

Jeanpaul Goergen

Neue Filmliteratur

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 15, Jg. 6 (2001), Nr. 1, S. 85–88.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

vorgestellt von... Jeanpaul Goergen

■ Harro Segeberg (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Wilhelm Fink Verlag | 1999 (= Mediengeschichte des Films, 3), 356 Seiten, Ill.
ISBN 3-7705-3310-0, DM 78,00

Der dritte Band der Mediengeschichte des Films (siehe FILMBLATT 5, S.38f und FILMBLATT 8, S.58ff) präsentiert das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste.

Als „Rahmen“ für die in diesem Band versammelten Aufsätze versucht Klaus Kreimeier eingangs, eine „Gesamtsituation des deutschen Kinos in den zwanziger Jahren“ (S.17) zu entwerfen – ein Unterfangen, das er selbst in Anführungszeichen setzt. Er konzentriert sich daher auf die These, dass die deutschen Filme der zwanziger Jahre „in erster Linie die *Vorgeschichte* der zwanziger Jahre“ (S.18) verarbeiten, also das „Vorangegangene“, das „unverarbeitete Material des Gestern und Vorgestern“ (S.19) aufgreifen. Damit geht er auf dem Weg weiter, den er 1997 in seinem Pabst-Essay eingeschlagen hatte (siehe FILMBLATT 4, S.44) und der gleich doppelt „den Deutungsmustern Kracauers diametral entgegengesetzt ist. Bei Kracauer phantasieren und träumen die deutschen Filme immer *voraus* ...“ (S.19) Zugleich wendet sich Kreimeier auch gegen Deutungsmuster, die den Film als Zeitbild untersuchen. Seine Hypothese ist, dass beispielsweise auch die Straßenfilme der Weimarer Republik „nicht die Lage der Republik reflektieren (dies ist Kracauers großes Thema)“. (S.25) Kreimeier ist sich dabei bewusst, dass sein Ansatz, den Dispositionen des Kaiserreichs in der Kinematographie der zwanziger Jahre nachzuspüren und diese als späte Antworten auf zurückliegende, unverarbeitete Erfahrungen zu verstehen, über die Filmgeschichtsschreibung hinausreicht, berührt dieser Ansatz doch „Alltags- und Sozialgeschichte ebenso wie die Unterströmungen der Geistes- und Kulturgeschichte.“ (S.31)

So geht Filmgeschichte in der Kulturgeschichte auf – ein breiterer Ansatz jedenfalls als die jetzt abgeschlossen vorliegende dreibändige „Mediengeschichte des Films“, die sich, programmatisch zumindest, auf das weit engere Feld seiner Nachbarkünste konzentrierte.

Aus einer Vorlesungsreihe entstanden, kann man bei diesen Sammelbänden mit keinen auch nur annähernd einheitlichen Grundthesen rechnen, wie man sie etwa als Ergebnis eines Forschungsprojektes verlangen muss. Der in seiner radikalen Zuspitzung provozierende Beitrag Kreimeiers kann diese Grundpositionen natürlich nicht nachliefern und so steht er zwar am prominenter Stelle, aber doch etwas verloren zwischen dem Vorwort des Herausgebers und den Einzelbeiträgen – keine Klammer, aber ein Ausrufungszeichen und eine Wegmarke.

Zu den einzelnen Beiträgen: Jürgen Kasten versteht den Ausdruck „expressionistischer Film“ auch als Verwertungsbegriff und Markenartikel insbesondere vor dem Hintergrund von Exportüberlegungen. Film und Expressionismus fanden erst dann zusammen, als die Bewegung ihren Höhepunkt bereits überschritten hatte und ihre Formen so akzeptiert wie sinnentleert waren. Die Schnittstelle zwischen Expressionismus und Film lag dabei in den bizarren Motiven: „In ihrer Verwendung als Bildformen des Absonderlichen gelang einerseits eine ungemein eingängige Verbindung von gehobener Populärdramatik und -Ikonographie. Die expressionistische Verzerrung wurde dabei zur geläufigen Chiffre des Wahns, der grotesken schauerromantisch-phantastischen Über-

steigerung oder des bizarr-dekorativen Bösen.“ (S.48f) Marketing-Überlegungen und populäre Vorurteile standen so an der Wiege der Marke „expressionistischer Film“, die sich von anderen Filmen durch eine gewisse Stilkohärenz abheben und unterscheiden.

