

Jeanpaul Goergen

## Neue Filmliteratur

1999

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 11, Jg. 4 (1999), Nr. 11, S. 77–80.

**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>

## vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Brigitte J. Hahn: *Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945-1953)*. (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 4) Münster: Lit Verlag, 1997, 511 Seiten  
ISBN 3-8258-2820-4, DM 58,80

■ Gabriele Clemens: *Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949. Literatur, Film, Musik und Theater*. (= Historische Mitteilungen HMRG, im Auftrag der Ranke-Gesellschaft, Beiheft 24). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997, 308 Seiten  
ISBN 3-515-06830-9, DM 124,00

In ihrer 1993 an der FU Berlin vorgelegten Dissertation untersucht Brigitte Hahn den Einsatz von Dokumentarfilmen als Teil amerikanischer Kulturpolitik in Deutschland von 1945 bis 1953. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf der Zeit von 1942 bis zur Auflösung des Office of Military Government, U.S. (OMGUS) mit der Gründung der Bundesrepublik Deutschland 1949. Auf der Grundlage eines intensiven Quellenstudiums rekonstruiert Hahn die amerikanische Dokumentarfilmpolitik als „vierten Arm“ der Außen- und Besatzungspolitik mit unterschiedlicher Ausprägung und Intensität in den verschiedenen Phasen der Nachkriegsentwicklung.

Bereits im 1942 gegründeten Office of War Information (O.W.I.) beim amerikanischen Kriegsministerium wurden, aufbauend auf sozialpsychologische Forschungen zum deutschen Nationalcharakter, Informationsprogramme für die Zeit nach Kriegsende konzipiert. Der Nationalsozialismus wurde als „krankhafte Verirrung des deutschen Volkes mit kriminellen Folgen“ gewertet; Schuld war „ein in Deutschland vorherrschender neurotischer Nationalcharakter, gekennzeichnet durch Aggressivität und Paranoia, durch Autoritarismus und eine extreme Ich-Schwäche.“ (S. 41)

Gegen militaristisches Denken und mangelnde Zivilcourage wurde ein Konzept der Umerziehung entwickelt, das nach Kriegsende schließlich umgesetzt wurde. Durch Reeducation „sollte die Ideologie des Nationalsozialismus verbannt und ein Prozeß der Umwertung der politisch-moralischen, der geistig-emotionalen und kulturellen Wertvorstellungen und Verhaltensnormen eingeleitet werden. Dabei sollte eine positive Disposition für die Übernahme der amerikanischen Demokratievorstellungen und des ‚American way of life‘ herangebildet werden.“ (S. 18f) Als wichtiges Element in diesem Prozeß wurde der als „idea-weapon“ verstandene Dokumentarfilm angesehen. Es waren dann aber vor allem Kompetenzstreitigkeiten zwischen Kriegs- und Außenministerium, die, wie Hahn akribisch nachzeichnet, „zu erheblichen Effektivitätseinbußen auch in der Medienpolitik“ (S. 69) führten.

Eine Stärke dieser Arbeit liegt darin, daß die Autorin sich ausführlich mit den in der Reeducation eingesetzten Dokumentarfilmen auseinandersetzt; sie hat zahlreiche Filme gesichtet (und bei den meisten auch die Archivlage angegeben), ihre Entstehungsgeschichte, soweit aus den Akten rekonstruierbar, nachgezeichnet und die Filme auf die intendierte Wirkungsabsicht hin analysiert. Ästhetische Überlegungen spielen dabei im Rahmen dieser historischen Studie keine Rolle, wohl aber die Rezeptionsgeschichte.

