

Christian Rogowski; Jan-Christopher Horak; Michael Wedel; Alexander Zöllner; Friedemann Beyer; Anna Luise Kiss; Stephan Ahrens; Larson Powell; Daniel Jonah Wolpert; Brad Prager; Wolfgang Fuhrmann

Besprechungen

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21568>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rogowski, Christian; Horak, Jan-Christopher; Wedel, Michael; Zöllner, Alexander; Beyer, Friedemann; Kiss, Anna Luise; Ahrens, Stephan; Powell, Larson; Wolpert, Daniel Jonah; Prager, Brad; Fuhrmann, Wolfgang: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 63, Jg. 22 (2017), Nr. 1, S. 114–138. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21568>.

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

■ Olaf Brill, Gary D. Rhodes (Hg.): **Expressionism in the Cinema**. Edinburgh: Edinburgh University Press 2017, 336 Seiten, Abb. ISBN 978-1-47442-587-2, € 24,99

Kaum eine Vorstellung hat sich so hartnäckig in den Köpfen deutscher und internationaler Filmhistoriker gehalten wie die These, der expressionistische Film sei typisch für eine ganze Epoche (die Weimarer Republik), fürs deutsche Wesen und deutsche Geisteshaltungen. Diese These, von Rudolf Kurtz 1926 vorweggenommen und von Siegfried Kracauer und Lotte H. Eisner nach dem Zweiten Weltkrieg zementiert, liefert ein Deutungsmuster für die Eigenart des deutschen Filmschaffens, das sich als äußerst problematisch erwiesen hat und das zu Missverständnissen und oberflächlichen Fehlschlüssen führt.

In einer vielschichtigen und nuancierten programmatischen Abhandlung geht Thomas Elsaesser zu Beginn des von Olaf Brill und Gary D. Rhodes herausgegebenen Sammelbandes *Expressionism in the Cinema* der Frage nach, warum sich diese Vorstellung trotz allem solange gehalten hat. Einerseits, so betont Elsaesser, ist es notorisch schwer zu definieren, was im deutschen Film nach dem Ersten Weltkrieg expressionistisch gewesen sein mag, und andererseits war das Kino der Weimarer Republik größtenteils ein kommerzielles Genre- und Star-Kino, das mit dem avantgardistischen Kunstanspruch des Expressionismus kaum etwas zu tun hatte. Auf souveräne Art geht er mit der Idee einer angeblich dominanten expressionistischen „Bewegung“ ins Gericht, indem er auf eine Vielzahl von historischen, marktwirtschaftlichen, kulturellen und ästhetischen Zusammenhängen, Kontinuitäten und Brüchen aufmerksam macht. Die Widersprüche und Dilemmas, in die sich die Filmgeschichtsschreibung verstrickt, wenn sie ein Teilphänomen (eine Handvoll kanonisierter Meisterwerke) für das Ganze nimmt, löst Elsaesser mit dem Begriff eines „Designs“ auf, das „expressionistisch“ genannt werden kann. Dieses ist gekennzeichnet durch einen mehrfach ironisch gebrochenen ästhetisierenden „Willen zum Stil“, welcher sich der unterschiedlichsten technischen Möglichkeiten, die dem Medium Film innewohnen, auf freizügige und mitunter durchaus spielerische Weise bedient (S. 36).

Die Herausgeber Brill und Rhodes beugen denn auch dankenswerterweise der Gefahr vor, ihrerseits gängige Klischees zu bedienen und unterscheiden in ihrer Einleitung zwischen „expressionistischem Film“ und „expressionistischen“ Stilmitteln. Ersterer wird nur am Rande berührt (anhand teilweise wenig bekannter Filme), letzteren gilt das Hauptaugenmerk. Leider halten sich nicht alle Beiträge an diese Unterscheidungen. Wiederholt ist vom „expressionistischen Film“ die Rede, der stillschweigend mit dem Weimarer Kino gleichgesetzt wird (S. 83) oder aber als allgemeine Genrebezeichnung erscheint, oft im Hinblick auf Fragen des „Einflusses“ (S. 221).

Der Band gliedert sich in zwei Hauptteile: Sechs Aufsätze widmen sich expressionistischen Aspekten in deutschen Filmen der Weimarer Zeit (darunter Steve Choe über *NERVEN*, 1919, und Mirjam Kappes über *GENUINE*, 1920). Neun weitere Aufsätze behandeln expressionistische Aspekte im internationalen, zeitlich breiter gefassten Rahmen. Das Spektrum umfasst u. a. Aufsätze über die Arbeiten des Franzosen Abel Gance (von Paul Cuff) und des Schweden Victor Sjöström (von Robert Guffey) sowie mexikanische Melodramen (von David J. Hogan) und die Experimente der Amerikanerin Maya Derens (von Graeme Harper).

Die Kriterien für die Unterscheidung deutsch/international sind nicht in allen Fällen einsichtig und mitunter in sich auch widersprüchlich. So schlägt der Band zum Beispiel Robert Lefflers nach einem Drehbuch des kroatischen Filmpioniers Franjo Ledić in Berlin gedrehtes, nur in einem kurzen Fragment überliefertes Melodram *ANGELO, DAS MYSTERIUM DES SCHLOSSES* (1919) den deutschen Filmen zu, obwohl Daniel Rafaelić es als „ersten lokalen Versuch des Expressionismus durch einen einheimischen [d. h. kroatischen] Filmemacher“ bezeichnet (S. 76). Müsste *ANGELO*, wenn der Film als Beitrag zum jugoslawischen Kino vorgestellt wird, nicht eher als Beispiel für Expressionismus im internationalen Zusammenhang verhandelt werden? Nach einer ähnlichen Logik könnte man etwa Robert Wienes gänzlich in Deutschland von einer deutschen Firma produzierte, aber durchweg mit russischen und ukrainischen Exilanten besetzte Dostojewski-Verfilmung *RASKOLNIKOW* (1923) – über die John T. Soister schreibt – den internationalen Beispielen zuordnen. An dieser Stelle wäre ein stärkerer Rückbezug auf Elsaessers Leitidee vom Expressionismus als Design hilfreich gewesen: Diese Idee legt nahe, dass es sich von vornherein nicht so sehr um ein deutsches als um ein transnationales filmspezifisches Bündel von Stilmitteln handelte.

Die Reihe „Traditions in World Cinema“, in der der Band erscheint, setzt sich erklärtermaßen zum Ziel, sowohl einführende Lehrbücher als auch vertiefende Detailstudien zu veröffentlichen. Aus der Vorgabe, ein möglichst breites Publikum anzusprechen, erklärt sich vielleicht die Heterogenität der Beiträge, die von der zwanglosen Filmplauderei über die aufgeputzte Seminararbeit zum anspruchsvollen Fachaufsatz reicht.

Nicht alle Beiträge halten das von Elsaessers einleitendem Aufsatz angepeilte hohe Reflexionsniveau. Viel zu lange hält sich beispielweise Soister in seinen Ausführungen zu *RASKOLNIKOW* mit einer Inhaltsangabe der Romanvorlage *Schuld und Sühne* auf, um in der lapidaren Feststellung zu münden, dass sich Wienes Film weitgehend an die verzwickte Handlung des Romans gehalten habe (S. 124). Da einige Beiträge verschollene Filme behandeln, fehlt mitunter auch eine fundierte Grundlage, so dass die Verfasser auf Spekulationen angewiesen sind. Rhodes muss deshalb auf eine Untersuchung der ersten Verfilmung des Dracula-Stoffes, *DRAKULA HALÁLA* (1921) des Ungarn Károly Lajthay, verzichten und druckt stattdessen eine fast 30 Seiten lange Filmmovelle ab, die die Handlung des verschollenen Films im Detail wiedergibt.

Mit Ausnahme einiger kleiner Schnitzer ist der Band gut ediert. (Nur einmal wird durch ein Fehlzitat auch der Sinn entstellt, wenn aus „necessary interdependence“ hier „necessary independence“ wird; S. 240.)

In gewisser Weise versuchen sich die Herausgeber an einer Quadratur des Kreises, denn sie wollen sowohl Laien als auch Fachleute ansprechen. Angesichts der Tatsache, dass in dem Buch eine Reihe wenig bekannter und verschollener Filme angesprochen wird, werden auch Filmforscher und -historiker einiges Neues und Lesenswertes vorfinden. (Christian Rogowski)

■ Barbara Hales, Mihaela Petrescu, Valerie Weinstein (Hg.): ***Continuity and Crisis in German Cinema, 1928–1936***. Rochester, New York: Camden House 2016, 333 Seiten, Abb.
ISBN 978-1-57113-935-1, \$ 90,00

Während die Machtübergabe an die Nationalsozialisten im Jahre 1933 eine Zäsur im politischen Leben Deutschlands und speziell auch im Leben seiner jüdischen Bürgerinnen und Bürger bedeutete, hat die filmhistorische Forschung zum deutschen Kino schon vor längerer Zeit erkannt, dass sich an der Produktion und Ästhetik in den Folgejahren relativ wenig änderte, sieht man von der Ausgrenzung jüdischer Filmschaffender ab, die ins Exil gehen mussten. Dieselben Regisseure und Schauspieler wie vor 1933 drehten weiter Genrefilme, ob Musicals, Komödien oder Abenteuerfilme. Hervorgehoben wurden solche Kontinuitäten beispielsweise von Hans-Michael Bock und Michael Töteberg in ihrem *Ufa-Buch* (1992). In die gleiche Richtung ging Eric Rentschlers Hinweis in *The Ministry of Illusion* (1996), dass die Bildsprache von *HITLERJUNGE QUEx* (1933) stark vom Arbeiterfilm der Weimarer Republik inspiriert worden sei. Auch Thomas Elsaesser, Lutz Koepnick, Antje Ascheid und Michael Wedel (um nur einige zu nennen) haben auf die Kontinuitäten zwischen dem Weimarer Kino und dem Kino im „Dritten Reich“ aufmerksam gemacht. Wenn Barbara Hales, Mihaela Petrescu und Valerie Weinstein, die Herausgeberinnen des neuen Bandes *Continuity and Crisis in German Cinema, 1928–1936*, nun die These vertreten, die bisherige Forschung habe zu sehr auf die politischen Eckdaten geschaut und die Kontinuitäten deshalb nicht untersucht, so wirkt das etwas befremdlich.

Der Sammelband, der aus einem von Eric Rentschler und Anton Kaes geleiteten Fortbildungs- und Forschungsseminar an der University of Michigan hervorgegangen ist, geht mit Blick auf die ersten sechs Jahre des deutschen Tonfilms durchaus in die Tiefe, vor allem bei der Untersuchung einzelner Genres und Filmschaffender. So sehr man einem solchen Band immer verschiedene Arbeitshypothesen und divergierende methodische Ausrichtungen zubilligen wird, so fällt dennoch die extreme Heterogenität der Beiträge auf. Einige von ihnen fallen völlig aus dem gestellten Rahmen. Gegliedert ist der Band in sieben Sektionen mit jeweils zwei Essays: „Politics“, „Economy“, „Concepts of Race and Ethnicity“, „Genre“, „Stars“, „Technologies“ und „International Relations“.

