

Jan-Christopher Horak; Philipp Osten; Ralf Forster; Günter Agde; Stefanie Mathilde Frank; Fabian Schmidt; Larson Powell; Jan Gympel

Besprechungen

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21553>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher; Osten, Philipp; Forster, Ralf; Agde, Günter; Frank, Stefanie Mathilde; Schmidt, Fabian; Powell, Larson; Gympel, Jan: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 61/62, Jg. 21 (2017), Nr. 1, S. 135–154. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21553>.

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

■ Anton Kaes, Nicholas Baer, Michael Cowan (Hg.): **The Promise of Cinema. German Film Theory, 1907–1933.** Oakland: University of California Press 2016, 704 Seiten
ISBN 978-0-520-21908-3, \$ 65,00

Mitten im Ersten Weltkrieg veröffentlicht der an der Harvard Universität lehrende deutsche Psychologe Hugo Münsterberg eine der ersten profunden Filmtheorien überhaupt. In *The Photoplay. A Psychological Study* (1916) begegnet der eher anti-modern eingestellte Professor dem jungen Medium Film mit dem Instrumentarium eines im 19. Jahrhundert geschulten Neukantianers, der einer idealistischen Ästhetik anhängt. (Eine erweiterte Neuausgabe der seit langem vergriffenen deutschen Übersetzung *Das Lichtspiel* erscheint in Kürze im Chronos Verlag, herausgegeben von Jörg Schweinitz).

Münsterbergs Untersuchung geriet rasch in Vergessenheit, wohl auch, weil sich ihr Autor in Amerika als Anwalt des deutschen Kaiserreichs unbeliebt gemacht hatte. Zur gleichen Zeit – Mitte der 1910er Jahre – existierte in Deutschland bereits ein breiter Diskurs über Film und Kino, den nun der voluminöse Band *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907–1933* umfassend dokumentiert. Gemeinsam ist einer großen Zahl der darin versammelten Autoren die Idee, dass das Kino zur Modernität Deutschlands beitrüge. Wie die Herausgeber Anton Kaes, Nicholas Baer und Michael Cowan zu Beginn feststellen, interessierten sich die deutschen Theoretiker weniger für den gegenwärtigen Zustand des so oft kompromittierten Kinos als vielmehr dafür, was aus dem Kino werden könnte. In anderen Worten: Sie interessierten sich für eine mögliche Zukunft des Kinos.

Es ist ein besonderes Vergnügen zu lesen, wie die zeitgenössischen Autoren mit einem Medium rangen, das sich noch im Prozess seiner Formierung befand – und das vor dem Hintergrund massiver sozialer Umwälzungen. Filmtheorie wird dabei von den Herausgebern im heutigen Sinne verstanden als das ganze Netzwerk des Diskurses über Film als Kunst, Unterhaltung und soziales Phänomen. Daraus folgt, dass *The Promise of Cinema* dem Leser nicht allein eine Geschichte der Filmtheorie anbietet, sondern eine Geschichte des Mediums insgesamt.

Die Vielfalt des filmtheoretischen Denkens in Deutschland ist seit langem bekannt, spätestens seit der Anthologie *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, die Anton Kaes 1978 herausgegeben hat. Aber das war im Vergleich zu den 700 Seiten von *The Promise of Cinema* ein schmales Bändchen.

Die intellektuellen Auseinandersetzungen, die sich an Film und Kino entbrannten, begannen schon um 1910. Auf der einen Seite standen die liberalen Befürworter einer populären Kultur, die im jungen Medium eine positive, die menschliche Wahrnehmung verändernde Kraft sahen, auf der anderen die

konservativen Kritiker der Moderne, die dem Kino den moralischen Verfall der unteren Klassen anlasteten. Die neue Anthologie umspannt das Vierteljahrhundert zwischen 1907, als in Berlin die ersten Filmzeitschriften herauskamen, und 1933, als mit dem Untergang der Weimarer Republik und dem Beginn der nationalsozialistischen Diktatur die freie Diskussion in der Presse endete. Zugleich markieren diese Jahreszahlen die Verwandlung des Kinos von einem Jahrmarktsvergnügen zu einem Massenmedium.

In der englischsprachigen Welt sind es bis heute vor allem die anspruchsvollen filmtheoretischen Schriften von Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim und Béla Balázs aus den 1920er Jahren, die – in Form von Übersetzungen – die Vorstellung des Filmdiskurses in Deutschland bestimmt haben. Alle drei begannen, wie auch Lotte Eisner, als Kritiker bei Tageszeitungen. Deshalb überrascht es auch nicht, dass fast alle der in *The Promise of Cinema* versammelten 278 Texte zuerst in der Fach- und Tagespresse erschienen sind. Balázs ist mit 13 Texten vertreten, Kracauer mit 12, Eisner mit vier. Neben ihnen finden sich Texte zahlreicher anderer Kritiker, Schriftsteller, Regisseure und Schauspieler. Zu den bekannteren Kritikern gehören hier Herbert Tannenbaum, Kurt Pinthus, Hans Siemsen, Willy Haas, Hans Feld, Axel Eggebrecht und Herbert Ihering, zu den Schriftstellern Hanns Heinz Ewers, Max Brod, Walter Hasenclever, Alfred Polgar, Joseph Roth, Alfred Döblin, Kurt Tucholsky, Karl Kraus, Robert Musil, Vicki Baum, Ernst Toller, Hugo von Hofmannsthal, Ernst Jünger und Carlo Mierendorff. Unter den Filmschaffenden sind Fritz Lang, Berthold Viertel, Leni Riefenstahl, Paul Wegener, Erich Pommer, Joe May, Ernst Lubitsch, Carl Laemmle, Billy Wilder, Karl Ritter, G.W. Pabst, Walter Ruttmann, Robert Wiene, Hans Richter, Paul Leni, Karl Freund und Edmund Meisel vertreten. Jeder Text wird von den Herausgebern kurz eingeführt und mit wichtigen Informationen zum Kontext versehen.

The Promise of Cinema gliedert sich in drei große Abschnitte, die wiederum jeweils sechs Unterkapitel haben. Nimmt man alle Rubriken zusammen, so decken sie praktisch alle Aspekte von Film und Kino ab. Die Schwerpunkte liegen dabei auf dem Verhältnis zwischen Film und Modernität, Film und kulturellem Kontext und Film und Medientheorie. Der Abschnitt „Transformations of Experience“ behandelt die Veränderungen in der menschlichen Wahrnehmung, die neuen Konzeptionen von Raum und Zeit, die Darstellung des Körpers, die Filmrezeption und die Beziehung zwischen dem Film und den anderen Künsten. Der Abschnitt „Film Culture and Politics“ geht ein auf die Reformbewegungen um die Jahrhundertwende, das Verhältnis zwischen Film und Staat, zwischen der deutschen Filmindustrie und Hollywood, auf das Starsystem, Filmpropaganda und Film als Form der Philosophie. Der letzte große Abschnitt „Configurations of the Medium“ präsentiert Texte zum (Film-) Expressionismus, zum Avantgardefilm, zur Filmästhetik, zum Kultur-, Werbe- und Unterrichtsfilm, zum Ton im Film sowie Innovationen wie 3-D-Film, Farbe und Fernsehen.

Ein großer Vorzug der breit angelegten Struktur des Bandes ist, dass sie dem Leser erlaubt, zahlreiche Parallelen zu heutigen Medientheorien zu erkennen.

Die Herausgeber nennen in diesem Zusammenhang „immersion and distraction, participation and interactivity, remediation and convergence, [...] amateur filmmaking and fan practices, democracy and mass media“ (S. 9). Die erstaunliche Nähe zwischen den frühen Filmtheorien und den aktuellen digitalen Medien wird beispielsweise bei Béla Balázs deutlich, wenn er unter der Überschrift „Kurbelndes Bewußtsein“ am 22. März 1925 in *Der Tag* über die posthum aufgefundenen Expeditionsfilme der Polarforscher Robert Scott und Ernest Shackleton schreibt. Wie er das tut, lässt unmittelbar an die Technologie und Nutzung des iPhone denken: „Das ist eine neue Form der Selbstbesinnung. Diese Menschen besinnen sich, indem sie sich filmen. Der innere Prozeß des Sich-Rechenschaft-Gebens hat sich nach außen verlegt. Dieses bis zum letzten Augenblicke Sich-selber-Sehen wird mechanisch fixiert. Der Film der Selbstkontrolle, den das Bewußtsein früher innerhalb der Gehirns laufen ließ, wird auf die Rolle eines Apparates gezogen, und das Bewußtsein, das bisher in innerer Spaltung sich selbst *nur für sich selbst* bespiegelte, läßt diese Funktion mit einer Maschine verrichten, die das Spiegelbild *auch für andere sichtbar* festhält. So wird aus dem subjektiven Bewußtsein ein soziales.“ (hier zit. nach B. Balázs: *Schriften zum Film*. Bd. 1. Hg. v. H. H. Diederichs u. a. Berlin 1982, S. 336f.)