Nicht nur die wichtigsten Neuproduktionen des Reeducation-Programms wie *Todesmühlen* (1945) und *Nürnberg und seine Lehre* (1948) werden so im Kontext der jeweiligen Ziele der Besatzungspolitik untersucht, sondern auch die aus den USA eingeführ-

ten Dokumentarfilme wie beispielsweise *The Town* (1944, R: Josef von Sternberg), der Animationsfilm *Brotherhood of Man* (1946) oder *The Cummington Story* (1945, DB: Helen Grayson). Die in Deutschland entweder direkt von der Documentary Film Unit oder als deutsche Vertragsproduktionen hergestellten Filme wie *Ich und Mr. Marshall* (1948, R: Stuart Schulberg), *Es liegt an Dir* (1947, R: Wolfgang Kiepenheuer), *Marschieren, Marschieren* (1949) und andere werden hier erstmalig ausführlich analysiert.

Vorgestellt werden desweiteren viele an der übergeordneten Besatzungspolitik gescheiterte oder erst später unter dem Office of the U.S. High Commissioner/Germany (HICOG) von 1949 bis 1952 realisierte Filmprojekte, wobei die in diesem Zeitraum produzierten Dokumentarfilme allerdings nur noch summarisch präsentiert werden. Auch die schwierigen, den Einsatz von Dokumentarfilmen behindernden Beziehungen zwischen den amerikanischen Dienststellen und Hollywood werden thematisiert, ebenso wie das nichtgewerbliche Filmprogramm in den Amerika-Häusern und durch mobile Vorführtrupps in ländlichen Gebieten.

Auf dem Hintergrund des Kalten Krieges änderte sich ab Herbst 1946 auch die Zielsetzung der Reeducation-Politik; die Filme sollten „nun einen noch verstärkt positiven Tenor erhalten und zugleich den deutschen Blick noch intensiver auf Gegenwart und Zukunft lenken.“ (S. 235) Neben dem Werben für eine allerdings eher „schwammig“ (S. 163) definierte Demokratie nach amerikanischem Vorbild - propagiert wurde vor allem das Prinzip der Selbsthilfe - wurde auch die antikommunistische Propaganda verstärkt, etwa in *Zwei Städte* (1948, R: Stuart Schulberg). So wundert es auch nicht zu lesen, daß kritische Dokumentarfilme aus Amerika nicht in das Reeducation-Programm aufgenommen wurden.

Die Reeducation und die später freundlicher als Reorientation bezeichnete Kulturpolitik mittels Dokumentarfilm hatte ständig mit einem Grundwiderspruch zu kämpfen, der ihre Effektivität stark einschränkte: „Bei den idealistisch eingestellten Film- und Umerziehungspolitikern mußte genau dieser Widerspruch: einerseits durch Dokumentarfilme die Deutschen zu demokratischem Verhalten erziehen zu wollen, d.h. sie auch zur Demokratisierung ‚von unten‘ amzuspornen,, andererseits aber als Sprachrohr der übergeordneten Militärpolitiker dienen zu sollen, deren politische Strategie gerade darin bestand, die Demokratisierung ‚von unten‘ zu bremsen und in Deutschland eine Demokratisierung ‚von oben‘ durchzuführen, zwangsweise einen Dauerzweispalt bewirken.“ (S. 446) Diesen Zweispalt in den vorgestellten Filmen en detail herausgearbeitet zu haben, ist nicht der geringste Verdienst dieser wichtigen Arbeit.

Brewster Chamberlin fragt im Vorwort : „One would like to know more about why the systematic persecution and mass murder of a series of racially defined victim groups culminating in the Holocaust, the major defining characteristic of the NS state, was not treated more comprehensively in the re-education programs, including the documentary film project.“ (S. XIII) Vielleicht wirkten hier die Erfahrungen mit *Todesmühlen*, der in „re-edukationspolitischer Hinsicht ein Fehlschlag“ (S. 112) war, nach. Interne Anweisungen, die erklären könnten, warum OMGUS gerade „bei Themen zur deutschen Vergangenheit mit äußerster Vorsicht verfuhr“ (S. 159), konnte auch Brigitte Hahn nicht auffinden.

