

Rainer Rother

Neue Filmliteratur

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20826>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rother, Rainer: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 18, Jg. 7 (2002), Nr. 18, S. 90–92. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20826>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Günter Agde liefert also einen sehr wichtigen Beitrag zu unserem Verständnis des deutschen Exils in der Sowjetunion und zum Exilfilm generell. In seinem Nachwort geht er auf die Gründe für das furchtbare Schicksal des Films ein und charakterisiert ihn treffend als „Gruppenbild der Unpersonen“. Vor allem die Verherrlichung der Person Dimitroffs zu einem Zeitpunkt, als Stalin noch nicht Hauptdarsteller des sowjetischen Kinos geworden war, scheint dem Film zum Verhängnis geworden zu sein. Agde analysiert zudem die Spiegelkonstruktion der Handlung, die eine doppelte Sicht auf die Ereignisse in Leipzig und den Mikrokosmos einer ungenannten deutschen Kleinstadt wirft. Dabei unterschätzt er aber möglicherweise das subversive Potenzial des kollektiven Helden in der Parallelhandlung, ein Kollektivheld, der zwar von Eisenstein und anderen in den zwanziger Jahre auf das Schild gehoben, im Jahre 1935 unter dem Banner des sozialistischen Realismus aber längst verpönt war.

Auf ein paar Schönheitsfehler möchte ich doch hinweisen. Wenn Agde in seinem Nachwort den Stellenwert des Films als „der einzige Spielfilm ausschließlich mit exilierten deutschen Künstlern“ (S. 187) hervorhebt, dann ist diese Aussage erstens faktisch falsch, denn eine ganze Reihe russische Filmarbeiter waren am Projekt beteiligt (u.a. werden Kameraleute, Tontechniker und Schauspieler genannt), zweitens reproduziert er damit die DDR-Linie der siebziger und achtziger Jahre, die jede Möglichkeit des künstlerischen Schaffens der Exilanten in Europa und Hollywood abstreitet. Wie aber nicht nur meine eigene Forschung gezeigt hat, gab es durchaus Exilproduktionen in Hollywood, die in der Mehrheit von Deutschen besetzt wurden, seien es die bekannten Anti-Nazifilme oder Kleinproduktionen wie Oswalds *The Captain of Koepenick* (1941).

Wenn Agde im Nachwort (S. 188) Ernst Lubitsch als Regisseur nennt, der im Moskau der dreißiger Jahre arbeiten wollte, dann reproduziert er ein Märchen, das er zuvor selbst schlagend widerlegt hat, als er Inge von Wangenheims Erinnerung an eine Begegnung in Moskau mit Lubitsch nachdruckt (S. 80f). Dort heißt es, Lubitsch sei, wie sich herausstellte, lediglich auf Erkundungsreise gewesen, um seinen Film *Ninotchka* (1939) vorzubereiten.

Von diesen kleinen Einwänden abgesehen, hat Günter Agde einen großen Schritt vorwärts in der Erforschung des deutschen Exils getan. Als er den gebräuchlichen Sprachduktus der DDR-Deutschen angesichts der Verschwundenen erwähnt, musste ich an die bundesdeutsche Sprachregelung gegenüber den überlebenden deutschen Juden denken. Wie oft hieß es lapidar, „zwischen 1933 und dem Ende des Krieges suchte er Arbeit im Ausland.“ Nicht nur im Osten wurde die deutsche Geschichte umgeschrieben.

vorgestellt von... Rainer Rother

■ Kerstin D. Stutterheim: **Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des „Dritten Reiches“**. Berlin: Weißensee Verlag 2000, 254 Seiten, Ill.
ISBN 3-934479-28-6, EURO 23,52

Das Kino unter dem Nationalsozialismus scheint eine Phase der Neubewertung zu erleben. Jedenfalls sind Modernisierungsthesen, die sich auf das nationalsozialistische Herrschaftssystem beziehen, seit einigen Jahren auch in der Filmgeschichte aufgegriffen worden. Das hat zu differenzierten Einsichten geführt und bedeutete eine tendenzielle Verabschiedung vom einfachen Gegensatz zwischen Propaganda und Unterhal-

tung. Bis auf die Filme von Leni Riefenstahl und Walter Ruttmann sind dabei dokumentarische Werke allerdings selten genauer untersucht worden.