Diese Überschriften sind so unspezifisch gewählt, dass sich fast alles darunter fassen lässt.

Einzelne Beiträge sind gleichwohl ergiebig. Christian Rogowski schreibt zu Werner Hochbaum und *RAZZIA IN ST. PAULI* (1932), dass die überschwängliche Einschätzung von Ulrich Kurowski zu Hochbaum zu revidieren sei, da der Regisseur stets opportunistisch handelte, mal links, mal rechts. Owen Lyons untersucht die Instrumentalisierung von Gold als Symbol einer antikapitalistischen Kritik in *GOLD* (1934) und *DER KAISER VON KALIFORNIEN* (1936), Barbara Hales die Vorwegnahme „rassenhygienischer“ Argumente im NS-Film nach 1933 in früheren medizinischen Filmen der Weimarer Republik und Valerie Weinstein unterschwellige antisemitische Einstellungen in Detlef Siercks Komödie *APRIL, APRIL!* (1935), die sich mit einer Kritik am Kapitalismus verbinden. Weniger geglückt ist die angebliche Verbindung zwischen den Bergfilmen Arnold Fancks mit Ernst Udet und dem Aufbau der deutschen Luftwaffe, vielleicht, weil der Autor Wilfried Wilms verschiedene Rechtsquellen zum Stand der Republik etwas zu unkritisch zitiert.

Gelungen ist die Paarung der Essays über die Filmstars Brigitte Helm und Anny Ondra bzw. Lída Baarová. Mihaela Petrescu zeigt auf, wie im Fall von Helm einer der populärsten Ufa-Stars der späten Weimarer Republik trotz Ariernachweis nach 1933 ins Abseits geschoben wurde, weil ihr Vamp-Typ nicht den Vorstellungen deutscher Weiblichkeit im Nationalsozialismus entsprach (oder weil sie Autounfälle verschuldet hatte). Kevin B. Johnson verfolgt die unterschiedlichen Karrieren der im deutschen Film tätigen tschechischen Schauspielerinnen Ondra und Baarová: Während die blonde Ondra reibungslos ins ideologische Bild deutscher Frauen passte, wurde die dunkelhaarige Baarová als Fremdkörper gehandelt. Kalani Michell vergleicht die Handhabung der Unsichtbarkeit in *EIN UNSICHTBARER GEHT DURCH DIE STADT* (1934) und im amerikanischen Film *THE INVISIBLE MAN* (1934) und kommt zu dem Schluss, das Hauptanliegen des deutschen Films sei es, – entgegen der offiziellen Filmästhetik des Propagandaministeriums – Bild-Tonbeziehungen zu hinterfragen und nicht im Sinne eines Realismus zu stärken. Margrit Frölichs Analyse der Auslandsbeziehungen zwischen der Ufa und der französischen Filmindustrie am Beispiel des Verleihs von Marcel L'Herbiers *L'ARGENT* (1928) gibt auch Auskunft über deutsch-französische Beziehungen nach 1933.

Über den Wert einzelner Beiträge lässt sich natürlich immer streiten. Mein Haupteinwand betrifft den Umgang der Herausgeberinnen mit dem Themenkomplex Exil. Auch wenn sie den Blick vor allem auf die Kontinuitäten im deutschen Film vor und nach 1933 richten wollen, sollte man nicht unterschlagen (wie es viele Historiker in den 1950er und 1960er Jahren getan haben), dass einige der bekanntesten Protagonisten des deutschen Films ins Exil gehen mussten und im Exil Filme machten. Es gab also auch ein deutsches Kino außerhalb der deutschen Landesgrenzen.

Continuity and Crisis in German Cinema, 1928–1936 bietet mehrere interessante Essays, doch schmälern die angesprochenen Defizite in der Auslegung und Ausföhrung des Themas den Wert des Bandes deutlich. (Jan-Christopher Horak)

■ Katalin Teller: **Der Weltreisende Colin Roß vor deutschem und österreichischem Publikum. Massenkulturelle Vermarktung von Kriegerfahrung und Abenteuer (1912–1938)**. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2017, 103 Seiten, Abb. ISBN 978-3-631-71360-0, € 18,70

Katalin Tellers Studie *Der Weltreisende Colin Roß vor deutschem und österreichischem Publikum* ist ein Teilergebnis des vom österreichischen Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung (FWF) geförderten Forschungsprojekts „Welterkundung zwischen den Kriegen: Die Reisefilme von Colin Roß (1885–1945)“, das sich – ausgehend von einem im Österreichischen Film-museum überlieferten filmischen Nachlassbestand – mit dem Schaffen des Filmemachers und Reiseschriftstellers auseinandersetzt. Roß (oft auch Ross geschrieben) gehörte in den 1920er und 1930er Jahren zu den erfolgreichsten Akteuren auf einem zu dieser Zeit florierenden Gebiet, das sein Kapital aus der Verbindung von Tourismus und Ethnografie, Exotismus und Eurozentrismus schlug. Sein Geschäftsmodell basierte dabei auf dem genau kalkulierten Zusammenklang der eigenen Filmarbeit mit einer regen Vortragstätigkeit und publizistischen Präsenz (vgl. dazu den Beitrag von Joachim Schätz in *Filmblatt* 61/62, Frühjahr 2017).

Die ungarische Literaturwissenschaftlerin Katalin Teller geht in ihrer kompakten Untersuchung diesem Zusammenhang nach, wobei sie spezifischer danach fragt, „durch welche Produktions- und Rezeptionsmechanismen sich dieses facettenreiche Profil von Roß diesseits und jenseits der deutsch-österreichischen Grenze herauskristallisieren konnte, d. h. wie die unterschiedlichen Gewichtungen von Kriegs- und Reisejournalismus, Geopolitik und Propagandavermittlung von Roß selbst gesteuert wurden und, umgekehrt, welche kulturpolitischen und ideologischen Bedingungen für die jeweils unterschiedliche Lesart von Roß verantwortlich gemacht werden können“ (S. 16f.). Zur Beantwortung dieser Frage setzt sie an drei ausgewählten Karrierpunkten an. Zunächst befasst sie sich mit den publizistischen Anfängen des jungen Ingenieurs und Kriegsberichterstatters in den Jahren 1912 bis 1916. Sie zeigt, wie sich schon in seinen ersten Feuilletons und der bemerkenswerten Zukunftserzählung *Als der Welt Kohle und Eisen ausging* (1913), in seinen Berichten vom Balkankrieg und der mexikanischen Revolution, später dann in seiner Frontberichterstattung für die *Vossische Zeitung* im Ersten Weltkrieg eine Mischung aus Nationalismus, Abenteuerlust, Technikbegeisterung und globaler sozialer Dystopie herausbildet, die für seine späteren Schriften und die Rhetorik seiner Filme verbindlich bleibt.

In seinen Filmen tritt in den 1920er Jahren dann ein weiteres Element hinzu: Das der eigenen Familie, die Roß auf seine Fernreisen mitnahm und vor der Kamera präsentierte. Am Beispiel von *DIE ERWACHENDE SPHINX. MIT COLIN ROSS VOM KAP NACH KAIRO* (1927) und *ALS DREIJÄHRIGER DURCH AFRIKA* (1928) arbeitet Katalin Teller detailliert heraus, in welchem Verhältnis die beiden Afrika-Reisefilme

inhaltlich und gestalterisch zu den jeweils parallel bei Brockhaus erschienenen Büchern *Die erwachende Sphinx. Durch Afrika vom Kap nach Kairo* und *Mit Kamera, Kind und Kegel durch Afrika* stehen und wie deren Vermarktung von multimedialen Vorträgen ihres Autors strategisch befördert wurde. Anhand von Berichten über die Vermarktung und Vortragstätigkeit lassen sich dabei bedeutsame Unterschiede in der deutschen und österreichischen Rezeption feststellen: Die in Film, Buch und Vortrag massiert zur Geltung gebrachten kolonialen Machtansprüche des Deutschen Reiches wurden demnach auf österreichischer Seite zu diesem Zeitpunkt noch kritisch, mitunter sogar kapitalismuskritisch gesehen; sie machten dort einem Diskurs Platz, der stärker den allgemein volksbildenden Charakter des Roß'schen Medienpakets in den Vordergrund rückte. So gewährte das „zielbewusst entworfene, komplexe Image des in der Weltpolitik und -wirtschaft bewanderten Autors, des vorbildlichen Familienvaters und des erfolgreichen Kulturfilmmachers [...] ihm einen Spielraum, in dem er sich einen glänzenden Absatzmarkt für unterschiedliche Produkte ähnlichen Inhalts sichern konnte“ (S. 66), wie die Verfasserin resümiert.

Gegenstand des letzten und kürzesten Teils des Buches ist eine Auswahl-sammlung von Roß' früher Kriegspublizistik, die er 1938 bei Brockhaus publizierte und mit einem Lichtbildvortrag am 6. April desselben Jahres in der bereits gleichgeschalteten Wiener Urania präsentierte. Für Teller kristallisiert sich um dieses Datum herum eine veränderte Aufnahmebereitschaft der österreichischen Öffentlichkeit für die nunmehr längst, jedoch keineswegs widerspruchsfrei mit dem Namen Colin Roß verbundene Ideologie heraus: „Zwischen 1938 und 1944 steigert sich die österreichische Präsenz von Roß und seinen Produkten nicht nur quantitativ, sondern sie legt ein beredtes Zeugnis von einer immer breiteren Streuung hinsichtlich des Profils des Reisenden ab: Durch seine nimmermüde Vortragstätigkeit sowie seine Kontakte zu Baldur von Schirach, mit dessen ‚unorthodoxem‘ Nationalsozialismus Roß sympathisiert, verfestigt sich seine Rezeption als eines weltpolitisch Gewandten. Gleichzeitig, und wohl nicht zuletzt infolge der massiven Radiopropaganda, figuriert er in populärkulturellen Genres der Presse ebenso wie in Foren der nationalsozialistischen Volksaufklärungsarbeit zunehmend als eine feste Bezugsgröße. Die publikumswirksame Kopplung von vermeintlich harmloser Reiseplauderei und vom sachlichen, weil die Kriegs- und Welterfahrung mit deheroisierender, abenteuerscheuer Rhetorik verbindenden Expertenkönnen wurde damit meisterhaft abgerundet.“ (S. 83f.)

Katalin Teller legt mit ihrem schmalen Buch eine konzise und klug argumentierende Fallstudie zur medienhistorischen Verflechtung von Kulturfilm und Sachbuch, Ideologie und Unterhaltung, Wissensvermittlung und Propaganda vor, die einen hervorragenden Einstieg in jede nähere Beschäftigung mit Colin Roß und der gesellschaftlichen Funktion des Weimarer Reise- und Expeditionsfilms bietet, jedoch auch über diese Kontexte hinaus von kulturhistorischem Interesse ist. (Michael Wedel)

■ Jean-Pierre Bertin-Maghit: **Propaganda Documentaries in France, 1940–1944.**
Lanham u. a.: Rowman & Littlefield 2016, 288 Seiten, Abb.
ISBN 978-1-4422-6101-3, \$ 95,00

Bereits vor zehn Jahren legte der Historiker Jean-Pierre Bertin-Maghit den letzten Band einer als Triptychon angelegten Reihe über den Film in Frankreich während der Besatzungszeit von 1940 bis 1944 vor. Hatten sich die ersten beiden Bücher – *Le cinéma français sous Vichy* (Paris 1980) und *Le cinéma sous l'occupation* (Paris 1989, neubearbeitet 2002) – dem Spielfilm gewidmet, so konzentriert sich die nun auch auf Englisch erschienene Studie *Les documenteurs des années noires: Les documentaires de propagande, France 1940–1944* (Paris 2007) auf propagandistische Dokumentarfilme.

