

Michael Wedel

Neue Filmliteratur

2007

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21147>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 33, Jg. 12 (2007), Nr. 33, S. 74–83. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21147>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

vorgestellt von... Michael Wedel

■ Claudia Heydolph: **Der Blick auf das lebende Bild. F.W. Murnaus DER LETZTE MANN und die Herkunft der Bilderzählung.** Kiel:Verlag Ludwig 2004 (= Kieler Kunsthistorische Studien N.F.; 5), 235 Seiten, Ill. ISBN 3-933598-51-6, EUR 29,90

Das Weimarer Autorenkino ist in der jüngeren Vergangenheit immer wieder zum Gegenstand von Betrachtungen aus kunsthistorischer bzw. kunstwissenschaftlicher Warte genommen worden. Insbesondere die Filme von F. W. Murnau und Fritz Lang – beides Regisseure, die sich aufgrund ihrer entsprechenden Vorbildung schon allein biografisch einem solchen Zugriff aufzudrängen scheinen – sind eingehend auf ikonologische und ikonografische Bezüge, intertextuelle Verweise und motivische Anleihen hin erörtert und somit kunstwissenschaftlichen Kriterien der Analyse und Kontextualisierung unterworfen worden. Die einschlägigen Arbeiten von Heide Schönemann (*Fritz Lang. Filmbilder – Vorbilder*, 1992) und Angelika Breitmoser-Brock (*Bild, Filmbild, Schlüsselbild. Zur kunstwissenschaftlichen Methodik der Filmanalyse am Beispiel von Fritz Langs SIEGFRIED*, 1992) zu Lang sowie von Luciano Berriatúa (*Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, 1990), Eva M. J. Schmid (*Magie der Zeichen. F. W. Murnau und die bildende Kunst*, 1994) und Angela Dalle Vacche (*Cinema and Painting. How Art is Used in Film*, 1997) zu Murnau konnten sich dabei auf eine Tradition berufen, die bis zu Rudolf Kurtz und Lotte Eisner zurückreicht und die es nach wissenschaftlichen Maßstäben mal historisch, mal analytisch zu ergänzen und zu systematisieren galt.

So verdienstvoll diese Studien im Einzelnen auch sein mögen, an einer methodischen Klippe sind sie Claudia Heydolph zufolge noch stets gescheitert: Indem sie sich ausschließlich auf den punktuellen Vergleich von Einzelbildern, auf isolierte motivische und kompositionstechnische Übereinstimmungen im Sinne von Bild-Zitaten stützten, waren sie gezwungen, die Filme ihrer zentralen zeitlichen Dimension konsequent zu entledigen. Offen blieb für Heydolph daher bislang auch, „was sich anhand dieser singulären Übereinstimmungen von kinematographischen Bildern mit berühmten Gemälden oder Grafiken über die visuelle Komposition des Films [in seiner Gesamtheit] aussagen lässt.“ (S. 43)

Heydolph erkennt in dieser methodisch problematischen Herangehensweise ein Symptom für die weiterhin vorhandenen Schwierigkeiten der kunsthistorischen Forschung, sich systematisch zu den Zeitkünsten zu verhalten. Ihrer Untersuchung legt sie daher ein Verständnis zugrunde, das den Film als „Fortsetzung der klassischen Tradition der Bildkunst in neuer medialer Konditionierung“ (S. 27) fasst. Heydolph sieht in ihrer Arbeit den „Versuch einer Annäherung an das Medium Film aus kunsthistorischer Perspektive, im Sinne

von Beltings Anregung zu einer interdisziplinären Bildwissenschaft.“ (S. 27) Ihr Schlüsselbegriff ist dabei der der „visuellen Konzeption“: „Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der visuellen Konzeption [...] ist zugleich die Suche nach einer methodischen Form, die es ermöglicht, den Film trotz seiner Entfernung von der Imagination des statischen Bildes kunsthistorisch zu analysieren und ihn in den Kontext der vorindustriellen Traditionen der Bilderzählung einordnen zu können.“ (S. 28)

