

Matthias Steinle; Gerd Gemünden; Philipp Stiasny; Marco Abel; Jan-Christopher Horak; Brad Prager; Ralf Forster; Tobias Nagl; Michael Grisko  
**Besprechungen**

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21293>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Steinle, Matthias; Gemünden, Gerd; Stiasny, Philipp; Abel, Marco; Horak, Jan-Christopher; Prager, Brad; Forster, Ralf; Nagl, Tobias; Grisko, Michael: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 46/47, Jg. 16 (2011), Nr. 2, S. 125–149. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21293>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

## Besprechungen

■ Pierre Gras: **Good Bye Fassbinder! Le cinéma allemand depuis la réunification. Essai.** Paris: Actes Sud 2011, 352 Seiten  
ISBN 978-2-7427-9493-5, € 23,00

■ Thomas Schick, Tobias Ebbrecht (Hg.): **Kino in Bewegung. Perspektiven des deutschen Gegenwartsfilms.** Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2011, 385 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-531-17489-1, € 29,95

Und sie bewegt sich doch: Während der deutsche Film seit der Jahrtausendwende mit seinen internationalen Erfolgen und seiner neuen Vielfalt für Aufsehen sorgt, das Produktionsvolumen von Langfilmen mittlerweile sogar das des kulturprotektionistischen Nachbarn Frankreich überschritten hat, kommt nun auch mehr Bewegung in die Publikationstätigkeit. Wer sich bisher über den deutschen Gegenwartsfilm nicht allein durch Kritiken informieren wollte, konnte nur auf Monografien zu einzelnen Filmemachern wie Tom Tykwer und Andreas Dresen, Aufsätze zu Spezialthemen und knappe Überblicke in filmgeschichtlichen Gesamtdarstellungen zurückgreifen. Löbliche Ausnahmen bildeten der Sammelband *German Cinema: Since Unification* (2006) von David Clarke, ein Themenheft von *The Germanic Review* (2007) sowie Randall Halles auf die neuen transnationalen Produktionsformen fokussierte Studie *German Film After Germany* (2008). Im Jahr 2010 haben sich noch der lesenswerte Sammelband von Jaimey Fisher und Brad Prager, *The Collapse of the Conventional: German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (rezensiert von Gerd Gemünden in diesem *Filmblatt*) und ein Themenheft von *AugenBlick* (47/2010) dazugesellt.

Nun ist neben einem ersten umfassenden Sammelband zum deutschen Gegenwartsfilm auf deutsch, *Kino in Bewegung* von Thomas Schick und Tobias Ebbrecht, auch die erste Gesamtdarstellung auf französisch von Pierre Gras erschienen, die in vielem komplementär sind: Verspricht Gras eine Gesamtchau und eine Bilanz, so ermöglicht der Band von Schick und Ebbrecht eine Vertiefung zu einzelnen Filmen und Autoren aus filmwissenschaftlicher Perspektive, wobei auch filmwirtschaftliche Fragen und die Sicht der Filmemacher einbezogen werden.

In ihrer Einleitung konstatieren Schick und Ebbrecht, dass das deutsche Gegenwartskino in Bewegung sei, eine eindeutige Richtung aber kaum auszumachen und es „weder im Rahmen nationaler Zuordnung, noch mit den Begriffen europäisch, transnational, global oder populär ganz zu fassen“ sei (S. 16). Die Spannbreite der in den folgenden 17 Aufsätzen behandelten Themen und Filmemacher ist groß. Filminteressierte werden vor allem die *usual suspects* finden: Thomas Elsaesser beleuchtet das Werk Fatih Akins im Anschluss an Jacques

Rancière unter dem Aspekt einer „ethischen Wende“, und Michael Wedel zeichnet am Beispiel Tom Tykwers die Entwicklung vom „Konsens-Kino“ zur einer „transnationalen Ästhetik“ nach. Ein besonderes Gewicht liegt auf der „ersten Generation“ der „Berliner Schule“: Thomas Arslan, Angela Schanelec und Christian Petzold. Wie letzterer den Ton einsetzt, analysiert etwa Petra Löffler, deren Text – wie auch viele andere – mit einer Vorstellung theoretischer Ansätze und Instrumentarien beginnt und sich dann mit jenen *ghost sounds* befasst, die bei Petzold gelegentlich eine dominierende Eigendynamik gewinnen. Von der „zweiten Generation“ ist nur Henner Winckler vertreten, dessen nach Polen führende *KLASSENFAHRT* (2002) Guido Kirsten unter der Fragestellung des filmischen Realismus analysiert. Mit deutsch-polnischen Projekten im Speziellen sowie dem Konzept der „Interzone“ beschäftigt sich Randall Halle innerhalb eines größeren Abschnitts mit dem Titel „Grenzen und Übergänge“, der sich den transnationalen Perspektiven im Gegenwartsfilm widmet. Der Mainstream bleibt weitgehend ausgeblendet mit Ausnahme von *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (2008), dessen Misserfolg Lothar Mikos darin begründet sieht, dass die Potentiale des Doku-Dramas nicht richtig genutzt wurden.

Der Ökonomie und dem Bereich der Filmvermittlung ist ein weiterer Abschnitt gewidmet, der neben den wirtschaftlichen Rahmenbedingungen auch kulturelle Akteure wie die Goethe-Institute und die Filmfestivals vorstellt. Anke Zwirner präsentiert die Situation der Nachwuchsfilmemacher und die Bedeutung der Filmförderung, die einerseits für die neue Vielfalt Sorge, andererseits auch die Gefahr einer Übersättigung des Marktes und einer „gegenseitigen ‚Kannibalisierung‘ einzelner Projekte“ (S. 315) berge. Dass sich wirklich die „leidenschaftlichen Kämpfer, die kreativ und gleichzeitig unternehmerisch denkenden Produzenten und Filmemacher“ (S. 317) durchsetzen werden, ist hoffentlich nicht zu optimistisch gedacht. Eine von der Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ durchgeführte Umfrage zum Image des deutschen Films zeigt immerhin, dass beim deutschen Kinopublikum nicht mehr das Negativbild des Autorenfilms der 1960er und 1970er Jahre vorherrscht. Ansonsten zeigen sich die Grenzen der Umfrage an den Ergebnissen, „dass es *das* Image des deutschen Kinofilms nicht gibt“, genauso wenig wie das „*eine* Publikum“ (S. 306).

In seiner Breite wird der Band dem Anspruch, Tendenzen aufzuzeigen, unbekanntes Terrain und bekannte Filme neu zu entdecken, mit aufschlussreichen Analysen und aktuellen Informationen gerecht. Ziemlich offen bleibt allerdings die Frage nach längeren Kontinuitäten. Dieses Thema wird wiederholt angesprochen, beispielsweise von Elsaesser, der den Dialog Fatih Akins mit Fassbinder hervorhebt; auch werden Dresens Lehrjahre zu DDR-Zeiten und das lange Zeit negative Image deutscher Filme erwähnt. Explizit setzt sich damit aber nur Lothar Mikos in seiner Abrechnung mit den zugleich fürs Kino und Fernsehen gedrehten „amphibischen Filmen“ des Neuen Deutschen Films auseinander, in der er eher die Brüche betont.

Vielleicht fördert die räumliche Distanz den Blick aufs Ganze und die Frage nach Kontinuitäten. So ist ein Verdienst der Monografie von Pierre Gras, sowohl personelle wie ästhetische und strukturelle Kontinuitätslinien herauszuarbeiten, ohne nach einem simplen Vorher-Nachher-Schema zu argumentieren. Bereits im Titel *Good Bye Fassbinder!* verbirgt sich ein ironischer Kommentar zur französischen Fassbinder-Fixierung, die die Anerkennung anderer Filmemacher und neuer Ansätze behindert, und der Verweis auf den Überraschungserfolg von *GOOD BYE, LENIN!* (2003), der einer generell reduzierten Wahrnehmung des aktuellen deutschen Kinos im Ausland gilt. Mitnichten will Gras Fassbinder & Co. verabschieden und die kommerziellen Erfolge in Abgrenzung zum Autorenkino feiern oder beklagen. Im Gegenteil: Er beleuchtet die ganze Spannbreite der Produktion und die Kontinuitätslinien in der ost- und westdeutschen Filmgeschichte.

Gesamtdarstellungen dieses Formats können nicht alles erfassen, und der informierte deutsche Leser mag einiges vermissen, aber Gras präsentiert in seinem zugleich abwägenden und urteilsfreudigen Buch mit dem Untertitel *Essai* wesentlich mehr als das, was in Frankreich via ARTE, Festivals und Kinoauswertung überhaupt zugänglich ist – und mehr als in allen bisherigen Sammelbänden zusammen erwähnt wird! Neben den Regisseuren und ihren Filmen finden auch Produzenten, Schauspieler, Kameraleute, Cutter und andere Akteure Beachtung. Die französische Sicht erweist sich hier für eine deutsche Leserschaft als doppelter Gewinn: Zum einen erfährt sie, *welche* deutschsprachigen Filme *wie* in Frankreich wahrgenommen werden und welche ökonomischen und kulturellen Gründe das hat. Zum anderen rückt der an der französischen Cinéphilie geschulte Gras den neueren deutschen Autorenfilm und seine Formen in ungewohnte cineastische Traditionen (etwa von Robert Bresson). Damit eröffnet er neue Perspektiven vor allem auf realistische, reduzierte Ästhetiken als anderer Form der Weltwahrnehmung mit spezifischem Potential.

Dem Anfangskapitel über das „Abenteuer“ der Berliner Produktionsfirma X-Filme, das sie als Wegbereiter einer neuen internationalen Anerkennung des deutschen Kinos vorstellt, folgt eines über die „Berliner Schule“. Es porträtiert sowohl die „Gründergeneration“ wie die, so Gras, „junge Garde“. Was sie verbinde, sei weniger eine in Zeiten der Krise verbreitete Melancholie oder der Wille, aktuelle Krisensymptome stilistisch umzusetzen, sondern „ein Bild von Deutschland wiederzugeben“ (S. 123). Dieses Bild sei im Alltag angesiedelt und versuche gleichzeitig, den historischen Umbrüchen seit der Wiedervereinigung gerecht zu werden. Im Gegensatz zum dänischen Dogma 95 handele es sich bei den im Umfeld der „Berliner Schule“ entstandenen Filmen um eine informell angewandte filmische Ästhetik.