Kerstin Stutterheims Arbeit, eine Dissertation, steht zu diesem Trend mehrfach quer. Denn sie beschäftigt sich ausdrücklich mit dokumentarischen Filmen und sie bezieht sie nicht auf die Elemente der nationalsozialistischen Ideologie, die Rationalisierungsprozesse befördern wollten oder sich in anderer Form als Bestandteil einer allgemein gefassten Modernisierung lesen lassen. Vielmehr geht sie der Tradition des Okkultismus, wie er sich in Europa und den USA vor allem im 19. Jahrhundert herausbildete, nach und versucht anhand einiger ausgewählter Beispiele, die Niederschläge okkulten Weltanschauung in dokumentarischen Filmen zu belegen.

In einem ersten Teil problematisiert die Arbeit Vorstellungen, die sich mit dem Ausdruck „Dokumentarfilm“ verbinden. Sie verweist dabei auf die zentrale Bedeutung des Ersten Weltkrieges für die Herausbildung der Vorstellung, „der dokumentarische Film und der Dokumentarfilm würden die wahre Realität wiedergeben“, da in den zeitgenössischen Filmen vom Kriegsschauplatz „das erste Mal explizit darauf insistiert (wurde), dass die Aufnahmen eine der Abbildung vollkommen entsprechende Wirklichkeit wiedergeben.“ (S. 15) Stutterheim verweist dann auf Differenzierungen im Dokumentarfilm der zwanziger Jahre, die dramatische und essayistische Elemente zu integrieren erlaubten.

Im umfangreichen zweiten Teil zeichnet sie die Vielfalt der okkulten Ideen, die im 19. Jahrhundert entstanden und um die Jahrhundertwende eine Blüte erlebten, nach. Gestützt auf Autoren wie Jost Hermand und George L. Mosse weist sie Verbindungen zwischen okkulten Weltanschauungen, Skepsis gegenüber Modernisierungsprozessen und Nationalismus nach. Die antisemitische Grundierung nicht weniger dieser Strömungen rückten sie in die Nähe völkischer Ideen und lassen sie als Vorläufer des Nationalsozialismus erscheinen. Die Vielfalt der hier dargestellten okkulten Bewegungen wird dem Leser mitunter nur schwer fassbar. Die Bestandsaufnahme ist gewiss nützlich, doch scheint sie manchmal zu additiv zu verfahren.

Im abschließenden Teil – „Dokumentarische Filme des ‚Dritten Reiches‘ mit okkulten Hintergründen“ – präsentiert die Autorin die These: „Die Darstellung der historischen Wurzeln und der Begründung des Nationalsozialismus ähnelt den Argumentationsstrategien okkulten Gruppierungen, die auf Fakten und mythische Herleitungen gleichermaßen verweisen und ihre Auserwähltheit mit der Wiederentdeckung verschütteter oder von feindlichen Mächten über lange Zeit verleugneter Weisheiten begründen.“ (S. 130) Dass der dokumentarische Film für ein germanisches oder nationalsozialistisches Geschichtsbild ein wichtiges Medium der Popularisierung war, steht außer Frage. Dass er in seiner Geschichtsperspektive eine deutliche Nähe zu okkulten Vorstellungen und Argumentationen aufweist, kann Stutterheim vor allem an dem nur als Fragment erhaltenen Film *Germanen gegen Pharaonen* (Anton Kutter, 1939) überzeugend nachweisen. Die innerhalb des Nationalsozialismus nicht unumstrittene, gewissermaßen sektiererische Praxis, per Ausgrabungen die Würde und Dauer germanischer Herrschaft in allen möglichen Gegenden zu belegen, illustriert der Kulturfilm *Deutsche Vergangenheit wird lebendig* (1937).