Als filmtheoretischen Gewährsmann für diese methodische Form zieht Heydolp neben Hans Belting vor allem Gilles Deleuze heran. In Anlehnung an Deleuze versteht sie den Film „als das Ergebnis eines bildnerischen Prozesses [...] – als ein vielteiliges, in sich geschlossenes Bild-Kunstwerk, das in seiner Gesamtheit durch die vierte Dimension determiniert ist als ein ‚kinematographisches Ganzes‘“ (S. 12). Anschließend an Beltings Entwurf einer Bild-Anthropologie geht die Autorin davon aus, dass sich die jeweilige visuelle Konzeption aus der genauen Analyse des nachvollziehbaren bildnerischen Prozesses im Schnittpunkt der Triade von Bild, Medium und Betrachter als historischer Einheit an seinem geschichtlichen Ort positionieren lässt. Pate gestanden hat hier auch Wölfflins Idee, dass das „Sehen an sich seine Geschichte“ hat und „die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten‘ [...] als elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden“ kann (S. 14). Für die Untersuchung von Murnaus *DER LETZTE MANN* (1924) bedeutet dies konkret, die medien spezifische Artikulation in den Kontext einer Tradition der Bilderzählung zu rücken, die in der latenten Narrativität des statischen Bildkunstwerks vorgebildet ist und unter dem Eindruck der zeitlichen Dimension des Films zu Beginn des 20. Jahrhunderts neu definiert wurde.

Diese methodischen Prämissen werden von Heydolp in einem ersten Kapitel geklärt, das zunächst den Stand der kunsthistorischen Forschung zum Film referiert, auf die angesprochenen methodischen Einschränkungen des Zugriffs auf den Film eingeht und anschließend die Kategorien des „kinematographischen Einzelbilds“ und des „filmischen Gesamtbilds“ als Mikro- und Makro-Ebenen der folgenden Analyse begründet. Unter Rückgriff auf Eric Rohmers Untersuchung der Raumstruktur von Murnaus *FAUST* (1926) wird abschließend die zwischen beiden Ebenen vermittelnde Analyse nach drei Raumkategorien untergliedert: „der Bildraum als Definition des kinematographischen Raumes im Einzelbild, der Architekturraum als Synonym für die profilmische Räumlichkeit der Filmbauten und der Filmraum als Ausdruck des Raumes im indirekten Gesamtbild der Zeit.“ (S. 55) Ziel der „analytischen Betrachtung der kinematographischen Bildräume“ sei es, „die Bedeutung der formalen Gestaltung für die Visualisierung der jeweiligen Bildidee darzustellen.“ (S. 56)

Das zweite Kapitel des Buches stellt das gewählte Filmbeispiel vor: Auf eine kurze Inhaltsbeschreibung und einen Abriss der Produktionsgeschichte des

Films folgen eine äußerst detailliert geführte Diskussion seiner historischen Rezeption und der Kopienüberlieferung. Als Ausgangsmaterial legt Heydolph der Analyse eine „an der Logik der visuellen Narration“ orientierte „Idealfassung“ zugrunde, die drei überlieferte Fassungen synthetisiert, deren Ursprungsmaterialien aus dem ehemaligen Staatlichen Filmarchiv der DDR und dem Filmmuseum München stammen. Die von Berriatúa restaurierte, mittlerweile als DVD kommerziell erhältliche Filmfassung stand zum Zeitpunkt der Abfassung des Analyseteils noch nicht zur Verfügung.

Den Kern des Buches bildet das dritte Kapitel, das der konkreten Analysearbeit gewidmet ist. Die Betrachtung beschränkt sich hierbei explizit auf die dramatische Haupthandlung des Films, der Epilog wird lediglich „in wichtigen Details ergänzend betrachtet“ (S. 78), da ihm von Heydolph – wie von fast allen Interpretatoren vor ihr – keine gleichwertige stilistische Bedeutung zugeschrieben wird. Die Kriterien, nach denen der Film in seiner visuellen und narrativen Mikrostruktur untersucht wird, sind: „Handlungsort; Personen; narrative Einzelobjekte; Flächen im Raum; Binnenrahmen; szenische Figurenkonstellation im Raum; szenische Bewegung im Raum; Licht; Einstellungsgröße; horizontale und vertikale Kameraperspektive; Kamera-Bewegung.“ (S. 79)