Militärschwänke betrieben laut Knut Hickethier und (dem im bio-bibliographischen Anhang nicht aufgeführtem) Marcus Bier meist „eine Legitimationsarbeit für das alte Militär, arbeiteten auf verdeckte Weise dem Konservativen und Nationalen zu“ (S.92), um sich dann aber im Dritten Reich als „störend“ (S.93) zu erweisen.

Den Autoren gelang es leider nicht, einen dieser Filme in einem Filmarchiv aufzufinden. „Von 15 aufgrund von Filmkritiken nachweisbaren und in den Filmarchiven Deutschlands gesuchten Filmen war kein einziger zu erhalten.“ (S.68) Das heißt aber nicht, dass keiner dieser sehr populären und an den Kinokassen besonders erfolgreichen Schwänke erhalten ist – die Titelliste mag zu klein gewesen sein oder die Nachfrage bei den Archiven nicht insistierend genug. Denn dass ein Film nicht zu erhalten ist, bedeutet nicht, dass er tatsächlich auch nicht mehr erhalten ist.

Zurecht weisen Hickethier/Bier darauf hin, dass die deutsche Filmgeschichtsschreibung die Masse der jährlichen Filmproduktion „vergessen, verdrängt, für unwichtig gehalten“ hat. (S.67) Ohne eine intensive Zusammenarbeit mit den Archiven sind diese Filme aber nicht zu lokalisieren und schließlich auch benutzbar zu machen.

Auch Georg Seeßlen beschäftigt sich mit einem in der Filmgeschichtsschreibung „ausgesprochen schlecht vertretenen“ (S.95) Genre: die deutsche Stummfilmkomödie – der einzige Beitrag, der ohne Anmerkungen auskommt. Leider verzichtet der Autor auch weitgehend auf Filmverweise, so dass man seinen Thesen – etwa dass die deutsche Stummfilmkomödie in der Regel „entweder von einer virtuellen Luxusklasse oder von einer ebenso virtuellen Klasse ländlicher Zurückgebliebenheit“ handle und am wenigsten die „soziale Wirklichkeit der (...) Arbeiter und des unteren Kleinbürgertums“ handle (S.106) – entweder glauben kann oder nicht. Denn auf welche Filme er seine Analyse stützt – er sagt es uns nicht. Es mag sein, dass das deutsche Lustspiel nach dem Weltkrieg „eher langsamer“ (S.101) wurde – wir hätten aber gerne gewusst, woher der Autor diese Einsicht nimmt. Seine dezidiert vorgetragenen Thesen können ja nur aus der Kenntnis zahlreicher deutscher Stummfilmkomödien gewonnen worden sein – umso unverständlicher, dass er uns seine Quellen vorenthält.

Den frühen deutschen Avantgardefilm situiert Christine N. Brinckmann in der zeitgenössischen bildenden Kunst; ihre Lektüre von Eggelings *Symphonie Diagonale* (1924/25) und Ruttmanns *Lichtspiel Opus 1* (1921) und *Opus 3* (1924) vor dem Hintergrund von Kandinsky und Woringer ist in ihrer präzisen Einsicht vorbildlich – umso unverständlicher die schwachen „Abbildungen“ aus den Filmen, die nur noch entfernt an das Original erinnern. „Die kurzen, ungegenständlichen, malerisch-musikalischen Experimentalfilme der frühen deutschen Avantgarde traten nicht in Konkurrenz zum kommerziellen Filmschaffen, sondern begriffen sich als bildende Kunst.“ (S.111) Als Konkurrenz sicher nicht – wohl aber als Alternative bzw. Avantgarde: bei Eggeling als eine vollständig neue Kunst, bei Ruttmann als Versuch, elementare Formgesetze des Films auszuloten. Zwar brachten sie als bildende Künstler ihre spezifischen Fragestellungen mit an den Tricktisch – es scheint aber alles dafür zu sprechen, dass Ruttmann und vielleicht auch Eggeling ihre Filme als Film ansahen und eben nicht mehr als bildende Kunst.