Nicht so überzeugend ist meines Erachtens die Behandlung von *Sieg des Glaubens* als Film mit okkultem Hintergrund. Zwar sind die Parteitagsrituale, wie auch andere (genannt werden z. B. die Erntedankfestfeiern in Bückeberg und die diversen Feiern zu Mitsommernachts- und Wintersonnenwende) Rituale des NS-Staates mit vielfältigen

Bezügen durchsetzt und lassen sich daher auch auf ihre Beziehungen zu okkulten Ideen befragen. Stutterheim, die Riefenstahls ästhetischen Beitrag zum Film im Vergleich vor allem zur Arbeit der ausgewiesenen Kameramänner als marginal einschätzt, sieht okkulte Traditionen vor allem in der Wahl und Präsentation Nürnbergs, dem Ritual der Fahnenweihe und Hitlers Stilisierung zum „Auserwählten“ aktiviert. Hier sind sicher auch Bezüge auf okkultes Gedankengut realisiert, doch scheinen sie mir in diesem Fall nicht die primären zu sein. Anregend ist der Hinweis auf die Virulenz okkulten Denkweisen in der NS-Mythologie jedoch allemal. Leider fehlt dem Buch an manchen Stellen die Hilfe des Lektors, so dass stilistische Unebenheiten stehen geblieben sind.

vorgestellt von... Wolfgang Mühl-Benninghaus

■ Ernst Offermanns: *Internationalität und europäischer Hegemonialanspruch des Spielfilms der NS-Zeit*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac 2001, 119 Seiten (= Schriftenreihe zur Zeitgeschichte; 22)

ISBN 3-8300-0403-6, EURO 49,95

Das schmale Bändchen zielt mit seinem Gegenstand auf den Nachweis, dass der Spielfilm der NS-Zeit einen deutlich ausgeprägten internationalen Grundzug besaß. Diese Fragestellung war bisher ein Desiderat der Filmgeschichte.

Ausgangspunkt der Darstellung ist eine Beschreibung des Imports ausländischer, insbesondere amerikanischer Spielfilme in der Zeit des Nationalsozialismus und die Entlassung jüdischer Künstler im März 1933. Im ersten Teil des Abschnitts vermisste ich eine Darstellung zur Problematik der Filmkontingentierung, deren gesetzliche Regelung am Ende der Weimarer Republik bereits im Sinne des Dritten Reichs verändert und von den Nationalsozialisten weiter verschärft wurde. Mit der Definition des „deutschen Films“ in diesem Gesetz gelang es den braunen Machthabern, im Unterschied zum ersten anti-jüdischen Gesetz, dem Reichsbeamtenengesetz für die Verwaltung, alle jüdischen Künstler endgültig aus der Filmproduktion zu eliminieren. Dieser Zusammenhang fehlt auch im zweiten Teil des Abschnittes. Des Weiteren unterläuft dem Autor an dieser Stelle eine Bewertung, die meines Erachtens nicht haltbar ist. Sie ausschließlich auf Herbert Ihering stützend, heißt es Seite 12f: „Zwar waren die weniger begabten oder rein kommerziell orientierten jüdischen Vertreter ihres jeweiligen Faches auch mitverantwortlich für den geschmacklichen Tiefstand der Durchschnittsproduktion der ersten Tonfilmjahre ... doch ist filmhistorisch wesentlich, dass der künstlerische Film nunmehr eine deutliche Qualitätsminderung erfuhr, der experimentelle fast völlig verschwand.“ Hier ist zu fragen, was „mitverantwortlich“ in einem arbeitsteilig organisierten Produktionsprozess und „geschmacklicher Tiefstand“ für den Autor bedeuten. Die hier benannten Defizite sind auch mit der Kürze der Darstellung kaum entschuldbar.

Den entscheidenden Teil der faktenreichen und lesenswerten Monografie bilden die drei Kapitel „Internationalität im deutschen Film 1933-1939“, „Der Film im Dienste der Propaganda gegen die sog. Feindmächte 1940/41 und die Wendung zur ‚reinen Unterhaltung‘ 1941/42“ und „Der europäische Vormachtsanspruch der NS-Filmpolitik 1941-1944“. Ein Verzeichnis der zwischen 1933-1940 entstandenen „Auslandsfilme“ rundet die Publikation ab. Mit dem Begriff des Auslandsfilms bezeichnet der Autor – ohne es zu benennen – die sich aus dem Filmkontingentierungsgesetz ergebene zeitgenössische Bezeichnung jener Spielfilme, in denen deutsche und ausländische Schauspieler ge-