, ohne sichtbar zu sein. Indem er seine Filme in Szene setzte, sie in die Welt brachte und damit sich zugleich selbst definierte.“ (S. 389)

Wenn bei Grob die Analyse des Werkes zu kurz kommt, so verspricht hierzu der gut 600-seitige *Companion to Fritz Lang* Abhilfe, den Joe McElhaney herausgegeben hat und der in einer Reihe des Verlagsgiganten Wiley Blackwell zu einzelnen Regisseuren erscheint. Tatsächlich finden sich in dem Band Aufsätze und Einzelanalysen von jeweils 15 bis 20 Seiten Länge zu fast jedem Film von Fritz Lang. Warum *LILIOM* (1934), *YOU AND ME* (1938), *THE BLUE GARDENIA* (1953) sowie – etwas verwunderlich – die frühen Filme vor *DER MÜDE TOD* (1921) davon ausgenommen sind, bleibt offen. Neben alten Hasen wie Raymond Bellour und Anton Kaes (bei deren Beiträgen es sich um Reprints älterer Aufsätze handelt) und anderen bereits als Lang-Experten ausgewiesenen Autoren wie Tom Gunning, Lutz Koepnick und Herausgeber McElhaney, sind unter den 29 Autoren des Bandes auch etliche, die bisher noch nicht zu Fritz Lang publiziert haben. Mit Ausnahme von Vinzenz Hediger befindet sich unter ihnen übrigens niemand, der an einer deutschen Universität unterrichtet oder in Deutschland oder auch Österreich lebt.

Viele Beiträge sind „close-readings“ und arbeiten sich an den von Gunning in seinem Standardwerk *The Films of Fritz Lang* (2000) vertretenen Thesen ab – und an den formalistisch und an der Autorentheorie ausgerichteten Lang-Analysen aus dem Umfeld der *Cahiers du Cinéma*. Angesichts der starken Prägung der Lang-Rezeption durch französische Kritiker ist das zwar einerseits naheliegend, andererseits führt die vielfach praktizierte, an Theorien interessierte Perspektive dazu, dass etliche Beiträge um Begriffe und Konzepte wie Expressionismus, Symbolismus, Realismus und – fast schon fetischistisch – Modernismus kreisen, was im Verlauf der Lektüre ermüden kann.

Das bedeutet nicht, dass der Band nicht auch gut recherchierte, filmgeschichtlich relevante Aufsätze enthielte, die neue, überzeugende Blickrichtungen aufzeigen. Ein Beispiel dafür ist Nicholas Baers Analyse von *DER MÜDE TOD* (1921), mit dem Lang seinen Ruf als Regisseur mit hohen künstlerischen Ambitionen etablierte. Baer bringt den Film mit philosophischen Diskursen aus seiner Entstehungszeit, der Trauerarbeit nach dem Ersten Weltkrieg und der Krise des Historismus in Verbindung: „Lang’s film conveys a visual poetics of parallelism and homology, emphasizing affinities and commonalities rather than distinct inner principles.“ (S. 144) Auch der von Katharina Loew gemeinsam mit Gunning verfasste Artikel über *FRAU IM MOND* (1929) beeindruckt durch präzise historische

Kontextualisierung; dass Gunning sich nach seiner eigenen Lang-Studie noch einmal mit diesem Film befasst hat, liegt daran, dass ihm in den 1990er Jahren lediglich eine stark gekürzte US-Fassung zur Verfügung stand und er sich durch die jüngere Restaurierung des Films zu einer Revision veranlasst sah. Deutlich wird hier, wie sehr Restaurierungen und Rekonstruktionen sowie die Verfügbarkeit von unterschiedlichen Kopien und Versionen selbst bei einem kanonischen Regisseur wie Fritz Lang die Sicht aufs Werk verändern: ein Aspekt, der im Fall von METROPOLIS (1927) und seiner kritischen und akademischen Rezeption seit geraumer Zeit im Mittelpunkt der Diskussion steht und im Aufsatz von Paolo Bertetto über METROPOLIS auch ausgeführt wird.