The Promise of Cinema ist ungeheuer reich an solchem Material, das zum Weiterdenken anregt. Am besten ist es vielleicht, jeweils ein paar Texte am Stück zu lesen. Fast alle Texte wurden exklusiv für den neuen Band übersetzt – den Übersetzern kann man zu ihrer hervorragenden Arbeit nur gratulieren! Da ich weiß, wie schwer und schwerfällig Übersetzungen aus dem Deutschen ins Englische sein können, ist es sehr erfreulich, dass sich diese Texte so elegant lesen, als seien sie im Original auf Englisch erschienen. Umso größer sind das Lesevergnügen und der intellektuelle Genuss, den *The Promise of Cinema* bereitet. Eine deutsche Ausgabe wäre sehr zu begrüßen. Bis es so weit ist, lohnt es sich, die zum Buch gehörige Website (www.thepromiseofcinema.com) zu nutzen, auf der neben englischen Übersetzungen auch zahlreiche historische Texte auf Deutsch zu entdecken sind. (Jan-Christopher Horak; aus dem Englischen von Philipp Stiasny)

■ Scott Curtis: ***The Shape of Spectatorship. Art, Science, and Early Cinema in Germany.*** New York: Columbia University Press 2015, 371 Seiten, Abb. ISBN 9780231134033, \$ 35,00

„Das Laufbild wirkt synthetisch, das Stehbild analytisch“, schrieb Erwin Ackerknecht im Jahr 1918. Sein Satz fasst zusammen, mit welcher Skepsis Wissenschaftler und andere Experten in der Frühzeit des Kinos den Einsatz von Filmen für seriöse Zwecke betrachteten. Die alten Bewegungsstudien des Fotografen Étienne-Jules Marey hatten bildenden Künstlern geholfen, die Beine der Pferde im Galopp zu sortieren, und der Physiologe Eadweard Muybridge hatte mit seiner fotografischen Flinte ein anerkanntes wissenschaftliches Instrument zur Analyse

von Bewegungsabläufen geschaffen. Filme dagegen wurden in Jahrmarktsbuden gezeigt. Beispielhaft für die Schwierigkeiten eines Filmpioniers sind jene von Oskar Messter, dessen Vater in unmittelbarer Nachbarschaft der Berliner Universität ein renommiertes Geschäft für wissenschaftliche Instrumente betrieb. Als Messter versuchte, Kunden seines Vaters vor das Stativ seiner Kamera zu bringen, um sein Portfolio um wissenschaftliche Lehrfilme zu erweitern, endete das für den Chirurgen Ernst von Bergmann in einem Desaster: Seine nach den damaligen Regeln der Kunst innerhalb von 75 Sekunden ausgeführte Unterschenkelamputation fand bald nach ihrer Erstpräsentation in wissenschaftlichem Kontext eine Zweitverwertung vor johlendem Publikum.

Anlehnend an Tom Gunning wird das frühe Kino heute oft auch als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet, wobei Kino ein unsachgemäßer Oberbegriff für Münzautomaten, Zelte und Varietés ist. Im Rückblick scheinen die Jahre bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs geprägt zu sein von der Diversifikation in fiktionale Filme, Bildberichterstattung und Werbefilme. Ungeachtet der exorbitant teuren Industrie- und Messfilme hat sich dennoch der Eindruck festgesetzt, die ersten Jahrzehnte des Films seien „Flegeljahre“ gewesen, in denen nichts Seriöses produziert wurde. Quellen stützen die These. Wer Kurt Tucholskys Bericht über den Schund liest, der 1913 bei der Berliner Filmzensurstelle aufrief, dem wird noch heute angst und bange.

Nun hat sich der amerikanische Kommunikationswissenschaftler Scott Curtis dem frühen Film in Deutschland auf der Basis sehr ungewöhnlicher Quellen genähert: Die Aufsätze, auf die er sich bezieht, stammen überwiegend aus dem *Zentralblatt für Nervenheilkunde und Psychiatrie*, aus Zeitschriften für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, für Kriminal-Anthropologie und wissenschaftliche Mikroskopie, aus den Verhandlungen der Gesellschaft deutscher Naturforscher und Ärzte, aus Sachverständigen-Journalen und Verwaltungsfachinformationen. Die Zusammenhänge, in denen in diesen Blättern über Kinematografie geschrieben wurde, erinnern beileibe nicht an Rummelplätze und Varietés.

Curtis geht anders an das Medium Film heran, als Filmwissenschaftler das üblicherweise tun. Nicht der Inhalt steht für ihn im Vordergrund, sondern die Art und Weise in der das Medium genutzt wurde, von Wissenschaftlern, Künstlern und Didaktikern. Film wird für ihn zu einem Vehikel, mit dem Bewegungen zu Objekten des Wissens gemacht wurden. Die Beschreibungen dieser Prozesse bilden das Grundgerüst des Buches. Das ist – in dieser systematischen Form – neu. Aber es gibt Vorläufer, vor allem aus der Geschichte der Fotografie. Thomas Schlich beispielsweise hat sich mit der Herstellung von Mikrofotografien befasst, die am Anfang und am Ende einer bakteriologischen Beweiskette standen und als dauerhaft archivierbare Belege „wichtiger“ als der mikroskopierte „Gegenstand“ selbst zu sein schienen, wie Robert Koch Anfang der 1880er Jahre zufrieden feststellte. Aus den Arbeiten über Film-Kunst sind es vor allem die Studien von Jeanpaul Goergen über Viking Eggeling, in denen die kinematografischen Apparaturen als Produktionsmittel beschrieben werden.

Curtis fasst den Film als Bestandteil von Versuchsapparaturen auf, die Prozesse sichtbar machen und damit gleichsam das Aufzeichnungsmedium und das beobachtete Objekt konstituieren. Das klingt nach viel methodischem Überbau, und in der Tat korreliert Curtis die von ihm identifizierten kinematografischen Praktiken aus Wissenschaft und Kunst mit der fast zeitgleich entstandenen Wahrnehmungs- und Wissenschaftstheorie. Die Hinweise von Henri Bergson, Walter Benjamin, Edmund Husserl, Georg Lukács, Theodor Lipps und Ludwik Fleck lesen sich dabei keineswegs veraltet. Die Filmgeschichte, so wie Curtis sie schreibt, ist auch eine Geschichte der Phänomenologie am Objekt.

Eine Erscheinung, auf die Curtis sein besonderes Augenmerk richtet, ist die Braunsche Molekularbewegung, ein Prozess, bei dem kleinste Teilchen (die damals mit dem noch unscharfen Begriff Molekül bezeichnet wurden) ungefähr mit der Geschwindigkeit einer Filmaufnahme, nämlich ca. 20 Mal pro Sekunde, ihre Position wechseln. Curtis beschreibt, wie der Physiker Max Sedding mit Hilfe eines Kinematografen und eines Stroboskops die Verschiebung der Teilchen visualisierte. Die Resultate seiner Forschung aber waren keine Bilder, sondern Messwerte, die eine Abweichung dokumentierten.

Schier unerschöpflich schienen die Möglichkeiten, die die Kinematografie für biologische Prozesse eröffnete. Folgt man Curtis, so vollzogen sich die Untersuchungen von Zellwachstum mit Hilfe des Kinematographen unter der hochphilosophischen Attitüde, mit der Abspiegelung des Aufgezeichneten, Prozesse des Lebens archivieren, verlangsamen und beschleunigen zu können.

Mit dem gleichen Ernst nähert sich Curtis der Herstellung von Hypnose-Filmen und vielen weiteren Feldern der Naturwissenschaft und der Medizin. Dabei berücksichtigt er, dass wissenschaftliche Filme nicht im Elfenbeinturm verblieben, sondern auf vielfältige Weise verwertet wurden, etwa als Lehrfilme. Die Agenda, mithilfe von Filmen Bildung zu vermitteln, ja sogar ästhetisches Empfinden zu schulen, reflektiert Curtis auf der Basis historischer Veröffentlichungen. Seine Darstellung lebt von den Quellen. Doch es sind schriftliche Zeugnisse, auf die er sich stützt, die Filme selbst sind nicht Gegenstand seiner Analyse.

Der Titel *The Shape of Spectatorship* ist ein Vexierspiel, denn das, was Scott Curtis hier beschreibt, sind flüchtige, in stetem Wandel begriffene und niemals eindeutig definierte Beobachtungen, die keinen klar geformten Zuschauer zulassen.