Das *Oeuvre* von Fatih Akin und Andreas Dresen erscheint dem Franzosen Gras als „nicht klassifizierbar“, obwohl Akin sehr wohl im migrantischen und deutsch-türkischen Kino wenn schon nicht klassifiziert, so doch in kulturellen und generischen Kontexten situiert werden könnte. Ähnliches gilt vor dem Hin-

tergrund seiner DEFA-Sozialisation für Dresen, dessen Werk im Band von Schick und Ebbrecht mit zwei Aufsätzen und einem ausführlichen Gespräch gewürdigt wird. Mit Romuald Karmakar, dessen Filme mit großer Sympathie betrachtet werden, befasst sich Gras dagegen ausführlich. Sehr viel kürzer fällt ein Kapitel zum kommerziellen Kino aus, das sich hauptsächlich auf Filmtitel beschränkt, aber auch ohne Polemik auskommt. Gras' Sympathien liegen beim intellektuell anspruchsvollen Autorenkino, das dem Zuschauer etwas zumutet. Doch Gras ist auch Ökonom und sieht in der Bandbreite der gesamten Produktion ein Zeichen für eine funktionierende Filmkultur. Er beschäftigt sich daher auch mit Faktoren, die zur positiven Entwicklung in Deutschland beigetragen haben: dem Filmförderungssystem, den Filmschulen und der Rolle der Berlinale.

Während der Dokumentarfilm im Band von Schick und Ebbrecht mit Ausnahme von Karmakars *LAND DER VERNICHTUNG* (2005), den Ebbrecht zusammen mit Robert Thalheims *AM ENDE KOMMEN TOURISTEN* (2007) auf der Folie europäischer Gedächtnisräume analysiert, abwesend ist, widmet ihm Gras ein ganzes Kapitel. Er untersucht darin die Kontinuitäten im Werk der ostdeutschen Dokumentaristen Thomas Heise und Volker Koepp vor und nach 1990. Der Westen ist durch Heinz Emigholz und Gerhard Friedl vertreten.

Am Ende des Bandes nimmt Gras dann eine aufschlussreiche Neubewertung von Harun Farocki und Alexander Kluge im Kontext der jüngeren Entwicklungen vor. Er sieht ihre jahrzehntelange Arbeit als Garant persönlicher und künstlerischer Integrität, womit sie zu Orientierungsfiguren für junge Filmemacher geworden seien, mit denen sie sogar eng zusammenarbeiten: Farocki mit Petzold, Kluge mit Karmakar und Tykwer.

*Good Bye Fassbinder!* liefert neben einem geordneten Rück- und breiten Überblick auch einen sehr gut informierten Einblick in den Reichtum und die Vielfalt des deutschen Gegenwartsfilms, dessen Entdeckung Gras kenntnisreich und mit ästhetisch versierten Analysen – nicht nur – dem französischen Publikum nahe legt. Entsprechend lautet der letzte Satz: „Le cinéma allemand commence.“ – „Der deutsche Film beginnt.“ (S. 303) Wie die beiden hier besprochenen, empfehlenswerten Publikationen unter Beweis stellen, gilt das auch für die Forschung zum sich so produktiv in Bewegung befindenden deutschen Gegenwartsfilm. (Matthias Steinle)

■ Jaimey Fisher, Brad Prager (Hg.): ***The Collapse of the Conventional. German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century.***

Detroit: Wayne State University Press 2010, 431 Seiten, Abb.

ISBN 978-0-8143-3377-8, \$ 39,95

Wie der Titel bereits andeutet, hebt der Sammelband *The Collapse of the Conventional* mit seiner Bestandsaufnahme des zeitgenössischen deutschen Films auf „tektonische Verschiebungen“ (S. 1) in den vergangenen 15 Jahren ab.

Gemeint sind damit zum einen die Abkehr von den Beziehungskomödien, der Ostalgie-Welle und anderen mit populären Darstellern besetzten Genrefilmen der 1990er Jahre, die Eric Rentschler treffend als „cinema of consensus“ bezeichnet hat. Andererseits geht es um die Frage, wie sich zeitgenössische Autorenfilmer im Spannungsfeld zwischen globaler und nationaler Filmwirtschaft neu positionieren und inwieweit der Neue Deutsche Film der 1970er Jahre noch Modellfunktionen bei diesen Überlegungen übernehmen kann.

Die ausführliche und differenzierte Einleitung der beiden amerikanischen Germanisten und Herausgeber Jaimey Fisher und Brad Prager gibt einen guten Überblick über die filmpolitischen Entwicklungen und ästhetischen Trends der letzten Dekade. Hier werden auch die wichtigen Regisseure Fatih Akin, Andreas Dresen und Tom Tykwer vorgestellt, die in den einzelnen Beiträgen nur kurz behandelt werden – wohl weil ihr Werk einem englischsprachigen Publikum schon recht bekannt ist. Immer wieder wird auf den langen Schatten Fassbinders verwiesen, der sich bei so unterschiedlichen Regisseuren wie Akin und Oskar Roehler bemerkbar mache. Letzterem widmet Johannes von Moltke seine Aufmerksamkeit in einem Beitrag über DIE UNBERÜHRBARE (2000), dem meiner Meinung nach einzigen Film Roehlers, in dem er seinem Epigonentum wirklich entkommt. Von Moltke interessiert hier, wie sich Roehlers kritische Bestandsaufnahme der Wiedervereinigung dem Autorenfilm Fassbinders und Alexander Kluges gegenüber positioniert. Und auch in Roger F. Cooks Interpretation von DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI (2004) wird Hans Weingartners Film unter dem speziellen Blickwinkel verhandelt, inwieweit er auf die RAF-Filme der 1970er und frühen 1980er Jahre – insbesondere auch Fassbinders – rekurriert.

Ein Augenmerk des Bandes gilt der „Berliner Schule“, die in Deutschland und Frankreich von Teilen des Feuilletons gefeiert, in Amerika aber von der Kritik wie vom Publikum gerade erst entdeckt wird. Dies geschieht in der Einleitung, die Ulrich Köhler hervorhebt, wie auch in den Aufsätzen von Marco Abel über Christian Petzold und Kristin Kopp über Christoph Hochhäusler. Sie stellen die ersten fundierten englischsprachigen Arbeiten zu diesen wichtigen Regisseuren dar, sieht man einmal von Abels vielen kürzeren Aufsätzen und Interviews ab. Stark vertreten sind des Weiteren melodramatisch grundierte Historienfilme mit Beiträgen von Elisabeth Krimmer über STALINGRAD (1992) und DER UNTERGANG (2004), von Jaimey Fisher über DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) und von Wilfried Wilms über den Fernsehreiheiler DRESDEN (2006), die sich alle mit der eigenwilligen Umschreibung der deutschen Vergangenheit unter dem Bannspruch der sogenannten Normalisierung befassen. So hinterfragt zum Beispiel Anna Parkinson in ihrem Aufsatz zu ROSENSTRASSE (2003) kritisch Margarethe von Trottas Versuch einer feministisch angehauchten „jüdischen Symbiose“. Von Trotta bleibt dabei eine der wenigen Regisseurinnen des Neuen Deutschen Films, deren Werdegang in diesem Band bis in die Gegenwart verfolgt wird, obgleich so wichtige Filmemacher wie Wim Wenders und Werner Herzog sich zum Teil als globale Regis-

seure neu erfunden haben (Herzogs jüngerem Filmschaffen widmet sich der 2011 erschienene, von Chris Wahl herausgegebene Sammelband *Lektionen in Herzog*).

Über die genannten Beispiele hinaus bleibt der populäre deutsche Film, wie so oft in wissenschaftlichen Abhandlungen, unterbelichtet, was dazu führt, dass die Kontinuitäten zwischen dem Film der 1980er und frühen 1990er Jahre und dem der letzten fünfzehn Jahre etwas heruntergespielt werden. Das ist verständlich in einem Band, der das Neue am deutschen Gegenwartsfilm aufzeigen möchte. Dennoch ist „das Konventionelle“ keineswegs, wie der Titel suggeriert, aus Deutschlands Filmlandschaft verschwunden. Man nehme nur Doris Dörrie, eine der Protagonistinnen des Umschwungs vom Autoren- zum Genrefilm, die noch immer genau da weitermacht, wo sie vor 25 Jahren angefangen hat – und das mit beträchtlichem Erfolg beim Publikum. Ebenso erwähnen könnte man die Genrefilme für Kino und Fernsehen von Dominik Graf oder die zugkräftigen Komödien von und mit Bully Herbig oder Til Schweiger, aus welchen sich auch Einiges über den „deutschen Gefühlszustand“ anno 2010 ablesen ließe. Als einziger Vertreter des rein populären Kinos ist Sönke Wortmann in gleich zwei Beiträgen vertreten, die sich auch noch beide mit seinen Fußballfilmen beschäftigen. Allerdings unterscheiden sich Jennifer Kapczynskis Aufsatz über die Farbstrategien in *DAS WUNDER VON BERN* (2003) und Lutz Koepnicks Reflexionen zum Zusammenhang zwischen *DEUTSCHLAND, EIN SOMMERMÄRCHEN* (2006) und dem „public viewing“ inhaltlich sehr und vermeiden Wiederholungen. Auch Michael D. Richardsons Studie zu DDR-Konsumobjekten verhandelt anhand von *SONNENALLEE* (1999) und *GOOD BYE, LENIN!* (2003) implizit die kreativen Spannungen zwischen reinem Unterhaltungs- und Arthouse-Film.

Die erwähnten Auslassungen – zu denen man noch die fehlende Berücksichtigung bedeutender Dokumentaristen wie Volker Koepp und Andres Veiel hinzufügen könnte – kompensiert der Band durch einige Überraschungen. So diskutiert Barbara Mennel das Schaffen der Schweizer Film-Essayistin Ursula Biemann, die nicht nur im angloamerikanischen Raum noch ihrer Entdeckung harrt. Biemanns experimentelle Filme untersuchen auf eigenwillige und eindringliche Weise den Zusammenhang zwischen Globalisierung und Migration, oft aus dem Blickwinkel von Frauen, die sowohl als Opfer wie als Subjekte in diesem Prozess erscheinen. John Davidsons Beitrag zu den frühen Filmen von Wolfgang Becker und Andreas Kleinert betritt ebenfalls Neuland.

Vielen Aufsätzen ist gemeinsam, dass sie die Besonderheiten des zeitgenössischen Films auf der Folie der Zeit von den späten 1960er bis in die frühen 1980er Jahre, der „Goldenen Zeit“ des deutschen Nachkriegsfilms, herausarbeiten. Brad Prager ist einer der wenigen Autoren, die ganz explizit diesen Bogen schlagen. Sein Aufsatz umschreibt anschaulich das Motiv der utopischen Sehnsucht, beginnend mit den frühen Filmen und Schriften von Kluge, von Trotta und Rudolf Thome bis hin zu Schlöndorffs *DIE STILLE NACH DEM SCHUSS* (2000), Tykwers *HEAVEN* (2002) und Yüksel Yavuz' *KLEINE FREIHEIT* (2004).