Dem französischen Begriff *documenteur* entsprechend, zählt Bertin-Maghit zu diesen Propagandafilmen die vom Vichy-Regime initiierten kurzen Kultur- und Dokumentarfilme, die Produktionen der deutschen Dienststellen im besetzten Frankreich und die als Gegenpropaganda gemachten Filme der freifranzösisch-gaullistischen Bewegung, der *Résistance*. Außerdem behandelt er einige Produktionen der westlichen Alliierten, die während und nach der Befreiung 1944 entstanden.

Der erste Teil des Buchs versammelt grundlegende Informationen zu den Akteuren und Dienststellen, die mit der Produktion von Propagandafilmen befasst waren. Ausgehend vom System der Wochenschauen in Frankreich werden beteiligte Firmen und Vertriebswege aufgezeigt und das Bestreben Vichys herausgearbeitet, die weitere Filmproduktion im zunächst unbesetzten Teil südlich der Demarkationslinie möglichst unabhängig vom Hegemonialstreben der deutschen Besatzer zu entwickeln.

Der Autor unterteilt die in Frankreich zur Aufführung gebrachten Propagandafilme in zwei Gruppen, die als Doppelpropaganda wirkten: zum einen in die von Vichy verantworteten Produktionen, die vor allem die Einigung der französischen Bevölkerung anstrebten; zum anderen die deutschen Auftragsproduktionen für das besetzte Nordfrankreich, die mit ideologischen Feindbildern und ungleich schärferen Hetzparolen agitierten. Bertin-Maghit zufolge betrieb Vichy die Integration des französischen Volkes und seine Sammlung in einer Art *Entente cordiale* des sozialen Friedens unter der Vaterfigur eines Philippe Pétain. Im Unterschied dazu sei die von Paris aus gesteuerte deutsche Okkupationspolitik im Bereich des Films auf die Exklusion und Ausmerzung unerwünschter Elemente – Juden, Freimaurer, Kommunisten – und die Ausrichtung der französischen Bevölkerung auf die deutschen Kriegsziele bedacht gewesen. Mit der Ausweitung der deutschen Besatzung auf das zuvor unbesetzte Südfrankreich im November 1942 sei die von den deutschen Stellen gesteuerte Filmpropaganda – also die „Paris-Filme“ im Unterschied zu den „Vichy-Filmen“ – schließlich für das ganze Land verwirklicht und die filmische Vichy-Propaganda marginalisiert worden. Zwar machten die „Vichy-Filme“ rund

80 % der Gesamtproduktion aus, doch es seien die deutschen Filme gewesen, die die Öffentlichkeit am stärksten geprägt hätten.

In einem zweiten Teil werden die Inhalte und narrativen Strategien der von französischen Produktionsfirmen für das Vichy-Regime hergestellten Filme eingehend untersucht. Oft hoben diese Filme auf eine Historisierung von Frankreichs Größe als koloniales *Empire* und seine Rolle als Kulturnation ab; mitunter bedienten sie vorindustriell-bukolische Ideale. Andere Filme gaben sich modernistisch-zeitlos. Ihre Themen – Arbeit, Handwerk, Industrie, soziale Fürsorge, Sport und immer wieder: die Jugend – erscheinen vielfach von der Wirklichkeit der Kriegsjahre entkoppelt. Der Mensch findet in diesen Filmen in der Gemeinschaft des Volkes seine Zweckbestimmung: Eine *Mise en Scène* der Massen lässt diese Eingliederung des Individuums sinnfällig werden. Zeitgeschehen, zumal solches mit politischer Brisanz, konnte nur in Ansätzen thematisiert werden: Das Schicksal Frankreichs als Opfer deutscher Aggression wurde mit den Verheißungen eines „Neuen Europas“ verbrämt, in dem sich das unterjochte Land seinen berechtigten Platz unter deutscher Führung erkämpfen möge.

Von einigen Ausnahmen abgesehen war der Rest der Dokumentarfilmproduktion Bertin-Maghit zufolge durchweg zweitklassig. Die Erörterung der thematischen und ästhetischen Banalität dieser Filme, deren Gestaltungsformen sich in wiederkehrenden Mustern erschöpften, ist hier nicht frei von Wiederholungen. Die Anmerkungen zur Stilisierung Marschall Pétains als väterliche Inkarnation des „neuen“ Frankreichs etwa wären besser in einem eigenen Kapitel gebündelt worden. Auffällig ist die fehlende Reichweite dieser Filme, die nur in geringer Kopienzahl Verbreitung fanden. Vom antibritischen Film *DAKAR* (1940) von Jean Coupan gab es zum Beispiel gerade einmal 44 Normalfilmkopien, von denen nur 26 für den Kinoeinsatz vorgesehen waren; im Vergleich mit der Massenkopierung deutscher Kultur- und Dokumentarfilme war das eine verschwindend geringe Zahl. Bertin-Maghit bezweifelt deshalb die Wirkung der „Vichy-Filme“ als Beeinflussungsmedium.

Während er dem *Œuvre* der von Vichy gesteuerten Dokumentarfilmproduktion großen Platz einräumt, fällt die Darstellung der von deutschen Dienststellen lancierten Filme trotz größerer Kopienzahl und Reichweite knapper aus. Auf gerade einmal anderthalb Seiten wird *LE PÉRIL JUIF* (1942), die französisch synchronisierte und umgearbeitete Fassung von Fritz Hipplers *DER EWIGE JUDE* (1940), abgehandelt. Nur wenig länger fällt die Erörterung von Pierre Ramelots *LES CORRUPTEURS* (1942) aus, einem eigens für die im Dezember 1941 eröffnete Ausstellung „Le Juif et la France“ produzierten Film. Er lief im Mai 1942 als Vorfilm der Continental-Produktion *INCONNUS DANS LA MAISON* (1942) von Henri Decoin auch in den französischen Kinos. *LES CORRUPTEURS* geißelt das vorgeblich unheilvolle Wirken des Judentums im Frankreich der Vorkriegszeit und verwendet hierfür neben dokumentarischem Material auch Ausschnitte aus amerikanischen und deutschen Spielfilmen, darunter *LITTLE CAESAR* (1931), *SCARFACE* (1931), *DER JUNGE BARON NEUHAUS* (1934) und *JUD SÜSS* (1940). Nur kurz angerissen werden

ein Film gegen die Freimaurerei, Filme über den „Kampf gegen den Bolschewismus“ und zur Anwerbung von Franzosen für die ausländischen Freiwilligenverbände der Waffen-SS, Filme gegen die Résistance und gegen sonstige Formen des aktiven oder passiven Widerstands.

Über die Entscheidungsprozesse und das Handeln der deutschen Dienststellen, vor allem über die einschlägigen Referate in der deutschen Botschaft und der von Wehrmacht und Propagandaministerium gesteuerten Propaganda-Abteilung in Paris erfährt der Leser nichts, wie überhaupt Quellen aus deutschen Archiven – etwa die mit statistischem Material aufwartenden Tätigkeits- und Lageberichte – nicht herangezogen wurden. Fragen zur Filmpolitik für das besetzte Frankreich werden nicht erörtert. Die Darstellung der deutschen Propagandafilme fußt hier mehr auf einer Auseinandersetzung mit ihren Inhalten als auf ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte. Kaum einmal führt Bertin-Maghit konkrete Beispiele an, die auf die Reichweite und Wirkung dieser Filme auf das damalige Kinopublikum schließen lassen.

Ein weiteres Kapitel versammelt Anmerkungen zu den Methoden der Propaganda: Ellipse, Falsifikationen, Dementi, Errichtung von Feindbildern. Sie können anhand ausgewählter Filme nachvollzogen werden. Unerklärlich bleibt, hier wie in anderen Kapiteln, warum die wiedergegebenen Stills ohne Bildlegende gedruckt wurden. Eine sichere Zuordnung zu den im Text erwähnten Filmen ist damit nicht immer möglich.

Eine 178 Titel umfassende Filmografie beschließt den Band. Aufgeführt sind alle behandelten Filme mit kurzen Stab- und Inhaltsangaben. Neben den beiden großen Komplexen der „Vichy“- und „Paris-Filme“ finden sich hier auch französische Anti-Nazi-Produktionen des Jahres 1940, darunter der herausragende Film *PAROLES D'HONNEUR* von Georges Ronys, in dem die von Hitler geführten Deutschen in einer allegorischen Schlusssequenz als Schafe zur Schlachtbank getrieben werden. Aufgeführt sind auch ein Amateurfilm über den *Maquis* sowie Filme über die militärische Befreiung Frankreichs 1944. Unklar bleibt, wie umfassend diese disparate, aus archivischen Trouvaillen gespeiste Zusammenstellung ist. Sie beruht vor allem auf einer ab 1991 von den *Archives françaises du film* eingeleiteten Restaurierung vieler bis dato verschollen geglaubter Filme. Bei den gelisteten Titeln handelt es sich überwiegend um diese restaurierten Filme im Archiv des Centre National du Cinéma, Bois d'Arcy – vermehrt um einige Titel, deren Provenienz nicht immer angezeigt wird. So bleibt die Überlieferungslage unscharf.

Bertin-Maghits Studie besticht insbesondere für den Komplex der „Vichy-Filme“ mit einer Fülle kenntnisreicher Erläuterungen, lässt bei den deutschen Produktionen jedoch eine tiefergehende Auseinandersetzung speziell mit den einschlägigen Aktenbeständen vermissen.

Den am propagandistischen Dokumentarfilmschaffen der Kriegsjahre interessierten Leserinnen und Lesern ist der Band – zumal in der vorliegenden englischen Übersetzung mit nicht immer ganz trittsicher gewählten Formulierungen – daher nur mit Einschränkungen zu empfehlen. (Alexander Zöllner)

■ Ralph Eue, Frederik Lang (Hg.): **Schillernd grau. CONTINENTAL – Eine deutsche Filmproduktion im besetzten Frankreich 1941–1945**. Wien: Synema 2017, 96 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-90164-470-2, € 14,00

Im Frühsommer 2017 fand im Berliner Zeughauskino eine vielbeachtete Retrospektive eines in Deutschland bislang vernachlässigten Kapitels deutsch-französischer Filmgeschichte statt. Gezeigt wurde eine 22 Titel umfassende Auswahl des Œuvres der „Continental-Film“, einer im Auftrag des NS-Propagandaministeriums mit deutschem Geld und Geschäftsführer nach französischer Rechtsform in Paris tätigen Produktionsfirma. Von 1941 bis 1944 realisierte die Continental unter Leitung des ehemaligen Ufa-Produzenten Alfred Greven insgesamt 30 Spielfilme in französischer Sprache und mit ausschließlich französischen Beteiligten, darunter Regisseure wie Henri-Georges Clouzot, Maurice Tourneur und Christian-Jacque oder Schauspieler wie Danielle Darrieux, Jean-Louis Barrault und Fernandel. Grevens ebenso produktiver wie künstlerisch und kommerziell erfolgreicher Arbeit widmet sich die von den Kuratoren Ralph Eue und Frederik Lang herausgegebene Begleitbroschüre der Retrospektive.