Das Buch bereitet Vergnügen. Es verleitet dazu, nach jedem zweiten Absatz die Gedanken abschweifen zu lassen, um die hier präsentierten Bruchstücke aus der Ideengeschichte des bewegten Bildes weiterzuspinnen und ihre historische Konsequenz in die Gegenwart zu übersetzen. Anlässe dafür gibt es genug, liefern doch die Elektronenmikroskope der allerneusten Generation anstelle von Bildern „Sequenzen“. Mithilfe solcher Sequenzen wird erstmals auf atomarer Ebene in die Struktur von Molekülen vorgedrungen – und die Moleküle können in ihrer stetig dynamischen Struktur erfasst werden. Bewegung ist die neue Vergrößerung. (Philipp Osten)

■ Esther Sabelus, Jens Wietschorke: **Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930**. Berlin: Panama Verlag 2015, 272 Seiten, Abb. ISBN 978-3-938714-34-8, € 26,90

Wer das Buch aufklappt, dem fällt ein historischer Stadtplan entgegen, auf dem 79 Kinos in der Gegend östlich des Alexanderplatzes und den angrenzenden Bezirken verzeichnet sind. Ausgefaltet ein A 2-Blatt, ist dies ein imposantes Zeugnis der hauptstädtischen Kinodichte in den 1910er und 1920er Jahren nicht nur in der Stadtmitte, sondern auch in der Peripherie, in den Wohnsiedlungen der Arbeiter und kleinen Angestellten. Was für ein Entree! Auf 85 Seiten findet sich im Band die genaue Dokumentation dieser Kino-Orte, erweitert um zehn Spielstätten, die außerhalb des Kartenausschnitts lagen. Die Zusammenstellung bietet dabei erheblich mehr Informationen als das Internetportal von Klaus Weber (www.allekinos.com), Kinowiki und bisherige Publikationen zur Berliner Kinogeschichte.

Gerade der Osten Berlins war durch eine dichte Bebauung gekennzeichnet, unterbrochen nur von Bahnhöfen, Gleisanlagen, Friedhöfen und dem Schlachthof. Die „Berliner Mietskaserne“ wurde zum Inbegriff prekären Wohnens auf engstem Raum und oft nicht minder prekärer sozialer Verhältnisse. Ein Schmelztiegel neuer städtisch-kapitalistischer Strukturen war entstanden, mit finanziell unterversorgten und dennoch unterhaltungsdurstigen Milieus. Da erscheint es lohnenswert, gerade dort Ankunft und Wachstum des neuen, vergleichsweise kostengünstigen Mediums Film zu untersuchen. Allerdings unterliegen Forschungen zum Kinobesuch dieser Zeit diversen Einschränkungen. Verfügbar sind zumeist Quellen, mit denen sich Architektur, Werbung und Programm von Lichtspielhäusern sowie die Aufführungspraxis von Filmen rekonstruieren lassen. Wer, wann und aus welchen Gründen ins Kino ging, was in einer Vorstellung konkret mit und zwischen den Besucherinnen und Besuchern passierte, bleibt in den wenigen Zeitzeugenberichten verschwommen.

Das große Interesse der noch jungen Soziologie am Kino ist wissenschaftshistorisch vor allem durch die 1914 publizierte Dissertation von Emilie Altenloh *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher* belegt (2012 neu herausgegeben von Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heide Schlüpmann). Es muss schon erstaunen, dass ein weiteres erstklassiges Quellenkonvolut über Jahre im Evangelischen Zentralarchiv Berlin schlummerte: der Nachlass der Sozialen Arbeitsgemeinschaft Berlin-Ost (SAG). Der Stadtethnologe Rolf Lindner von der Humboldt-Universität entdeckte den Schatz in den 1990er Jahren, wertete ihn unter soziologischen Aspekten aus und nutzte ihn für Forschungen zu einer Kultur der Straße. Jens Wietschorke, ein Schüler von Lindner, legte 2013 mit *Arbeiterfreunde. Soziale Mission im dunklen Berlin 1911–1933* eine mustergültige Monografie zur SAG vor. Zusammen mit der Ethnologin Esther Sabelus hat Wietschorke nun ein Buch publiziert, das als vertiefende Auseinandersetzung mit den Materialien anzusehen ist und die SAG-Überlieferung für die Berliner Kinokultur erschließt.

Mit der SAG hatte sich 1911 unter dem Dach der evangelischen Kirche eine sozialreformerische Initiative gebildet, die in den ärmsten Berliner Vierteln – nahe des Schlesischen Bahnhofs – präsent war und mit vielfältigen Angeboten (Jugend- und Mädchengruppen, Kurse, Beratungen) auf den Ausgleich zwischen den Klassen zielte. Arbeiter und Bürger sollten miteinander versöhnt, die unteren Schichten letztlich auch missioniert werden. Das Ende der SAG kam 1940 nach einem Verbot durch die Gestapo. Die für die Kinokultur relevanten Dokumente stammen aus dem zweiten Tätigkeitsstrang: Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter betrieben eine ernst zu nehmende wissenschaftliche Feldforschung, verfassten Berichte und Studien über die Arbeits- und Wohnverhältnisse sowie über Stätten des Vergnügens und so auch über das Kino – nach den Prämissen der teilnehmenden Beobachtung.

Sabelus und Wietschorke wählten für ihr Buch eine Mixtur aus eigenen Texten und kommentierten Quellendokumenten. Nicht nur der Inhalt ausgesuchter Quellen, sondern auch der teils amüsante Sprachduktus der damaligen Forscherinnen und Forscher wird dadurch zugänglich. So heißt es zum *Biographtheater* in der Münzstraße 8: „Verdächtiges Publikum treibt sich in der Nähe des Eingangs herum.“ Heraus ragen die Berichte von Eduard Bruhn aus dem Jahr 1912 und der vier Jahre später von Elisabeth Benzler verfasste Essay „Kino im Osten“, den Sabelus in ihrer Einführung in die Nähe von Altenlohs Doktorarbeit rückt – nicht zuletzt, weil Benzler daraus ganze Textbausteine übernommen hat. Darüber hinaus ist „Kino im Osten“ ein Zeitbarometer der sich schnell wandelnden Stimmung in der Bevölkerung, von der Weltkriegsbegeisterung zur Desillusionierung. Benzler zufolge zogen sich die Leute unter diesen Bedingungen vermehrt in die Lichtspielhäuser zurück, die mit ihrem Programm nur auf niedrigste Unterhaltungsinstinkte gesetzt und nichts zur bürgerlich-protestantischen Volkserziehung beigesteuert hätten. Den Bogen in die Zeit der Tonfilmumstellung spannen Aufzeichnungen zu Kinos in der Münzstraße, darunter Siegfried Kracauers Artikel von 1932, den Wietschorke einleitet.

Das Kino: Hort von Schund und Schmutz. Diese Grundaussage von Elisabeth Benzler bündelt das Verhältnis der SAG zum Filmtheater und zu kommerziellen städtischen Zerstreungsangeboten im Allgemeinen. Sämtliche „Feldberichte“ der SAG unterliegen damit einer Vorabbewertung des besuchten Terrains im Sinne der Kinoreformer. Filme werden als „nervenerregend“, „geschmacklos“, „zotig“, „unsittlich“ und „schädlich“, im günstigeren Fall als „harmlos“, „banal“ und selten als „anständig“ gekennzeichnet. Schuld an der Misere seien die auf Gewinn zielenden Großkonzerne, im positiven Licht erscheinen Filmzensur und Jugendverbot. Auswege sah Benzler im bildenden „Projektionsvortragstheater“; die bereits erkennbare Lehrfilmbewegung würdigten weder die Autorin noch die SAG insgesamt.

Das Buch ist aber keineswegs eine eindimensionale Draufsicht auf die Kinolandschaft im Berliner Osten, sondern abwechslungsreiche, anregende Lektüre. Zu kleineren Teilen tragen die Quellentexte selbst dazu bei, weil sie zwischendurch

und miteinander korreliert neuartige und konkrete Fakten bereithalten, etwa zum Verhalten des Publikums, seiner sozialen und altersmäßigen Schichtung – mit einem generell hohen Kinderanteil, vornehmlich Jungen. Doch überwiegend sind es die klugen, archivgesättigten und gut lesbaren Aufsätze von Sabelus und Wietschorke, die den Wert der Publikation steigern. Wietschorke ordnet im einflussreichen Beitrag die Aktivitäten der SAG in die zeitgenössischen Kino-Debatten ein und vertritt dabei die streitbare These, dass bürgerliche Pädagogen die populäre Massenkultur (nur) deshalb abgelehnt hätten, weil ihnen der belehrende Zugriff versperrt blieb.