In der Präsentation der Ergebnisse werden die Befunde zur Einstellungsgröße, zum Blickwinkel der Kamera, zur dynamischen Kadrierung und zur Einstellungslänge als medienspezifische Begrenzungen des kinematografischen Bildraumes zusammengefasst. Unter der Überschrift „Das dreidimensionale Bildfeld der Zeit“ wird die Organisation des kinematografischen Bildraumes an den Elementen des Kamera-Objektivs, der Filmarchitektur und des Personen-Ensembles festgemacht. Die Lichtgestaltung, unterteilt in profilmische Lichtgestaltung, akzentuierte Allgemeinbeleuchtung und raumformende Effektbeleuchtung, steht im Mittelpunkt des letzten Teils der Analyse – sieht man von der kurzen Diskussion des Epilogs als „ikonographischer Satire“ (S. 170) ab, die dem Kapitel gleichsam spiegelsymmetrisch als Epilog in Form eines Exkurses angehängt ist.

Mit den im Allgemeinen sehr soliden Ausführungen zum historischen Entstehungs- und Wirkungszusammenhang, vor allem aber der sensiblen, anhand von über 70 Kadervergrößerungen reichhaltig illustrierten analytischen Arbeit an *DER LETZTE MANN* bietet die vorliegende Studie die bisher umfassendste historisch-deskriptive Beschäftigung mit Murnaus Film. Sie geht damit erheblich über existierende Ansätze in der Sekundärliteratur hinaus und setzt in der Wahl ihres Beispiels einen neuen Akzent in der kunstwissenschaftlichen Betrachtung des Murnauschen Oeuvres, die sich bislang weitgehend auf *NOSFERATU* und *FAUST* konzentriert hat.

Wo die filmhistorische Forschung in *DER LETZTE MANN* unter dem Schlagwort der „entfesselten Kamera“ den *locus classicus* für den epochalen Bruch des Weimarer Kinos mit einem piktorialen Stilparadigma ausgemacht hat, betont

Heydolph im Ergebnis ihrer Analyse eher, wie stark der Film als „filmisches Gesamtbild“ dieser Tradition noch immer verpflichtet ist: „In der Ausrichtung auf ‚große‘ Bildräume und ‚lange‘ Einstellungslängen, mit denen die Handlungskontinuität ohne narrative Lücken dargestellt werden kann, entspricht die visuelle Konzeption vom LETZTEN MANN weiterhin den Konventionen für die filmische Bilderzählung, wie sie am Anfang der 1920er Jahre formuliert wurden. Aufgebrochen und sublimiert wird diese ästhetische Konventionalität jedoch in der kinematografischen Transformation des natürlichen Sehens als subjektive Realitätswahrnehmung und der symbolhaften Realisation seelischer Zustände, die die Inszenierung des Kammerspielfilms charakterisieren und die Grundlage für die filmische Bilderzählung ohne Zwischentitel bilden.“ (S. 185 f) Damit ist eine tendenziell a-historisch gedachte, weil allein auf linearen Fortschritt durch filmformale Innovation gerichtete Sichtweise zumindest relativiert, obwohl letztere auch bei Heydolph noch weiterhin bedient wird, etwa wenn im hinlänglich bekannten Überschwang davon die Rede ist, dass in DER LETZTE MANN zum „ersten Mal in der Filmgeschichte [...] die Kamera umfassend in die Bildkomposition eingebunden“ (S. 180) sei.

Einige Fragwürdigkeiten filmhistorischer und faktografischer Natur seien noch vermerkt: Folgt man Berriatúa, so wurde bei den Dreharbeiten nicht, wie Heydolph behauptet (S. 86), durchgängig eine Debrie-Kamera verwendet, sondern nach Bedarf eine Pathé-Industriel oder Freunds eigene Stachow.

Auch ist es, selbst bei großzügigster Auslegung der Gattung, kaum zutreffend, dass Ruttmann sich „nach 1925 vollständig dem narrativen Film“ (S. 34) gewidmet habe.