Der Band besteht aus Originalbeiträgen – so Michael Omasta über die Simenon-Verfilmungen der Continental –, aus deutschen Übersetzungen bereits publizierter Texte – etwa François Truffauts „Der französische Film, die Okkupation und ich“ – und aus Kompilationen wie Hans Peter Kochenraths und Peter H. Schröders Kommentar ihrer Arte-Dokumentation *TARNNAME CONTINENTAL – ALFRED GREVEN, EIN DEUTSCHER FILMPRODUZENT IN PARIS* (1997). Insbesondere dieser Beitrag vermittelt Aufschlussreiches über den Continental-Chef und seinen komplexen Charakter.

Zum Geschäftsprinzip der Continental gehörte es, keinerlei Propaganda für Nazi-Deutschland zu betreiben – erstaunlich genug für eine Firma, hinter der das deutsche Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda stand. Diesen Widerspruch erklären die Autoren von „Tarnname Continental“ mit Grevens Selbstbewusstsein und Eigenwilligkeit. Es ist aber kaum denkbar, dass der Continental-Chef seine Programmpolitik ohne Goebbels' Wissen und grundsätzliche Einverständnis hätte durchhalten können – zumal über den gesamten Zeitraum von vier Jahren Okkupation.

Tatsächlich findet sich unter den 30 Continental-Produktionen nicht ein einziger Film politisch-ideologischen Inhalts oder mit antisemitischen Anspielungen, obwohl solche im französischen Kino der 1930er Jahre durchaus häufig vorkamen. Stattdessen produzierte Greven unverfängliche Komödien, Krimis und Kostümfilme, kurz: Unterhaltung für ein breites Publikum.

Dies entsprach wohl auch dem strategischen Interesse von Grevens Auftraggeber Goebbels, der davon überzeugt war, die Sympathien der Franzosen für die Besatzer am ehesten durch attraktive, heimische Publikumsfilme zu gewinnen, unter Hinzuziehung französischer Sujets, Regisseure und Schauspieler. Nicht

zuletzt war die Continental auch ein wirtschaftlich interessantes Projekt, nachdem durch das Ausbleiben von Hollywoodfilmen im besetzten Frankreich eine lukrative Marktlücke entstanden war.

Allerdings unterschieden sich Goebbels und Greven in ihrem Verständnis der Aufgaben der Continental: Während der Minister offenbar kein Interesse an der Herstellung künstlerisch ambitionierter Filme durch seinen französischen Ableger hatte, um die Vormachtstellung deutscher Produktionen in den französischen Kinos nicht zu gefährden, setzte Greven seinen Ehrgeiz daran, Spitzenprodukte zu schaffen, die auch über das besetzte Frankreich hinaus Beachtung fanden. Hierzu gehörten etwa die Danielle-Darrieux-Komödien *PREMIER RENDEZ-VOUS* (1941) oder *CAPRICES* (1942), die in zahlreichen europäischen Ländern inklusive Deutschland liefen, ebenso wie *ANNETTE ET LA DAME BLONDE* (1941) nach einer Vorlage von Georges Simenon.

Überhaupt gehörten Simenon-Adaptionen zum Markenkern der Continental, die fünf Bücher des belgischen Bestseller-Autors verfilmte, darunter die Maigret-Krimis *PICPUS* (1942), *CÉCILE EST MORTE* (*SEIN SCHWIERIGSTER FALL*, 1944) und *LES CAVES DU MAJESTIC* (1944). Während deutsche Kriminalfilme im Kino der Kriegsjahre eine eher marginale Rolle spielten und formalen Einschränkungen unterworfen waren, zeichneten ihre französischen Pendanten mitunter bedrückend realistische, skurrile Milieus, in denen sich menschliche Abgründe auftun und das Verbrechen gedeiht. So in Henri Decoins *LES INCONNUS DANS LA MAISON* (*DAS UNHEIMLICHE HAUS*, 1941), in dem eine Clique gelangweilter Jugendlicher in der Ödnis einer französischen Provinzstadt verdächtigt wird, einen Kleinkriminellen getötet zu haben. Ein Film, der ebenso den düsteren Stimmungen des amerikanischen Film Noir nahe kommt wie Henri-Georges Clouzots *LE CORBEAU* (1943) – die einzige der 30 Continental-Produktionen, die in Frankreich bei Publikum und Kritik auf gleichermaßen heftige Ablehnung stieß. Zu negativ war die Zeichnung der Protagonisten, allesamt Bewohner einer französischen Kleinstadt, in der ein Klima der Angst und des Misstrauens herrscht, ausgelöst durch einen anonymen Briefeschreiber, der den ortsansässigen Arzt beschuldigt, illegale Abtreibungen vorzunehmen. Was immer es an abwertenden Begriffen geben mag, wurde *LE CORBEAU* und seinem Personal aus körperlich und seelisch deformierten Menschen zuteil: amoralisch, zynisch, niederträchtig, nihilistisch. Das Drehbuch von Louis Chavance und Clouzots Inszenierung geraten dabei nicht in Verdacht der ideologisch gemeinten Denunziation französischen Provinzkleinbürgertums. Die Geschichte wirkt vielmehr austauschbar und ist geprägt von einer Art Hyper-Naturalismus wie er die schwärzesten Beispiele des amerikanischen Film Noir kennzeichnet. *LE CORBEAU* verschwand nach seinem Start im Herbst 1943 bald wieder aus den Kinos und erlebte seine internationale Wiederentdeckung erst nach dem Krieg – in Deutschland sogar erst 1972 im Fernsehen: als einer der inhaltlich und stilistisch außergewöhnlichsten Werke des französischen Kinos der 1940er Jahre.

Schillernd grau: Die Broschüre zur Continental-Retrospektive ist auch deshalb eine so spannende Lektüre, weil am Beispiel der Continental nachvollziehbar

wird, wie eng deutsch-französisches Film- und Zeitgeschehen ineinandergriffen. Eine Geschichte voller verblüffender Wendungen und Widersprüche, die manche Überraschung bereithält, vor allem aber den differenzierten Blick schult. (Friedemann Beyer)

■ Jennifer L. Creech: ***Mothers, Comrades, and Outcasts in East German Women's Films***. Bloomington: Indiana University Press 2016, 306 Seiten, Abb. ISBN 978-0-253-02301-8, \$ 38.00

„Frauenfilm“ ist ein Begriff, der in den 1970er und 1980er Jahren Konjunktur hatte, als ein Kino mit weiblichen Protagonisten und frauenspezifischen Themen nach diskursiver Einordnung verlangte. Den fiktionalen Frauenfilmen der DEFA aus dem Zeitraum zwischen 1965 und 1989 wendet sich nun Jennifer L. Creech zu, die dabei unter anderem an Vorarbeiten von Jennifer L. Good (*Women who showed the way. Arbeiterinnen in DEFA feature film, 1946-1966*, 2005) und Andrea Rinke (*Images of women in East German cinema. Socialist models, private dreamers and rebels*, 2006) anknüpfen kann. Die von Creech untersuchten Filme erfüllen nicht nur die inhaltlichen Merkmale des Genres. Die Heldinnen der erzählten Geschichten wurden für Zuschauerinnen (aber auch Zuschauer) vielmehr zu tatsächlichen Identifikationsfiguren: Mütter, Genossinnen und Außenseiterinnen – wie es der Buchtitel annonciert.

Creech hat zwei Ziele: Erstens will sie die Darstellung von Frauen analysieren, zweitens die politischen und ästhetischen Verwandtschaften und Unterschiede zwischen den DEFA-Frauenfilmen und denen aus anderen sozialistischen Ländern und der Bundesrepublik herausarbeiten. Sie rekurriert auf grundlegende feministische und filmtheoretische Konzepte aus dem Untersuchungszeitraum, darunter Laura Mulveys „männlicher Blick“ („male gaze“), Kaja Silvermans „weibliche Stimme“ („female voice“), Julia Kristevas „weibliche Zeit“ („women's time“) und Adrienne Richs „lesbisches Kontinuum“ („lesbian continuum“). Indem Creech die Filme „durch die Linse der feministischen Theorie“ und umgekehrt die feministischen Theorien „durch die Linse sozialistischer Frauenfilme“ betrachtet, will sie herausfinden, ob und in welcher Weise die Filme mit den damals entstehenden feministischen Theorien verbunden waren, ob nun bewusst oder unbewusst (S. 6 f.). Ebenfalls interessiert sie, inwiefern die feministischen Urtexte heute noch in der Lage sind, zum Verständnis von Frauenfilmen aus der sogenannten Zweiten Welt (ein damals geläufiger Begriff für die mittel- und osteuropäischen Länder, die sich selbst als „sozialistische Staaten“ definierten) und ihren Protagonistinnen beizutragen.

Creech gibt zunächst einen Überblick über die Mechanismen der Geschlechterdifferenzierung im Sozialismus und geht dabei speziell auf die Frauen- und Familienpolitik sowie die Repräsentation von Frauen im öffentlichen Diskurs der DDR ein. Sie umreißt auch die Institutionsgeschichte der DEFA-Spielfilmproduktion und hebt dabei eine thematische Abkehr von der gesellschaftlichen Sphäre hin

zum Privaten hervor – eine Entwicklung, in deren Folge ab den 1960er Jahren nunmehr auch Frauen zu Filmhelden werden konnten.

Eine dieser Heldinnen ist Katrin aus Egon Günthers *LOTS WEIB* (1965), in dem – so Creech im ersten Kapitel – der weibliche Wunsch nach Selbstverwirklichung und das sehr persönliche romantische Verlangen der Protagonistin die narrative Logik strukturieren. Die „weibliche Stimme“ und der „weibliche Blick“ würden darin privilegiert. Creech betrachtet *LOTS WEIB* im Kontext der Nouvelle Vague und des Jungen deutschen Films und kann so inhaltliche und formale Gemeinsamkeiten aufzeigen: Was die neuen Wellen und *LOTS WEIB* miteinander verbinde, sei der spezifische Einsatz der „weiblichen Stimme“ und ein „weiblicher Blick“, der das Verhältnis der Betrachterinnen und Betrachter zum Bild betone und im Falle von Egon Günthers Film das weibliche Verlangen als potenziellen Ort des Widerstands gegen das sozialistische Ideal eines Individuums veranschaulicht, welches sich ausschließlich über die Arbeit definiert. Günther sei es gelungen, dem „männlichen Blick“ und der unterdrückten „weiblichen Stimme“ auch ohne einen explizit feministischen Ansatz wirksam entgegenzuarbeiten. Offensiv betriebenen der Regisseur und sein Kameramann Otto Merz in Gestalt ihrer Protagonistin eine kritische Auseinandersetzung mit der offiziellen Genderideologie, so Creech.

