

Chris Wahl; Sarah Kordecki; Stella Donata Haag; Frank Noack; Fabian Tietke
Besprechungen

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21371>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wahl, Chris; Kordecki, Sarah; Haag, Stella Donata; Noack, Frank; Tietke, Fabian: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 53, Jg. 18 (2014), Nr. 3, S. 84–92. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21371>.

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>

Besprechungen

■ Joseph Garncarz: ***Hollywood in Deutschland. Zur Internationalisierung der Kinokultur 1925–1990.*** Frankfurt am Main und Basel: Stroemfeld/Nexus 2013, 230 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86109-194-3, € 29,00

Es kommt nicht oft vor, dass eine Habilitationsschrift schon lange vor ihrer Veröffentlichung die Arbeiten von Kollegen inspiriert und ein Forschungsfeld eröffnet. Joseph Garncarz' neues Buch *Hollywood in Deutschland* ist so ein seltener Fall. 17 Jahre sind vergangen, seit sich Garncarz 1996 mit der nun penibel überarbeiteten Vorgängerversion des Buches in Köln habilitiert hat. In der Zwischenzeit hat er viele seiner Erkenntnisse in wichtigen Aufsätzen publiziert und auf diese Weise zur internationalen Entdeckung des populären Kinos in Deutschland beigetragen. Obwohl also einiges bekannt sein dürfte, lohnt sich die Lektüre dennoch. Garncarz präzisiert seine Periodisierung des populären Kinos in Deutschland und arbeitet an einer Erklärung für das historische Umschwenken im Geschmack des deutschen Kinopublikums von der Bevorzugung heimischer Produkte hin zu Filmen aus Hollywood.

In der Art David Bordwells skizziert Garncarz zunächst das bislang in der Forschung vorherrschende Standardmodell, nach dem amerikanische Filme seit Mitte der 1910er Jahre weltweit beliebter waren als das nationale Angebot. Deutschland nimmt in diesem Modell eine Sonderstellung ein, weil sich hier der amerikanische Film erst Mitte der 1920er Jahre durchsetzte und seine Marktdominanz während der Herrschaft der Nationalsozialisten wieder verlor. Die Erklärungen für dieses Modell beruhen entweder auf einem angebotsorientierten Ansatz, der behauptet, dass die wirtschaftliche Stärke der USA und die Größe ihres Heimmarkts sich immer dann international durchgesetzt haben, wenn keine künstlichen Hemmnisse in Form von Kontingentierungsregelungen und ähnlichem aufgebaut wurden. Oder es wird statt dieser quantitativen Erklärung eine qualitative angeführt, nach der amerikanische Filme „besser“ waren als europäische, d. h. genauer dem Unterhaltungsbedürfnis des Publikums entsprachen.

Das Problem aller Erklärungsansätze ist laut Garncarz, dass sie eine amerikanische Dominanz quasi per se voraussetzen. Autorinnen wie Kristin Thompson hätten daraufhin europäische Avantgardestile als bewusste Abweichung von der Norm des klassischen Hollywoodkinos analysiert.

Garncarz setzt dem einen Perspektivwechsel entgegen, bei dem der Betrachterstandpunkt von der amerikanischen Filmindustrie in die jeweiligen nationalen Kinos (hier das deutsche) verlegt und dort mit einem Fokus auf das Publikum (anstatt auf die Industrie) versehen wird. Das Paradigma der industriellen Marktdominanz wird durch das der Popularität der Filme ersetzt. Möglich wird dieser Perspektivwechsel durch die Erschließung neuer Quellen; eine zentrale Quelle für Garncarz sind die Filmerfolgsranglisten, die in der Branchenpresse erschie-

nen und auf Umfragen unter Kinobesitzern beruhten. Zur gründlichen empirischen Arbeitsweise von Garncarz gehört, dass er im Anhang sein diesbezügliches Vorgehen erläutert, die Qualität der Quellen diskutiert und die relevanten Listen veröffentlicht.