Herausgekommen ist bei alledem ein kompaktes, wissenschaftlich solides und gut lesbares Buch, dem man viele Leser wünscht unter Studierenden wie in der interessierten Öffentlichkeit. (Gerd Gemünden)

■ Paul Cooke, Chris Homewood (Hg.): **New Directions in German Cinema**. London und New York: I.B. Tauris 2011, 308 Seiten, Abb. ISBN 978-1-84885-907-4, £ 16,99

Ein Jahr nach *The Collapse of the Conventional. German Film and Its Politics at the Turn of the Twenty-First Century* (2010) ist nun mit *New Directions in German Cinema* ein zweiter englischsprachiger Sammelband erschienen, der das deutsche Filmschaffen der letzten zehn Jahre unter die Lupe nimmt. Oder sollte man lieber sagen: in Deutschland produzierte Filme? Denn ob man angesichts der vielen „Turns“ und „Trends“ eigentlich noch von einem deutschen Filmschaffen sprechen kann, ist nicht so klar, wie es speziell das jüngere, teilweise schon obsessive Interesse in der angloamerikanischen Filmwissenschaft am „National Cinema“ nahelegt. Offensichtlich sind die internationalen Festivals mit ihren sogenannten Multiplikatoren, den Kritikern, und ihrem Hunger nach Distinktion und Markenbezeichnungen wesentlich daran beteiligt, dass aus Schlagwörtern akademische Kategorien werden. Man denke an die jüngsten „Neuen Wellen“ aus Rumänien und von den Philippinen. Die Welle machen: Im Fußballstadion heißt das, einmal kurz aufspringen, die Arme hochreißen und sich wieder setzen. Einen erheblichen Anteil an dieser Entwicklung haben auch universitäre Veranstaltungen und englischsprachige Verlage. Anscheinend sind zwar die Reihen des Routledge-Verlages zum „National Cinema“ (mit Sabine Hakes Überblicksdarstellung des deutschen Films) und des Wallflower-Verlages (der auch lange, lange einen Sammelband über Deutschland annonciert hatte) zu nationalen und regionalen Kinematographien mittlerweile eingestellt. Doch schon kündigen die Verlage Intellect Books und Wiley-Blackwell Sammelbände zum deutschen Kino in ihren Reihen „Directory of World Cinema“ bzw. „Companions to National Cinema“ an. Wie austauschbar die Begriffe „National Cinema“ und „World Cinema“ geworden sind, zeigt sich daran, dass der Verlag I.B. Tauris seine *New Directions in German Cinema* in einer Reihe zum „World Cinema“ präsentiert.

Wenn viele verschiedene Autoren (und oftmals dieselben) innerhalb weniger Jahre über das mehr oder weniger gleiche Thema schreiben, ist es nicht ganz unwahrscheinlich, dass der Leser auf ähnliche Beobachtungen und Einschätzungen, auf Wiederholungen und nur vergleichsweise feine Unterschiede stoßen wird. Manchmal ergänzen sich die Beiträge, manchmal drängt sich auch der Eindruck auf, dass zum Thema vorerst alles gesagt ist, aber eben noch nicht von jedem. In den für den universitären Unterricht sicherlich geeigneten *New Directions in German Cinema* gleichen die Schwerpunkte in etwa denen



von *The Collapse of the Conventional*: Die 14, jeweils einem einzelnen Spielfilm gewidmeten Aufsätze drehen sich einerseits um recht aufwendig produziertes, sogenanntes populäres Kino (man könnte auch „Mainstream“ sagen), das speziell vom Nationalsozialismus, von Stasi-Überwachung und RAF-Terrorismus handelt. Round up the usual suspects: Hier schreiben etwa Christine Haase über *DER UNTERGANG* (2004), Paul Cooke über *DAS LEBEN DER ANDEREN* (2006) und Chris Homewood über *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX* (2008).

Andererseits geht es um den Zustand eines zumeist auf Gegenwartsstoffe fixierten Autorenfilms. Dieser Autorenfilm – dessen Macher zwischen 1960 und 1973 geboren sind – zerfällt wiederum in zumindest zwei Spielarten: Fatih Akin und Andreas Dresen – behandelt von Dagmar Berghahn und Laura McGee – stehen für Filme, die auf sehr unterschiedliche Weise Formeln des Genrekinos aufgreifen und damit ein großes Kinopublikum ansprechen. Die sogenannte Berliner Schule, hier vertreten durch Texte von Jaimey Fisher über Christian Petzolds *YELLA* (2007) und von Marco Abel über Valeska Grisebachs *SEHNSUCHT* (2006), steht hingegen für ein sprödes, sich dem populären Geschmack und der leichten Konsumierbarkeit bewusst entziehendes „Gegenkino“ mit kleinem Budget, das sein deutschsprachiges Publikum freilich kaum durch das Kino, sondern durch Fernsehausstrahlungen erreicht. Allerdings wackelt die grundsätzliche Einteilung in einen Autorenfilm und ein (womöglich von Bernd Eichinger produziertes) populäres Kino, dessen Kritik sich auch in diesem Band auf etwas übertriebene Weise an Eric Rentschlers Rede vom Konsenskinos der 1990er Jahre klammert: Die von Brad Prager analysierte, vom Genrefilmer Stefan Ruzowitzky gedrehte und mit dem Oscar prämierte KZ-Geschichte *DIE FÄLSCHER* (2007) hatte in Deutschland mit 79.000 Kinozuschauern kaum mehr als *YELLA*, während Dresens Sozialdramen regelmäßig ein paar hunderttausend Menschen ins Kino locken. Gar nicht zu reden vom Autoren Tom Tykwer, der – wie ein Abtrünniger – im Band merkwürdigerweise kaum einmal erwähnt wird – oder vom Paradiesvogel Michael Herbig (was nebenbei erahnen lässt, was woanders als „deutsch“ wahrgenommen oder eben nicht wahrgenommen oder als würdiges Themen erachtet wird: Komik und Persiflage *made in Germany* gehören dazu nicht, Nazis und Stasi-Agenten sehr wohl).

Gerahmt sind die Beiträge durch zwei Aufsätze von John E. Davidson über Alexander Kluges Minutenfilme und von Alasdair King über Edgar Reitz' *HEIMAT 3* (2004), also über zwei Galionsfiguren des Jungen bzw. Neuen Deutschen Films. Angesichts der Flut von englischsprachigen Büchern über Michael Haneke ist bemerkenswert, dass keiner seiner Filme im Band besprochen wird: Gilt Haneke als Österreicher? Ist er zu alt, zu „klassisch“, zu europäisch? Gerade hat der Berghahn-Verlag einen Wälzer zum *New Austrian Film* herausgebracht, in dem das Werk von Haneke, aber auch das der im vorliegenden Band vertretenen Regisseure Ruzowitzky und Grisebach untersucht wird. Einmal mehr wankt das (verlegerische) Konzept eines „National Cinema“, das sich ja stets auch um die Konstruktion oder Dekonstruktion einer spezifischen

nationalen Selbstwahrnehmung und Selbstversicherung vor dem Hintergrund von Globalisierung und Migration drehen soll. Wenn Filme und Regisseure mal dieser, mal jener „nationalen“ Kinematographie zugeschlagen werden können, muss man doch am Sinn solcher Schubladen zweifeln.

Die Herausgeber der *New Directions in German Cinema* können nichts für solche Begriffsverwirrungen, denen zufolge sich ihr Gegenstand je nach Lust und Laune als nationales, europäisches oder Welt-Kino beschreiben ließe. Als Gegengewicht zu den Einzelfilmanalysen hätte das Einleitungskapitel aber die Grundkoordinaten der Filmproduktion in Deutschland etwas genauer darstellen sollen: die Allianz von Kino und Fernsehen, die Bedeutung der Fördergremien, Festivals und speziell die der internationalen Koproduktionen bei den teuren „high profile“-Geschichtsfilmern. Über letztere wird zwar angemerkt, dass ihre Kosten nicht auf dem heimischen Markt amortisiert werden können, sie also von vornherein auf einen internationalen Markt zielen. Doch die Frage fehlt, ob das Kalkül aufgeht? Wie viel bringt der Verkauf ins Ausland ein? Inwieweit folgt die Wahl des historischen Stoffs diesem Kalkül? Wie wirkt sich dabei die mögliche Rücksichtnahme auf internationale Koproduktionspartner aus? Welche Rolle spielen Fernsehsender? Da die deutschen Geschichtsdarstellungen im konzeptionellen Rahmen des zumeist übel beleumundeten „Heritage-Films“ untersucht werden, könnte man vielleicht akzentuieren, dass nicht erst heute, aber – siehe Brian Singers *OPERATION WALKÜRE – DAS STAUFFENBERG ATTENTAT* (2008), Stephen Daldrys *DER VORLESER* (2008) oder Quentin Tarantinos *INGLOURIOUS BASTERDS* (2009) – eben auch heute hierzulande gedrehte, amerikanisch-deutsche Koproduktionen die Vorstellung von deutscher Geschichte im Kino und damit vom historischen Erbe der Deutschen wesentlich mitbestimmen. (Philipp Stiasny)

■ Olaf Möller, Michael Omasta (Hg.): **Romuald Karmakar**. Wien: Synema 2010, 255 Seiten, Abb.  
ISBN 978-3-901644-34-4, € 20,00

■ Tobias Ebbrecht: **Bilder hinter den Worten: Über Romuald Karmakar**. Berlin: Verbrecher Verlag 2010, 108 Seiten  
ISBN 978-3-940426-38-3, € 13,00

Seit seinem auf Super8 gedrehtem Debüt *ADELHEID UND KONRAD* von 1984 hat Romuald Karmakar 26 weitere Filme gedreht, darunter Klassiker des jüngeren deutschen Kinos wie *WARHEADS* (1992), *DER TOTMACHER* (1995), *DAS HIMMLER-PROJEKT* (2000) und *HAMBURGER LEKTIONEN* (2006). Im deutschen Kino nach der Ära des Autorenfilms nimmt das Oeuvre Karmakars gleichwohl eine Sonderstellung ein. Seine Produktivität dem deutschen Kino als Ganzem gutzuschreiben, wäre allerdings ziemlich verfehlt. Zumindest wenn man damit meint, die vom

Fernsehen und dem hochkomplizierten System öffentlicher Subventionen genährte deutsche Filmindustrie habe diesen so ungewöhnlichen Filmemacher wesentlich unterstützt. Im Gegenteil hat Karmakar „in den letzten zehn Jahren [...] fast alle seine Werke selber produziert, und das heißt nicht, dass er über seine Firma Pantera Film Fördergelder beantragt und verwendet hätte, sondern dass er seine Filme mit seinem eigenen Geld gemacht hat“, wie Olaf Möller feststellt (S. 19). Dessen vorzüglicher, 120 Seiten langer Essay über den Filmemacher bildet das Herzstück des vom Österreichischen Filmmuseum und dem Verein Synema anlässlich einer Retrospektive in Wien gemeinsam produzierten Bandes, der außerdem mehrere Interviews mit Karmakar, Filmrezensionen, eine detaillierte Filmografie sowie Texte, Briefe und Fotos aus dessen Besitz enthält.