Ein „Companion“ ist ja ein „Handbuch“, und von einem Handbuch darf man erwarten, dass darin das verfügbare Expertenwissen zu einem bestimmten Gegenstand erfasst, ausgebreitet und aufgearbeitet wird. Gleichzeitig ist ein „Companion“ ein „Begleiter“: Und hier wäre es nützlich gewesen, statt auf den Erkenntniswert vieler Einzelanalysen zu setzen, doch stärker übergreifende Themen, Stilistiken, Werkzusammenhänge, Zyklen in den Blick zu nehmen. Interessante Ansätze liefern dafür etwa Brigitte Peuckers Aufsatz über den Einsatz von Gegenständen und Objekten in Langs deutschen Filmen; tatsächlich quillt das Dekor bei ihm ja oft über von bedeutungstragenden Objekten. Neuland betritt auch Daniel Morgan in seinem Aufsatz „Beyond Destiny and Design“, der den Kamerabewegungen im Film vor 1933 gewidmet ist. Leider werden die Beobachtungen und Argumente von Peucker und Morgan nicht durch Abbildungen unterstützt.

Was fehlt in diesem Fritz-Lang-Handbuch? Um den Band zu dem Nachschlagewerk zu machen, das der Titel verspricht, wäre es speziell auch für ein englischsprachiges Publikum, das die vorliegende deutsche Literatur zum Thema nicht kennt, hilfreich gewesen, etwa die Rolle zentraler Persönlichkeiten wie Thea von Harbou und Erich Pommer separat zu untersuchen; das gilt auch für Langs amerikanische Mitarbeiter. Ebenso wäre ein Überblick über die Quellenlage, also die diversen Archivbestände und Teilnachlässe, willkommen, weil sonst weiterhin dieselben Interviews mit dem alten Fritz Lang zitiert werden, bei denen man nie so recht weiß, wie zuverlässig seine Angaben sind. Wie verhält es sich mit der internationalen Rezeption von Langs Schaffen? Hat er deutliche Spuren im Werk anderer Filmemacher hinterlassen? Auch das sind Fragen, die in einem Handbuch gestellt und beantwortet werden können.

Wiley Blackwells *Companion to Fritz Lang* enthält viele lesenswerte Texte; das letzte Wort zum Thema ist dieser „Companion“ jedoch nicht. Schon allein deshalb nicht, weil Langs künstlerische Auseinandersetzung mit Fragen der Sinnstiftung, mit der Massenkultur und ihren Mythen, mit Überwachung und Medienmacht, mit der Rolle des Individuums in der modernen Welt und mit einer Gesellschaft, die sich am Umgang mit denen am Rande messen lassen muss, immer relevant und aktuell sein wird und fortlaufende Neupositionierungen einfordert. Lang wird auch weiter unsere Fantasie, unser Denken, Hören und Sehen auf Trab halten. (Philipp Stiasny)

■ William Gillespie: *The Making of THE CREW OF THE DORA*. Potts Point: German Films Dot Net 2016, 301 Seiten, Abb.  
ISBN 978-0-98086-123-5, \$ 29,95

Die Uraufführungsstatistik gegenwartsbezogener Kriegs- und Soldatenfilme im NS-Staat verzeichnete zwischen 1939 und 1945 eine signifikante Kurve, die bis 1941 einen steilen Anstieg zeigte, um dann fast übergangslos auf Null zu fallen. War es in der Zeit der deutschen Siege noch möglich, den Krieg als Abenteuer, Kameradschaftserlebnis und männliche Bewährungsprobe zu verharmlosen, schob die allgemeine Eskalation der Kriegsführung nach dem deutschen Angriff auf die Sowjetunion dieser zunehmend als wirklichkeitsfremd empfundenen Darstellung einen Riegel vor. Auf die ab 1943 unumkehrbare Wende an den Fronten fand der Spielfilm der NS-Zeit keine Antwort: Von wenigen Ausnahmen abgesehen, flüchtete er sich in die Traumwelten des romantischen Melodrams, der Komödie, Operette etc. Ein in der einschlägigen Publizistik bislang wenig behandelter Ausnahmefilm ist Karl Ritters *BESATZUNG DORA* (1943), der nach seiner Fertigstellung wegen der veränderten Kriegslage ungezeigt im Archiv verschwand.

Der Australier William Gillespie hat nun eine Monografie vorgelegt, deren Titel Programm ist: *The Making of THE CREW OF THE DORA* bietet einen Produktionsbericht in Buchform, der minutiös von der Entstehung und dem Verbot des letzten großangelegten Luftwaffen-Spielfilms des Krieges erzählt. Mit seiner 2012 erschienen Biographie *Karl Ritter. His Life and ‚Zeitfilms‘ under National Socialism* (rezensiert in *Filmblatt* 49, 2012) hat Gillespie ein Standardwerk zu einem besonders systemnahen Filmschaffenden der NS-Zeit vorgelegt, dessen in Buenos Aires lagernder Schriftnachlass, vor allem die Tagebücher, hierfür herangezogen werden konnten.