Das zweite Kapitel setzt sich mit filmischen Darstellungen von Mutterschaft auseinander, die sowohl in West- wie in Ostdeutschland in den 1970er und 1980er Jahren vermehrt entstanden. Westdeutsche Filmemacherinnen verbanden damit die Möglichkeit, sich mit Fragen der Vergangenheitsbewältigung auseinanderzusetzen; ihr Blick war aber auch auf die Gegenwart und in die Zukunft gerichtet, um Mütter und Töchter in neuen, ihrem Alltag entsprechenden Kontexten zu zeigen, eine Formsprache jenseits des „männlichen Blicks“ zu finden und eine radikale Subjektivität zuzulassen. Anders in der DDR: „In the East German cinema, motherhood was a central signifier in the dialectical tension between production and reproduction.“ (S. 90)

Für ihre Analyse von Evelyn Schmidts *DAS FAHRRAD* (1982) und Herrmann Zschoches *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* (1981) greift Creech auf Julia Kristevas Theorie der „weiblichen Zeit“ zurück. Kristeva versteht die linear ablaufende Zeit als einen ideologischen Diskurs, der dazu beitrage, Herrschaft und Dominanz als Ordnungsprinzipien durchzusetzen. Creech arbeitet nun heraus, dass in *DAS FAHRRAD* der männlich konnotierten teleologischen Ideologie des Sozialismus eine weibliche, zirkuläre Struktur entgegengesetzt wird. Diese manifestiere sich etwa in der Entwicklung der Figuren, der *Mise en Scène* und der titelgebenden Metapher des Films – dem Fahrrad. Mutterschaft werde als ein hoffnungsvoller, alternativer und vor allem subjektiver Diskurs dargestellt, der vom Widerstand gegen eine Gesellschaft bestimmt ist, in der propagiert wird, dass persönliche Erfüllung primär über die auf der Erwerbsarbeit beruhende Teilhabe am Fortschritt zu erlangen sei. Für Nina, die Protagonistin von *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR*, repräsentiert die Mutterschaft Creech zufolge hingegen vor allem sozialistische Normen und Erwartungshaltungen. Mutter zu sein, wird hier als ein Komplex aus

sozialer Verpflichtung, Kontrolle und Disziplinierung inszeniert. Der Film führe kritisch vor, dass es sich bei der Mutterschaft nicht um eine natürliche Neigung der Frau handelt, sondern um das Ergebnis einer spezifischen paternalistischen Sozialisation.

Weibliche Kollektive stehen im Mittelpunkt des dritten Kapitels. Im Westen ging die Suche nach partizipativen und nicht-hierarchischen Organisationsformen weit über die Forderung nach bloßer Gleichstellung hinaus, was der Entstehung einer feministischen Filmkultur zugutekam, wie Creech ausführt. Es entstanden weibliche Filmkollektive, Frauenkinos und Filmgruppen, die Filme von Frauen für Frauen aufführten. In ihnen trat in den 1970er und 1980er Jahren das „kollektive weibliche Subjekt“ (S. 145) auf den Plan. Auch im osteuropäischen Kino wurden die Berufstätigkeit der Frau, ihre Emanzipation sowie weibliche Kollektive zu einem wichtigen Thema, entfalteten jedoch kein so radikales Potential wie im Westen. Creech führt dies darauf zurück, dass in den sozialistischen Ländern Frauen in Arbeitskollektive hineingezwungen wurden. Das Kollektiv wurde demnach eher als Instrument zur Reduzierung des Individuums auf das arbeitende Subjekt angesehen. Entsprechend erscheine das Arbeitskollektiv im osteuropäischen Kino als Ort der Entfremdung und der Einengung. Mit dem DEFA-Film ALLE MEINE MÄDCHEN (1980) von Iris Gusner liefert Creech allerdings selbst ein Gegenbeispiel zu ihrer These, indem sie das darin gezeigte Kollektiv „irgendwo zwischen dem radikalen Separatismus der westdeutschen weiblichen Kollektivität und osteuropäischen filmischen Konstruktionen von Kollektivität als Entfremdung und Einschränkung“ (S. 149) verortet. Die Ausgangssituation des Films – ein männlicher Dokumentarfilmer kommt in eine Lampenfabrik und macht eine weibliche Arbeitsbrigade zu seinem Thema – exponiere eine klare Zuweisung von Subjekt und Objekt und lasse sich als eine Problematisierung des „männlichen Blicks“ des Filmemachers verstehen. Dieser „männliche Blick“ wird aber durch den sukzessiven Wechsel der Perspektive unterwandert, die von der des Filmemachers zu der der Frauenbrigade verschoben wird: „As a result, the question of who is the subject and who is the object in the documentary process becomes contested.“ (S. 179) Auch über die Problematisierung des „Blicks des Filmemachers“ hinaus ist der Film für Creech eng mit zeitgenössischen feministischen Diskursen verknüpft, inszeniere er doch Richs Konzept des „lesbischen Kontinuums“ (ein alle Beziehungsformen zwischen Frauen umfassender Kosmos, der allein Frauen zugänglich ist) als erstrebenswerte Utopie.

Die Thematisierung von dokumentarem und fiktionalem Filmschaffen in ALLE MEINE MÄDCHEN leitet von den Spielfilmanalysen über zur Untersuchung des Dokumentarfilms WINTER ADÉ (1988) von Helke Misselwitz im letzten Kapitel: Die Regisseurin bietet darin sehr verschiedenen Frauen ein öffentliches Forum, woraus eine Collage aus weiblichen Erfahrungen entsteht, deren Vielfalt dem monolithischen Gender-Narrativ des Staatssozialismus widerspricht. Creech verknüpft ihre Analyse mit der Frage nach Wahrheit, Realismus und Authentizität in dokumentarischen Filmen und geht dabei über den – besonders spannungsreichen – Kontext

der Dokumentarfilmproduktion in der DDR hinaus. Bezogen auf Misselwitz' Arbeit zeigt Creech, dass es darin von vornherein nicht um das Dokumentieren von Realität, also den Versuch, eine objektive Position einzunehmen gehe, sondern um die subjektive Wahrheit der Frauen, um ihre „Oral History“ außerhalb des offiziellen Gender-Diskurses. „Through the collage of interviews and the autobiographical frame, the film becomes not a foundational narrative, but rather a plural, sometimes unstable text that emphasizes the telling and interpreting of experience, rather than 'objective truth'.“ (S. 226)

Dem erklärten Anliegen von Creech entsprechend, fügt das gut geschriebene und mit Standfotos und Screenshots sinnvoll illustrierte Buch der Geschichte der DEFA als Filmproduktionsbetrieb keine neuartigen Erkenntnisse hinzu. Vielmehr trägt Creech zum Verständnis alternativer Gender-Diskurse in der DDR bei und verdeutlicht, wie diese durch die Filmkultur des Landes ausgelöst oder vertieft wurden. Einige DEFA-Heldinnen avancierten dabei zu Protagonistinnen politischer Kritik an den bestehenden Verhältnissen. Nicht zuletzt liefert Creech Bausteine für eine transnationale Geschichte feministischer (Film-)Theorien. In jedem Fall regt ihr Buch dazu an, erneut einen aufmerksamen Blick auf die DEFA-Frauenfilme zu werfen. (Anna Luise Kiss)

■ Seán Allan, Sebastian Heiduschke (Hg.): **Re-Imagining DEFA. East German Cinema in its National and Transnational Contexts.** New York, Oxford: Berg-hahn Books 2016, 372 Seiten, Abb. ISBN 978-1-78533-105-3, £ 19,00

Das Schreiben von Filmgeschichte ist oft von günstigen Umständen und persönlicher Voreingenommenheit abhängig. Das zeigt auch die Auseinandersetzung mit der DEFA und ihren Filmen immer wieder aufs Neue. Nach dem Ende der DDR gelang es der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, ein Konvolut von DDR-Filmen aus dem Progress Film-Verleih nach Oldenburg zu holen und der Forschung zugänglich zu machen. In den USA nutzte Barton Byg die Auflösung der DDR-Botschaft, um deren Bestände an zumeist englisch untertitelten Filmen zu sichern. Sie bildeten den Grundstock für die DEFA Film Library an der University of Massachusetts in Amherst. Während in Oldenburg die Beschäftigung mit DEFA-Filmen vielfach im Zusammenhang mit der Aufarbeitung der SED-Diktatur stattfand und deshalb meist politisch grundiert war, entwickelte sich in Amherst ein konzeptionell offenes, lebendiges und originelles Zentrum zur Erforschung des deutschen Filmschaffens.

Der neueste Sammelband aus dem Aktionsradius der DEFA Film Library befragt unter dem Titel *Re-Imagining DEFA* die DDR-Filmgeschichte nach ihren transnationalen Kontexten. Dieses Unterfangen ist umso vielversprechender, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr der Horizont der Filmwissenschaft in den vergangenen Jahren durch transnationale Forschungsansätze erweitert wurde. Seitdem entsteht ein neues filmkulturelles Verständnis, gerade für bislang

wenig beachtete Länder. Eine transnationale Filmforschung versteht, wie Natasa Durovicova und Kathleen Newman in *World Cinema: Transnational Perspective* (2010) schreiben, die Veränderung von industriellen Produktionsbedingungen und stilgeschichtliche Wechsel nicht mehr als Reaktion auf nationalstaatliche Möglichkeiten (und Unmöglichkeiten), sondern auch und vor allem als Effekte vielfältiger internationaler Faktoren. Wie ertragreich ist nun so ein transnationaler Zugang für eine Auseinandersetzung mit der DEFA?

Bisher waren transnationale Untersuchungen zur DEFA mit zwei Problemen konfrontiert: Erstens ging es der DDR nach ihrer Gründung dezidiert um die Schaffung einer neuen, nationalen Kultur, und zweitens wurden DEFA-Filme in ihrer Entstehungszeit außerhalb der DDR kaum rezipiert. Die Herausgeber Seán Allan und Sebastian Heiduschke betonen daher in ihrer Einleitung, dass die transnationale Frage auch die nationale nicht ausklammern dürfe. Ihr Band sieht – anders als dies viele andere Studien in der Nachfolge von Harry Blunks einflussreicher Monografie *Die DDR in ihren Filmen* (1987) implizieren – die Geschichte der DEFA niemals *a priori* deckungsgleich mit der Geschichte der DDR. Zum einen existierten in der DDR zeitweise auch quasi unabhängige Filmfirmen, wie das Studio H&S, dessen südamerikanische Produktionen hier von Dennis Hanlon untersucht werden. Zum anderen weist die Geschichte der DEFA Kontinuitäten auf, die über den Zeitraum 1946–1990 hinausreichen. So rekonstruiert Mariana Ivanova eine Kontinuität von den gegen die Dominanz Hollywoods gerichteten Bestrebungen der Ufa, in den 1920er Jahren ein gemeinsames „Film Europa“ zu schaffen, zu dem Willen der DEFA, mit westeuropäischen Ländern, primär mit Frankreich, zu kooperieren – allerdings ohne ideologische Differenzen zu berücksichtigen. Über das Ende der DDR hinaus weisen nicht nur die Wendefilme der DEFA, sondern auch zeitgenössische „DDR-Filme“, die Daniela Berghahn in ihrem Text über *DAS LEBEN DER ANDEREN* (2006) und *BARBARA* (2012) als mögliche Nachbilder der DEFA beschreibt. Weitere im Sammelband besprochene – nicht durchweg transnationale – Untersuchungsfelder sind das Starwesen (Seán Allan über Dean Reed), Genrefilme (Sabine Hake über Opernfilme der DEFA, Evan Torner über Indianerfilme mit Gojko Mitić, Benita Blessing über Kinderfilme) und die Entwicklung der Filmmusik (Larson Powell) und des Set-Designs (Annette Dorgerloh).