Brinckmann untersucht Ruttmanns *Opus 1* und *Opus 3* anhand von Kopien des Pariser Verleihs LightCone (S.128, 132) vermutlich auf Video (S.140). Welche Kopie von Egge-

lings Films ihr vorlag, erfahren wir dagegen nicht. Die Farbe von *Opus 1* stelle eine „Annäherung“ an die von Enno Patalas 1977 wiedergefundene Fassung dar. (S. 37) Was heißt das genau? Vermutlich stammt diese Kolorierung von Bill Moritz, der sich dabei an den farbigen Zeichnungen in Max Buttings Partitur zu *Opus 1* orientierte – aber es sind nachträgliche, moderne Farben, nicht die Originalfarben der Münchner Kopie. Moritz benutzte eine unzureichende, zum Teil seitenverkehrt kopierte Schwarzweiß-Kopie, die zudem noch kürzer ist als die ohnehin nicht vollständige Kopie aus München. Das mindert nicht die Aussagekraft von Brinckmanns Schlussfolgerungen – nur wären diese noch präziser ausgefallen, wenn sie sich nicht auf ein Video unklarer Provenienz verlassen hätte.

Video lässt uns heute leicht und scheinbar problemlos auf viele Filme zurückgreifen – die Gefahr dabei ist aber, dass nur wenige Hersteller bzw. Verleiher angeben, was es mit der vertriebenen Fassung auf sich hat. Bei Zweifeln und fehlenden Hinweisen sind die Fachleute in den Archiven zu befragen. Es kann schließlich nicht sein, dass wir jedes Zitat aus einem Buch oder einer Zeitschrift akkurat nachweisen, vor einer VHS aber jeden quellenkritischen Blick einbüßen.

Thomas Brandlmeier diskutiert die „Revolution“ (S.152) der entfesselten Kamera als einer neuen Zeiterfahrung am Beispiel von *Variété*. Im Gegensatz aber zu Jürgen Kasten lässt er den Expressionismus im Film bereits weit vor *Caligari* beginnen – mit der Kamera von Carl Hoffmann, der „ganz im expressionistischen Stil der Zeit die Filme *Der Feldarzt* (Paul Leni / 1916) und *Homunculus* (Otto Rippert / 1916)“ dreht. (S.145) *Caligari* selbst lasse dagegen „keinen Raum für expressionistische Kameraführung und Lichtgebung.“ (S.145) Karl Freunds entfesselte Kamera in *Der letzte Mann* (1924) wurde zu Recht berühmt. „Und die Entfesselung entspricht nachweislich einer expressionistischen Vision. Umso bemerkenswerter und auffälliger ist, dass die Realisierung dieser Vision (...) nur sehr bedingt als expressionistisch zu beschreiben ist.“ (S.146) Dagegen wird in Murnaus *Faust* „jetzt endlich die große expressionistische Vision von der allseitigen filmischen Dynamik wahr. Der *Faust*-Film ist der Höhepunkt – und gleichzeitig der Endpunkt – des expressionistischen Films.“ (S.148)

So schlängeln sich durch den 3. Band der Mediengeschichte des Films unterschwellig auch Elemente einer (neuen?) Expressionismus-Debatte, etwa noch bei Weihsmann (S.190ff) und Kappelhoff (S.311ff).

Die Filmmusiker in der Weimarer Republik, so Ulrich Rügner in seinem Beitrag, waren alle geprägt von anderen musikalischen Erfahrungen und Zusammenhängen, mit denen sie dann die Kino- und Filmmusik befruchteten.

Auf die Wechselwirkungen zwischen Film und Architektur geht Helmut Weihsmann insbesondere anhand einer präzisen Lektüre von *Golem*, *Metropolis*, *Hintertreppe* und *Der letzte Mann* ein. „Im Kino wird usurpiert, ausprobiert und propagiert (...) es werden allerdings auch alternative Positionen formuliert.“ (S.215) Insbesondere am Beispiel von *Metropolis* weist der Autor nach, dass die Ausstatter „bewusst abgekupfert“ (S.203) und sich zahlreiche Anleihen aus dem Fundus der Architekturgeschichte geholt haben.