Auf der Basis der neu erhobenen Daten kommt der Autor zu einem dreiphasigen Modell: Bis zum Beginn der 1960er Jahre stammte der deutlich überwiegende Teil der in Deutschland erfolgreichen Filme aus deutscher oder österreichischer Produktion; in der sogenannten „Europaphase“ zwischen 1964 und 1979 favorisierte das deutsche Kinopublikum Filme anderer westeuropäischer Länder; seit 1980 ist der amerikanische Film in Deutschland genauso populär wie in der ersten Phase der deutschen. Diese Periodisierung lässt am Rande mindestens zwei interessante Beobachtungen zu: Zum einen wiederholte sich in den 1980er Jahren im Fernsehen der Erfolg der in den 1950er Jahren im Kino beliebten deutschen Filme; die Vorliebe für einheimische Produkte wechselte lediglich den Ort und ging vom Kino aufs Fernsehen über, was dort zum Beispiel zu einem Revival des Heimatfilms in den 2000er Jahren führte. Zum anderen ist die Entwicklung in Deutschland durchaus mit jenen in Frankreich und Italien vergleichbar, wenn sie dort auch etwas später einsetzte und etwas schwächer ausfiel. Anknüpfend an Garncarz' Ausführungen wäre etwa noch eingehender zu untersuchen, welche Rolle die Technik der Synchronisation dabei spielte, dass amerikanische Produkte in klassischen Filmländern wie eben Deutschland, Frankreich oder Italien die kulturelle Dominanz übernehmen konnten. Immerhin wird „fremdes“ Material durch den Austausch der Tonspur im Zuge der Synchronisation oberflächlich nationalisiert, also z. B. „eingedeutscht“.

Der Erklärungsansatz ist bei Garncarz jedoch nicht medienwissenschaftlicher Natur, er argumentiert strikt filmwissenschaftlich und soziologisch. Die bis dahin deutlich ausgeprägte Tradition des Erzählfilms sei in Deutschland in den 1970er Jahren völlig eingebrochen. Neben den Werken des stilistisch und inhaltlich unkonventionellen Neuen Deutschen Films seien nur noch Sexfilme produziert worden, deren Attraktionswert sich schnell abgenutzt habe. Aus demselben Grund, aus dem die Filmemacher des Neuen Deutschen Films keine Unterhaltung produzieren wollten, habe sich dieselbe Generation der zur Zeit des Nationalsozialismus geborenen Zuschauer schon in den 1960er Jahren vom deutschen Unterhaltungskino, das mit der Ufa unter den Nazis gleichgesetzt wurde, ab- und dem westeuropäischen Film zugewandt. In den 1960er und 70er Jahren vollzog sich darüber hinaus ein grundsätzlicher Wertewandel, der von Pflicht- und Akzeptanzwerten (Kirche, Staat, Militär) weg- und zu Selbstentfaltungswerten hinführte, die wiederum besonders im Hollywoodkino und dort im *Hero/Spectacle*-Genre zum Tragen kamen.

Garncarz' Ausführungen zur Rezeption von amerikanischen Filmen in Deutschland und zu einer Theorie des populären Kinos sind stringent und präzise formuliert, stets nachvollziehbar und lassen sich mit ökonomisch argumentierenden Ansätzen in Einklang bringen, die die Zerschlagung der deutschen Filmindustrie nach dem Zweiten Weltkrieg und das letztlich daraus folgende, bis heute operierende Fördersystem für den Verlust der Zuschauergunst verantwortlich machen. Sollten

diese Erkenntnisse wenig revolutionär wirken, so könnte das auch ein Zeichen dafür sein, wie sehr Garncarz' Überlegungen in den vergangenen Jahren selbst bereits zu einem filmhistorischen Standardmodell geworden sind. (Chris Wahl)

■ Silke Arnold-de Simine, Christine Mielke: **Charleys Tanten und Astas Enkel. 100 Jahre Crossdressing in der deutschen Filmkomödie.** Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2012 (Filmgeschichte International; 20), 274 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86821-388-1, € 28,00

Von Kritikern und Wissenschaftlern ist die Filmkomödie lange vernachlässigt worden. Die dadurch entstandene Forschungslücke füllt sich erst nach und nach, so nun auch durch die Überblicksdarstellung von Silke Arnold-de Simine und Christine Mielke über *100 Jahre Crossdressing in der deutschen Filmkomödie*, also über das Motiv des Geschlechtertauschs durch Verkleidung. Für das Genre der Komödie schreiben sie so eine Motivgeschichte, die sich nicht auf die Kritikererfolge des deutschen Kinos, sondern auf seine populären Vertreter konzentriert.