Sabelus richtet ihren Blick auf den im akademischen Diskurs vernachlässigten Kino-Erklärer: Überwiegend männlichen Geschlechts und nicht selten mit schauspielerischer Begabung ausgestattet, gehörte er in der Kaiserzeit zum Inventar vieler Lichtspielhäuser – auch in Berlin, wie die Autorin anhand der Berichte von Bruhn und Benzler nachweist. Ein Berufsbild dieses wandlungs- und improvisationsfähigen Künstlers wird entworfen, sein Ursprung zwischen Theater und Rummelplatz ausgelotet, ein „ABC der Erklärerkunst“ aufgestellt. Mit seiner Persönlichkeit und seinen Fähigkeiten, Filmhandlungen zuzuspitzen und schönzureden, konnte er „seinem“ Kino das erwünschte lokale Kolorit verleihen, die Interaktion mit dem Publikum in Gang setzen – einem Publikum, das im Berliner Osten alles andere als andächtig auf den Sitzen saß. Solch ein Live-Ereignis konnte die Zensur auf den Plan rufen: Auslösung „unzüchtiger Empfindungen“ und „Predigten zum Klassenhass“ lauteten dann die u. a. vom SAG-Leiter Pastor Friedrich Siegmund-Schultze geäußerten Vorwürfe gegen Film-Rezitatoren. Polizeiliche Maßnahmen ließen sie nicht verstummen, vielmehr verschwanden die Erklärer durch die Entwicklung der Branche selbst – mit ihrem Zug ins Große, mit Haupt-Schlagern und Filmpalästen. Der Kino-Erzähler war eine Figur des Umbruchs, die noch viele Fragen unbeantwortet lässt, so das Resümee von Sabelus.

Zu empfehlen ist hier nicht allein eine lokale, wissenschaftlich modellierte Kinogeschichte, sondern ein großstädtisches Sittengemälde des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Und: Ruhig mal Buch und Stadtplan unter den Arm klemmen, in die *Tilsiter Lichtspiele* gehen – eine der wenigen verzeichneten Spielstätten, die weiterhin spielen – und erleben, was Kiez-Kino heute bedeutet. (Ralf Forster)

■ Ina Merkel: ***Kapitulation im Kino. Zur Kultur der Besetzung im Jahr 1945.***

Berlin: Panama Verlag 2016, 382 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-938714-35-5, € 28,90

In *Kapitulation im Kino* unternimmt Ina Merkel einen kühnen Schritt: Sie schneidet aus dem Kalenderjahr 1945 die Zeitspanne von der Kapitulation im Mai bis zum Jahresende 1945 heraus und unterzieht diese Monate einer tiefgehenden Analyse. Die am Institut für Europäische Ethnologie in Marburg tätige Soziologin und Kulturhistorikerin untersucht, wie der Kinobetrieb im besetzten Deutschland in diesen Monaten funktionierte, welche Filme von wem gezeigt wurden und

wie die Alliierten den Kinobetrieb beeinflussten. Ihr Interesse widmet sie der exemplarischen „Unentschiedenheit der Machtverhältnisse“ und dem „Zwischenstadium des Nicht mehr und Noch nicht“ (S. 17), einem Schwebezustand, der für alle Bereiche des Lebens galt. Die relative Instabilität hielt vieles offen, auch im Kinobetrieb.

Der Titel des Buches ist griffig, wenngleich irreführend. Eher trifft der Untertitel Gegenstand und Absicht der Autorin: *Zur Kultur der Besetzung im Jahr 1945*. Im Zentrum ihrer Arbeit stehen die Strategien der vier Alliierten für den Einsatz von Filmen. Sie kontextualisiert diese, indem sie die zeitgenössischen „Nachbarfelder“ des Kinobetriebs einbezieht, vor allem Familie, Bildung, Ernährung, Gesundheitsversorgung, also die existentiellen Fragen des alltäglichen Lebens und die traumatischen Erfahrungen vom Krieg in der deutschen Bevölkerung. Im Gegenblick beschreibt sie, wie die vier Alliierten ihre Konzepte mit im Einzelnen durchaus verschiedenen, diffizilen und sich sukzessive verändernden Methoden praktizierten. Das ist logisch und stringent dargestellt. Der Kinobetrieb in der hier erfassten Komplexität war ja nur ein Teilbereich, auf dem die Alliierten im Nachkriegsdeutschland wirkten.

Für den von ihr gewählten Zeitabschnitt kann Merkel an jüngere Forschungen zur unmittelbaren Nachkriegszeit, zur Politik der Alliierten und der Re-Education anknüpfen und deren Erkenntnisse ergänzen, so an die von Heiner Roß herausgegebene *Filmblatt*-Schrift *Lernen Sie diskutieren! Re-education durch Film* (2005), Ulrike Weckels *Beschämende Bilder* von 2012 (besprochen in *Filmblatt* 52, Herbst 2013), Bernhard Groß' *Die Filme sind unter uns* von 2015 (besprochen in *Filmblatt* 60, Herbst 2016) und den von Katharina Gerund und Heike Paul herausgegebenen Sammelband *Die amerikanische Reeducation-Politik nach 1945* (2015).

Merkel verschweigt nicht, dass hinter der changierenden Filmeinsatz-Politik der Alliierten handfeste ökonomische Interessen standen: Alle wollten die Einnahmenverluste in den Jahren des NS-Regimes, in denen immer weniger ausländische Filme gezeigt worden waren und die folglich keine Einnahmen gebracht hatten, ausgleichen. Die verlässlichsten Quellen für diese Marktbewegungen, die Kassenberichte der Kinos und die Steuernachweise, sind leider nicht erhalten, so dass sich Merkel auf relativ ungewisse Zahlen aus damaligen Verlautbarungen verlassen muss.

Sie analysiert 19 Spielfilme aller Genres und drei Dokumentarfilme. Das ist rund ein Viertel aller damals gelaufenen Filme. Insofern kann ihre Auswahl als repräsentativ gelten. Darunter sind zwei amerikanische Filme, der Krimi *THE MALTESE FALCON* (1941) von John Huston und die Komödie *I MARRIED A WITCH* (1942) von René Clair, das britische Biopic *REMBRANDT* (1936) von Alexander Korda und zwei sowjetische Filme, *VIER HERZEN (SERDZA TSCHETYRECH)*, 1941/1945) von Konstantin Judin und *REGENBOGEN (RADUGA)*, 1944) von Mark Donskoi. Merckels Filmanalysen bieten lineare Beschreibungen der Stories, vermischt mit filmspezifischen Einsprengseln. Der feuilletonistisch grundierte Ton gerade dieser Texte lässt zwar weithin die nüchterne Wissenschaftlichkeit beiseite, steigert jedoch die

Lesbarkeit. Man kann sich gut die zeitgenössische Wirkung dieser Filme innerhalb der Konzepte der Alliierten vorstellen, zumal Merkel die Rezeption der Filme einbezieht, soweit sie vor allem durch Presseberichte und Zeitzeugenauskünfte überliefert ist. Leider behandelt sie die Einbettung deutscher Filme in dieses Filmangebot nicht mit der gleichen Aufmerksamkeit. Hier wäre auch deutlicher nach den Methoden der alliierten Zensur zu fragen gewesen. Ebenso sieht Merkel die zonalen Grenzen flexibel: In Berlin trafen die Alliierten direkt aufeinander und praktizierten trotz aller Grenzen einen flexiblen, liberalen Austausch, wenigstens in dem von Merkel untersuchten Zeitraum. In den deutschen Ländern, den Besatzungszonen, sah das erheblich anders aus.

Viele dieser Filme transportierten und personalisierten aktuelle Werte der Alliierten, indem sie – mit den Mitteln der damals traditionellen Filmästhetik – Toleranz und Demokratie postulierten, an patriotische Haltungen appellierten und überhaupt für Liberalismus und Offenheit eintraten. Hier treffen sich die Absichten der Filme mit der durch die Alliierten initiierten beginnenden Demokratisierung und des Rundfunks. Zugleich benennt Merkel auch klar alle prononciert propagandistischen Potenziale in den Filmen.

Manche dieser Filme verschwanden bald wieder aus der Kinoöffentlichkeit. Ein Beispiel dafür ist der sowjetische Film *SOJA* (1945) von Lew Arnschtam, ein Biopic à la soviétique über eine sowjetische Partisanin, die von der Wehrmacht öffentlich hingerichtet wurde. Das Demonstrativ-Patriotische des Films verfehlte jede Wirkung bei den (ost-)deutschen Zuschauern. Andere Filme, wie *THE MALTESE FALCON*, wurden später zu Klassikern. Merkel nutzt alle verfügbaren Quellen (viele Archivadokumente der Alliierten sind jedoch noch nicht deklassifiziert und deshalb weiter unzugänglich.)

Die vergleichende Perspektive von Merkels Buch, das 2016 mit dem Willy-Haas-Preis ausgezeichnet wurde, ist überzeugend und plausibel. (Günter Agde)

■ Maja Figge: ***Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre.*** Bielefeld: Transcript 2015, 432 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-8376-2538-7, € 37,99

Die Kulturwissenschaftlerin Maja Figge untersucht in ihrer Studie *Deutschsein (wieder-)herstellen* die Inszenierungen krisenhafter Männlichkeit im Spielfilm der Adenauerzeit. Sie fragt „nach der Bedeutung und der Funktion der Einblendungen von Schwarzsein für die filmische Herstellung von Deutschsein im bundesdeutschen Kino der 50er Jahre“ (S. 29). Figges Arbeit knüpft mit ihrer originellen Themenstellung am zunehmenden Interesse an den Ambivalenzen und Potentialen der Spielfilme der Adenauerzeit in der filmhistorischen Forschung an. So möchte sie „die filmischen und diskursiven Verflechtungen der bundesrepublikanischen Gegenwart mit der nationalsozialistischen und kolonialen Vergangenheit und den diese durchziehenden Bildpolitiken und Imaginationen im

„historischen und medialen Palimpsest‘ des Kinos“ offenlegen (S. 19). Andererseits bemerkt sie, dass im Prozess der Wiederherstellung „in einzelnen Momenten jedoch ein Schwarz-werden auf[scheint]“ (S. 27). Im Anschluss an die Überlegungen von Gertrud Koch und Andrea Seier versteht sie Filme als „performative Interpretationen“ im Sinne Jacques Derridas.