Wie Möller auf überzeugende Weise darlegt, ist Karmakars so zielstrebige wie kompromisslose Karriere gleichermaßen der Do-it-yourself-Ethik der Punk-Ära, dem Außenseitertum eines Herbert Achternbusch und dem Schaffen amerikanischer „Mavericks“ wie Monte Hellman, John Cassavetes und Sam Peckinpah verpflichtet. Außerdem wurzelt sie in einer transnationalen Biografie, die Möller als „displaced“ (S. 22) bezeichnet: Karmakar, 1965 in Wiesbaden als Sohn einer Französin und eines Iraners geboren, wuchs bei seiner Mutter (deren französische Staatsbürgerschaft er bis heute besitzt) und seinem zweiten Stiefvater (der erste Stiefvater war Inder) auf, verbrachte Teile seiner Jugend in Griechenland und lebt seit Anfang der 1980er Jahre in Deutschland. In der Tat, der Lebenslauf eines Außenseiters! Und es ist dieser biografische Hintergrund, der sich nicht nur direkt in Karmakars Arbeitsweise widerspiegelt, sondern sie in vielerlei Hinsicht erst ermöglicht.

Möller stellt Karmakars Schaffen aus einer dezidiert parteiischen Perspektive dar. Er argumentiert leidenschaftlich, nicht selten polemisch, stets eloquent. Im besten Sinne des Wortes erscheint Möller als der in seinem Denken wohl unabhängigste *Cineast* unter den deutschen Filmkritikern von heute. Seine treffende Beschreibung Karmakars könnte ebenso gut für ihn selbst gelten: „Karmakar ist ein Autor, wie es ihn im bundesdeutschen Kino eigentlich nicht mehr geben sollte, eine Art kultureller Rest: Er ist der letzte Meister des Jungen Deutschen Films – zumindest seine Haltung zum Kino hat alles mit dieser berühmtesten Generation des BRD-Kinos zu tun und nur sehr, sehr wenig mit der kontemporären.“ (S. 21) Seine Leser fordert Möller auf, diesen Regisseur als den brillanten Vertreter einer unabhängigen Filmkunst zu verstehen, dem es um eine radikale Kritik am zeitgenössischen, von konformistischen Praktiken dominierten deutschen Kino geht. Das Beispiel Karmakars verdeutliche die Notwendigkeit, „Filme mehrgleisig, sowohl mit als auch ohne Förderung, zu realisieren, sich wieder darauf zu besinnen, dass es bei der Regie zuerst einmal auf die geistige Leistung ankommt, dass die unabhängig ist von allem Kapital, dass sich mit fast nichts Kinowahrheit und Kinoschönheit schöpfen lassen, wenn man die Mittel sinnvoll zu verwenden weiß.“ (S. 91)

In seiner gründlichen Auseinandersetzung mit dem bisherigen Gesamtwerk – den Kurzfilmen und Dokumentationen, den fünf abendfüllenden Spielfilmen und drei Filmessays über elektronische Tanzmusik – entdeckt Möller eine tiefe Wahrheit und Schönheit in Karmakars Schaffen. Es ist jene Wahrheit und Schönheit, die nur einer produzieren kann, der dem Medium Film gewissermaßen mit einer Bazin'schen Haltung begegnet; einer, der die „Gegenwart der Wirklichkeit“ (S. 17) zu sehen begehrt. Dieses sowohl filmästhetische wie politische Ziel erreicht Karmakar durch die immer wieder neue, immer leicht variierte Mobilisierung dessen, was für Möller die Basis seines Kinos ausmacht, nämlich „die einzelne Einstellung: Ein Ort, Zeit, die vor der Kamera vergeht, nun durch den Film fließt, selbstverständlich Originalton“ (S. 16). Im Insistieren auf einer unteilbaren Wirklichkeit manifestiert sich demnach auf ästhetische Weise der zentrale politisch-moralische Imperativ von Karmakars Arbeit, die Versicherung einer Solidarität, „eines zweckfreien, einer Idee bzw. Idealen verpflichteten Gemeinsamen“ (S. 52).

Immer wieder betont Möller die Haltung des Filmemachers nicht allein gegenüber dem Kino, sondern gegenüber seiner Umwelt, mit der Konsequenz, dass Karmakar „ein *auteur* der Lebens-, weniger der Kinoerfahrungen“ sei (S. 46). Möller erreicht so sein wichtigstes Ziel, nämlich zu verdeutlichen, dass das Sprechen über Karmakar notwendigerweise auch ein Sprechen „über ein Vierteljahrhundert bundesdeutscher Geschichte“ bedeutet, denn „die Art, wie man zu welcher Zeit auf welche Art mit seinem Schaffen umging, erzählt sehr viel über dieses Land, das Selbstverständnis und Selbstbild dieser BRD“ (S. 13). Diese Erkenntnis sowie Möllers Fähigkeit, den Leser mit seinem Enthusiasmus für Karmakars Filme anzustecken, prägt den gesamten, sorgfältig recherchierten Band. Noch während des Lesens packt den Leser der Wunsch, die besprochenen Filme zu sehen und wiederzusehen.

Der fast gleichzeitig erschienene zweite lange Essay über Karmakar, Tobias Ebbrechts *Bilder hinter den Worten*, unterscheidet sich von dem reich illustrierten Band aus Österreich nicht nur durch sein schmales Taschenbuchformat, sondern auch durch seinen eher akademischen Tonfall, seine intellektuelle Strenge und eine nicht so zur Schau gestellte Parteilichkeit. Ebbrechts ebenso profundes wie gut lesbares Buch präsentiert Karmakar als einen „Filmemacher des Zwischenraums“ (S. 12). Dessen filmische Methode erzeuge „in den Köpfen der Zuschauer Bilder hinter den Worten [...]: als Folge einer spezifischen Reduktion und Verknappung, einer Fremdstellung des Blicks auf Bekanntes und eines Zumsprechen-Bringens von Dokumenten“ (S. 14). Wie Möller insistiert auch Ebbrecht auf Karmakars Status als ein „Regisseur aus Deutschland, gerade weil er sich aus den engen Bindungen der deutschen Filmlandschaft teilweise schmerzvoll ablöst“ (S. 18); er sei ein „radikaler Aufklärer“ (S. 89), der filmgeschichtlich in eine Linie gehöre mit Murnau und Fassbinder, mit Straub-Huillet und Achternbusch.

Zu einem unbeabsichtigten Gegenstück zu Möllers weit ausholendem Text wird Ebbrechts Arbeit vor allem dadurch, dass sie sich einem erkennbar unaka-

demischen Regisseur mit einem akademischen Zugriff nähert. Mit Bezug auf Walter Benjamins im *Passagen-Werk* niedergelegte Theorie der „Konstellationen“ lenkt Ebbrecht den Blick auf Karmakars filmischen Umgang mit Geschichte. Für ihn erscheint Karmakar als amoralischer und nicht als unmoralischer Regisseur, wie manche Kritiker in der Diskussion über *COUP DE BOULE* (1988) und *WARHEADS* behauptet haben. Durch sein vorrangiges Interesse an der Erforschung der „Grauzonen“ zwischen Normalität und Exzess“ (S. 20) hebe sich Karmakars Arbeit über (deutsche) Geschichte scharf von den weithin bekannten Historienfilmen ab. Letztere stellten in Kino und Fernsehen regelmäßig eine scheinbar ungebrochene Haltung zur deutschen Geschichte zur Schau und führten auf unverhohlene Weise fort, was Herbert Marcuse einst provokativ als den affirmativen Charakter der Kultur bezeichnet hatte. Mit Hilfe einer „kitschigen Vermenschlichung“ von Tätern – etwa von Hitler in Oliver Hirschbiegels *DER UNTERGANG* (2004) – zielten diese Historienfilme auf „Verständnis“ beim Zuschauer und wollten dadurch einen neuen Grad von „Verstehen“ erreichen (S. 51). Im Gegensatz dazu, so Ebbrechts zentrale These, verweigere sich Karmakar „der einschichtigen Rekonstruktion in der Einfühlung, die längst zum gängigen Muster der heute vorherrschenden Geschichtsfiktion und der gegenwärtigen Erinnerungskultur geworden ist. Sein Verfahren ist ‚Re-Konkretisierung‘“ (S. 24).

Diese Methode der „Re-Konkretisierung“ untersucht Ebbrecht ausführlich an Karmakars Filmen. Ebbrechts Analysen ergänzen somit die von Möller, liefern zugleich aber auch ganz neue, den Blick öffnende Zugänge und Erkenntnisse über das Schaffen des Regisseurs, dessen wichtigste Provokationsleistung umso deutlicher wird: So, wie in seinen Filmen „weder eine abgeschlossene Vergangenheit noch eine ungebrochene Gegenwart“ (S. 48) existieren, so können wir nach der Lektüre von Ebbrecht und Möller auch seine Filme nicht wie Produkte einer abgeschlossenen Vergangenheit behandeln, deren Wert in Nietzsches Worten nur „antiquarisch“ wäre. Ebenso wenig dürfen wir seine Filme als objektive, realistische Darstellungen der Gegenwart betrachten, durch die wir womöglich die Wirklichkeit in unvermittelter Form verstehen könnten. Nein, Karmakars Umgang mit Geschichte kümmert sich nicht um den passenden Zeitpunkt und ist demnach unzeitig in zweifachem Sinne: Erstens wird Geschichte in und durch seine Filmen stets aus der Zeit gehoben und zweitens fallen seine Filme selbst aus der Zeit. Sie entstehen zwar in einem ganz bestimmten historischen Moment, jedoch – und das ist ausschlaggebend – immer auch im Hinblick auf eine bessere Zukunft, aus der heraus weder der in den Filmen dargestellte noch der die jeweiligen Produktionsumstände definierende historische Moment sich als unwiderruflich abgeschlossen betrachten lässt.