Flüchtigkeitsfehler wie diese dürften den Wert des Buches für die zukünftige Beschäftigung mit einem Hauptwerk des Weimarer Kinos jedoch kaum beeinträchtigen. Allerdings speist sich dieser Wert in erster Linie aus der Detailgenauigkeit der Beobachtungen und dem Grad der bildanalytischen Schärfe, die das kunstwissenschaftlich geschulte Auge erreicht, weniger aus tatsächlich neuen ästhetischen und kunsthistorischen Konzeptions- und Wirkungszusammenhängen, die Murnaus Film erschlossen werden und ihn auf neuartige Weise lesbar machen könnten. In der Kluft zwischen dem effektiven Ertrag kunstwissenschaftlicher Theorie und Methodik auf der einen und den konkreten Ergebnissen von Filmanalyse und filmhistorischer Kontextualisierung auf der anderen Seite bleibt auch nach der Lektüre von Heydolphs Studie, wenn auch vielleicht auf andere Weise, die Frage nach dem Verhältnis der Kunstwissenschaft zum Forschungsobjekt „Film“ bestehen.

■ Lutz Koepnick: *The Dark Mirror. German Cinema between Hitler and Hollywood*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 2002 (Weimar and Now: German Cultural Criticism; 32), 322 Seiten, Ill. ISBN 0-520-23003-5, \$ 24,95

„In juxtaposing Nazi entertainment cinema and the work of Hollywood exiles, this study confronts one of the most enduring tropes of German thought throughout the postwar era: the identification of Nazi manipulation with Hollywood mass culture.“ (S. 6) Koepnicks Idee einer vergleichenden ästhetischen und kulturhistorischen Analyse von Filmen, die einerseits im nationalsozialistischen Deutschland entstanden sind, andererseits in Hollywood von emigrierten Regisseuren inszeniert wurden, ist höchst originell, bei näherer Betrachtung allerdings auch nicht ganz unproblematisch. Die Problematik des Ansatzes liegt nicht zuletzt darin, dass grundlegende analytische Befunde, zu denen der Autor an einzelnen Fallbeispielen gelangt, zum Zwecke der sie überformenden Argumentation bis zu einem Grad generalisiert werden müssen, der sie spekulativ und daher auch fragwürdig erscheinen lässt, so überzeugend der punktuelle Nachweis auch gelungen ist.

So identifiziert Koepnick beispielsweise für beide Korpora spezifische Tonästhetiken, die er am Umgang mit Kompositionen Wagners sowie unterschiedlichen Einsatzformen der Stimme festmacht. Sie stehen im Zentrum seiner Einzelanalysen von *DER TUNNEL* (Kurt Bernhardt, 1933), *LA HABANERA* und *ZU NEUEN UFERN* (beide Detlef Sierck, 1937), *DER KAISER VON KALIFORNIEN* (Luis Trenker, 1936) und *WASSER FÜR CANITOGA* (Herbert Selpin, 1939) im ersten Teil, Robert Siodmaks *PHANTOM LADY* (1944) und *THE SPIRAL STAIRCASE* (1946), Detlef Siercks /Douglas Sirks *THE FIRST LEGION* (1951) und Fritz Langs *RANCHO NOTORIOUS* (1952) sowie Kurt/Curtis Bernhardts *INTERRUPTED MELODY* (1955) im zweiten. Die Filminterpretationen als solche sind präzise und elegant, voller brillanter Beobachtungen und bestechender Einsichten; die binäre Logik, der sie zu dienen haben, wirkt dagegen wie ein weitaus weniger geschmeidiges Korsett universeller Typisierungen und elementarer Gegensätze.

Schon die wiederholte Rede vom „Nazi cinema“ oder „Nazi feature film“ (vgl. z.B. S. 36 ff) als solchem wirkt in dieser Hinsicht irritierend, besonders aber Generalthesen wie: „Film music in Nazi cinema (...) served the purpose of containing desire and orchestrating Germanness. In classical Hollywood cinema, by way of contrast, Wagnerian sounds were mostly seen as part of a musical language that transcended national boundaries and ethnic particularity. (...) Unlike the Wagnerian ideologues of Nazi cinema, who embraced film music as a conduit to some kind of mythic past and essentialized identity, Hollywood Wagnerianism à la Korngold conceived of itself as a project, as building the road toward a better and principally open future.“ (S. 151 ff) Oder: „Unlike the Nazi ideologues of biocentric dialogue, film noir presents