Leider gelingt es dem Band nur vereinzelt, wirkliche transnationale Dynamiken nachzuweisen. Stattdessen verharrt er zumeist in einem binären Denken zwischen der DEFA und dem Rest der Welt und kann nur teilweise Verbindungslinien ausmachen. Bereits die Funktionäre in Babelsberg hofften auf ein sozialistisches Weltkino gegen Hollywood. Doch indem der DEFA-Forschung zunehmend ihr nationales Zentrum entzogen wird – in die gleiche Richtung zielte auch der Band *DEFA international. Grenzüberschreitende Filmbeziehungen vor und nach dem Mauerbau* (2013) – lassen sich die Filme, ihre Produktionsbedingungen und ihre poetischen Verfahren in neuen Kontexten verorten. Besonders für die deutschsprachige Filmwissenschaft wird dadurch eine neue Wahrnehmung eigener theoretischer Positionen möglich. (Stephan Ahrens)

■ Michael Grisko (Hg.): **Die Zeit, die Welt und das Ich. Rainer Simon und seine Filme.** Berlin: DEFA-Stiftung 2016 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 216 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-408-1, € 14,90

Rainer Simon gehört neben Konrad Wolf und Frank Beyer zu den bedeutendsten Autorenfilmern der DEFA. Da ihm bisher nur wenige Aufsätze gewidmet worden sind, ist das Erscheinen des Sammelbandes *Die Zeit, die Welt und das Ich* sehr zu begrüßen. Wie Wolf und Beyer hatte auch Simon seine Schwierigkeiten mit der Zensur; sein *JADUP UND BOEL* (1981/1988) war der letzte Verbotsfilm der DEFA und – wie der Band zeigt – auch einer der wichtigsten DEFA-Filme überhaupt. Wie im Fall von Wolf und Beyer sind auch die Spielfilme von Simon nur innerhalb der spezifischen DDR-Konstellation zu verstehen, und die interessantesten Beiträge behandeln seine Filme deshalb nicht nur als einzelne ästhetische Gegenstände, sondern auch als Problemfälle oder Musterbeispiele des Films im Sozialismus.

Jeder Film wird in einem eigenem Kapitel untersucht, auch die südamerikanischen Filme, die nach dem Ende der DDR entstanden. Nur die beiden frühen Märchenfilme werden zusammen behandelt. Die Autorinnen und Autoren folgen vor allem politikwissenschaftlichen, soziologischen und filmästhetischen Fragestellungen – und weniger kulturwissenschaftlichen. Da manche von Simons Filmen – wie *MÄNNER OHNE BART* (1971), sein erster abenderfüllender Film, und *ZÜND' AN, ES KOMMT DIE FEUERWEHR* (1977/1978), eine historische Komödie – heute so gut wie unbekannt sind und auch in der wissenschaftlichen Literatur kaum vorkommen, liest man deren Analyse mit großer Neugier. Besonders interessant sind die Kapitel von Claus Löser, Detlef Kannapin, Anne Barnert und dem Herausgeber Michael Grisko, die auch die erwähnten größeren Probleme der DEFA thematisieren: etwa die Stellung der DEFA als Institution, die Beziehungen zwischen Film und Fernsehen, die Problematik des Autorenkinos in der DEFA, die Behandlung von Filmgenres und die vieldiskutierte Frage eines kritischen Realismus.

Die Geschichte der DEFA war von Stau und Blockierung durchzogen, was sich auf das Schaffen ihrer Regisseure auswirkte. Das kulturelle Banausentum und die Kleinlichkeit der Zensur führte auch dazu, dass die Künstler ihr Publikum selten in der gewünschten Weise erreichten. Während Unterhaltungserfolge (wie die Indianerfilme, *HEISSER SOMMER* oder Ausnahmefilme wie *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA*) geduldet wurden (und das auch nicht ohne Missmut), hatten Alltags- oder Gegenwartsfilme vielfach Schwierigkeiten. Ein Film wie *JADUP UND BOEL*, der die Zuschauer mit wirklichen Problemen konfrontierte und hier von Anne Barnert näher untersucht wird, wurde verboten. Man liest mit Schaudern, wie die Obrigkeiten Simon seinen Erfolg mit *DER FRAU UND DIE FREMDE* (1985) übelnahmen oder dass Stasi-Mitarbeiter gerade die „Internationalität“ von *JADUP UND BOEL* – eine der Stärken des Films – fürchteten und kritisierten.

Man kommt kaum umhin zu fragen, was ein Talent wie Simon unter freundlicheren Umständen hätte leisten können. Diese Blockierung war besonders schmerzlich für einen Regisseur, dessen Ästhetik auch eine der Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber war, wie Detlef Kannapin sie beschreibt: „Eine Art von Souveränität als Verpflichtung des Filmemachens für eine progressive und lebenswerte Gesellschaft, so auch im Werk von Rainer Simon, einigte den Filmkosmos der DDR.“ (S. 144) Ähnlich formuliert Michael Grisko am Ende seiner Analyse von WENGLER UND SÖHNE (1987): „Die aktive Haltung zu Geschichte und Individuum wird nicht über die Ästhetik verhandelt, sondern in die Rezeption des Zuschauers gelegt – wenn auch mit der gestalteten erkenntnisleitenden Ästhetik des Regisseurs als Kunstwerk.“ (S. 167) Das Problem war, wie Kannapin bemerkt, dass die Zensoren den beabsichtigten Realismus der Filmemacher nicht als moralische Haltung begriffen, die der des italienischen Neorealismus wesensverwandt war. Vielmehr verlangten sie einen strengen Form-Code, einen Gegenspieler zum sogenannten Formalismus. Das realistische Paradigma war jedoch nicht primär in der Ästhetik oder Form der Filme verankert, was dann zu endlosen und entmutigenden Kleinlichkeiten von Rüge und Verbot führte. Wenn man heute die verbotenen oder bald aus dem Verleih genommenen Filme der DEFA sieht, hat man daher oft den Eindruck, sie seien „aus der Zeit gefallen“ (Kannapin, S. 146).

Der Eindruck der Ungleichzeitigkeit (oder des Unzeitgemäßen) hat auch damit zu tun, dass – wie Claus Löser schreibt – die DDR „schon vorher den Anschluss an die Weltfilmkunst verloren“ hatte (S. 65). Das wiederum lag auch an der mangelhaften Zusammenarbeit zwischen Film und DDR-Fernsehen (einem „Medium der Väter“, wie es der von Grisko zitierte Henning Wrage einmal treffend formuliert hat). Der DEFA blieb deshalb „eine konstante und berechenbare künstlerische Entwicklung, die auch eine Auseinandersetzung mit Genres, Gegenwartsthemen und zeitgemäßen Ästhetiken beinhaltet hätte, versagt“, so Grisko (S. 93).

Die Frage nach dem Genrefilm und den damit verknüpften Erwartungen und Ästhetiken ist für die DEFA bisher noch nicht gründlich untersucht worden. In den Analysen von Simons Filmen taucht diese Frage häufig auf: Wieder und wieder sperrte er sich gegen Genretypen, musste aber, wenn er ein neues Genre wie die „Legende“ von WENGLER UND SÖHNE ausprobieren wollte, seine Position zu den etablierten Genres definieren. Filmtheoretisch betrachtet lassen sich Genres als Adressen oder Anschriften (des Publikums) verstehen und bilden sich (nach Rick Altman) durch Iteration. Wenn die Beziehung zu den Zuschauern brüchig wurde, so musste auch die Genrebildung schwierig werden, wie die Geschichte der DEFA-spezifischen Genres (darunter der antifaschistische Film und der Gegenwartsfilm) bezeugt. Ein Film wie MÄNNER OHNE BART war von den Zeitgenossen sehr schwer einzuordnen: War es eine Komödie? Ein Problemfilm? „Heute würde man konstatieren, dass der Film [MÄNNER OHNE BART] ein ‚Zielgruppenproblem‘ hatte, da er weder ein expliziter Kinder- noch Erwachsenenfilm ist. Die Frage, wer

den fertigen Film eigentlich ansehen sollte, stand offenbar konzeptionell nicht im Vordergrund“, resümiert Claus Löser (S. 62).

Obwohl Simon viel von Ingmar Bergman und Federico Fellini gelernt hatte, konnten er und andere DEFA-Regisseure nicht in dem Sinne Autorenfilmer oder *auteurs* sein wie ihre osteuropäischen Kollegen Andrzej Wajda oder Miklós Jancsó. Dennoch war Simon – mehr als andere DEFA-Regisseure vor ihm – gerade dies: ein Autorenfilmer. Und doch vermischt sich auch bei ihm Populäres (wie Günter Helmes an TILL EULENSPIEGEL, 1975, zeigt) mit Esoterischem (wie in DAS LUFT-SCHIFF, 1983, über das Matthias Struch schreibt). In Simons besten Filmen verbinden sich Publikumsappell mit Autorens subjektivität (wie Anne Barnert an JADUP UND BOEL mit dem Hinweis auf die Rezeptionsästhetik herausarbeitet). Sie gehören wie SPUR DER STEINE (1966) und ICH WAR NEUNZEHN (1968) mittlerweile zum Kanon des DEFA-Films. In anderen Fällen scheint die Botschaft der Filme immer noch verschlüsselt zu sein – als ob sie ihre Zuschauer immer noch nicht gefunden hätten. Der Sammelband eröffnet neue Perspektiven und setzt Maßstäbe im andauernden Prozess der Aufarbeitung der DDR-Vergangenheit und DDR-Filmgeschichte. (Larson Powell)

■ Elke Schieber: **Tangenten: Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990 – eine Dokumentation.**

Berlin: DEFA Stiftung 2016 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 692 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-86505-403-6, € 29,00

■ Lea Wohl von Haselberg: **Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945.** Berlin: Neofelis Verlag

2016, 424 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-94341-460-8, € 28,00

In seinem Aufsatz *The Trouble with Hitler* konstatierte Eric L. Santner 1992, dass in Deutschland nach 1945 jedes noch so beiläufige Alltagsdetail, sei es moralisch, ästhetisch oder persönlich konnotiert, von der „Vergangenheitsbewältigung“ und dem Holocaust überschattet werde. In welchem Maße diese Feststellung auch für die Geschichte von Film und Fernsehen in der Bundesrepublik und der DDR gilt, lässt sich nun an zwei umfassend recherchierten Büchern von Elke Schieber und Lea Wohl von Haselberg überprüfen, die eine Chronik des jüdischen Lebens darstellen und die jüdische Präsenz in Kino und Fernsehen auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs und somit unter ganz verschiedenen moralischen wie politischen Vorzeichen untersuchen. Beide Autorinnen bieten eine so umfangreiche wie akribische Quellensammlung, und obwohl sie sehr unterschiedlich angelegt sind, lohnt sich ein kritischer Vergleich.