Die große Qualität von Karmakars Filmen liegt in der Demonstration, dass Geschichte nichts als eine Serie von Einflüssen ist, die sich zu unterschiedlichen Zeiten auf unterschiedliche Weise eines Ereignisses bemächtigt haben. Indem sie dieses Thema herausarbeiten, werden Möller und Ebbrecht nicht

allein dem aufklärerischen Projekt des Filmemachers Karmakar gerecht. Sie präsentieren auch zwei wichtige Essays, die jedem, der mehr über die Geschichte der deutschen (Film-)Kultur der letzten 25 Jahre erfahren möchte, sehr zu empfehlen sind. (Marco Abel; aus dem Englischen von Philipp Stiasny)

■ Tobias Hochscherf: ***The Continental Connection. German-speaking émigrés and British cinema, 1927–45***. Manchester: Manchester University Press 2011, 244 Seiten, Abb.  
ISBN 978-0-7190-8309-9, £ 50,00

Nach fast 30 Jahren Exilforschung lässt sich konstatieren, dass die wichtigsten Stationen des Filmexils aus Berlin und Wien, das ab 1933 über verschiedene europäische Hauptstädte nach Hollywood führte, gut abgesteckt sind. Während Monografien zur Filmproduktion in den Exilländern Spanien, Portugal und Italien noch fehlen, ist die Literatur zu einzelnen Personen, Filmen und Ländern wie Frankreich, Großbritannien, Holland, Russland oder die Vereinigten Staaten stark angewachsen. Gleich drei Bücher haben sich bereits mit der Situation in der britischen Filmwirtschaft der 1930er und 1940er Jahre auseinandergesetzt: Kevin Gough-Yates bahnbrechende Dissertation *The European Filmmaker in Exile in Britain, 1933–1945* (1991), der von Jörg Schöning herausgegebene CineGraph-Band *London Calling. Deutsche im britischen Film der dreißiger Jahre* (1993) und der von Tim Bergfelder und Christian Cargnelli herausgegebene Band *Destination London. German-speaking Émigrés and British Cinema, 1925–1950* (2008). Dazu kommen noch zahlreiche Aufsätze in Zeitschriften, Sammelbänden und im Internet. So dient denn die jüngste Publikation zum Thema, Tobias Hochscherfs zum größten Teil auf Sekundärquellen basierende, englischsprachige Studie *The Continental Connection. German-speaking émigrés and British cinema, 1927–45*, als eine gute Synthese der bisherigen Forschung, die insbesondere durch werkimmanente Interpretationen einzelner Exilfilme ergänzt wird.

Hochscherf beginnt mit der Feststellung, dass englische Filmhistoriker (Rachel Low, Paul Rotha, Christine Gledhill, Jeffrey Richards, Robert Murphy u.a.) das Wirken der deutschsprachigen, sich zum größten Teil befristet im Land aufhaltenden Emigranten auf die Filmproduktion der 1930er Jahre entweder vollkommen ignoriert oder nur als negativen Einfluss dargestellt hätten. In dem Maße, in dem die Exilanten die Internationalisierung des britischen Films forcierten, hätten sie seinen „britischen Charakter“ abgeschwächt; so etwa die Logik, die den biedereren Dokumentaristen um Grierson entgegenkam. Der von den herrschenden Klassen mit antisemitischen Anklängen instrumentalisierte Begriff der „Internationalisierung“ diente gleichzeitig als Codewort für das in manchen Kreisen ghasste Genrekinos aus Hollywood. Tatsächlich reisten, wie

schon Andrew Higson in *London Calling* bemerkt hat, deutschsprachige Filmschaffende seit den späten 1920er Jahren zwischen Berlin und London hin und her, um in Großbritannien an Koproduktionen und Mehrsprachenfassungen mitzuwirken. Wie Bergfelder und Brandlmeier im selben Band feststellten, halfen vor allem deutsche Kameraleute und Ausstatter, den britischen Film aus seinem primitiven und provinziellen Zustand zu heben, indem sie sich nicht nur an englischsprachigen Produktionen beteiligten, sondern auch englische Mitarbeiter ausbildeten. Hochscherfs Beitrag zielt hier auf den Inhalt dieser Mischproduktionen, denn sie stechen von den gewöhnlichen britischen Filmen ab, weil sie im Ausland oder in Grenzgebieten angesiedelt waren und in der Bildgestaltung dem Ufa-Stil folgten: „[T]he narratives frequently focus on margins, boundaries, and cosmopolitan meeting places all representing hybrid, polyglot and multivalent cultural sites.“ (S. 42)

In einem eigenen Kapitel behandelt Hochscherf die Ausgrenzung der deutschsprachigen Filmschaffenden jüdischen Glaubens nach 1933, die antisemitische Immigrationspolitik der britischen Regierung sowie die Hochkonjunktur der Filmwirtschaft bis zu deren Einbruch um 1937/38. Der Aufschwung der britischen Filmproduktion ist vor allem exilierten Filmproduzenten wie Alexander Korda, Max Schach, Hermann Fellner und Isadore Goldschmidt zuzuschreiben, wie ich schon in meiner Dissertation *Anti-Nazi-Filme der deutschsprachigen Emigration von Hollywood* (1985) festgestellt habe. Hochscherfs Geschichte der Emigration nach 1933 geht bekannte Wege, auch wenn der Autor verschiedene bisher nicht ausgewertete Quellen der englischen Polizei- und Einwanderungsbehörden mit einbezieht. In seinen Filmanalysen geht der Autor auf verschiedene Exilthemen wie Heimatlosigkeit, Reisen, Grenzgänger und Identitätsverlust ein. Er konzentriert sich dabei auf bereits identifizierte Exilfilmgenres. Beispielhafte Analysen finden sich etwa zu Karl Grunes Kostümfilm *ABDUL THE DAMNED* (1935) mit Fritz Kortner, dessen Antifaschismus noch im historischen Gewand verhüllt ist, zu dem mit einer bereits deutlichen Anti-Nazi-Botschaft versehenen Spionagefilm *THE SPY IN BLACK* (1939) mit Conrad Veidt sowie zu Filmbiografien.

Ein weiteres Kapitel widmet sich der Zeit des Zweiten Weltkriegs, der Internierung und Deportation vieler „enemy aliens“ aus Europa. Dennoch arbeiteten nicht wenige Exilanten im britischen Film der 1940er Jahre, vor allem bei Michael Powell und Emeric Pressburger, die eine Reihe von Anti-Nazifilmen herstellten. Auch hier kann Hochscherf auf die voluminöse Literatur zu den „Archers“ zurückgreifen. In seiner Zusammenfassung kommt er dann kurz auf die weitgehend ausbleibende Remigration in die Bundesrepublik zu sprechen. Festzuhalten ist, dass Hochscherf eine für englischsprachige Studierende sehr gut lesbare Einführung in das Thema Filmexil und Exilfilme in Großbritannien verfasst hat, die aber deutschsprachigen Spezialisten nur vergleichsweise wenige neue Informationen bietet. (Jan-Christopher Horak)

■ Tobias Ebbrecht: ***Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust***. Bielefeld: Transcript Verlag 2011, 351 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8376-1671-2, € 29,80

Um die schwierigste Frage des deutschen Kinos anzugehen, muss man sich an Siegfried Kracauer wenden. Kracauer beschrieb den Mythos der Medusa, der als ursprüngliche Form der sogenannten Unanschaulichkeit des Holocaust verstanden werden kann. Können wir Horror wirklich wahrnehmen, oder ist die filmische Leinwand bloße Reflektionsfläche, um das Grauen sichtbar zu machen? Dabei ist die entscheidende Frage zweigeteilt: In welcher Weise werden Bilder des Zweiten Weltkriegs und vor allem des Holocaust bewahrt, und wie werden solche kinogeschichtlichen Nachbilder übertragen? Der Prozess einer vermeintlich filmgemäßen Übersetzung in begreifliche Bilder gestaltet sich außerordentlich problematisch, da die Herstellung (bzw. Fälschung) von erträglichen Bildern den schrecklichen Schauer, den die Wahrheit hervorruft, minimiert. Wie Kracauer erkannte, arbeitet das Kino häufig gegen seine eigenen Interessen; es macht genau das unsichtbar, was es sichtbar zu machen strebt.

Inwieweit können Kinobilder sich selbst als Illusion erkennen? Tobias Ebbrecht schreibt dazu in seinem Buch *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis*, dass das Kino selbst nicht Erfahrung ist. Es kann vielmehr als eine bloße Reaktion, ein erfahrungsloser Effekt betrachtet werden. Je länger man den Kanon der Holocaust-Filme bedenkt, desto mehr versteht man sie als selbstreferentielles System von Effekten. Gerade im Zusammenhang mit Holocaust und Zweitem Weltkrieg ist unser Geschichtsbild hochgradig selbstreferentiell und nach Ebbrecht sogar als narzisstisch zu bezeichnen. Genauer gesagt: Wir lieben nicht nur die Bilder, die wir im Einklang mit unseren eigenen Wünschen und Projektionen produzieren, wir integrieren diese Projektionen auch nahtlos in die Schaffung unserer nationalen Identität. Während die eine nationale Fantasie vom guten Deutschen handelt, der im Krieg stets das Richtige getan hat, verhält sich die andere Fantasie spezifisch zum Medium: Im Film reist man in die Vergangenheit wie in ein fremdes Land. Dadurch wird das Kino zur Stätte des Holocaust-Tourismus. Zum Glück für den Leser sieht Ebbrecht die Gattung des Holocaust-Spielfilms mehr kritisch als versöhnlich. Seine Schlussfolgerung ist hart aber angemessen, wenn er bemerkt, dass die Nazis auf eine Erinnerungslosigkeit gezielt haben, „indem sie bewusst wie geplant mitten im Zeitalter der Moderne die organisiert durchgeführte Vernichtung der Juden als ein Ereignis ohne Zeugen zu realisieren versuchten“ (S. 26). Mit einiger Beklemmung deutet er an, dass – aus einer bestimmten Perspektive – die Nazis dieses Ziel langsam erreichen werden.

Ebbrecht gründet seine Analyse geschickt auf eine Reihe von aktuellen theoretischen Konzepten. Zu den interessantesten gehören Sylvie Lindepergs Begriff eines „Echo-Kinos“, das aus illusionistischen Spiegelkonstruktionen besteht, sowie das Postmemory-Konzept von Marianne Hirsch. Um der augen-



fälligen Überstrapazierung des letztgenannten Begriffs zu entgehen, unternimmt Ebbrecht etwas Neues. Er verortet ihn auf intelligente Art und bietet dem Leser eine praktikable Definition des Terminus: eine zwischen den Generationen medienvermittelte Nacherinnerung, die zwischen einer nostalgischen und einer kritisch-reflexiven, entfremdeten Form schwankt. Diese Bewegung verleiht dem Begriff die notwendige Flexibilität und erhöht damit seine Produktivität. Ein weiteres überzeugend eingeführtes Konzept ist das des Palimpsests, womit das Vorhandensein eines Textes in einem anderen gemeint ist. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch das Archäologie-Modell, das in dieser Studie wiederholt verwendet wird, um nach sichtbaren Spuren vorheriger Bilder zu suchen.