Auf diesen Tagebüchern basiert auch *The Making of THE CREW OF THE DORA* in wesentlichen Teilen: Gillespie schildert die Entstehung des Films auf Grundlage von Ritters Aufzeichnungen und Produktionsskizzen und gibt parallel dazu die anlaufende Pressekampagne zur Bewerbung des Films wieder. Als deutscher Leser steht man mit gemischten Gefühlen vor dem Resultat, das in weiten Teilen einer Quellensammlung gleicht: Auf der einen Seite muss man das Verdienst des Verfassers anerkennen, die ansonsten unzugänglichen Primärquellen verfügbar gemacht zu haben; auf der anderen Seite bedauert man zwangsläufig, dieselben nur gekürzt und in englischer Übersetzung vorzufinden. Bis auf weiteres bleibt somit nur zu hoffen, dass Gillespie seinen Kontakt zu Ritters Enkel nutzt, um eine Gesamtedition dieser nicht nur unter filmgeschichtlichen Gesichtspunkten wichtigen Quelle anzuregen.

Deren Bedeutung entsprechend, ist dem neuen Buch „eine Einführung in die Ritter-Tagebücher“ vorgeschaltet. Das erste Kapitel bietet einen Rückblick auf Ritters Schaffen vor *BESATZUNG DORA*. Die Kapitel 2–5 schildern die im Frühjahr 1942 begonnene Planung des Films, einen Studienaufenthalt Ritters bei Fernaufklärern in Nordfrankreich und die letztlich überwundenen Widerstände gegen

das Projekt aus dem Propagandaministerium und dem Oberkommando der Wehrmacht. Im Hauptteil des Buches, der sechs von insgesamt 15 Kapiteln umfasst, widmet sich Gillespie den von August bis Dezember 1942 dauernden Dreharbeiten. Anschließend geht er auf die Postproduktion und Ritters erfolglosen Kampf für eine Freigabe des Films ein. Bemerkenswert sind seine im 14. Kapitel („Dora and Third Reich Film Censorship“) vorgestellten Aktenfunde, nach denen eine bis ins Frühjahr 1944 andauernde Nachbearbeitung einschließlich Nachaufnahmen stattfand, die dem Film doch noch zur Kinoauswertung verhelfen sollte. Auf die Rezeption nach 1945 (Kapitel 15) entfallen nur zwei Seiten, auf denen das Verbot des Films durch die Siegermächte, der andauernde Status als „Vorbehaltsfilm“ und eine amerikanische DVD-Veröffentlichung durch International Historic Films im Jahr 2013 aufgezählt werden. Der Anhang umfasst neben filmografischen und bibliografischen Angaben faksimilierte Werberatschläge und Presseberichte sowie deren Übersetzungen.

Gillespies Darstellung führt dem Leser vor allem einen Aspekt vor Augen, der bislang keine Beachtung gefunden hat, nämlich die Tatsache, dass *BESATZUNG DORA* im Gegensatz zu vergleichbaren Produktionen an zum Teil frontnahen Originalschauplätzen gedreht wurde. Dies trifft vor allem auf den von Partisanen und Bombardierungen bedrohten Luftwaffenstützpunkt in Luga (Distrikt Leningrad) zu, wo sich Ritters Team während der russischen Schlammperiode für Außenaufnahmen einquartierte: „a danger no other feature film took on, and one limited otherwise to the brave Deutsche Wochenschau cameramen and their Propaganda Companies“ (S. vii). Eine Ausnahme bilden die in Cinecittà aufgenommenen Nordafrika-Szenen, auf die sich Ritter beschränken musste, nachdem Dreharbeiten auf dem afrikanischen Kriegsschauplatz aufgrund der militärischen Entwicklung unmöglich geworden waren. Der Anspruch, sämtliche Fronten dieser Kriegsphase „on location“ abzubilden, ist dennoch ein Alleinstellungsmerkmal von *BESATZUNG DORA*, das den handlungsmäßig trivialen Film zu einem interessanten Forschungsgegenstand macht. Dies rechtfertigt grundsätzlich Gillespies Vorgehen, Ritters Aufzeichnungen in extenso zu zitieren, auch wenn dieser sich tagtäglich in den Beschreibungen seiner Verköstigung ergeht. Demgegenüber lässt das Buch jedoch einen analytischen Ansatz vermissen, der nicht nur das Endprodukt *BESATZUNG DORA* hätte beleuchten und an den Ansprüchen seines Regisseurs messen, sondern auch andere Kriegs- und Heimatfrontstoffe der zweiten Kriegshälfte vergleichend einbeziehen müssen. So stellt Gillespie einleitend fest, *BESATZUNG DORA* sei „der letzte zeitnahe Kriegsfilm des Dritten Reiches“ gewesen und darüber hinaus mit Ausnahme von Veit Harlans *KOLBERG* (1945) auch „der einzige geplante Film, der Schlachtszenen mit kämpfenden Deutschen enthielt“. (S. vi) Dabei lässt er jedoch nicht nur den unter Ritters Mitwirkung begonnenen Durchhaltefilm *DAS LEBEN GEHT WEITER* (1944/45) von Wolfgang Liebeneiner außer acht, sondern auch Volker von Collandes in der zweiten Jahreshälfte 1943 entstandene und ebenfalls verbotene (Heimat-)Front-Romanze *EINE KLEINE SOMMERMELODIE*, die – wie *BESATZUNG*