Die sprachlich sehr klar geschriebene Arbeit gliedert sich in drei große, in sich geschlossene Kapitel, denen jeweils Spielfilme zugeordnet sind. Unter der Überschrift „Zuhause, Heimat, Amerika – Deutschsein als Integration und (Afro-)Amerikanisierung“ arbeitet Figge am Beispiel von *TOXI* (1952) und *DIE GOLDENE PEST* (1954) sowie den Heimatfilmen *GRÜN IST DIE HEIDE* (1951) und *HEIMAT – DEINE LIEDER* (1959) Integration und Heilung als zentrale Motive der filmischen Figurationen und die unterschiedlichen Konzepte der Herstellung von Deutschsein heraus. In „Deutsche (Film-)Helden zwischen Viktimisierung und Resourcenveränisierung“ untersucht sie den Arztfilm *DIE GROSSE VERSUCHUNG* (1952), den Kriegsfilm *STERN VON AFRIKA* (1957) und die Komödie *EIN MANN GEHT DURCH DIE WAND* (1959) mit besonderem Augenmerk für die Inszenierungen der männlichen Stars. Als „spektakuläre Topografien der Unschuld“ stehen im letzten großen Komplex schließlich Inszenierungen von Erotik und Exotik und die Musik im Mittelpunkt. Figge diskutiert diese Themen anhand der beiden Teile der Abenteuerreihe *LIANE – DAS MÄDCHEN AUS DEM URWALD* (1956) und *LIANE – DIE WEISSE SKLAVIN* (1957), des Melodrams *MONPTI* (1957) sowie der Jugend- und Musikfilme *DIE HALBSTARKEN* (1956), *DIE GROSSE CHANCE* (1957) und *ALLE LIEBEN PETER* (1959).

Interessant ist die Auswahl der Filme, die sich durch Genrevielfalt auszeichnet und selten besprochene Spielfilme umfasst. Nach Uraufführungsjahren ist beinahe das gesamte Jahrzehnt abgedeckt. Fraglich aber bleibt, wie repräsentativ die Auswahl – selbst unter der gegebenen Fragestellung – für das Kino der 1950er Jahre ist. Lässt sich etwa eine Systematik der Auftritte afroamerikanischer Darsteller und ihrer Rollen oder afrodeutscher Kinder in den Spielfilmen der jungen Bundesrepublik beschreiben? Wie sind die analysierten Einzelfilme in einer Geschichte ihrer Genres zu verorten?

Stärken der sehr dichten Studie wie auch offene Fragen lassen sich an *TOXI* verdeutlichen, einem Melodram um ein afrodeutsches Kind, dessen detailreiche Analyse im ersten Kapitel den größten Raum einnimmt. (Siehe zu *TOXI* auch Angelica Fenners *Race Under Reconstruction in German Cinema: Robert Stemmle's Toxi* von 2011, rezensiert in *Filmblatt* 52, Herbst 2013). Der Film wird von Figge unter anderem filmhistorisch als Variante des amerikanischen „racial melodrama“ untersucht, danach mit Bezug auf die soziohistorische Situation afrodeutscher Kinder in der jungen Bundesrepublik, mit Blick auf die Verschränkung außer- und innerfilmischer Diskurse etwa zu Rassismus und Antisemitismus und den dramaturgischen und inszenatorischen Gesamtaufbau. Auf einer breiten Basis vorhandener Forschungsarbeiten arbeitet Figge verschiedene Lesarten präzise heraus und setzt sie in Beziehung zu dem von ihr fokussierten Thema. Klar abgegrenzt

sind hier etwa auch theoretische Perspektiven und zeitgenössische Diskussionen. Dieses Vorgehen zeichnet alle Analysen aus.

Die zahlreichen Bezüge zum Hollywoodkino von seinen Anfängen bis in die 1950er Jahre und die Diskussion rassismustheoretischer und postkolonialer Forschungsansätze bereichern die Lektüren sehr. Nicht diskutiert wird aber, ob sie sich in dieser Form auf westdeutsche Spielfilme nach 1945 übertragen lassen. Welche nationalen Spezifika weist die „deutsche Variante“ (hier: *Toxi*) auch im Verbund mit anderen Visualisierungen nach 1945 auf? Und ist nicht auch die Kategorie des „racial kitsch“, die Figge der Inszenierung *Toxis* attestiert, kontextgebunden? Immerhin bezieht sich das „racial melodrama“ nach Linda Williams auf die Geschichte und Kultur der USA. Die Analogie ist nur plausibel, wenn man die Spielfilme ausschließlich in Bezug auf die deutschen Verbrechen vor 1945 interpretiert. Aber ist diese Verengung der Funktionalität und strukturellen Bedingungen des westdeutschen Spielfilms der 1950er Jahre zulässig? Welche methodischen Probleme bringt die Übertragung der rassismustheoretischen Forschungsansätze der amerikanischen Kultur auf den Kontext der Bundesrepublik in der Nachkriegszeit mit sich? Schließlich bleibt auch offen, ob andere kulturelle Medien für die Erforschung von Weißsein und Männlichkeit nach dem Zweiten Weltkrieg aussagekräftigere Quellen gewesen wären. Müssten die Befunde zum Spielfilmkorpus nicht durch die Analyse von Wochenschauen ergänzt werden?

Eine Untersuchung des „Toxi-Liedes“, dessen Text dem ersten Kapitel vorangestellt ist, fehlt. Insgesamt wäre eine stärkere und durchgehende Untersuchung der Filmmusiken überaus interessant gewesen. Die „Trope Amerika“ ist für Figge bei der Bestimmung des westdeutschen Nachkriegskinos in Konkurrenz zu Hollywood und zugleich bei der Neubestimmung von Deutschsein ein zentraler Marker von Differenz. In diesem Zusammenhang wären aber die damit verbundenen ambivalenten Aufnahmen oder Aneignungsprozesse auf der Ebene der Filmmusik ebenso nachzuzeichnen wie etwa in den filmischen Inszenierungen eines „schwarzen Amerikas“ (oder der rassistischen Vorstellungen und Ausblendungen). In der Analyse von *DIE GOLDENE PEST* etwa beschreibt sie Franziskas „Version des Jazz“ als „bereinigte“ und „sowohl allen Schwarzseins beraubt als auch entsexualisiert“ (S. 126), ohne diese zu erklären. In den Ausführungen zu den Jazzdebatten und zeitgenössischen Bewertungen von Spirituals der 1950er Jahre widmet sie sich den Tanz-, Rock’n’Roll- und Jazzszenen der Filme genauer, ohne diese Befunde noch einmal ins Verhältnis zu setzen.

Unverbunden bleibt im Vergleich auch die Untersuchung der männlichen Stars im Mittelteil der Studie, denn abgesehen von Peter Kraus in *ALLE LIEBEN PETER* beschränkt sich Figge bei anderen Filmen weitgehend auf die bloße Nennung ihrer Namen – etwa Karlheinz Böhm als Gegenspieler in *DIE GOLDENE PEST* und Al Hoosman als *Toxis* Vater, dessen Vorgeschichte in Deutschland die eines – in den Printmedien ausführlich thematisierten – gescheiterten Boxstars ist. Durch die Fokussierung der Analyse auf die Figur des Kindes wird dieser mediengeschichtlich überaus spannende Darsteller auf seine Figureninszenierung des „großen

schwarzen Mannes“ zwischen „Bedrohung und Schutz“ reduziert (S. 77). Die Wechselwirkungen zwischen Images und Rollen werden in den anderen Kapiteln weitgehend ausgeblendet.