the symbolic as an arena of discord and radical contingency. Speech is not natural; it is a product of articulation and hence deeply implicated in the individual's struggle to survive, to overcome fate and hostility. Voice machines in film noir in many respects amplify this view of human language as being articulated and contested." (S. 182 f) Beispiele für das „biozentrische“ Konzept eines authentischen ästhetischen Selbstverhältnisses zwischen Stimme und Körper dürften auch den meisten Hollywoodfilmen jener Jahre den Ton vorgegeben haben, ebenso wie umgekehrt filmästhetische Modulationen eines den Figuren problematisch gewordenen Sprach- und Stimmgebrauchs im deutschen Kino der NS-Zeit durchaus zu finden sind.

Koepnick selbst konzediert, dass seine Beispiele auf beiden Seiten „eccentric moments and atypical figures“ (S. 3) darstellen, und nur über die gedankliche Schleife, dass das Kennzeichnende gerade im Extremen und Außergewöhnlichen aufscheint, lässt sich seine Auswahl als in irgend einem Sinne repräsentativ für das klassische Hollywood, das Filmschaffen deutscher Emigranten im US-amerikanischen Exil oder den deutschen Film im Nationalsozialismus verstehen. Weiterhin ließe sich einwenden, dass die Vergleichbarkeit durch die zeitliche Verschiebung zwischen beiden Beispielgruppen (1933-1939 gegenüber 1945-1955) eingeschränkt ist und gesondert qualifiziert werden muss.

Der etwas gewaltsam anmutende Systematisierungsversuch einer Reihe faszinierender Fallstudien mag wissenschafts- und publikationsstrategische Gründe haben und den Wert der Studie in methodologischer Hinsicht einschränken. Der eigentliche Gehalt des Buches, das in seinen einzelnen Kapiteln zu den wertvollsten und inspirierendsten jüngeren Beiträgen zur Geschichte des deutschen Films gehört, wird dadurch jedoch nicht unmittelbar berührt. Die Publikation von Koepnicks neuem Buch, *Framing Attention: Windows on Modern German Culture* (2007), darf mit Neugierde und Vorfreude erwartet werden.

■ Jan Sellmer, Hans J. Wulff (Hg.): **Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?** Marburg: Schüren Verlag 2002 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft; 10), 221 Seiten, Ill.
ISBN 3-89472-339-4, EUR 19,80

Wie die im Juli 2006 an der HFF Potsdam-Babelsberg abgehaltene, groß angelegte internationale Fachtagung „Narration and Spectatorship in Moving Images: Perception, Imagination, Emotion“ noch einmal nachdrücklich vor Augen führte, hat sich die kognitive Filmtheorie in den letzten Jahren verstärkt Fragen und Problemen des emotional gefärbten Filmerlebens gestellt. Sie bilden auch einen Schwerpunkt der Beiträge, die aus der bereits einige Jahre zurückliegenden Kieler Tagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft

hervorgegangen sind. Peter Ohler und Gerhild Nieding zeichnen in ihrem den Tagungsband eröffnenden Forschungsüberblick diese Entwicklung noch einmal nach und verweisen darauf, dass „Emotionen [...] nur eine Informationsdimension unter vielen [sind], die die Rezipienten beim Aufbau eines kohärenten Situationsmodells benutzen.“ (S. 33) Wie auch Vinzenz Hediger in seinem Vergleich mit Grundannahmen der psychoanalytischen Filmtheorie ausführlich, ist die kognitive Filmtheorie erst in jüngerer Zeit und in deutlicher Abgrenzung zur psychoanalytischen Diskussion sexuellen Begehrens „so weit gekommen, die emotionalen Anteile des Filmerlebens in ihren Modellen mit zu erfassen“: „Man beschäftigt sich explizit nicht mit (sexuellem) Begehren, dem Generalthema der psychoanalytischen Filmtheorie, sondern mit dem ganzen Fächer der Emotionen, die beim Filmsehen eine Rolle spielen.“ (S. 48) In diesem Zusammenhang gelten Emotionen als „Handlungsdispositionen“, was – im Vergleich zum sexuell überdeterminierten Verhältnis zwischen Film und Zuschauer in der psychoanalytischen Theoriebildung – der Modellvorstellung einer merklich kühleren, entsexualisierten Neugier zum Zwecke der Aufmerksamkeitsbindung an den Film gleichkommt. Es verwundert nicht, dass viele Kinobesucher ihr ‚persönlich gefühltes‘ Filmerleben in diesem Modell nur bedingt aufgehoben finden.