Arnold-de Simine und Mielke schlagen einen Bogen von Filmen aus der Kaiserzeit bis zu aktuellen Publikumserfolgen wie *ZWEIOHRKÜKEN* (2009) und *RUBBELDIEKATZ* (2011). Besondere Beachtung schenken sie den zahlreichen Verfilmungen und Modifikationen des 1892 uraufgeführten und kurz danach auch an deutschen Theaterbühnen erfolgreichen, englischen Stückes *Charleys Tante* von Brandon Thomas. Auch auf die „Tanten-Filme“ der 1960er und 1970er Jahre mit Rudi Carrell, Ilja Richter und anderen gehen die Autorinnen ausführlich ein.

Die Einteilung der Kapitel im ersten, von Arnold-de Simine verfassten Teil über die Zeit bis 1945 orientiert sich grob an den politischen Zäsuren der deutschen Geschichte, wobei zusammen mit den Crossdressing-Komödien der Weimarer Republik auch ihre Remakes aus der Nachkriegszeit behandelt werden, etwa die Fassungen von *VIKTOR UND VIKTORIA*. Die von Mielke verfassten Kapitel über die Zeit nach 1945 sind mal stärker chronologisch, mal stärker thematisch gegliedert. Mielke konzentriert sich hier zunächst auf den Themenkomplex *Charleys Tante*, beginnend mit der Verfilmung von 1934 über die Neuverfilmungen von 1956 mit Heinz Rühmann und von 1963 mit Peter Alexander bis hin zur „Inflation der Tanten“ (Kapitel 8), die sich bis in die 1970er Jahre zieht. Bevor sie sich der Entwicklung seit den 1990er Jahren widmet, kommt sie noch einmal auf die 1950er und 1960er Jahre und die verschiedenen Hosenrollen Lilo Pulvers zurück.

Während das Crossdressing im frühen deutschen Film bereits in einer Reihe von Aufsätzen untersucht wurde, fehlten bislang Studien zu den entsprechenden Filmkomödien aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weitgehend, von einer epochenübergreifenden Überblicksdarstellung ganz zu schweigen. Die Initiative der beiden Autorinnen ist deshalb positiv hervorzuheben, ebenso der Aufwand bei der Zusammenstellung des Filmkorpus.

Vollends überzeugen kann die Publikation allerdings nicht, da sie ihren selbst gestellten Ansprüchen nicht gerecht wird. Im Vorwort betonen die Autorinnen,

dass sie mehr als eine „erschöpfende Aufzählung“ und „rein deskriptiven Behandlung“ (S. 8) der Filme leisten wollten. Vielmehr sehen sie die Filme als Seismographen „sozial- und psychohistorischer Dynamiken und Erschütterungen“ (S. 3). Exemplarische Einzelanalysen sollen helfen, das „Motiv des Crossdressings [...] sowohl im Kontext medienästhetischer wie historisch-kultureller Bezugsrahmen“ (S. 8) zu verorten.

Der Untersuchungsansatz erinnert mit seinem Fokus auf der Genderperformance und den verschiedenen Remakes innerhalb des Crossdressing-Korpus zunächst stark an Katrin Oltmanns Studie *Remake - Premake. Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse* (2008); sie erscheint quasi als ihr deutsches Crossdressing-Pendant. Leider werden jedoch dieses Buch und seine Überlegungen kaum rezipiert. Leider, muss man sagen, denn eine Orientierung an der Genauigkeit, mit der Oltmann die Gender-Diskurse in den USA in der Entstehungszeit der jeweils besprochenen Filme untersucht und daraus Material für die Analyse gewinnt, hätte der vorliegenden Publikation sicher gut getan. Stattdessen beschränken die Autorinnen ihre historische Kontextualisierung der Komödien und ihrer Diskurse zumeist auf Allgemeinplätze und konstatieren etwa eine „massive Veränderung der Geschlechterrollen um die emanzipatorisch relevante 68er Zeit“ (S. 7).