Der Film *Todesmühlen* führte bei der britischen Besatzungsmacht zu heftigen Diskussionen darüber, ob den Deutschen derartige sogenannte „Greuel-Filme“ gezeigt werden sollten. Zwar hatten auch die Briten einen vergleichbaren Film in Auftrag gegeben, der

aber nicht fertiggestellt wurde (*The Memory of the Camps*, künstlerische Beratung und Leitung: Alfred Hitchcock). In ihrer Studie „Britische Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949“, die leicht überarbeitete Fassung ihrer Habilitationsschrift, verweist Gabriele Clemens auf eine grundsätzlich andere Einstellung der Briten in dieser Frage, nämlich „daß es Aufgabe der britischen Kulturpolitik sei, positive Werte zu vermitteln und nicht, die deutsche Vergangenheit zu bewältigen.“ (S. 186)

Die Arbeit von Gabriele Clemens ist breit angelegt und behandelt Literatur, Film, Musik und Theater. Wie bei Brigitte Hahn werden die institutionellen Zuständigkeiten detailliert nachgezeichnet. Wie die Amerikaner hatten sich auch die Briten schon ab 1942/43 auf Leitlinien für ihre Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland festgelegt; dem Film wurde hierbei ein „großer Stellenwert“ (S. 75) eingeräumt. „Ziel der Kulturpolitik war es, ein möglichst positives Bild von Großbritannien nach Deutschland zu vermitteln und den Deutschen klar zu machen, daß Großbritannien als nachahmenswertes Vorbild eine wichtige Rolle bei der Gestaltung der Nachkriegsordnung spielen konnte.“ (S. 76) Während die Zensur der deutschen Spiel- und Dokumentarfilme, die als Reprisen in die Kinos kamen, zügig voranging, hatte man mit der Bereitstellung britischer Dokumentarfilme erhebliche Probleme. Die britischen Spielfilme, größtenteils Unterhaltungsfilme, trafen zudem nur selten den deutschen Publikumsgeschmack und konnten sich längerfristig nicht am deutschen Filmmarkt behaupten.

Eine Reihe von Zielkonflikten wie die Konkurrenz mit den amerikanischen Filmen und die wirtschaftlichen Interessen der britischen Filmindustrie behinderte den Wiederaufbau der deutschen Filmwirtschaft und die angestrebte Umerziehung der Deutschen zur Demokratie. In der gemeinsam mit den Amerikanern gestalteten Wochenschau „Welt im Film“ konnte man aber informative Beiträge über Großbritannien unterbringen. In den größeren der unter dem Namen „Die Brücke“ eingerichteten britischen Informationszentren gab es Filmstudios, über deren Programme man leider nichts erfährt. Insgesamt gilt, so Gabriele Clemens, daß die Briten die Kulturpolitik vor allem als „ein Mittel zur Beeinflussung der Eliten“ (S. 209) einsetzten. Wichtige Ziele, etwa die Zurückdrängung des Einflusses von Staat und Parteien auf die Kultur, konnten aber nicht durchgesetzt werden.

Die britische Kulturpolitik, so Clemens in ihrer zentralen These, sei vor allem „Machtersatzpolitik“ gewesen, um den realen Machtverlust auf der internationalen Bühne zu kompensieren; für das britische Selbstverständnis hatte sie als „Selbstbehauptung oder Selbstvergewisserung“ große Bedeutung. Wie sich dies konkret auf die Themenauswahl von „Welt im Film“ sowie auf die Zusammensetzung des Dokumentarfilmprogramms, wie es etwa Ende 1947 von der in Hamburg eingerichteten „Zonal Film Library“ angeboten wurde, niederschlug, bleibt aber noch zu untersuchen.