DORA – eine an der Ostfront spielende Szenenfolge einschließlich Kampfszenen enthält.

Hier hätten sich potentiell aufschlussreiche Vergleiche angeboten, wenn Gillespie jenseits seiner akribischen Dokumentation auch Dramaturgie, Motive und Stil des Ritter-Films untersucht hätte. In Anbetracht der Tatsache, dass der Film zum Teil im Kriegsgebiet gedreht wurde, erschüttert die Harmlosigkeit des Dargestellten umso mehr: Im gesamten Film kommt niemand, nicht einmal eine Nebenfigur, ums Leben; die Kampfhandlungen machen vielleicht zwei Filmminuten aus; die größte Gefahr droht den Helden nicht vom Feind, sondern von den Frauen in der Heimat, deren Wankelmüt in ihren Reihen Unfrieden stiftet. Vor diesem Hintergrund ist leicht nachvollziehbar, warum der Propagandaminister den Film als eher für das zweite als für das vierte Kriegsjahr geeignet befand (S. 225) und konsequenterweise die Aufführung untersagte.

Mit dem Debakel um *BESATZUNG DORA* schwanden auch Ritters Möglichkeiten, andere zeitnahe Stoffe zu inszenieren, wozu er geradezu fanatisch entschlossen war. Ergänzend zu der Auflistung unrealisierter Vorhaben, die Gillespie in seiner Ritter-Monografie vorstellte (2. Auflage von 2014, S. 139–142), wäre es hochinteressant gewesen zu erfahren, ob Ritter erkennbare Lehren aus den Erfahrungen mit *BESATZUNG DORA* zog und inwieweit sich seine späteren Kriegsfilmprojekte von den bekannten, realisierten unterschieden. Diese Anmerkungen sollen auch als Anregungen für die weitere Ritter-Forschung verstanden werden, für die *The Making of THE CREW OF THE DORA* als Dokumentensammlung eine unverzichtbare Referenz darstellen wird. (Dirk Alt)

■ Bernhard Groß: ***Die Filme sind unter uns. Zur Geschichte des frühen Nachkriegskinos: Trümmer-, Genre-, Dokumentarfilm.*** Berlin: Vorwerk 8 2015, 494 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-940384-46-1, € 24,00

Bernhard Groß' Studie *Die Filme sind unter uns* wirft einen neuen, überaus differenzierten Blick auf die deutschen Nachkriegsfilme in Ost und West der Jahre 1946 bis ungefähr 1950. In detaillierter Auseinandersetzung mit den filmhistorischen Forschungsdiskursen und -bewertungen sowie den theoretischen Prämissen des Verhältnisses von Film und Geschichte analysiert Groß – was in dieser Spannbreite neu ist – Trümmer-, Genre- und Dokumentarfilme, Wochenschauen und Kulturfilme aus allen alliierten Zonen, um die „archäologischen Schichten des beschriebenen Eigenlebens der Filme und ihre rück- wie vorwärts reichenden Bezüglichkeiten einsichtig [...] [zu] machen“ (S. 23).

Mit den Theorien und Ansätzen unter anderem von Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, André Bazin, Gilles Deleuze und Jacques Rancière und zahlreicher Anschlussarbeiten erarbeitet Groß ein Verständnis für das Nachkriegskino als „Form ästhetischer Erfahrung [...], die nicht so sehr in der fotografischen Abbildlichkeit und der Repräsentation von Wirklichkeit sich erschöpft als vielmehr darin

zum Ausdruck kommt, dass sie die Konstruktion von Wirklichkeit selbst reflektiert und die Realität dieser Konstruktion erfahrbar macht“ (S. 91), wobei dem Zuschauer hier eine wichtige Rolle eingeräumt wird. Im Anschluss an Hermann Kappelhoff fragt Groß, ob die Filme „ganz konkret diese Demokratisierung der Wahrnehmung ins Werk setzen“ (S. 81).