In ihrer Analyse von *ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN* (1918) beruft sich Arnold-de Simine auf das im selben Jahr eingeführte Frauenwahlrecht und die militärische Niederlage, wenn sie vermutet, die „Unattraktivität der männlichen Rolle“ sei „genuiner Ausdruck eines Unbehagens gegenüber wilhelminisch-militärischen Männlichkeitsvorstellungen“ (S. 47) – ohne beispielsweise näher darauf einzugehen, bei wem genau dieses Unbehagen vorgelegen haben soll, und ohne zu reflektieren, dass eben diese Männlichkeitsvorstellungen auch weit über das Ende des Ersten Weltkrieges hinaus verbreitet waren.

Immer wieder werden die verschiedenen Produktions- und Rezeptionsebenen eines Filmes vermischt. Formulierungen wie: „Fast vier Jahrzehnte später darf die Homoerotik nun etwas deutlicher gezeigt werden“ (S. 214) werfen die Frage auf, wer oder was dies nun erlaubt bzw. zuvor verboten hat. Die Produktionsfirma? Die FSK? Das Publikum? Da die Filme vor allem aus sich heraus analysiert werden, bleiben solche Fragen unbeantwortet.

Ein positives Gegenbeispiel ist die ausführliche Analyse der Heinz-Rühmann-Version von *CHARLEYS TANTE* aus dem Jahr 1956 und der speziellen Darstellung und Ausprägung von Genderrollen, die in der Beziehung zwischen ‚echter‘ und ‚falscher‘ Tante zutage treten. Zur Einordnung wurden hier ausnahmsweise sowohl ein soziokultureller als auch ein filmhistorischer Aufsatz herangezogen.

Zu viel Kritik ist fehl am Platze. Denn zu Beginn dieser Analyse betonen die Autorinnen, mit ihren Ausführungen eine „erste Grundlage“ (S. 105) für weitere Analysen und Vergleiche schaffen zu wollen. Das ist ihnen gelungen. (Sarah Kordecki)

■ Andreas Kötzing: **Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg. Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972.** Göttingen: Wallstein Verlag 2013. 427 Seiten. ISBN 978-3-8353-1264-7, € 44,90

Filmfestivals werden immer wieder zu Nebenschauplätzen der großen Politik: Die Berufung des inhaftierten iranischen Regisseurs Jafar Panahi in die Berlinale-Jury 2011 ist ein prominenter Fall aus jüngster Vergangenheit. Die Öffentlichkeit, die dadurch für Themen und Personen geschaffen wird, ist aus historischer Distanz betrachtet vielleicht ein wichtigeres Ergebnis als Filme und Preise, die im medialen Eventzirkus allzu schnell vergessen sind. Der Historiker Andreas Kötzing eröffnet sein Buch *Kultur- und Filmpolitik im Kalten Krieg* mit eben diesem Hinweis auf Panahi und macht damit klar, dass er auch nach Prozessen und Strukturen fragt, die über den konkreten Untersuchungsgegenstand hinausgehen, den der Untertitel *Die Filmfestivals von Leipzig und Oberhausen in gesamtdeutscher Perspektive 1954–1972* umreißt.

Mit Sorgfalt und Hingabe ans Thema hat Kötzing eine Mikrostudie geschrieben, in der er noch die letzte Verfahrensfrage beleuchtet. So wird gerade aus den kleinteiligen Streitereien um Anführungszeichen und Aufführungszeiten ein Panorama der Dogmen und Strategien, der Sehnsüchte und Empfindlichkeiten. Erst die historische Perspektivierung macht dabei deutlich, warum sich gerade der Dokumentarfilm als ideologischer Kampfplatz anbot: geht es doch um eine mediale Form der Wirklichkeitsrepräsentation, die zur NS-Zeit eine Hochkonjunktur als Propagandainstrument erlebte, welche die gesamte Gattung unter Generalverdacht stellte. Ein Neuanfang war dringend notwendig.