Elke Schieber legt mit *Tangenten. Holocaust und jüdisches Leben im Spiegel audiovisueller Medien der SBZ und der DDR 1946 bis 1990* das definitive Nachschlagewerk zum Thema vor. Ihr Buch gleicht einem Lexikon, in dem jeder bei der DEFA

zwischen 1946 und 1990 belichtete Meter Film aufgelistet wird, der in irgendeiner Weise mit Juden und jüdischem Leben zu tun hat. Die Produktionen werden detailliert mit Stablisten, technischen Daten, Uraufführungsort und -datum aufgeführt. An eine kurze Synopsis schließen ergänzende Anmerkungen an sowie eine Auflistung relevanter Rezensionen und Aufsätze.

Schieber gliedert ihren Band in fünf thematische Blöcke mit Überschriften wie „Judenverfolgung im Nationalsozialismus“ und „Vergangenheit in der Gegenwart“; im letzten Teil sind Produktionen aufgelistet, die sich mit Darstellungen von Israel und Palästina befassen. Innerhalb dieser thematischen Einheiten gibt es Unterkategorien, die sich auf Vertriebskanäle wie Fernsehen und Kino beziehen sowie auf die Gattungsunterscheidungen Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm oder Periodika. Innerhalb dieser Kategorien werden die Filme wiederum nach Produktionszeit angeordnet. Hat man diese Strukturierung des Bandes einmal durchschaut, lässt sich daraus eine methodisch sinnvolle Chronologie in Form einer kritischen Unterscheidung ableiten; und im Zweifelsfall hilft der Index am Ende des Bandes dabei, einzelne Titel wiederzufinden. In den beschreibenden Passagen nimmt sich Schieber wenig Raum für zusätzliche Bewertungen, was bei einem Umfang von fast 700 Seiten verständlich ist. Wünschenswert wäre hier aber dennoch ein gewisser Fokus auf einige Themen und Schicksale von jüdischen Figuren gewesen, wie es der Untertitel des Buches zumindest verspricht. Als Beispiel sei die Synopsis zu *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* (1946) angeführt: Zweifellos ist dies einer der wichtigsten deutschen Nachkriegsfilme; man mag sich deshalb wundern, dass die Figur des Herrn Mondschein, der im Film klar als Jude erkennbar ist, hier keine Erwähnung findet. Abgesehen von solchen marginalen Einwänden erfüllt Schiebers Buch das selbstgesetzte Ziel aber voll und ganz und erfasst alle Erwähnungen jüdischen Lebens und des Holocausts in den audiovisuellen Medien der DDR. Vor allem aber, und das ist vielleicht das wichtigste Verdienst des Buches, wird erkennbar, wie nuanciert und verschiedenartig jüdisches Leben in den Werken von DEFA und DFF dargestellt wurde. Überzeugend und materialreich widerlegt Schiebers wichtiges Buch die Annahme, die Filme der DEFA hätten einer einzigen und rigiden Ideologie in Form eines missbrauchten Antifaschismus gehorcht.

Lea Wohl von Haselbergs auf ihrer Dissertation basierendes Buch *Und nach dem Holocaust? Jüdische Spielfilmfiguren im (west-)deutschen Film und Fernsehen nach 1945* entspricht stärker den Usancen einer akademischen Arbeit. Daraus ergeben sich aus Sicht des Lesers einige Beschränkungen, da sehr viel Reflexion und Raum (173 Seiten) auf die entsprechende Rahmung und Ausarbeitung der zentralen Argumente verwandt wird. Die Hauptargumentationslinie zielt auf die Möglichkeiten eines neuen Blicks auf jüdische Figuren im deutschen Film, abseits der ausdrücklichen Opferthemen und Botschaften, die aus der Naziherrschaft erwachsen sind.

Indem sie einige Darstellungsweisen des Jüdischen als spezifisch mediale Antworten auf die Frage des Titels, „... und nach dem Holocaust?“, kategorisiert, wirft sie historische und theoretische Fragen auf und liefert differenzierte

Schlussfolgerungen. Eine Zwischenüberschrift formuliert eine zentrale Aussage so: „Perspektiven: Vor dem Hintergrund der Shoah oder Blick nach vorn“ (S. 359). Das vielgestaltige Bild von Juden im westdeutschen Film- und Fernsehen wird nachfolgend in einen größeren Kontext gestellt, im Hinblick auf die implizite wie explizite Andersartigkeit von jüdischen Figuren auf Bildschirm und Leinwand. Mit dem Ziel, die Besonderheiten jüdischen Lebens und dessen Darstellungen zu erfassen, werden zahlreiche Kategorien herangezogen und deren mehr oder weniger stereotype Aspekte untersucht. Obwohl dies oftmals interessant und aufschlussreich ist, scheinen diese Kategorien unausweichlich auf die Fragen des Umgangs mit der Andersartigkeit der Juden und genauer noch auf die so unerschütterliche wie unausgesprochene Präsenz der Shoah zurückzuverweisen. Die Geschichte der Darstellung von Juden im westdeutschen Film ist, wie Wohl von Haselberg hervorhebt, immer ein fortwährender Dialog mit der Nazivergangenheit gewesen; mitunter zeitigte dieser Dialog auch paradoxe Anstrengungen, etwa Filmbilder von Juden, die nichts mit der Shoah zu tun haben. Lea Wohl von Haselbergs Arbeit, die das Forschungsfeld um einen substantiellen Beitrag bereichert, ebnet vielleicht den Weg für weitere Studien, die der sogenannten „Negativ-Symbiose“ zwischen Juden und Deutschen nach der Shoah (von der Hannah Arendt bereits 1946 sprach) im Hinblick auf einen Vergleich der Medienerzeugnisse Deutschlands und Israels nachgehen werden. (Daniel Jonah Wolpert; aus dem Englischen von Frederik Lang)

■ Alexander Horwath, Michael Omasta (Hg.): **Ruth Beckermann**. Wien: Film-museumSynemaPublikationen 2016, 191 Seiten, Abb. ISBN 978-3-901644-68-9, € 20,00

Eine Schlüsselszene im Werk von Ruth Beckermann steht am Ende von WIEN RETOUR (1983). Der gemeinsam mit Josef Aichholzer gedrehte Dokumentarfilm porträtiert den jüdisch-österreichischen Sozialisten Franz West, der 1934 in Wien die Verwandlung Österreichs miterlebte: Die marxistischen Denkmäler wurden zerstört, viele jubelten „Heilt Österreich“, und enthusiastische Massen unterstützten die Ausrufung des Kriegsrechts. Beckermann und Aichholzer zeigen diese Entwicklungen anhand von Archivmaterial. Einige Schwarzweiß-Bilder erinnern an TRIUMPH DES WILLENS (1935). West wurde 1934 verhaftet und floh nach seiner Entlassung nach England. Zunächst scheint dies das Ende der Geschichte zu sein, doch West teilt mit den Regisseuren ein Tonband, auf dem er die Details der Schicksale seiner Familienmitglieder im Holocaust erzählt. Während er die verschiedenen Geschichten mit seinen eigenen Worten nacherzählt, sehen wir eine Reihe von Farbaufnahmen aus Wien, einige bewegt, andere als Standbilder. West nennt die Mitglieder seiner Familie, von denen einer nach dem Andern nach Polen verschleppt und ermordet wurde. Zum Schluss erklärt er, dass es heute noch viele gibt, die nichts von solchen Ereignissen wissen wollen.

In dem von Alexander Horwath und Michael Omasta herausgegebenen und in der Reihe des Österreichischen Filmmuseums und Synema erschienenen Band über Ruth Beckermann unterstreicht Christa Blümlinger die Bedeutsamkeit des Kassettenrekorders in dieser Sequenz. Es geht nicht nur darum, dass es eine zusätzliche Vermittlungsschicht gibt. Vielmehr signalisiert die Gegenwart des Rekorders etwas Grundsätzliches in Beckermanns dokumentarischer Kunst. Die beschriebene Sequenz liefert einen Einblick in die Anliegen und Motive, die Beckermanns Schaffen noch immer definieren.

Die 1952 geborene Beckermann hat in Wien, Tel Aviv, New York und anderswo gelebt. Ihre Biografie ist ein wichtiger Bestandteil ihres Werkes, und ihre Versuche, die eigene Geschichte zu erforschen, werden deshalb auch in mehreren Aufsätzen behandelt. Die unterschiedlichen Elemente ihrer Identität als jüdische Österreicherin spielten auch eine bedeutende Rolle bei ihrer künstlerischen Intervention in das „Hrdlicka-Denkmal“ – ein prägnanter Eingriff, der in den 16 Aufsätzen dieser interessanten Textsammlung oft erwähnt wird: Alfred Hrdlickas Mahnmal gegen Krieg und Faschismus wurde 1988 auf dem Albertinaplatz in Wien installiert. 2015 projizierte Beckermann direkt vor dem Denkmal das Fragment eines Amateurfilms aus dem Jahr 1938, in dem österreichische Juden zu sehen sind, die gezwungen wurden, eine Wiener Straße zu schrubben. Die Juden arbeiten unter dem verächtlichen Lachen und dem Spott der Bewohner. Blümlinger beschreibt, wie in diesem Amateurfilm ein auffälliger Schwenk nach oben ein Bild präsentiert, das in Hrdlickas Denkmal sonst nicht zu sehen ist: die andere Seite des Verbrechens, nämlich die grausamen Gesichter jener Österreicher, die diese Demütigung unterstützten.