In ihrem konzisen Fazit führt Figge die unterschiedlichen Perspektivierungen auf Weißsein und Schwarz-werden sehr differenziert, aber ausschließlich mit Blick auf die Schuldfrage im Spielfilm nach 1945 zusammen. So ist Maja Figges Studie ein klar formulierter Beitrag zu den vielfältigen Aushandlungsprozessen in westdeutschen Spielfilmen nach 1945, der filmhistorisch zahlreiche Fragen aufwirft und zum Weiterforschen anregt. (Stefanie Mathilde Frank)

■ Klaus Kanzog: **Militärische Leitbilder in Spielfilmen der Bundesrepublik der 50er Jahre. Faktizität, Kunstfreiheit, Rhetorik.** Nordhausen: Verlag Traugott Bautz 2016, 202 Seiten, Abb. ISBN 978-3-95948-173-1, € 30,00

Klaus Kanzog, der im November 2016 seinen 90. Geburtstag feierte, gilt als einer der wichtigen Impulsgeber der Filmwissenschaft in Deutschland. Seine neue Studie über militärische Leitbilder im westdeutschen Spielfilm der 1950er Jahre reiht sich in die zahlreichen jüngeren Publikationen zum Nachkriegsfilm ein. Sie geht zurück auf zwei Vorträge aus den 1990er Jahren, die Kanzog anlässlich des 70. Jahrestages der Niederlage von Stalingrad aufgriff. Anlass war seine Verärgerung über den freizügigen Umgang mit historischen Fakten in Niki Steins Teamwork-Fernsehfilm ROMMEL (2012) und Volker Schlöndorffs deutsch-französischem Kinofilm DIPLOMATIE (2014). Der Untertitel seines Buches heißt deshalb *Faktizität, Kunstfreiheit und Rhetorik*.

Kanzog konzentriert sich auf Filme, deren filmischer Diskurs – wie er es in seiner filmrhetorischen Terminologie formuliert – sich unmittelbar auf die öffentlichen Diskussionen über die militärische Verteidigungsbereitschaft und soldatische Ehre während und kurz nach der Wiederbewaffnung der Bundesrepublik bezog. Der Filmkorpus umfasst vier Filme von Frank Wisbar, HAIE UND KLEINE FISCHER (1957), HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN (1959), FABRIK DER OFFIZIERE (1960) und NACHT FIEL ÜBER GÖTTENHAFEN (1960), sowie Helmut Käutners DES TEUFELS GENERAL (1955), CANARIS (1954) und DER STERN VON AFRIKA (1957) von Alfred Weidenmann und schließlich Wolfgang Liebeneiners Remake von Karl Ritters URLAUB AUF EHRENWORT (1959).

Kanzog untersucht diese Filme und ihre Entstehungsgeschichte und identifiziert dazu gemäß den Regeln seiner Filmrhetorik *insinuatio*, *narratio*, *persuasio* und *conclusio*. Er weist damit den Filmen jeweils eine bestimmte Intention als Sprechakt innerhalb eines gesellschaftspolitischen Kommunikationsvorgangs zu. Das ist für eine mit klassischer Rhetorik nicht vertraute Leserschaft zunächst ungewohnt, eröffnet aber interessante Perspektiven. Seine Analysen sind dabei nicht rein phänomenologisch fundiert. Vielmehr setzt Kanzog die Filme und ihre Roman- oder Drehbuchvorlage mithilfe vieler Quellen in Bezug zueinander

und dokumentiert die damit verbundenen Auseinandersetzungen in zeitgenössischen Briefwechseln von Fachleuten und Zeitzeugen. Insbesondere die Briefe der an der Katastrophe von Stalingrad beteiligten Wehrmachtsgeneräle, die im Militärarchiv des Bundesarchivs erhalten sind, ergeben ein facettenreiches Bild der komplizierten Interessenkonflikte, denen HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN und der Versuch ausgesetzt waren, ein möglichst authentisches Bild der Kämpfe um Stalingrad zu zeichnen. Dabei fokussiert Kanzog auf die Darstellung soldatischer Leitbilder und die Verhandlung der grundsätzlichen Frage der militärischen Verteidigungsbereitschaft. Zugleich geht er auf die Problematik der Faktizität der dargestellten Sachverhalte im Spannungsfeld künstlerischer Freiheit ein.

Die Einbettung in eine faktengetreue Darstellung der Kriegereignisse ist für Kanzog eine zentrale Voraussetzung für eine breite, öffentliche Akzeptanz der in diesen Kriegsfilmern dargestellten Leitbilder. „Griffig‘ wird die *narratio* nur,“ so Kanzog „wenn ihr in der Tiefenstruktur ausreichend gesicherte historische Fakten zugrunde liegen, auf die sich die Ereignisse zurückführen lassen und historische Glaubwürdigkeit gewinnen.“ (S. 189) Ihm zufolge stellen die Filme Offiziere in diesen mit Glaubwürdigkeit aufgeladenen Kontext, die einen Ehrbegriff formulieren, der sich zwar in Opposition zum Hitlerregime und zum grundsätzlichen Gehorsam befindet, aber dennoch soldatisch-leitbildhafte Gültigkeit hat.

Zu den interessanteren Entdeckungen Kanzogs zählt, dass das bundesdeutsche Verteidigungsministerium, das bis Ende der 1950er Jahre keine Kriegsfilmproduktionen unterstützte, Wisbar 1960 für *NACHT FIEL ÜBER GOTENHAFEN* überraschend freimütig Material zur Verfügung stellte. Wie aus einem Schreiben hervorgeht, hatte HUNDE, WOLLT IHR EWIG LEBEN beim Minister Franz-Josef Strauß einigen Eindruck hinterlassen. Vieles spricht dafür, dass Wisbars Stalingradfilm in Bezug auf seine militärischen Leitbilder im Sinne des Verteidigungsministeriums war. Kanzog enthält sich hier jener radikalen Kritik, wie sie beispielsweise Marcus Stiglegger jüngst in seinem Beitrag über den westdeutschen Kriegsfilm im Band *Geliebt und verdrängt* (2016) formuliert hat. Die Auswahl der Themen problematisiert Kanzog etwa nicht. Tatsächlich sparten die damals auch als Anti-Kriegsfilmern propagierten Werke die Verbrechen der Wehrmacht aus und stellten die Protagonisten in einer gänzlich unrealistischen, fast durchgängig kritischen Haltung zum NS-Regime dar. In dieser Hinsicht sind sie nicht historisch genau. Auch wäre zu bedenken, ob der filmische Diskurs angesichts der von Kanzog betonten historischen Nähe zum Geschehen nicht stärker durch die Angst der noch lebenden Täter vor Entdeckung eingeschränkt wurde als durch die Diskussion über die Wiederbewaffnung. Wurde die Frage nach der Verteidigungsbereitschaft womöglich in ganz anderen, weniger expliziten Zusammenhängen verhandelt? Diese Fragen bleiben offen. Insgesamt ist der nüchterne, weitgehend unpolemische Tonfall Kanzogs ein begrüßenswertes Novum auf diesem Gebiet.

Kaum zu verhindern war wegen der schwachen Quellenlage, dass Kanzogs ansonsten gut recherchierte Studie bei der Darstellung der Biografie Frank Wisbars

gewisse Ungenauigkeiten und daraus resultierende Fehlschlüsse aufweist. Die Details über Wisbars angeblich lange Militärkarriere entnimmt er dem teilweise recht spekulativen biografischen Abriss in der von Detlef Garz herausgegebenen biografischen Erzählung *Hinaus aus Deutschland, irgendwohin ... Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933* (2000) von Eva Wysbar. Wisbars Witwe hatte bereits in den 1980er Jahren erfolgreich gegen den Springer-Verlag auf Unterlassung der Behauptung geklagt, ihr Mann sei Träger des Blutordens, was eine Wiederholung durch Garz aber nicht verhindern konnte (Unterlagen dazu befinden sich im Wisbar-Nachlass im Deutschen Filminstitut in Frankfurt). Zudem lässt sich Wisbars angebliche Freikorps-Mitgliedschaft und Teilnahme am Hitlerputsch 1923 nicht belegen - seine militärische Karriere beschränkte sich auf wenige Jahre Offiziersausbildung in den 1920er Jahren, was ihn nicht unbedingt zum Fachmann für Kriegsfilm machte. So wurde Wisbars Kompetenz als Kriegsfilmregisseur nach dem Misserfolg von *FABRIK DER OFFIZIERE* auch infrage gestellt, weil es ihm an Erfahrungen im Zweiten Weltkrieg gefehlt habe. Das widerspricht der von Kanzog behaupteten Faktizität einerseits, andererseits belegt es, wie wichtig eine authentische Darstellung in der öffentlichen Diskussion genommen wurde.

Insgesamt handelt es sich bei Kanzogs Buch, auch dank vieler Anekdoten und der kursorischen Darstellung historischer Debatten über soldatische Ehre, um eine lehrreiche und unterhaltsame Studie. (Fabian Schmidt)

■ Qinna Shen: *The Politics of Magic. DEFA Fairy-Tale Films*. Detroit: Wayne State University Press 2015, 352 Seiten, Abb. ISBN 978-0-81433-903-9, \$ 31,99

„Die DEFA-Märchenfilme hatten den größten Zuschauerzuspruch in der DDR, bis die DEFA-Indianerfilme sie in den späten 1960er Jahren überholten“, stellt Qinna Shen in der Einleitung zu *The Politics of Magic* fest (S. 3). Es überrascht daher ein wenig, dass dieses immens populäre Genre in der akademischen Forschung bislang kaum Beachtung fand und nicht einmal Wolfgang Staudtes *DIE GESCHICHTE VOM KLEINEN MUCK* (DDR 1953), der gemessen an den Publikumszahlen der „erfolgreichste DEFA-Film“ war, „es nicht in den Kanon des deutschen Films geschafft“ hat (S. 3). Dabei erreichten die Märchenfilme der DEFA auch außerhalb der DDR ihr Publikum, brachten dringend benötigte Devisen ins Land und genießen etwa in Großbritannien noch heute Kultstatus.