Sein Hauptaugenmerk richtet Ebbrecht auf eine Reihe aktueller Spielfilme, an denen er – wie zuvor Manuel Köppen – die Realisierung mythischer Elemente beschreibt. Wie in SCHINDLERS LISTE (1993) zu einem gewissen Grad der Dokumentarfilm NACHT UND NEBEL (1955) wiederholt, um dem Publikum einen kohärenten Erinnerungsraum anzubieten, so gilt dies im Fernsehfilm SPEER UND ER (2005) in ähnlicher Weise für Bilder aus TRIUMPH DES WILLENS (1935). Zu Recht bedenkt Ebbrecht in Bezug auf die Spielfilme die Argumentation Claude Lanzmanns, nach der die Rekonstruktion des Holocaust eine Fälschung von Archiven bedeuten kann. Das ist gewiss eine dunkle Seite dieser Art von Kino.

Im vierten von sechs detaillierten und informativen Kapiteln wird das Schlussbild von DAS WUNDER VON BERN (2003) in Verbindung mit der derzeitigen öffentlichen Darstellung einer nationalen Katharsis interpretiert. Zusammen mit den Studien zu Oliver Hirschbiegels DER UNTERGANG (2004) und Ronald Suso Richters Fernsehfilm DRESDEN (2006) gehört diese ausführliche Interpretation zu den Ecksteinen des Buches. Dessen Herzstück bildet jedoch die Analyse von Roman Polanskis DER PIANIST (2002). Um sein Porträt von Warschau während des Krieges zu drehen, musste Polanski auf im Ghetto aufgenommenes historisches Bildmaterial zurückgreifen, und Ebbrecht analysiert kritisch, wie der Regisseur diesen Bildern aufgrund ihrer Bekanntheit eine gewisse Authentizität eingeräumt hat. Im Einklang mit Georg Seeßlen stellt Ebbrecht fest, dass Polanskis Einstellungen sich häufig an Aufnahmen orientieren, die von deutschen Kameraleuten im Auftrag des nationalsozialistischen Regimes im Ghetto gemacht worden waren. Trotzdem wollte Polanski in seiner Inszenierung den Eindruck von Ambivalenz vermeiden; der Zuschauer sollte vergessen, wer damals hinter der Kamera stand. Der Exkurs darüber, ob und wie Polanski das Porträt des Täters ins Bild hineinbringt, ist faszinierend. In diesem Zusammenhang ist Ebbrechts Verwendung des Konzepts der innerdiegetischen Kamera besonders erhellend.

Der vielleicht interessanteste Aspekt in Ebbrechts Arbeit ist seine Figurentypologie, in der er die wiederkehrenden Bilder des bösen Täters und des heroischen Opfers interpretiert. Er will feststellen, was die verschiedenen Paradigmen für den Prozess der narrativen Schließung dieser Filme bedeuten. Damit vermittelt Ebbrechts klug konzipiertes Buch das Porträt eines Kinos und einer Geschichte,

die aufeinander wirken wie ein Spiegelkabinett oder, treffender gesagt, eine Art Echoraum. Der historische Film der Gegenwart braucht demnach kaum einen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Er beschäftigt sich fast ausschließlich mit medienvermittelten Bildern, die bereits Eingang in die Köpfe der Zuschauer gefunden haben. Ein solcher Weg führt zwangsläufig in eine Welt von Nachklängen. Filme wie *DER NEUNTE TAG* (2004), *DIE GRAUZONE* (2001) und *FATELESS-SORSTALANSÁG* (2005), die im Buch besprochen werden, erscheinen trotz ihren jeweiligen Stärken lediglich als Resonanzen von Resonanzen. Solche Komplexität führt auf verschiedenen Ebenen zu diffizilen Positionen und zu mehr als einem Paradox in der Darstellung. Auf diese Weise bringt Ebbrecht seine ausgezeichnete, schlüssig argumentierte Studie zurück zu dem Punkt, an dem sie begann – zu Kracauer. Der hatte bereits das elementare Paradox erkannt. Durch Bilder versuchen wir, die Wahrheit der historischen Erfahrung von Auschwitz zu erfassen, aber wie gelingt uns das, ohne dass wir dabei „den unüberbrückbaren Graben zu unseren eigenen Erfahrungen negieren“ (S. 328)? (Brad Prager)

■ Friedemann Beyer, Gert Koshofer, Michael Krüger: ***Ufa in Farbe. Technik, Politik und Starkult zwischen 1936 und 1945***. München: Collection Rolf Heyne 2010, 287 Seiten, Abb. ISBN 978-3-89910-474-5, € 58,00

Neun abendfüllende Spielfilme auf Agfacolor entstanden zwischen 1941 und 1945 im nationalsozialistischen Deutschland. Zu diesen Farbfilmern kamen diverse kurze Kultur- und Sonderfilme, einige unvollendete Projekte und die sogenannten Überläufer: Agfacolor-Produktionen, die im „Dritten Reich“ begonnen worden waren und nach dem Zweiten Weltkrieg (zumeist von der DEFA) vollendet wurden. Im Verhältnis zur Gesamtmenge der damals produzierten Filme ist dies eine geringe Zahl. Allerdings erlebten die Farbfilme eine überdurchschnittliche Rezeption im In- und Ausland, was eine separate Betrachtung der mehrheitlich auf den ersten Blick unpolitischen Unterhaltungsfilme vor allem in Bezug zur grauen Kriegsrealität und den sich auf Deutschland zu bewegend Fronten als sinnvoll erscheinen lässt. Zudem war die Entwicklung des Agfacolor-Neu-Verfahrens mit der vom Regime betriebenen wirtschaftlichen Autarkiepolitik verknüpft; der „deutsche Farbfilm“ sollte das amerikanische Technicolor schlagen und mithin auch überlegene künstlerische Lösungen präsentieren. Diese Gemengelage ist von der Filmwissenschaft bereits verschiedentlich untersucht worden (vgl. etwa die Beiträge von Gert Koshofer und Thomas Meder in: *Weltwunder der Kinematographie* 5, 1999).

Die drei Verfasser von *Ufa in Farbe* widmen sich in ihrem opulenten, mit 340 Abbildungen in Farbe exzellent aufgemachten Werk dem spannenden Beziehungsgeflecht zwischen Politik, Technik und Ästhetik. Erstmals veröffentlichten sie das zumeist zahlreich gedruckte und dennoch selten in den Archiven

überlieferte farbige Begleitmaterial zu den Agfacolor-Spielfilmen und darüber hinaus farbige Standbild-, Star- und Privatfotos von Schauspielern des „Dritten Reiches“. In der Einführung formulieren sie das Ziel einer „Würdigung“ der Farbfilme und wünschen sich, dass sie „ausnahmslos“ auf DVD verbreitet werden. Zugleich warnen sie vor einer „bloß ästhetischen Rezeption“ des Buches, da der „schöne Schein der Ufa-Traumfabrik“ stets im Kontext der „dunkelsten Epoche der deutschen Geschichte“ zu sehen sei (S. 8).

In den einführenden Beiträgen beschäftigt sich Friedemann Beyer allgemein mit der NS-Filmpolitik im Zusammenhang eines – so seine These – aus dem Hollywood-Kino adaptierten und auf die Wünsche der nationalsozialistischen Machtelite zugeschnittenen Starsystems, während Gert Koshofer die technischen Aspekte des Agfacolor-Verfahrens unter die Lupe nimmt. So interessant und kurzweilig sich die Passagen auch lesen und so sehr sich das Buch auch an eine breitere Öffentlichkeit zu wenden scheint, so bleibt doch zu konstatieren, dass beide Autoren der Fachwelt kaum Neues mitzuteilen haben. Vor allem Koshofers Text ist eine Wiederholung seiner zwar verdienstvollen, doch hinlänglich bekannten Studien. Solche Rekurse mögen für Hinführungen auf ein Thema legitim sein, wenn im Hauptteil eine neue Dimension in der Analyse des Gegenstandes erreicht wird. Doch auch hier, auf rund 170 Seiten, überwiegt das zwar fleißige, doch vor allem deskriptive Aneinanderfügen von Informationen zu 18 Farbfilmen bzw. Farbfilmprojekten. Quellen aus der Planungsphase, Auszüge aus den Tagebüchern von Joseph Goebbels und Drehberichte stehen neben Pressebesprechungen und – als lobenswerte Ergänzung – Angaben zum Verbleib, zu Wiederaufführungen und zu Restaurierungsbemühungen des Materials nach 1945. Eine Einschätzung oder gar die reflektierende Zusammenschau dieser Daten, Fakten und Meinungen fehlt. Stattdessen schiebt sich die unkritische „Würdigung“ der Farbfilme in den Vordergrund, darunter der Propagandafilm *KOLBERG* (1945), „der trotz seiner Geschichtsklitterung internationale Beachtung fand“ (S. 59).

Mit der Absicht einer Ehrenrettung der Filme korrespondiert die aufwendige, durchweg farbige Illustration der Ausgabe, die so den Charakter eines Bildbandes erhält. Beim Durchblättern entfaltet sich ein Zeitkolorit der frühen 1940er Jahre, in der der Zweite Weltkrieg – bis auf eine Aufnahme der Propagandakompanien, auf der ein brennender PKW an der „Ostfront“ zu sehen ist (S. 47) – nicht statt findet. Dafür lächeln die Filmstars groß in die Kamera, von Kristina Söderbaum über Marika Röck bis zu Hans Albers. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des Buches, dass die Abbildungen meist vom Text getrennt bleiben, sie als bloße Illustration fungieren und ihre inhaltliche und formale Beschaffenheit nicht zum Kern der Untersuchung wird – hier hätte es gelohnt, ja wäre es unabdingbar gewesen, an Thomas Meders kluge Aussagen zur „Volks-gemeinschaft in Farbe“ anzuknüpfen.