Mit Filmen befasst sich die Studie meist nur am Rande, sofern sie zu einem Politikum wurden, was wiederholt geschah. So lassen sich die von Kötzing festgestellten Zäsuren der Jahre 1957/58, 1961/62 und 1967/68, die eng mit dem Gang der deutsch-deutschen Beziehungen verknüpft waren, immer auch an den – auf den Festivals gelaufenen, verbotenen oder zurückgezogenen – Filmen festmachen. Zur Geschichte beider Veranstaltungen ist separat bereits geforscht worden, doch der komparative Ansatz, den Kötzing verfolgt, ist neu und aufschlussreich. Um die zahlreichen „Verflechtungen und Abgrenzungen“ (S. 278) zwischen den Festivals als Repräsentanten des jeweils anderen deutschen Staates zu systematisieren, rekonstruiert Kötzing zunächst detailliert ihre Entstehungsgeschichte. Er beschreibt die anfängliche inhaltliche Nähe der Festivals in Oberhausen und Mannheim, bis Hilmar Hoffmann die Filme aus den sozialistischen Staaten als *unique selling point* für die von ihm 1954 in Oberhausen gegründeten Westdeutschen Kulturfilmtage entdeckte und das Festival 1958 unter das programmatische Motto „Weg zum Nachbarn“ stellte. Auf Seiten der DDR, deren Filmproduktion in der Bundesrepublik aufgrund der gespannten Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten mit besonderem Misstrauen begegnet wurde, fand er einen interessierten Ansprechpartner bei der 1955 gegründeten Leipziger Kultur- und Dokumentarfilmwoche.

Leipzig orientierte sich bei der Filmauswahl an der „Dominanz des sozialistischen Weltbildes“ (S. 189) und zeigte damit früh seine propagandistische Funktion. Kennzeichnend für den Umgang der Festivals mit Filmen des jeweilig anderen Landes war eine „ideologisch motivierte Asymmetrie“ (S. 385): Während die DDR auf den westdeutschen Festivals offensiv gegen das politische System der Gastgeber auftrat, wurde in Leipzig keinerlei Kritik an der staatlichen Ordnung geduldet. Die Festivalpolitik in Leipzig bewegte sich immer in Einklang mit den wechselnden kulturpolitischen Konzepten der Staatsführung und ihrem Bemühen um eine positive Außendarstellung. Zwar war auch das Leipziger Festival mit einer gesamtdeutschen Perspektive gestartet, doch wurde diese während der Eiszeit im Zusammenhang mit der Berlin-Krise und der Hallstein-Doktrin in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre wieder aufgegeben. In den Verhandlungen mit Mannheim wie mit Oberhausen ging es über weite Strecken nicht mehr um die Filme, sondern darum, ob diese mit der Herkunftsbezeichnung „DDR“ angekündigt würden.

Auch Oberhausen, das sich im Laufe der 1960er immer mehr als „rotes Festival“ profilierte (S. 237), hatte mit politischer Einflussnahme zu kämpfen. In der Frühphase geschah dies durch den Interministeriellen Ausschuss für Ost-West-Filmfragen, dem alle Filme aus sozialistischer Produktion zur Kontrolle vorgelegt werden mussten. Später erfolgten subtilere Manipulationsversuche durch die Verweigerung finanzieller Unterstützung von Seiten des Bonner Ministeriums für gesamtdeutsche Angelegenheiten und des Innenministeriums.

Nach dem Mauerbau kamen die Beziehungen zwischen den Festivals fast zum Erliegen: 1962 wurde die komplette DDR-Delegation in Oberhausen ausgeladen, die dadurch die Geburtsstunde des Jungen Deutschen Films versäumte. Leipzig nahm dies zum Anlass, sich zum einzigen „Freien Forum für alle Filmschaffenden“ zu stilisieren. Dieser Anspruch wurde, wie Kötzing schreibt, „konterkariert durch die permanente und oftmals willkürliche Instrumentalisierung des Leipziger Festivals durch die SED, die die Dokumentarfilmwoche im Verlauf der 1960er Jahre verstärkt als Mittel ihrer auswärtigen Kulturpolitik in Anspruch nahm.“ (S. 182) Eine zunächst eher organisatorisch definierte Einrichtung wie der Club der Filmschaffenden der DDR wurde durch das Lavieren zwischen den kulturpolitischen Richtlinien der Partei- und Staatsführung und filmpolitischen Eigeninteressen zu einem schillernden Akteur, dessen Rolle zu bestimmen auch Kötzing retrospektiv nicht ganz gelingt.