Bert Rebhandl zieht in seinem Beitrag einen ähnlichen Schluss: Die Herausforderung, die dieses Kunstwerk für das Selbstverständnis der Stadt Wien darstellt, könne nur von jemandem kommen, der Beckermanns singuläre Position einnimmt. Viele ihrer Filme könnte man als „indirekte Autobiographie“ bezeichnen: NACH JERUSALEM (1991) ist dafür vielleicht das beste Beispiel. Rebhandl beschreibt den Film als Folge der Zeit, die Beckermann in Tel Aviv verbracht hat. Jahre nachdem sie dort gewohnt hat, kehrt sie mit einer Kamera zurück und bereist die Straße von Tel Aviv nach Jerusalem. Unterwegs sammelt sie die Eindrücke der unterschiedlichen Einwohner und Pendler. Wie Rebhandl bemerkt, passt der Film sehr gut zu Claude Lanzmanns ähnlich gelagertem POURQUOI ISRAEL (1973). Doch bei Beckermann findet man die Verarbeitung einer persönlichen Frage: Warum wohnt die Regisseurin selbst nicht in Israel? Der Film versucht nicht, den Nahostkonflikt zu lösen. Er untersucht vielmehr, wie Beckermann zu diesem Thema steht. Die Kamera spiegelt den transitorischen Blick der Filmemacherin, und die Mehrzahl der Adressaten im Film spricht sie direkt an. Eine unvergessliche Kamerafahrt in NACH JERUSALEM zeigt eine israelische Bäckerei, die irgendwo zwischen den beiden Städten liegt. Die lange Aufnahme endet mit einem Mann, der der Regisseurin und ihrer Kamerafrau Nurith Aviv, die eine ständige und wichtige Präsenz in Beckermanns Filmen

hat, einen Matzen schenkt. Das Angebot wird direkt an die Kamera gerichtet. Dass sie diese Szene in der Endfassung ihres Films belassen hat, lenkt den Blick auf ein Thema, dessen Bedeutung auch andere Autoren des Bandes unterstreichen: Beckermann hat keine Angst, ihre Anwesenheit und ihre Subjektivität dem Zuschauer zu offenbaren.

Beckermanns österreichischer Hintergrund wird vor allem mit Blick auf *JENSEITS DES KRIEGES* (1996) untersucht. Der Film besteht aus Interviews, die Beckermann in der berühmt-berüchtigten Wehrmachtausstellung in Wien führte. Der Band enthält ein kurzes, aber faszinierendes Produktionstagebuch der Dreharbeiten, in dem Beckermann ihre eigenen Positionen und Absichten beschreibt und filmästhetische Entscheidungen begründet. Über ihr Ziel sagt sie: „Öffentlich ist [das Kriegsverbrechen] geschehen, in der Öffentlichkeit sollen [die Wiener] darüber reden“ (S. 86). Die weithin akzeptierte Idee, dass die Kriegsschuld nach der deutschen Niederlage unterdrückt worden und erst durch einen Prozess der Aufarbeitung wieder aufgetaucht sei, erscheint ihr falsch. Die Verdrängung, so argumentiert sie, kam nicht später, sondern fing schon zum Zeitpunkt des Krieges an; in jedem Moment, in dem Entscheidungen getroffen wurden, gab es alle Möglichkeiten: „Hinschauen oder Wegschauen, Mitmachen oder Verweigern“ (S. 92). Durch Interviews mit Vertretern der Kriegsgeneration, die die grauenhaften Bilder in der Ausstellung anschauen, als ob die darin geschilderten Ereignisse gegenwärtig wären, werden die im Film geäußerten Bekenntnisse erstaunlich aktuell. In ihrem Produktionstagebuch schreibt Beckermann: „Die einzig mögliche Filmform: Auftritt, Abtritt; eine Serie. Eine Anhörung“ (S. 92). In solchen Aussagen wird deutlich, dass das Anhören von Menschen – dass ihnen erlaubt wird, ihre Gedanken auszusprechen und sich damit selbst zu offenbaren – eine bewusste Praxis, wenn nicht sogar eine Kunstform für Beckermann ist.

Aufschlussreich sind auch Beckermanns Interviews und Kommentare. So spricht sie von ihren Schwierigkeiten, als 1982 am Anfang des Libanon-Krieges einige ihrer Kollegen „Nazis raus aus dem Libanon“ riefen. „[A]ll das hat mir gezeigt, dass es doch nicht so einfach ist für mich. Das war für mich der Beginn: mir anzuschauen, woher ich komm' und wer ich eigentlich bin“ (S. 135f).

Neben einer detaillierten Filmografie findet sich in dem Band auch noch ein erhellender Bericht über Beckermanns unvollständig gebliebenen Dokumentarfilm über Kurt Waldheim. Ihr übriges Œuvre liegt auf DVD vor, vor allem in der 2007 erschienenen *Ruth Beckermann Filmcollection*, die zu zehn Filmen neben zusätzlichen Interviews von Bert Rebhandl mit der Regisseurin auch englische und französische Untertitel bietet.

Ein Verdienst des Bandes ist es, die biografischen Kontexte von Beckermanns Werk zu erhellen: Es erscheint dadurch umso interessanter. Hinter ihren Filmen steht ein Mensch mit seiner ganzen Persönlichkeit. Wer den Band mit Empathie liest, wird erkennen: Diese Filmemacherin *ist* ihre Filme. (Brad Prager)

■ Kiu Eckstein: **Ein Leben ... zwei Welten. Biographische Notizen in Zeiten des Wandels.** Hamburg: tredition 2017, 292 Seiten
ISBN 978-3-7439-3298-2, € 19,99

Mit 90 Jahren schaut Klaus Manfred Eckstein, der sich heute Kiu Eckstein nennt, auf ein ereignisreiches Leben zurück: Er war beim Film und beim Fernsehen und hat als Journalist von weltpolitischen Brennpunkten berichtet. Vor allem aber war er Kulturvermittler. Dass er seit Langem als Autor spiritueller Bücher in Erscheinung tritt, ist nach all dem, was er erlebt hat, nicht das Ergebnis eines Bruchs, sondern eine Folge seiner vorangegangenen Arbeit.

Geboren 1927 und aufgewachsen in einem liberalen Elternhaus, das den Nationalsozialismus strikt ablehnte, gehört Eckstein der Flakhelfer-Generation an. Seine Faszination für den Film wird noch in den letzten Kriegsjahren geweckt durch Titel wie Georg Jacobys *DIE FRAU MEINER TRÄUME* (1944) und Veit Harlans *OPFERGANG* (1944). Dem Fronteinsatz entgeht er nur knapp. Nach dem Krieg studiert er Theaterwissenschaft, Soziologie und Psychologie an der Universität München und promoviert 1951 mit der Arbeit *Zur Soziologie der Kulturindustrie: Voraussetzung, Erscheinung, Standort* zu Adornos und Horkheimers Kulturindustriebegriff.

Seine erste Anstellung in der Filmbranche verdankt sich einem Zufall, eigentlich aber seinen guten Englischkenntnissen: Als der Hollywood-Regisseur Anatole Litvak 1951 zu Dreharbeiten an *DECISION BEFORE DAWN* (*ENTSCHEIDUNG VOR MORGENGRAUEN*) in der Bundesrepublik weilt, bekommt Eckstein die Stelle des fünften Assistenten. Der erste Schritt in seiner Filmkarriere: In den folgenden Jahren arbeitet er als Cutter u. a. von Robert Siodmaks *DIE RATTEN* (1955), Wolfgang Staudtes *ROSEN FÜR DEN STAATSANWALT* (1959) und Gerd Oswalds *SCHACHNOVELLE* (1960). Durch den Dokumentar- und Reisefilmer Otto Schulz-Kampfenkel, für den er zwei Filme schneidet, lernt Eckstein Afrika kennen und wird danach von Peter von Zahn für dessen Film- und Fernsehproduktionsgesellschaft engagiert, die als Zulieferer für die Freies Fernsehen GmbH von Konrad Adenauer fungiert. Damit beginnt seine zweite Karriere beim Fernsehen. Gemeinsam mit dem Journalistenehepaar Klaus und Renate Harprecht produziert Eckstein in den USA die Dokumentationsreihe *WELTENBUMMLER*, entwickelt eine Serie zur Musik in der neuen Welt und berichtet aus Afrika, u. a. über den Katanga-Konflikt im Kongo. Durch einen weiteren Auftrag von Peter von Zahn gelangt er Anfang der 1960er Jahre nach Brasilien und dreht dort die fünfteilige Dokumentation *GOTT IST BRASILIANER* (1963). Er begegnet dort Michael Vermehren und arbeitet – nach einem weiteren Intermezzo in den USA – mit ihm ab 1965 im Auslandsstudio des ZDF in Rio de Janeiro. Parallel zur lukrativen Tätigkeit eines freien Mitarbeiters beim Fernsehen, fasst Eckstein nun wieder Fuss im Filmgeschäft.

Schon früh knüpft er Kontakte zum Regisseur Joaquim Pedro de Andrade, durch den er weitere Vertreter des Cinema Novo wie Glauber Rocha, Leon Hirszman und

Nelson Pereira dos Santos kennenlernt. Als „der Eckstein“ bzw. „o Eckstein“ ist er in der Filmszene bekannt und wird ein wichtiger Ansprechpartner für Produktionen des Cinema Novo, weil er als einer der Wenigen in Rio über eine vollständige Kamera-, Ton- und Lichtausrüstung verfügt. Diese stellt er für verschiedene Produktionen zur Verfügung stellt. Gemeinsam mit Joaquim Pedro de Andrade produziert er 1967 fürs ZDF eine der ersten Dokumentationen über den jungen brasilianischen Film, *IMPROVISIERT UND ZIELBEWUSST*.

Eindrücklich schildert Eckstein seine Jahre in Brasilien, die Zeit des zweiten Militärputsches 1968 und die darauffolgende „bleierne Zeit“. Mit einem Bein ist er noch im brasilianischen Filmgeschäft tätig, doch die politischen Ereignisse in Chile um 1970 bringen ihn endgültig zum Fernsehjournalismus. Er berichtet über den Militärputsch in Chile, die Rückkehr Perons nach Argentinien und die dortige Militärdiktatur und schafft mit kritischen Hintergrundberichten ein mediales Gegengewicht zur selbstgefälligen Darstellung der Regierung während der Fussball-WM 1978. Ecksteins Aufzeichnungen lassen erahnen, wie brisant seine Arbeit war und dass seine Reportagen zum Teil in lebensgefährlichem Umfeld entstanden.

Anfang der 1980er Jahre kehrt Eckstein als festangestellter Journalist nach Deutschland zurück und arbeitet beim ZDF ins Mainz, doch pendelt er weiter zwischen Brasilien, den USA und Deutschland hin und her. Besonders sein Reportage über einen brasilianischen Mediziner, der als Medium für einen verstorbenen deutschen Arzt ohne Anästhesie operiert, sorgt nicht nur für eine hohe Einschaltquote, sondern massive Zuschauerproteste. Nach der Einführung des Privatfernsehens verändern sich die Produktionsbedingungen für Reportagen und Dokumentationen; es gibt immer weniger Sendeplätze. Nach Karrieren beim Film und beim Fernsehen wendet sich Eckstein nun der transpersonalen Psychologie zu und widmet sich der Therapieform des holotropen Atmens. In dieser dritten Lebensphase veröffentlicht Eckstein ein vielbeachtetes Buch zur tantrischen Lehre, der Kundalini.

Das spannende Buch *Ein Leben ... zwei Welten* bietet weit mehr als die blossen Erinnerungen eines Auslandsjournalisten, der zwischen den Welten wandelte, der ein Workaholic und, wie er selbst schreibt, auch ein exotischer Playboy war. „Still, klug und hatte Stil“, so erinnert sich Peter von Zahn an anderer Stelle an Klaus Eckstein. Ein schöneres Kompliment kann man sich kaum wünschen. (Wolfgang Fuhrmann)