Mit der ersten wissenschaftlichen Monographie zum Thema füllt Shen eine wichtige Lücke in der DEFA- und DDR-Forschung – und sie tut dies mit umsichtiger Gründlichkeit und in komparatistischer Breite. Das Buch ist nicht streng chronologisch geordnet, sondern thematisch. Nach einer Einleitung, die die Hauptthemen anreißt, folgen fünf Kapitel, die jeweils einem besonderen Aspekt des DEFA-Märchenfilms gewidmet sind.

Die Einleitung ist stichhaltig und fasst nicht nur die folgenden Ausführungen zusammen, sondern ordnet das Genre in einen umfassenderen internationalen

filmischen Zusammenhang ein. Die meisten Diskussionen über den Stellenwert von Märchen in der DDR konzentrieren sich auf die nach 1945 geführten Debatten darüber, ob das Genre von Natur aus feudal und reaktionär sei, sowie auf Ernst Blochs Versuch, es als Triumph des Außenseiters zu legitimieren. Shen geht weiter zurück, bis hin zu Maxim Gorkis Verteidigung der Folklore auf dem ersten *Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller* im Jahr 1934. Nicht zufällig war dies der Zeitpunkt, an dem der sozialistische Realismus erstmals als offizielle Doktrin der literarischen und künstlerischen Ausdrucksweise festgelegt wurde. Sowjetische Einflüsse waren denn auch prägend für die Entwicklung des Märchenfilms nach 1945.

Shen diskutiert hier den Modellcharakter des sowjetischen Films *KAMENNYI TSVETOK* (*DIE STEINERNE BLUME*, 1946) von Aleksandr Ptushko, der Prokofjews letztem, während des Spätstalinismus entstandenem, posthum 1954 aufgeführten Ballett zugrunde liegt. Sie stellt dazu fest: „Zunächst ebnete dieser Spielfilm den Weg für Realfilme als einem überzeugenden Weg für Märchenverfilmungen. Zweitens handelt *DIE STEINERNE BLUME* nicht von einem selbstlosen, der Arbeiterklasse angehörenden Protagonisten, sondern von einem fehlbaren, der im Laufe des Films eine Verwandlung durchmacht. Drittens und am Wichtigsten ist die Tatsache, dass der Film das Magische als dem Menschlichen und den realen Lösungsansätzen untergeordnet ansiedelt.“ (S. 57–58) In dieser Aussage finden sich einige Themen des Buches wieder, wie der latent vorhandene Anspruch eines Bildungsromans in der Entwicklung der Protagonisten und die Spannung zwischen dem Übernatürlichen und dem marxistischen Beharren auf Realismus.

Shen weist darauf hin (und stellt die DEFA damit erneut in einen internationalen Kontext), dass der Erfolg der DEFA-Märchenfilme zum Teil auf der Abwesenheit von Konkurrenz aus dem Westen beruhte, ebenso wie auf dem Verbot von Disney-Filmen in der DDR. Andererseits war in der Bundesrepublik Kindern unter sechs Jahren der Kinobesuch gesetzlich untersagt; das reduzierte das potentielle Publikum für Märchenfilme deutlich. Darüber hinaus waren die meisten westdeutschen Produktionsfirmen kaum gewillt, in dieses Genre zu investieren, da es weniger profitabel schien als Heimatfilme oder Edgar-Wallace-Krimis. Haro Senft beschwerte sich 1982 darüber, dass die DEFA weitaus mehr Geld in Kinderfilme investierte als der Westen. Wie der westdeutsche Kritiker Heinz Kersten anmerkte „waren sich profilierte Theaterschauspieler und DEFA-Regisseure auch nicht zu gut für Kinderfilme [...], was einen bedeutenden Unterschied machte, wenn es darum ging, qualitativ hochwertige Filme für Kinder anbieten zu können“ (S. 19). Allerdings waren – so kritisiert Shen – die Filme meist „konservativ in ihrer Ästhetik“ (S. 28) und „keine Autorenfilme“ (S. 43).

In der DDR existierten durchaus unterschiedliche Vorstellungen von den angesprochenen Zuschauergruppen bei Märchenfilmen. Im Gegensatz zu denen, die mit solchen Filmen allein Kinder ansprechen wollten, drehten Regisseure wie Rainer Simon sogenannte „bedingte Kinderfilme, die sich nicht nur an ein junges Publikum wandten“ (S. 18).

Das erste Kapitel widmet sich frühen Märchenfilmen wie Paul Verhoevens *DAS KALTE HERZ* (1950) und Staudtes *DER KLEINE MUCK*, die beide von West-Regisseuren gedreht wurden. Shen weist auf Kontinuitäten zur UFA in Verhoevens Film hin. Warum aber wurden zunächst Geschichten von Wilhelm Hauff und nicht von den weitaus bekannteren Gebrüdern Grimm für die ersten Märchenfilme ausgewählt? Shens nachvollziehbare Erklärung ist, dass die Grimms nach dem Zweiten Weltkrieg kurzzeitig von den Alliierten verboten worden waren, da sie zur deutschen Gewaltkultur beigetragen hätten. Zweitens wiesen Hauffs Erzählungen ein sozialrealistisches und antikapitalistisches Element auf, was der DEFA sehr zupass kam. Dennoch gab es Vorbehalte der Zensur gegenüber der in *DAS KALTE HERZ* dargestellten Gewalt – ein Aspekt, den die DEFA-Märchenfilme im Gegensatz zu Disney eigentlich zu vermeiden versuchten.

Kapitel 2 dreht sich um Filme, die den Klassenkonflikt behandeln, wie Gerhard Kleins *DIE GESCHICHTE VOM ARMEN HASSAN* (1958). Obwohl der Film sich die Ästhetik Bert Brechts zu eigen macht, hat er eine konformistische Moral: „Ost-Deutsche konnten zugleich subversiv und konformistisch sein“, so Shen (S. 87–88). Erneut wird hier das Problem des sozialistischen Realismus angesprochen, wie auch an anderen Stellen des Buches. Eine der interessantesten Spannungen in diesen Filmen ist die zwischen der Treue zur „bürgerlich humanistischen Tradition“, als deren Erbe sich die DDR sah, und ihrer Verpflichtung gegenüber dem Klassenkampf. Doch selbst wenn die deutschen Märchen so modernisiert wurden, dass die Könige in der wünschenswerten Weise unattraktiv und die Heldinnen und Helden aus der Unterschicht entsprechend tugendhaft erschienen (sogar dort, wo sie dies im Original gar nicht waren), war man vor Kritik durch die DDR-Autoritäten nicht gefeit. Diese Problematik müsste in zukünftigen Studien in Hinblick auf Adaptionstheorien noch genauer untersucht werden.

Gegenstand des dritten Kapitels sind Filme, die die Liebe über das Geld stellen. Diese Aussage musste Shen zufolge in den letzten Jahren der DDR immer weniger einsichtig wirken, weil das Versagen des Staates, seine Bürger zu versorgen, immer weniger entschuldbar wurde. Das Arbeitsethos spielt ebenfalls eine wichtige Rolle in vielen dieser Filme, so dass zum Beispiel Schneewittchen ihre Güte bei der Küchenarbeit beweist.

In Kapitel 4 werden einige der interessantesten Filme des Genres besprochen, darunter Konrad Petzolds *DAS KLEID* (1961/1991), der einzige Märchenfilm der verboten wurde, sowie Rainer Simons frühe Märchenfilme. Simon ist ein Regisseur, der sich selbst als Autorenfilmer ansah und Märchenfilme wie *TILL EULENSPIEGEL* (1974) als Mittel für versteckte Systemkritik nutzte. Seine Filme gehören wegen der Anwendung von Dokumentarfilmtechniken zu den wenigen formal innovativen Märchenfilmen.

Das Schlusskapitel widmet sich Filmen aus der letzten und bislang am wenigsten untersuchten Dekade der DEFA-Geschichte. Märchenfilme griffen nun kontroverse Themen wie Pazifismus, Umweltschutz und Feminismus auf. Auch wenn Darstellungen von „starken Frauen“ ein wiederholt vorkommendes Thema des

Buches sind, merkt Shen richtig an, dass „man keine weitreichende Aussage zur Darstellung von Frauen in DEFA-Märchenfilmen machen kann [...], denn die marxistische Lösung, die Gleichstellung der Frau durch die Verbesserung ihres ökonomischen Status zu erreichen, brachte diese meist in ein Dilemma: Arbeit und Familie“ (S. 217).