Dem grundsätzlichen Problem, wie sich die Emotionalität eines Films objektivieren ließe, widmet sich Peter Wuss am Beispiel von *DAS LEBEN IST SCHÖN* (*LA VITA È BELLA*, Italien 1997, R: Roberto Benigni). Wuss sieht eine mögliche Lösung im Rückgriff auf den Konflikt-Ansatz der Emotionstheorie, der davon ausgeht, dass „Reizmaterial, das nicht den gängigen Erwartungen des Menschen entspricht, denselben zwangsläufig in Erregung versetzt“ (S. 128). Dieser Ansatz lässt sich wiederum an einen genretheoretischen Zugang koppeln, der widersprüchliche oder zumindest heterogene polygenerische Signale eines Films (z.B. die Spannung zwischen Komödie und Tragödie im Beispielfilm) zum Ausgangspunkt der Untersuchung emotiver Wirkungen nimmt, wie sie aus dem spannungsvollen Wechselspiel zwischen Zuschauererwartung und deren Enttäuschung bzw. Transformation in der konkreten filmischen Einlösung hervorgehen. Mit hybriden Genreformen beschäftigt sich auch der Beitrag von Jörg Schweinitz, der sich an dieser Stelle allerdings weitgehend auf Erwägungen zu Gesetzmäßigkeiten im Produktions- und Gestaltungsprozess beschränkt.

Jens Eder unterscheidet in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Figur und Affekt im Spielfilm grundsätzlich zwischen dargestellten Emotionen, die den Figuren zugeschrieben werden können, und den erzeugten oder intendierten Emotionen, die sie beim Zuschauer hervorrufen sollen (S. 95). Affekt versteht er dabei als „Oberbegriff für eine Reihe verschiedener mentaler Phänomene, zu denen unter anderem auch die Emotionen gehören“ (S. 100). Affekte bilden demnach „eine Klasse mentaler Episoden, die sich durch ihre

phänomenale Qualität, ihren Modus, von Kognitionen wie z.B. Wahrnehmungen, Gedanken oder Urteilen unterscheiden“ (S. 101). Gegenüber anderen Affekten wie Trieben und Instinkten, Empfindungen oder Stimmungen zeichnen sich Emotionen dadurch aus, dass sie intentional sind – ein Merkmal, das sie mit Kognitionen verbindet, weshalb für Eder auch gilt: „Ohne entsprechende Kognition keine Emotion: Wenn ich mich vor etwas fürchte, dann muss ich es wahrnehmen oder mir vorstellen und muss geurteilt haben, dass es gefährlich ist.“ (S. 102)