Zumindest im kurzen Beitrag des Maskenbildners und Farbfilmsammlers Michael Krüger wird dann das eingelöst, was man sich durchgängig gewünscht

hätte und was für jede wissenschaftlich fundierte Edition von Fotografien nötig ist: die Arbeit mit den Bildern selbst. Da werden mediale Werbeprogramme zu Spielfilmen (mit Klein- und Großplakaten, zwei Werbedias, Starporträts verschiedener Größe, bis zu 70 Aushangfotos und 12 Diafolien) genauso aufgefächert wie technologische Besonderheiten einzelner Elemente benannt (Herstellung der farbigen Aushangfotos als Vier-Farben-Drucke). Zaghaft nähert sich Krüger schließlich den gestalterischen Besonderheiten seiner Sammelobjekte, wenn er feststellt, dass die Optik deutscher Starporträts sehr von den amerikanischen Pendants abweicht. „In Deutschland waren diese Fotos ‚starrer‘, ‚gestellter‘“, was auf die „stilprägende“ Ästhetik der Olympiafilme von Leni Riefenstahl zurückzuführen sei (S. 235). So diskussionswürdig diese Deutung auch erscheinen mag, weist sie doch einen gangbaren, im Buch leider verpassten Weg, diese bunte Bilderwelt des „Dritten Reiches“ abseits nostalgischer, technikfixierter oder rein ästhetischer Ambitionen zu erschließen. (Ralf Forster)

■ Christian Rogowski (Hg.): ***The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy***. Rochester: New York 2010, 354 Seiten, Abb.  
ISBN 978-1-57113-429-5, \$ 85,00

Die Faszination des Weimarer Kinos ist ungebrochen – sowohl beim Publikum wie in der Forschung. Besonders an amerikanischen Universitäten steht dieses Kino hoch im Kurs. Während der Neue Deutsche Film in den letzten Jahren enorm an Bedeutung verloren hat, weil die Studierenden immer jünger werden, zählen Seminare zum Weimarer Kino und zu türkisch-deutschen Filmemachern (und jüngst zur „Berliner Schule“) zu den populärsten Kursangeboten der mit sinkenden Studierendenzahlen kämpfenden German Studies Departments in den Vereinigten Staaten. Das Weimarer Kino gilt dabei oft als künstlerisch wertvolle Antithese zum kommerziellen US-Kino und fasziniert Studierende aufgrund seiner vermeintlichen Interpretationsoffenheit; zugleich lässt sich an ihm bündig und anschaulich das Drama und die Tragik deutscher Identität im 20. Jahrhundert vermitteln. Der Signifikant „Weimar“ steht dabei sowohl für ein uneingelöstes Versprechen, für ein künstlerisches, gesellschaftliches und sexuelles Experimentierlabor, wie für all jene ideologischen Tendenzen, die das „Dritte Reich“ erst ermöglichten. Trotz der Interdisziplinarität, die die seit jeher kulturwissenschaftlich ausgerichteten German Studies auszeichnet, bleibt der Rahmen, in dem diese Perspektiven verhandelt werden, zumeist ein mentalitätsgeschichtlicher: Erklärungsbedürftig sind nicht eigentlich die Filmproduktionen dieser Ära, sondern die Mysterien des Deutschseins.

Der am Amherst College lehrende Christian Rogowski hat nun den Sammelband *The Many Faces of Weimar Cinema: Rediscovering Germany's Filmic Legacy*

herausgegeben, der eine enorm wichtige und didaktisch hilfreiche Intervention in dieser nicht zuletzt auf Lotte Eisner und Siegfried Kracauer zurückgehenden Debatte darstellt. Die Ausgabe ergänzt auf kompetente und auch für deutsche Leser erhellende Weise Noah Isenbergs gleichermaßen empfehlenswerte Aufsatzsammlung *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era* (2009) (rezensiert von Joel Westerdale in *Filmblatt* 43). Wie der Titel andeutet, geht es Rogowski nicht um eine nuancierte und theoretisch informierte Neulektüre der Weimarer Klassiker, sondern eher im Gegenteil darum, den Korpus zu erweitern und das Filmschaffen der Weimarer Republik in seiner ganzen materiellen Vielfalt vom Kostümfilm bis zur musikalischen Komödie wiederzuentdecken. Damit macht sich Rogowskis Band direkt ein Anliegen zueigen, das auch der Arbeit von *CineGraph* zugrunde liegt. Bereits aus der Einleitung klingt eine Begeisterung für die Archivarbeit, den „archival turn“ in den Filmwissenschaften und die durch digitale Reproduktionsverfahren, Restaurierungen, Stummfilmfestivals und DVDs stark verbesserte Sichtbarkeit und Zugänglichkeit des Weimarer Kinos durch, die mit einer Abkehr von der Expressionismus- und *Auteur*-Fixierung und der Rehabilitierung des Genre- und Star-Kinos korrespondiert; das populäre Kino erscheint jetzt als Ort komplexer Adressierungsstrategien und gesellschaftlicher, industrieller und künstlerischer Widersprüche.

Rogowski kritisiert Kracauer und Eisner auf eine luzide Weise, die deren jüdische Exilantenperspektive als integralen Teil der Geschichte des Weimarer Kinos würdigt und es auch erlaubt, die Frage nach dem Deutschsein des Weimarer Kinos neu zu stellen. Sie erscheint als Funktion einer „socio-economic double matrix“, vor der sich die deutsche Filmindustrie zu behaupten hatte: Auf der eine Seite stand eine auf „Bildung“ bedachte und dem neuen Medium feindlich gegenüberstehende, aber einflussreiche, bürgerliche kulturelle Elite, auf der anderen die Notwendigkeit, ein national wie international vermarktbare Produkt zu schaffen. Methodisch verankert der Band damit die Forschung zum Weimarer Kino stärker als bislang in den USA üblich in der der rezeptions- und institutionsgeschichtlichen „New Film History“. In den stärker kulturwissenschaftlich ausgerichteten Beiträgen ist der Einfluss von Anton Kaes' wegweisender Studie *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War* (2009) (rezensiert von Michael Wedel in *Filmblatt* 43) nicht zu übersehen, dessen traumatheoretischer Ansatz, das Weimarer Kino nicht als unheilsschwerer Verbote Hitlers, sondern als Verarbeitung des Ersten Weltkriegs zu lesen, Kracauer fast schon paradigmatisch abzulösen beginnt.

Die Beiträge von Barbara Hales und Anjeana Hans untersuchen aus dieser Perspektive etwa die Verbindungslinien zwischen Kriegsneurosen und Männlichkeit in *NERVEN* (1919, R: Robert Reinert) und *ORLACS HÄNDE* (1924, R: Robert Wiene) und stellen hier Fragen, die auch in Elisabeth Ottos faszinierender Lektüre von Conradt Veidts Starimage nachhallt. Grundsätzliche institutionelle und ökonomische Überlegungen zum Starsystem im Kontext des Weimarer Ki-

nos als einem „National Cinema“ liefert Joseph Garncarz, während sich Valerie Weinstein und Mihaela Petrescu mit Brigitte Helm, Marlene Dietrich und den Metamorphosen des „Vamp“ in ALRAUNE (1927, R: Henrik Galeen), BOMBEN AUF MONTE CARLO (1931, R: Hanns Schwarz), MARION, DAS GEHÖRT SICH NICHT (1932, R: E. W. Emo) und DIE GRÄFIN VON MONTE CRISTO (1932, R: Karl Hartl) auseinandersetzen. Die Forderungen, das Weimarer Kino nicht rückwärts zu lesen, sondern in zeitgenössischen diskursiven und politischen Formationen zu situieren, lösen die Beiträge von Philipp Stiasny zum Antibolschewismus in DIE ENTFESSELTE MENSCHHEIT (1920, R: Joseph Delmont) und von Cynthia Walk zu deutsch-jüdischen Romanzen in DAS ALTE GESETZ (1923, R: E. A. Dupont) und anderen „Assimilationsfilmen“ vorbildlich ein.

Mit der Geschichte der Sexualität und des „Aufklärungsfilms“ in der Weimarer Republik beschäftigen sich die Aufsätze von Jill Suzanne Smith über Richard Oswald und von Christian Rogowski über GESCHLECHT IN FESSELN (1928, R: Wilhelm Dieterle). Rogowski rekonstruiert so materialreich wie modellhaft die widersprüchliche Rezeption des Films, die er in einer konflikthaften Adressierungsstrategie des Films selbst zwischen Melodram und Aufklärung, „Tendenz“ und „Kunst“ begründet sieht. Den transnationalen Verflechtungen des Weimarer Kinos seit Mitte der 1920er Jahre gehen Veronika Fuechtner, Chris Wahl und Nancy P. Nenno nach, die sich mit Franz Ostens Bedeutung beim Aufbau der Filmindustrie in Bombay und mit Sprachstrategien im frühen Tonfilm auseinandersetzen. Daneben stehen Aufsätze von Richard W. McCormick zur Politik des Orientalismus (als karnevalistische Revolutionsfantasie) in Ernst Lubitschs SUMURUN (1920), von Joel Westerdale zum abstrakten Film und dessen „visueller Musik“, von Theodore F. Rippey zur Körperkultur im Kulturfilm sowie Jaimey Fishers von Fredric Jameson inspirierte Lektüre der Raumkonzepte in G. W. Pabsts WESTFRONT 1918 (1930). Der vielleicht interessanteste Beitrag stammt von Ofer Ashkenazi, der mit atemberaubender Finesse die kontrapunktischen, mit Uneindeutigkeiten und Abwesenheiten spielenden Tonstrategien in den Robert-Siodmak-Filmen ABSCHIED (1930) und VORUNTERSUCHUNG (1931) sowie Hanns Schwarz' LIEBLING DER GÖTTER (1930) als Ausdruck einer veränderten Konfiguration von Privatsphäre und Öffentlichkeit liest: Diese stehen zwar mit der Krise der Weimarer Republik im Zusammenhang, zugleich sollten sie jedoch als Artikulation einer urbanen, liberalen und demokratischen Moderne wiederentdeckt werden. *The Many Faces of Weimar: Rediscovering Germany's Filmic Legacy* hält damit, was der Titel verspricht, und dürfte schnell zur Pflichtlektüre für all jene werden, die an neuen Perspektiven auf das Weimarer Kino interessiert sind. (Tobias Nagl)

■ DEFA-Stiftung (Hg.): **Die DEFA-Märchenfilme**. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2010, 286 Seiten, Abb. ISBN 978-3-0003-2589-2, € 29,90

Der Charakter eines Albums, eines Vorlesebuches macht deutlich: Dies ist kein akademisches Buch für Filmhistoriker und -wissenschaftler, sondern eines für Liebhaber und Fans der DEFA-Märchenfilme. Von 1950 bis 1993 gehörten diese zum festen Bestandteil des Kinderfilms der DDR; daneben wurden auch einige Märchenproduktionen für Erwachsene realisiert. Dabei fanden nicht nur Geschichten der gängigen Märchenerzähler, wie der Brüder Grimm, Wilhelm Hauff und Hans Christian Andersen, Eingang in die Filmproduktion, sondern auch osteuropäische Märchen.

Nach einer nur wenige Stichworte enthaltenden Einleitung von Dieter Wiedemann, der die Kinder- und Jugendfilmproduktion der DDR knapp vorstellt, stehen sechs von Franziska Münz verfasste Seiten für jeden dokumentierten Film zur Verfügung. Neben einer Inhaltsangabe gibt es historische Hintergrundinformationen, die von der biografischen Anekdote über Erinnerungen zur eingesetzten Tricktechnik bis hin zur filmpolitischen Notiz reichen, ohne dass hier große Neuigkeiten – vielleicht Archivfunde oder neue Interpretationen – zu entdecken wären. Trotz aller vorhandenen Ansätze fügen sich diese Annotationen nicht zu einer Geschichte des Genres; die fehlt weiterhin. Aber das kann angesichts der großformatigen Fotos auch nicht der Anspruch des Buchs sein. Und doch vermisst man einige Erläuterungen, die den Gesamtumfang der Märchenproduktion umreißen. Gleichwohl finden sich einige Hinweise zu einem speziellen Teil der DDR-Filmgeschichte: zu den frühen Erfolgen der 1950er Jahre, den künstlerisch-tricktechnischen Herausforderungen und der nicht immer unumstrittenen politisch-publizistischen Stellung mancher Interpretationen, die den Begriff der Werktreue sehr weit auslegten. Bei genauerem Hinsehen wird jedoch der bewusst künstlerische Stilwillen einzelner Produktionen deutlich, der weit über das jeweilige Kostüm und Szenenbild hinausreichte.