Kötzings Studie, die überarbeitete Fassung seiner Leipziger Dissertation, ist gradlinig geschrieben und dank ihres Personen- und Filmregisters auch gut benutzbar. Dass der Autor die Randgebiete des Spekultativen berührt, bleibt nicht aus, denn die Quellen geben bei aller Ausführlichkeit kaum Aufschluss über die wahren Motive. Doch durch vorsichtige Interpretationen und Brückenschläge gelingt es Kötzing, aus der Geschichte zweier Filmfestivals die Choreografie des aus heutiger Sicht bizarr anmutenden Tanzes herauszuarbeiten, in dem sich die beiden deutschen Brüder bewegten im Wechsel von Tau- und Frostperioden, von Annäherung und Feindseligkeit. (Stella Donata Haag)

■ Jan Gympel: ***Dirty Daughters und andere Frauen. Die Filme von Dagmar Beiersdorf.*** Berlin: Herrndorff-Verlag 2013, 271 Seiten, Abb. ISBN 3-940386-II-I, € 29,00

Dagmar Beiersdorf hat keinen Grund sich zu verstecken. Dennoch sieht man Lothar Lambert auf dem Umschlag des ersten Buches über ihr Filmschaffen. Er trägt eine blonde Perücke, verbiegt seinen Körper und blickt herausfordernd in die Kamera, im Hintergrund steht die Siegestsäule in Berlin. Das Motiv wurde nicht zufällig gewählt. Hier befand sich im alten West-Berlin ein Straßenstrich, und gleich daneben im Tiergarten gingen schwule Männer auf Partnersuche. Lambert hat kontinuierlich wie kaum ein anderer Filmemacher die tatsächlichen und vermeintlichen Schattenseiten der Stadt dokumentiert, die Welt der frustrierten kleinbürgerlichen Ehefrauen, der Huren, der Asylbewerber und Transvestiten. Nie blickte er mitleidig auf seine „kleinen Leute“ herab. Er hat sie auch nicht als die besseren Menschen idealisiert.

In 15 Lambert-Filmen ist Dagmar Beiersdorf als Darstellerin aufgetreten, u. a. in *DIE ALPTRAUMFRAU* (1980) und *IN HASSLIEBE LOLA* (1995). Sie betätigte sich auch als Co-Autorin und Co-Regisseurin (*DER SEXTE SINN*, 1985). Und ein paar Mal hat sie allein Regie geführt, so bei *DIRTY DAUGHTERS ODER DIE HURE UND DER HURENSOHN* (1979–81), aus dem das Titelbild des Buches stammt. Wie sie selbst zugibt, war sie eine Filmemacherin aus Versehen. Sie assistierte zunächst bei Regisseuren aus der Alt-Branche wie Rudolf Jugert und Franz Josef Gottlieb, hatte in dieser Funktion mit Maria Schell, Romy Schneider und Götz George zu tun.

Als Regieassistentin musste Beiersdorf immer erreichbar sein, was ihr auf Dauer zuviel war. Zudem mochte sie keine großen Teams. 1971 inszenierte sie ihren ersten Kurzfilm *KRIMIABEND* über ein älteres Ehepaar, das sich beim Fernsehen streitet.

Ihr erster Langfilm *PUPPE KAPUTT* (1976/77) war zugleich ihr erster Film mit Lambert in einer Hauptrolle. Über Lambert gibt es bereits ein Buch, Stefan Menches *Lambert Underground* (1992), ein weiteres ist zu seinem 70. Geburtstag am 24. Juli 2014 zu erwarten. Beiersdorf interessierte sich für dasselbe Milieu, verwendete dieselben Darsteller und machte Gebrauch von Off-Kommentaren, weil sie sich keinen O-Ton leisten konnte.