Die theoretischen Verknüpfungen vertieft der Autor noch einmal in den Einzelkapiteln. Er stellt etwa dem ersten analytischen Komplex „Wahrnehmungsparadigma“ grundlegende Theorien zum Wandel des Kinos nach 1945 voran, das nun „das paradigmatische Medium, das diese Wahrnehmungsproblematik im Verhältnis von Film und Zuschauer verhandelt“ und damit „Leitmedium ästhetischer Erfahrung“ sei (S. 95). Seine Filmanalysen sind durch die Komponenten Handlungsraum, Bildraum und Zuschauererfahrung strukturiert, die natürlich aufeinander bezogen sind.

Die ersten untersuchten Filme sind der „Überläufer“ VIA MALA (1944/46), die Dokumentarfilme BAUSTELLE X (DDR 1950) und STRAHLENDES LICHT (BRD 1950) sowie der Spielfilm ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (D-West 1947) von Harald Braun, wobei die Analyse des letzteren den größten Raum einnimmt. Ausgehend von der Kritik am Eklektizismus von ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN wertet Groß die Mixtur als einen „spezifische[n] Realismus des Nachkriegskinos“ (S. 119), in dem sich Bezüge zum Neorealismus, Hollywood- und Ufa-Kino offenbaren, die er in vergleichenden Detailanalysen etwa zur Lichtsetzung und zur Figureninszenierung offenlegt. Entsprechend seiner These von einem Wandel nach 1945 erörtert er ebenso die Abgrenzungen zum deutschen Film vor 1945.

ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN ist auch Ausgangspunkt des nächsten Kapitels. Hatte Groß am Film zuvor eine „Wahrnehmungsetide, die vor allem verschiedenen Modi des Sehens selbst als Erfahrung von Geschichte“ vorstellt, herausgearbeitet, attestiert er ihm nun eine Inszenierung von Gemeinschaft, die „sich nicht wesentlich von der Ideologie der ‚Volksgemeinschaft‘ unterscheidet“ (S. 146). Damit verweist er auf einen Punkt, der für ihn im Gesamtkomplex „Inszenierung und Adressierung von Gemeinschaft“ – aber ebenso für die gesamte Studie – grundlegend ist: die Ambivalenz, das „Schwanken und Changieren“ der Filme im untersuchten Zeitraum. In Josef von Bakys UND ÜBER UNS DER HIMMEL (D-West 1947) etwa kann er durch die Analyse des Vater-Sohn-Konflikts sowohl eine kontingente als auch eine substantielle Gemeinschaft aufzeigen.

Die überaus disparaten Gemeinschaftskonzepte und -inszenierungen der Nachkriegszeit fächert Groß sodann an Beispielen wie dem DEFA-Dokumentarfilm BERLIN IM AUFBAU (1946), dem amerikanischen Re-Orientationsfilm ICH UND MR. MARSHALL (1948), den drei von der DEFA hergestellten Filmen 1–2–3 CORONA (1948), FREIES LAND (1946) und IRGENDWO IN BERLIN (1946) sowie der westdeutschen Produktion NACHTWACHE (1949) hinsichtlich ihrer Eigenarten, Rückbezüge, Widersprüchlichkeiten und historischen Einbettung auf. Im anschließenden Komplex „Gemeinschaft und Genre“ gelingen dem Autor etwa bei RAZZIA (D-Ost 1947) großartige Beobachtungen bezüglich der Hauptfiguren und sozialen



Milieus, die er wiederum theoretisch zu verorten vermag und die zugleich Differenzen zum Kriminalfilm im Nationalsozialismus markieren.