Durchweg verzichtet Shen in ihrem klugen und durchdachten Buch auf unnötigen akademischen Jargon, weshalb es auch ohne weiteres für den Unterricht taugt. Sie stellt die Märchenfilme in größere Kontexte (darunter der Bitterfelder Weg) und kann so aufzeigen, wie das Genre in seiner eigenartigen Spannung zwischen Fantasiewelt und bürgerlichem Arbeitsethos einen Mikrokosmos der Konflikte innerhalb der DDR abbildet. (Larson Powell; übersetzt aus dem Englischen von Frederik Lang)

■ Brigitta B. Wagner: ***Berlin Replayed. Cinema and Urban Nostalgia in the Postwall Era.*** Minneapolis: University of Minnesota Press 2015, 302 Seiten, Abb. ISBN 978-0-8166-9174-6, \$ 30,00

Geht es in Film oder Fernsehen darum, das Berlin der 1920er Jahre mit historischen Aufnahmen zu bebildern, kann man Wetten darauf abschließen, dass Ausschnitte aus *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) auftauchen. Häufig wird sogar die immergleiche Sequenz benutzt, die das quirliche Nachtleben mit Leuchtreklamen und Tanzlokalen wiedergibt. Walter Ruttmanns an Oberflächen, Bewegungen und formalen Experimenten interessierter Montagefilm ist im Laufe der letzten Dekaden zu einem regelrechten Bildersteinbruch geworden – und zum vermeintlich wichtigsten Filmzeugnis aus Berlins glanzvollster Zeit als Metropole. Darüber hinaus wird seit vielen Jahren kein anderer Stummfilm so häufig in Berlin aufgeführt wie dieser, an unterschiedlichen Orten und mit verschiedenartiger musikalischer Begleitung. So besitzt *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* im heutigen Berlin einen hohen Bekanntheitsgrad, auch unter jüngeren Leuten und weit über die Kreise der filmhistorisch Interessierten hinaus. Die Vermutung liegt nahe, dass der ungewöhnliche Zuspruch nicht nur mit den künstlerischen Qualitäten des Films zu tun hat, sondern auch mit dem, was er zeigt.

Vor diesem Hintergrund widmet die in Berlin lebende amerikanische Filmwissenschaftlerin und Regisseurin Brigitta B. Wagner Ruttmanns Film besondere Aufmerksamkeit in ihrer Studie *Berlin Replayed. Cinema and Urban Nostalgia in the Postwall Era*. Der Titel *Berlin Replayed* ist durchaus wörtlich zu nehmen, geht es doch darum, wie auch durch die ständige Wiederholung einiger Filme und Filmausschnitte ein bestimmtes Selbstbild und eine bestimmte Außenwahrnehmung Berlins geschaffen und gefördert wurden.

Ähnliches mag auch andernorts geschehen, doch in Berlin war dies im vergangenen Vierteljahrhundert besonders wichtig: Mit dem Ende der deutschen Teilung hatten die beiden Stadthälften ihre bisherige Funktion und damit ein Stück ihrer Identität verloren. Das wiedervereinigte Berlin musste sich seine neue Rolle

als bundesdeutsche Hauptstadt erst erarbeiten und legitimieren, auch weil es diese Funktion schon in zwei Diktaturen innegehabt hatte. Das kinematographische Erbe half dabei, im Sinne der im Untertitel des Buches genannten Nostalgie, die Erinnerung an bessere Zeiten zu wecken und wachzuhalten. Einen Beitrag zur Schaffung einer gesamtstädtischen Identität leisteten zugleich fiktionale Filme, in denen das „neue Berlin“ eine prominente Rolle spielte.

Gemeint ist damit vor allem das städtebauliche „Gesicht“ der Metropole, in dessen Innenstadt der Krieg und die Teilung viele Lücken und große Brachen hinterlassen hatten. Entsprechend stark war der Bauboom, der nach 1990 dort einsetzte und das Bild des Stadtkerns an vielen Stellen stark veränderte.

Für das durch Filme erzeugte Berlin-Bild macht Wagner vier Schlüsselperioden aus, die sie jeweils anhand von Fallstudien beschreibt und analysiert: Im ersten Kapitel mit dem Titel „Remake“ konzentriert sie sich auf die Darstellung der Stadt in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT*, das zeit- und filmhistorische Umfeld, in dem der Film entstand und seine Rezeption in den ersten Jahren nach der Premiere und nach der Wiedervereinigung. Zwangsläufig unterscheidet sich letztere von ersterer schon deshalb stark, weil die Zeitgenossen eher hinterfragten, wie wirklichkeitsgetreu das vermittelte Berlin-Bild war, während die Betrachter nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem ein vergangenes und in vieler Hinsicht verschwundenes Berlin sahen. Wie sehr das Interesse an Ruttmanns Film nach der Wiedervereinigung stieg, belegen die Zahlen, die Wagner von der Inhaberin der Rechte genannt wurden: In den 1970er und 1980er Jahren wurde der Film 61 mal in kommunalen Kinos oder auf Festivals gezeigt, von 1990 bis 2011 dagegen 272 mal. Die Verwendung in Filmproduktionen stieg von 26 auf 90 mal, in deutschen Fernsehproduktionen von 108 auf 282 mal, in internationalen von 82 auf 264 mal. Und statt in drei Ausstellungen wurden *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* oder Ausschnitte daraus in 33 Ausstellungen verwendet.

Im zweiten Kapitel „Generation“ behandelt Wagner das bereits geteilte, aber noch nicht von einer Mauer durchtrennte Berlin der 1950er Jahre, mit besonderem Gewicht auf Filmen über junge Leute: *EINE BERLINER ROMANZE* (DDR 1956) und *BERLIN – ECKE SCHÖNHAUSER* (DDR 1957), beide von Wolfgang Kohlhaase geschrieben und von Gerhard Klein inszeniert, bilden hier die wichtigsten Untersuchungsobjekte. Deren westliche Pendanten sind *DIE HALBSTARKEN* (BRD 1956) und *ENDSTATION LIEBE* (BRD 1958), verfasst von Will Tremper und inszeniert von Georg Tressler.

Kapitel 3, „Virtuality“, widmet sich den späten 1980er und frühen 1990er Jahren sowie dem Potsdamer Platz, einem Ort, an dem die Teilung und der damit verbundene Bedeutungsverlust Berlins besonders sichtbar wurden. Wim Wenders hat die Atmosphäre und Bedeutung des Areals in *DER HIMMEL ÜBER BERLIN* (BRD 1986) festgehalten, einem der berühmtesten Berlin-Filme. Wagner geht darauf ebenso ein wie auf andere Bilder, die von dem nach dem Mauerbau weitgehend leeren und verwaisten Gebiet des Potsdamer Platzes geschaffen und verbreitet wurden, insbesondere in der Zeit seiner Neuplanung und Neubebauung.

Das letzte Kapitel, „Orientation“, beschäftigt sich schließlich mit dem Berlin-Bild, welches die von Kritik wie Publikum auch außerhalb Deutschlands vielbeachteten Produktionen der Firma X-Filme zeigen, allen voran *LOLA RENNT* (1998) von Tom Tykwer und *GOOD BYE, LENIN!* (2003) von Wolfgang Becker, sowie mit der lokalen Filmförderungs politik, die sich auch als Standortmarketing verstand und versteht, also Imagepflege im doppelten Sinne des Wortes betreibt. So erfreute sich X-Filme der besonderen Unterstützung durch das Filmboard Berlin-Brandenburg, dessen Chef 1994 – im Jahr der Firmengründung – Klaus Keil wurde. Keil legte nicht nur Wert darauf, dass die Berliner Filmproduktion professioneller und die Förderung effizienter wurde und dass die Filme in die Kinos kamen. Auch sollte der Ort ihrer Entstehung erkennbar sein. Dies alles trug dazu bei, Berlin wieder zu einem wichtigen Drehort und Schauplatz von Filmen zu machen, zu einem wichtigen Produktionsort und damit auch zu einem Anziehungspunkt für kreative Kräfte.

Mit *Berlin Replayed* erweist sich Wagner als profunde Kennerin der Berliner Filmografie und Ikonografie, aber auch der allgemeinen Geschichte der Stadt und des Bewusstseins ihrer Bewohner. Entstehung, Wahrnehmung und Wirkung der Filme setzt sie in einen anschaulich geschilderten zeithistorischen Kontext, so dass die Studie auch für Menschen nachvollziehbar ist, die mit deutscher Geschichte nicht näher vertraut sind. Das bislang wenig beachtete, geschweige denn analysierte Thema, wie sich Berlin nach 1990 mit Hilfe bewegter Bilder ge- und neuerfunden hat, ist nicht nur von lokalem Interesse, sondern eine generell erhellende Darstellung der Wechselwirkungen von Film und gebauter Umgebung. (Jan Gympel)