Beiersdorf ist keine begnadete Selbstdarstellerin. Wie Jan Gympel in der Einleitung deutlich macht, konnte ihm die 1944 geborene Regisseurin im Frühsommer 2011 nicht viel von sich erzählen, weil das Filmen für sie nur eine Übergangsphase war. „Ich war nie ehrgeizig, ich bin faul, ich mache andere Sachen lieber als Filme. Zum Beispiel hab ich angefangen zu malen [...] Filme zu drehen war für mich wahnsinnig anstrengend.“ (S. 17) Immerhin spricht sie über Differenzen mit Lambert. Er liebte es deftig, sie nahm bei Bettszenen mehr Rücksicht auf das Schamgefühl der Darsteller. Er improvisierte gern, sie hielt sich ans Drehbuch. Ein nicht realisiertes Manuskript, „Alle Mädchen heißen Mäuschen“, wird ebenso abgedruckt wie einige von Beiersdorfs Gedichten. Weibliche Selbstverwirkli-

chung war ihr Lieblingsthema, dennoch blieb sie auf Distanz zur organisierten Frauenbewegung und gesteht „ein Faible für Russ-Meyer-Formen“: „Ja, ich mag große Brüste – sicher hat das irgendwas mit einem Frust in meiner Kindheit zu tun.“ (S. 244)

Detailliert beschreibt Gypfel ihre insgesamt sieben Filme und übt vorsichtig Kritik an Beiersdorfs Idealisierung von alternativen Wohngemeinschaften, ihrer pauschalen Ablehnung der Psychiatrie, der Überzeichnung von Machos und der Warnung vor der Manipulation durch das Fernsehen. Das seien zeitbedingte Ansichten, erklärt er, die damals weit verbreitet waren. Weniger Verständnis zeigt er für *DIE WOLFSBRAUT* (1985), dessen Protagonistin er „nervtötend“ findet: „Daher, daß ich diese Figur einfach nur unsympathisch finde, dürften meine Probleme mit diesem Film rühren.“ (S. 228)

Der interessantere Teil des liebevoll gestalteten Buches ist bescheiden mit „Materialien“ überschrieben. Dort geht es um die Aufnahme von Beiersdorfs Filmen durch das westdeutsche Feuilleton. Gypfel staunt zu Recht über den Platz, der in den 1970er und 1980er Jahren der Besprechung von Low-Budget-Filmen eingeräumt wurde. Er dokumentiert auch einen Stimmungswechsel nach der Wende; plötzlich wurde Beiersdorf vorgeworfen, von einem „Minderheiten- und Schwulenbonus“ (S. 260) profitiert zu haben, den man ihr fortan verweigere. Andererseits ist *EINE TUNTE ZUM DESSERT* (1991) mit einer ganzseitigen Rezension in *epd film* gewürdigt worden, in der Georg Seeßlen „einen heftigen Diskurs zwischen Natur und Gesellschaft“ ausmachte (S. 261). Die Rezeptionsgeschichte ihrer Filme beweist, dass Beiersdorf eine Regisseurin mit eigenem Profil war. Und es stimmt optimistisch, dass auf dem kränkelnden Filmbuchmarkt auch eine Randfigur wie sie gewürdigt werden kann. (Frank Noack)

■ Karsten Witte: **Schriften zum Kino. Westeuropa, Japan, Afrika nach 1945.**
Hg. v. Bernhard Groß und Connie Betz. Berlin: Vorwerk 8 2011, 502 Seiten
ISBN 978-3-940384-21-8, € 24,00

Im Todesjahr von Karsten Witte, 1995, publizierte der Berliner Verlag Vorwerk 8 dessen Studie über die Filmkomödie im „Dritten Reich“ und drei Jahre später ein nachgelassenes Buch über Pasolini. Im Zuge einer kleinen Witte-Renaissance, die auch den von Stefanie Diekmann herausgegebenen Band *Schreiben über Film. Hommage an Karsten Witte* (Berlin 2010) hervorbrachte, erschien bei Vorwerk 8 nun eine Auswahl seiner Schriften zum Kino, herausgegeben von Bernhard Groß und Connie Betz.