Auch im folgenden Kapitel „Genremix und Heldenaustreibung“ setzt der Autor diese differenzierte Sicht auf die Spielfilme fort und kommt so zu ausgewogenen Deutungen der „Mittelmäßigkeit der Figuren“ und der Ambivalenzen von Re- und Entheroisierung, die er nicht nur in den Filmen insgesamt, sondern – in der Analyse von *LIEBE 47* (D-West 1949) – innerhalb eines einzelnen Films nachweisen kann. In der Stargeschichte Hildegard Knefs und ihrer Hauptrollen von *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (D-Ost 1946) bis zu *DIE SÜNDERIN* (BRD 1951) und ihrem amerikanischen Filmdebüt in *DECISION BEFORE DAWN* (1951) diskutiert er den Wechsel zwischen Re- und Entheroisierung und verfolgt eine Entwicklung, in der vorherige Rollen kommentiert werden. Bei dem in der sowjetischen Besatzungszone produzierten und gleichzeitig in allen vier Berliner Sektoren uraufgeführten Film *EHE IM SCHATTEN* (1947) zeichnet Groß sowohl in der Untersuchung der ästhetischen Gestalt als auch in der Figurenanalyse eine weitere Problematik der Entheroisierung mit Rückgriff auf das bürgerliche Trauerspiel nach, hier im Changieren zwischen Selbstbestimmung und Schicksal.

Während diese beiden Großkapitel durch die Bindung an Filmgenres ausschließlich Spielfilmen vorbehalten sind, bezieht sich Groß in der Conclusio mit den *Atrocity Pictures* noch einmal explizit auf das Dokumentarische und arbeitet deren Topoi („Gemeinplätze“) heraus. In der Analyse von *MORITURI* (D-West 1948) zeigt er sodann auf, wie diese Bilder aufgegriffen, besetzt, fiktionalisiert und dabei umkonnotiert werden. Durch die Bezüge zum Dokumentarischen und zum Kriegsfilm vor 1945 gibt *MORITURI* nicht nur „Bildern der Vernichtung eine Geschichte der Präsenz und Existenz“, sondern verwendet zugleich Bildformen, die „für das Leid und das heroische Opfer der Täter stehen, ohne dass sie, anders als die Trümmersbilder, auch im Nachkriegsdeutschland auftauchen dürfen, geschweige denn zu Gemeinplätzen werden können“ (S. 396). Für Groß erklärt diese Aneignung, weshalb der Film nach seiner deutschen Premiere angefeindet wurde. Das erscheint plausibel, erklärt aber die geringen Zuschauerzahlen nicht hinreichend. Vielmehr könnte man hier auf einer theoretisch weniger avancierten Ebene fragen, wie etwa Kinobesitzer und Verleiher auf den Film reagierten, wie sie ihn bewarben oder auch ignorierten und welche Erwartung das Publikum mit dem Kinobesuch in wirtschaftlich prekären Zeiten verband.

Groß konkretisiert seine neue Perspektive auf das deutsche Nachkriegskino am Filmkorpus in detaillierten und vielschichtigen Analysen. Dabei geht es – wie ein Blick auf den umfangreichen Fußnotenapparat und die intensive Auseinandersetzung mit der filmhistorischen Forschung zu den jeweiligen Filmen rasch zeigt – nie darum, bisherige Forschungsergebnisse zu negieren, sondern sie vielmehr grundlegend zu differenzieren und Bewertungen zu korrigieren. Eine große Stärke der Studie ist, dass es so gelingt, bis dato vernachlässigte Ebenen des Nachkriegskinos wie auch die Widersprüche der filmischen Deutungsangebote zu den Komplexen herauszuarbeiten. Die Analysen über die Gattungsgrenzen

hinaus überwinden nicht nur die Dichotomie zwischen politischen und unpolitischen, mislungenen und gelungenen Filmen, sondern offenbaren bislang nicht erkannte Wechselbeziehungen und Differenzen – zwischen den Filmen verschiedener Kinematografien, politischen Zeiten und Gattungen. Der große Blick auf die vielfältigen Filme, die in den deutschen Kinos der Nachkriegszeit liefen, ist in der Untersuchung letztlich aber stärker dem Spielfilm als dem Dokumentarischen verpflichtet. Das resultiert sicher auch aus dem theoretischen Ansatz der Studie, der Komplexität des Themas und der Vielzahl der Filme. Abseits der Bindung an die Themenschwerpunkte und der ebenso wichtigen wie programmatischen Fokussierung auf „sämtliche Filme“ bleiben dadurch aber etwa die Gründe für die Auswahl einzelner Filme – gerade auch hinsichtlich der Resonanz beim Publikum – im Dunkeln. Insgesamt aber zeichnen neue theoretisch fundierte Perspektiven, die analytisch avanciert und im Detail genau sind, die Studie aus und machen sie zu einer Fundgrube sowohl für weitere Forschungsarbeiten als auch für die disparaten, widersprüchlichen Filme des deutschen Nachkriegskinos. (Stefanie Mathilde Frank)