Ein Schlüsselbegriff zur Beschreibung eben dieser Übertragungsleistung zwischen Figur und Zuschauer, Kognition und Emotion ist der der Empathie. Ihn stellt Hans J. Wulff in den Mittelpunkt seiner Vermessung dessen, was er als „das empathische Feld“ definiert: „Die Reaktion auf das empathisierte Geschehen ist [...] nicht unvermittelt und erfolgt nicht unmittelbar an der dargestellten Figur, sondern fußt auf einem imaginierten Szenario“, das der Zuschauer „erst im Verlauf der Rezeption aufgebaut hat. Ich werde derartige Szenarien das empathische Feld nennen und darunter einen symbolischen Kontext des sozialen Lebens, des Genres, der besonderen Handlung und des besonderen dramatischen Konflikts verstehen.“ (S. 110) Zur Differenzierung der empathischen Prozesse zur Regulierung des Verhältnisses zwischen Film (Text) und Zuschauer (Rezipient) schlägt Wulff ein mehrschichtiges Interaktionsmodell vor, das auf den Ebenen der basalen, sozialen, moralischen und kulturellen bzw. begrifflichen Form des Empathisierens funktioniert (vgl. S. 113). Sie stehen wiederum in Verbindung mit fünf verschiedenen Stufen der empathischen Beteiligung, die zugleich verschiedene Ebenen der Analyse bezeichnen: die Geschichte als Raum der intentionalen Beteiligung; die Szene als intentionales Feld; die Affektorientierung von Figuren; die (diegetische / non-diegetische) Realisierungsebene; sowie die kulturelle Vorprägung von Affekten (S. 117 f). Wulff geht es bei seiner differenzierten Ausmodellierung darum, Empathie „nicht als partikulare und individuelle Bindung“, sondern als „eine Aktivität, die sich auf das ganze Feld der Figuren und Handlungen richtet“ zu denken und vom Begriff der Sympathie abzusetzen (S. 119 f). Die am Rande aufgeworfene Frage, ob die „Aufforderung zur Empathie“ Teil des Fiktionalitätsvertrages ist“ und somit „im Dokumentarischen keine wichtige Rolle spielt“ (S. 115) mag einen produktiven Impuls für zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet geben.

Auch für Karl N. Renner bildet die narrative Handlung den funktionalen Angelpunkt für das Filmerleben. Sein texttheoretisch inspirierter Beitrag verbindet Erwägungen zur narrativen Struktur mit einer Diskussion rhetorischer Affektsteuerung, die er im Anschluss an Juri Lotman insgesamt als Entwurf einer „Grenzüberschreitungstheorie“ verstanden wissen will (vgl. S. 154 f). Sie wird von Renner exemplifiziert an Rolf Schübels *DAS HEIMWEH DES WALERJAN WRÖBEL* (1990). Schübels Spielfilm erzählt auf der Basis eines historisch

verbürgten Falles das Schicksal eines polnischen Zwangsarbeiters, der einen Fluchtversuch in seine Heimat unternimmt, festgenommen, in das KZ Neugamme eingeliefert und 1942 zum Tode verurteilt wird. Ein Urteil, das trotz der Minderjährigkeit des Verurteilten unverzüglich vollstreckt wurde. Renner unterteilt die Erzählung in eine Struktur semantischer Makro- und Mikroräume, die von der Hauptfigur durchquert werden und in die Konstruktion eines hierarchisch geordneten „Reichs der Unmenschlichkeit“ münden, das das besetzte Polen, den deutschen Bauernhof, das Konzentrationslager, die Räume der Justiz, den Gerichtssaal und das Gefängnis umfasst: „Die korrumpierte Justiz bildet den Abgrund der Unmenschlichkeit. Als letztes Element dieser hierarchischen Ordnung erfüllt sie damit die Funktion eines Extrempunktes. Unweigerlich führt der Weg des Protagonisten zu diesem Ort, wo er sein Ende findet.“ (S. 159)

Diesen Extrempunkten auf der Makroebene stehen jene der Mikroebene gegenüber, die „kleinen Räume der Einsamkeit“ (S. 161), wie Renner sie nennt, die als punktuelle Zufluchten für Wróbel an die Stelle der verlorenen Räume der Gemeinschaft treten. Als Elemente einer Rhetorik der Affektsteuerung dienen diese narrativen und topografischen Vorstrukturierungen einer „dramaturgischen Emotionslenkung“, die um drei Faktoren zentriert ist: „Die mit der erzählerischen Perspektive des Films entwickelte Bewertung dessen, was positiv und was negativ anzusehen ist, die inneren Beweggründe der Figuren im Film und die Erwartungen der Zuschauer über den weiteren Gang der Handlung.“ (S. 167) Auf dieser Ebene nehmen Handlungshöhepunkte des Films wie die Gerichtsszenen zugleich einen appellativen Charakter an, der die Zuschauer situativ ermächtigt: „Nicht die NS-Richter sind die Situationsmächtigen, sondern die Zuschauer. An sie appelliert der Angeklagte. Walerjans hilfeschender Blick an die Zuschauer ist das Schlüsselbild des Films, es legt die Sympathieverteilung fest.“ (S. 163) Damit eröffnet sich gewissermaßen ein zusätzlicher Raum quer zur topografischen Handlungsstruktur, den Renner abschließend an Hand der Traumszenen und der emotionalisierenden Funktion der Filmmusik als ästhetischen kenntlich macht. Anstelle einer weitergehenden Reflexion dieser Wirkungsdimension setzt Renner an das Ende seiner Ausführungen offene Fragen und den Ruf nach empirischen Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten. Das ist redlich und bescheiden, gemessen am vorangegangenen theoretischen Aufwand für den Leser jedoch auch etwas unbefriedigend.