Es lohnt sich, Witte wiederzuentdecken und diese Sammlung kleinerer Aufsätze – Kritiken, Katalogtexte, Vorträge – eignet sich dafür ganz besonders gut. Zu recht betont Bernhard Groß im Vorwort, dass Witte „zu einer in der heutigen ausdifferenzierten Medienlandschaft fast undenkbaren Spezies [gehörte], die im Tagesgeschäft des Kritikers ebenso zu Hause war wie im universitären Zusammenhang“ (S. 11). Eine Besonderheit Wittes lag demnach in seinem dem Tagesge-

schäft verwandten phänomenologischen Zugang zu Filmen, aus dem er – sich an Filmen entlang hangelnd – weitergehende Überlegungen entwickelte. Der Großteil der 500 Seiten widmet sich dem westeuropäischen Kino, zu dem hier vor allem das französische, italienische und westdeutsche zählen, doch die 40 Seiten zum westafrikanischen Kino gehören neben den 40 Seiten zum japanischen Kino zu den besten des Bandes.

So findet sich in einem Katalogtext zum frankophonen afrikanischen Kino für das Festival in Locarno der kluge Satz: „So ungeübt unsere Wahrnehmung afrikanischer Kultur ist, so ungenau klingen auch die Hilfskonstruktionen, mit denen wir Inkommensurables, um dem die Differenz auszutreiben, rhetorisch zudecken.“ (S. 455) Diese Selbstbezeichnung ehrt Witte. Viel zu oft werden wenig bekannte Kinematographien durch hinkende Vergleiche in Schubladen des Bekannten gestopft. Die wenigen Texte über das „Afrika“ der Titelseite, das sich bereits beim Umblättern ins Inhaltsverzeichnis konkret als frankophones Westafrika entpuppt, sind durchzogen von den Spuren der Nichtrezeption afrikanischen Kinos in Westdeutschland und zugleich von großer Neugier und dem seltenen Willen zur Konfrontation mit einer unbekannteren Kinematographie.

Demgegenüber erscheint Vieles auf den 180 Seiten zum westdeutschen Kino zumindest in historischer Perspektive wenig überraschend, darunter zahlreiche Porträts künstlerisch hochwertiger Regisseure und etablierter Autorenfilmer (Käutner, Pexas, Staudte, Ottinger, Schroeter). Hier lässt die Auswahl die Frage offen, ob der Eindruck des Erwartbaren Wittes Interessen oder denen der Herausgeber geschuldet ist. Aus heutiger Sicht interessanter ist da beispielsweise ein Vortrag Wittes zum „Schwulenfilm“. Der kurze Abschnitt mit Texten „Zur Theorie von Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung“ erweist sich bei jedem Lesen erneut als Fundgrube: Neben einem langen Interview mit Witte über die Rolle der Filmkritik sind an dieser Stelle wohl vor allem seine Überlegungen zur Filmgeschichte von Interesse.

In „Wie Filmgeschichte schreiben?“ stellt Witte in acht Thesen Überlegungen zur übermäßigen Orientierung der Filmhistoriografie an nationalen Strukturen an, kritisiert, dass sie in literaturwissenschaftlichen Paradigmen gefangen sei, und fordert: „Die Filmgeschichte muß sich entautorisieren und Filme gleichsam anonym als überlieferte Dokumente, politisch wie ästhetisch imprägniert, entziffern“ (S. 200). Die letzte These spitzt das noch weiter zu und konstatiert: „Es gibt keine Filmgeschichte. Es gibt eine Produktionsgeschichte, und es gibt Filme. Die Produktionsgeschichte kann erforscht, beschrieben und revidiert werden. Die Filme widersetzen sich der historisierenden Rezeption.“ (S. 201). Auch wenn die Edition von Wittes *Schriften zum Kino* deutlich macht, wie historisch Westdeutschland und seine Filmarbeit mittlerweile anmuten: Wittes Interesse an Entdeckungen ist ansteckend. Und seine Texte sind weiter aktuell, denn eine Filmgeschichtsschreibung jenseits nationaler Schubladen existiert auch heute nur in Ansätzen. (Fabian Tietke)