Das Buch ist ein Beitrag zur Popularisierung eines wichtigen Teils der DEFA-Filmgeschichte, dem die DEFA-Stiftung nun auch eine Reihe digital aufbereiteter Märchenfilme auf DVD folgen lässt, die bei Icestorm erscheinen. Die zahlreichen Farbfotos, seitengroß abgedruckten Plakate und der lesefreundliche Text sollen Lust machen, in den Märchenfilmen mehr als nur einen Beitrag zur Unterhaltung zu sehen und diese vielmehr als wichtige Bausteine zur künstlerischen Ausbildung eines Genres zu betrachten. Dieses Genre lohnt auch eine wissenschaftliche Entdeckung. (Michael Grisko)

■ Silke Fengler: **Entwickelt und fixiert. Zur Unternehmens- und Technikgeschichte der deutschen Fotoindustrie, dargestellt am Beispiel der Agfa AG Leverkusen und des VEB Filmfabrik Wolfen (1945–1995).**

Essen: Klartext Verlag 2009, 311 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-8375-0012-7, € 29,95

■ Rainer Karlsch, Paul Werner Wagner: **Die AGFA-ORWO-Story. Geschichte der Filmfabrik Wolfen und ihrer Nachfolger.** Berlin: verlag für berlin-

brandenburg 2010, 240 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-942476-04-1, € 19,90

■ Gerhard Jehmlich: **Der VEB Pentacon Dresden. Geschichte der Dresdener Kamera- und Kinoindustrie nach 1945.** Dresden: Sandstein-Verlag

2009, 263 Seiten, Abb.

ISBN 978-3-940319-75-3, € 29,90

Vor 1945 befanden sich die wichtigsten Standorte der fotochemischen und fototechnischen Industrie im östlichen Teil Deutschlands. In Dresden wurden unter der Marke Zeiss Ikon hochwertige Geräte gefertigt, aus der Wolfener Filmfabrik nördlich von Leipzig kamen die weltweit bekannten Agfa-Rohfilme. Nach dem Zweiten Weltkrieg gelangten die Werke unter sowjetischen Einfluss, wurden größtenteils demontiert und dann als sozialistische Großbetriebe wieder aufgebaut und umstrukturiert. Die Firmen verloren sukzessive den Anschluss an internationale Spitzentechnologien und überlebten die politischen und wirtschaftlichen Umbrüche nach 1990 in bisheriger Form nicht.

Drei neuere Bücher beschäftigen sich mit diesen wirtschaftshistorisch aufschlussreichen Abläufen. Alle drei sind als chronologisch erzählte Werksgeschichten angelegt, wobei die Gründe für Erfolg und Niedergang der Produktion vor allem auch im transnationalen Vergleich gesucht werden. Der Filmfabrik Wolfen widmen sich Silke Fengler in *Entwickelt und fixiert* wie auch Rainer Karlsch und Paul Werner Wagner mit ihrer *AGFA-ORWO-Story*. Die Stärken von Fenglers Darstellung liegen in der stark komparatistischen Sicht auf die Konkurrenz zum ehemaligen Wolfener Eigentümer, der Agfa AG Leverkusen (ab 1964 Agfa-Gevaert), und der Fokussierung auf die Periode 1945–1995, sodass sie auf rund 260 Seiten ein sehr detailliertes Bild von ökonomischen Vorgängen in Ost und West entwerfen kann. Dabei bildet die Autorin vor allem Prozesse in den Führungsetagen ab und hinterlegt sie mit genauen Statistiken. Die direkten Auswirkungen in den Filmfabriken (bis hin zu sozialen Leistungen und zum „Brigadealltag“) spielen für sie dagegen kaum eine Rolle. Fenglers genau recherchierte und mit zahlreichen Archivquellen belegte Studie – das Kapitel IV zur Ausreifungs- und Stagnationsphase in Wolfen und Leverkusen 1964–1981 bringt es auf stolze 672 Fußnoten – leidet bisweilen



unter etwas blutleeren Passagen und einem schmucklosen Design fast ohne Illustrationen (und keiner einzigen Fotografie!).

Die *AGFA-ORWO-Story* erweist sich da als Gegenmodell in leserfreundlicher Aufmachung mit vielen farbigen Abbildungen, ohne dass den ausgewiesenen Kennern ostdeutscher Wirtschafts- und Mentalitätsforschung Rainer Karlsch und Paul Werner Wagner eine „leichte Feder“ oder gar Unwissenschaftlichkeit vorzuwerfen wäre. Ihr Buch besticht durch die ganzheitliche (und damit auf Tiefendetails verzichtende) Darstellung der Wolfener Filmfabrik nebst Vor- und Nachgeschichte, sowohl zeitlich (1873–2009) als auch inhaltlich. Großen Wert legen die Autoren auf die Einbettung des Werkes in die Region und seine Bedeutung für die dort beschäftigten Menschen, von den Anfängen betrieblicher Wohlfahrt in den 1910er Jahren über Kriegsalltag und Zwangsarbeit, den „guten Ruf der Chemiker im DDR-Fußball“ (S. 164), die Werkskultur im Zeichen des „Bitterfelder Weges“ bis hin zu Chemiepark-Konzepten nach 1990 und der inzwischen fast abgeschlossenen ökologischen Altlastensanierung. Dieses Buch ist nicht primär für Wissenschaftler geschrieben, was sich auch in durchaus verzichtbaren (weil andernorts intensiv behandelten) Kapiteln zum Ufa-Vertrag vom Juli 1918 und zu den ersten Ufa-Farbfilmen zeigt. Experten werden immer wieder auf Fakten stoßen, die bereits in der Schriftenreihe *Die Filmfabrik Wolfen – Aus der Geschichte* des Industrie- und Filmmuseums Wolfen publiziert worden sind.

In der Bewertung des Scheiterns der Wolfener Filmfabrik nach 1990 sind sich Fengler und Karlsch/Wagner grundsätzlich einig. Die Ursachen lagen demnach weit vor 1990. Vor allem aufgrund von Fehleinschätzungen externer Entscheidungsträger – auf Kombinati-, Ministerial- oder gar RGW-Ebene – verpasste Wolfen den Einstieg in die weltweit durchgesetzte Kodak-Technologie und später in die digitale Bildproduktion. Auch fehlende (oder falsch eingesetzte) Investitionen führten zur Stagnation – und zu umgangssprachlichen Perlen wie: „Sei nicht so empfindlich, nimm ORWO“ (Karlsch/Wagner, S. 153). Wirtschaftstheoretisch begründet Fengler diesen Stillstand mit einer vorherrschenden pfadabhängigen Strategie sowohl in Wolfen als auch in Leverkusen, die das notwendige Ausbrechen aus der traditionell erfolgreichen Fotochemie verhindert habe.

Den gelungenen Mittelweg zwischen Expertenliteratur und anschaulicher Unternehmensgeschichte liefert Gerhard Jehmlich in seinem voluminösen, reich bebilderten Band *Der VEB Pentacon Dresden*. Jehmlich, zwischen 1963 und 1990 Leiter der betrieblichen Forschungsabteilung, bringt dabei sein einmaliges Fachwissen aus erster Hand ein – und bewahrt es damit für die Nachwelt. Er begegnet dem Vorwurf der Befangenheit und einer deshalb möglichen allzu positiven Deutung mit einem umfänglichen Quellenapparat und einer insgesamt seriösen Publikationsleistung. In gebührender Kürze widmet sich Jehmlich anfangs den berühmten „Vorläufern“ von Pentacon, der gut untersuchten Ernemann AG sowie der Ica AG und der Zeiss Ikon AG (die

beiden letzteren nach wie vor Forschungsdesiderate), um sich dann auf rund 250 Seiten seinem Hauptgegenstand, dem VEB Zeiss Ikon/Pentacon (1945–1990), zuzuwenden und mit einem Schlenker auf die Neugründungen nach 1990 zu enden. Im Anhang werden in einer Produktionsübersicht die wesentlichen Geräte in Bild und Text vorgestellt. Der Absatzrenner war demnach die Kleinbildkamera Praktica LTL mit rund drei Millionen Stück.

Dem beruflichen Werdegang des Autors entsprechend liegt das Schwergewicht der Darstellung auf den Entwicklungsleistungen des VEB Pentacon, was aber durch eine kluge methodologische Entscheidung nicht negativ zu Buche schlägt. Denn Jehmlich belässt es nicht bei neuen Produkterfindungen, sondern behandelt gleichwertig die technologischen Modernisierungen im Werk selbst, von der zentralen Automattendreherei über die Fließbandmontage von Fotokameras bis hin zu diversen Ringtischautomaten (ab 1966) und der Eigenherstellung elektronischer Systeme auf flexibler Leiterplatte. Hierbei werden die Mühen deutlich, mit eigenen Mitteln – und bei nicht immer vertretbarem Aufwand – im sogenannten „Rationalisierungsmittelbau“ zu Verfahrenslösungen zu gelangen, die internationalen Standards nahe kamen oder diesen sogar voraus waren. Dennoch büßten Pentacon-Fotokameras ihren technologischen Vorsprung ein, und spätestens in den frühen 1970er Jahren hinkte man den Innovationen aus Fernost hinterher. Die von Jehmlich gezogenen Vergleiche von Ökonomie und Effektivität im Kamerabau in Ost und West sprechen da eine eindeutige Sprache.

Ähnlich wie Karlsch und Wagner für ORWO widmet sich auch Jehmlich dem sozialen und gesellschaftlichen Umfeld, der Werbung sowie dem Binnen- und Außenhandel des Unternehmens. Stets bedient sich der Autor eines sachlichen Stils und einer abwägenden Argumentation. Er tut dies auch im Abschnitt zur Stilllegung und Zerschlagung von Pentacon, die Jehmlich wohl am stärksten persönlich berührten. Umso schwerer wiegen seine Vorwürfe gegen die Treuhandanstalt (und die bundesdeutschen Kreditinstitute), einem sanierbaren Unternehmen nicht geholfen zu haben. Er streift damit ein sicher aufschlussreiches, erst in Ansätzen erforschtes Kapitel der deutschen Politik- und Wirtschaftsgeschichte. (Ralf Forster)