Andere Beiträge behandeln die „Dramaturgie des Filmanfangs“ in ihrer Bedeutung als „System zur Initiation des Zuschauers in den Film“ und „zur Bahnung des Verstehens“ (S. 59) am Beispiel von Takeshi Kitanos HANA-BI (Britta Hartmann); das Phänomen des Voyeurs im Kino, verstanden als Figur filmischer Selbstreflexion (Wolfgang Struck); Theorie und Praxis der „intermedialen Performanz zwischenmenschlicher Beziehungen“ am Beispiel von Hannah Wilkes Videoperformance INTERCOURSE WITH (Inga Lemke); und, ab-

schließlich, die „Biologie der Mimesis“ als evolutionstheoretische Voraussetzung gegenständlicher Wahrnehmung weit über das Kino hinaus (Norbert M. Schmitz).

„Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?“ Indem die Autoren explizit oder implizit das emotionale Filmerleben an kognitive Prozesse des Filmverstehens zurückbinden, beantworten sie die Titelfrage des Buches eher abschlägig. Es wird interessant sein zu sehen, wie sich die hier versammelten Ansätze zu den Erkenntnissen verhalten, die aus der Publikation der Beiträge zur Potsdamer Tagung hervorgehen.

vorgestellt von... Ralf Forster

■ Cornelia Anett Endler: ***Er war einmal ... im Dritten Reich. Die Märchenfilmproduktion für den nationalsozialistischen Unterricht.*** Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 2006, 409 Seiten, Ill.
ISBN 3-631-54828-1, EUR 68,50

Erwartungsfroh schaut der Rezensent auf dieses Buch – endlich eine Studie, die interessante Aufschlüsse über einen spezifischen Aspekt der Volkskunde und Medienerziehung im Nationalsozialismus verspricht. Indes dämpft schon das Inhaltsverzeichnis diese Vorfreude, denn es warten auf den Leser zunächst Kapitel wie „Anfänge der Kinematographie in Deutschland“, „Gründung der Universum-Film AG (Ufa) und ihrer Kulturabteilung“, „Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP)“ sowie „Hitlers Ansichten über Pädagogik und Erziehung.“ Die in der Einleitung knapp formulierten Informationen zu solchen Forschungsgewissheiten hätten – mit wesentlichen Literaturangaben versehen – hier völlig ausgereicht. Die Publikation erweist sich so als Musterbeispiel falsch verstandener Gründlichkeit bei der Hinführung auf das eigentliche Thema. Endler untersucht die als Puppenanimation realisierten Märchenverfilmungen der Gebrüder Diehl, die zwischen 1935 und 1943 im Auftrag der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) entstanden. Hierbei gelingt es ihr, neue lesenswerte Details etwa zu den weiblichen Figuren in der Fabelausgestaltung herauszuarbeiten.

Sieben Puppentricksfilme (von insgesamt neun Arbeiten für die RfdU) bilden den Kern ihrer Untersuchung zu Einsatz und Wirkungsabsichten dieser Unterrichtsfilme. Darunter sind Adaptionen von Märchen der Gebrüder Grimm wie TISCHLEIN DECK' DICH! (1936) und DER GESTIEFELTE KATER (1940) sowie die bekannte Tierfabel DER WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGEL (1938). Diehls Igel von 1938 sollte später unter dem Namen „Mecki“ erst als Werbefigur und dann als eigenständiger Trickfilmcharakter Erfolge feiern und zu einem der Symbole der westdeutschen Wirtschaftswunderjahre aufsteigen. Endler vergleicht die jeweilige literarische Vorlage, das Drehbuch und die Verfilmung