■ Martin Loiperdinger: *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. (KINtop Schriften, 4). Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld, 1999, 344 Seiten, Abb. | VHS-Videokassette „Lumière-Filme aus Deutschland, 1896-1897“ ISBN 3-87877-760-4, 58,00 DM

„In mediengeschichtlicher Absicht“ (S. 9) geschrieben, sind diese von Martin Loiperdinger nachgezeichneten Geschäfte des Kölner Schokoladenfabrikanten und „Automaten-Onkels“ Ludwig Stollwerck mit Kinetoskopen und Kinematographen weit mehr: nämlich eine Wirtschaftsgeschichte der Verkaufs- und Unterhaltungsautomaten, der

verschiedensten Erfindungen zur Erzeugung lebender Bilder sowie der frühesten Kinematographie. Mit detektivischem Spürsinn recherchiert - denn anders läßt sich die Frühgeschichte des Kinos nicht fassen - und beinah fugenlos montiert werden die Geschäftsbeziehungen Stollwercks auf dem Gebiet der Schokoladen- und Bilder-Automata zwischen 1892 und 1897 nachgezeichnet. Wiederentdeckte Geschäftsbriefe, Presse-notizen sowie zeitgenössische Inserate und Werbezuschriften, solide begründet, machen unternehmerische Entscheidungen plausibel und nachvollziehbar.

Seine Hauptthesen formuliert Loiperdinger gleich zu Beginn: „Die Pioniere waren damals nicht auf Lorbeer, sondern auf Geschäfte aus. (...) Auch die Verbreitung des Films ist von Anfang an die Angelegenheit von Geschäftsleuten.“ (S. 9) Loiperdinger, ausgewiesener Spezialist des frühen Kinos, plazierte sein Fachwissen genau dosiert und präzise dort, wo es gerade für den Fortgang der Handlung notwendig ist. Sein Buch hat in der Tat eine Handlung, und eine aufregende dazu: wie kam der Schokoladenfabrikanten Stollwerck dazu, mit lebenden Bildern Geschäfte zu machen, wie verhandelte er mit den verschiedenen Erfindern, wie positionierte er deren Geräte am Markt, wie bewarb er sie, wie löste er sich aus für ihn ungünstigen Verträgen, wie kam er dazu, die Lizenz für den „Kinematograph Lumière“ in Deutschland zu erwerben und wie zog er sich wieder aus diesen Geschäften zurück, als sie für ihn keinen Gewinn mehr abwarfen?

So entfaltet sich Filmgeschichte sowohl als abenteuerliches als auch genau berechnetes Wirtschaftshandeln. Ob alle betriebswirtschaftlichen Überlegungen und Berechnungen Loiperdingers Hand und Fuß haben, kann der Rezensent nicht beurteilen. Er mag nur einwenden, daß der Autor sich möglicherweise zu sehr auf Stollwerck beschränkt und dabei die Entwicklung des Marktes für lebende Bilder in seiner ganzen Breite nicht ausreichend in seine Überlegungen einbezogen hat. So hätte insbesondere die Ausbreitung der anderen Kinematographen in den Varietés oder als Wanderschaustellungen stärker berücksichtigt werden können.

Im zweiten Teil des Buches beschreibt Loiperdinger die in Deutschland gedrehten Ansichten des „Catalogue Lumière“ (die auch als Begleitvideo zu erwerben sind: ein seltener Glücksfall). Es ist die fantastische Datendichte, die auch heute immer noch bei diesen 50 Sekunden kurzen „vues“ am stärksten fasziniert.

In seinen Beschreibungen der „Bilder“ gelingt es dem Autor, dem Leser die Eigenart dieser frühen Inszenierungen und die Perspektive der Lumière-Operateure und ihrer mal mehr, mal weniger gelungenen Aufnahmen nahezubringen. Dagegen erscheinen Loiperdingers Überlegungen etwa zu den soziologischen Bezügen der Städtebilder eher flüchtig, vielleicht, weil sie doch zu sehr gerafft dargeboten werden.

Mit „Film & Schokolade“ hat Martin Loiperdinger eine überaus solide recherchierte und immer spannend erzählte Fallstudie zur Etablierung der frühen Kinematographie als Resultat unternehmerischer Entscheidungen vorgelegt und damit einen sicheren Grundstein für eine noch zu schreibende Wirtschaftsgeschichte des deutschen Films gelegt.