Die Bildberichterstattung in den illustrierten Zeitschriften der Weimarer Republik sieht Brigitte Werneburg stark durch den Film beeinflusst: „Durch den Film wurde der pressefotografische Apparat daran gewöhnt, im Film das strukturelle Modell der fotografischen Berichterstattung zu erkennen“ (S.221) – eine These, die an den Produktions- und Verwertungsstationen Bildredakteur, Kamerabauer, Fotograf und Leserschaft

verdeutlicht wird. Die Verbindungen zwischen Fotojournalismus und Dokumentarfilm bleiben aber noch ebenso zu erforschen wie die Arbeit der Standfotografen.

Jürgen Kasten weist in seinen Beitrag über das Drehbuch im Stummfilm darauf hin, dass die arbeitsteilige Produktion eines Films von fast allen theoretischen und historischen Abhandlungen vernachlässigt werde – und versucht daher das Drehbuch innerhalb dieses hoch arbeitsteiligen Prozesses historisch und theoretisch zu verorten. Die Unzufriedenheit des individualistisch arbeitenden Autors ist damit vorprogrammiert, zugleich aber auch produktiver Teil „einer von allen angestrebten Werkoptimierung.“ (S.274)

Christian Jürgens situiert Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ als „letzte Erkundung der Möglichkeit von Dichtung im Zeitalter ihrer technischen Konkurrenz.“ (S.280), da er „weder von den Dingen noch der Welt, sondern von Zeichen und Diskursen handele.“ (S.292) In einer hochkomplexen Analyse stellt Hermann Kappelhoff die *Geheimnisse einer Seele* von G. W. Pabst in eine veränderte ästhetische Disposition der Weimarer Moderne, definiert durch ein neues Denken der Bilder sowie ein dehumanisiertes, konstruiertes Sehen. Harro Segeberg versucht schließlich, die Diskussionen zwischen Pabst und Brecht im „Dreigroschenkomplex“ aufzulockern und legt dar, wie „Pabst auf seine Weise mit dem Problem eines in seiner Medienwirkung abermals gesteigerten Tonfilms umging.“ (S.329)

Mit diesem 3. Band ist die Mediengeschichte des Films abgeschlossen, soweit sie aus der 1995 begonnenen fächerübergreifenden Vorlesungsreihe an der Hamburger Universität hervorging. Anregungen brachten die drei Bände reichlich, auch wertvolle Positionierungen. Angetreten, um die Wechselwirkungen des Films mit anderen Medien herauszuarbeiten, bleibt als Fazit dieser Reihe, dass es den Veranstaltern leider nicht immer gelang, die Referenten auch auf diesen Zugriff festzulegen. Und nur selten wurde Film als komplexes Produkt künstlerischer und kommerzieller Strategien im Wettbewerb der Massenmedien begriffen und analysiert. Insgesamt aber drei wichtige Bände mit zahlreichen Anregungen zu Ausbau und Fortschreibung einer Mediengeschichte im Rahmen der Filmforschung.

vorgestellt von... Martin Loiperdinger

■ Markus Spieker: **Hollywood unterm Hakenkreuz. Der amerikanische Spielfilm im Dritten Reich** (= Filmgeschichte International. Schriftenreihe der Cinémathèque Municipale de Luxembourg, 6). Trier:WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 1999, 394 Seiten ISBN 3-88476-361-X, DM 54.50

In der von dem Trierer Filmhistoriker Uli Jung herausgegebenen Schriftenreihe der Luxemburger Cinémathèque liegt mit Band 6 wiederum eine Arbeit vor, die auf dem Themenfeld des programmatischen Reihentitels „Filmgeschichte International“ ein essentielles Forschungsdesiderat erfüllt. Die Gießener Dissertation des Historikers Markus Spieker ist nicht nur vom Umfang her gewichtig, ihre Forschungsleistung ist ein Meilenstein in der von literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen dominierten deutschen Filmgeschichtsschreibung, welche die mediengeschichtlichen Arbeiten der ‚New Film History‘ kaum zur Kenntnis nimmt und Kinogeschichte nach wie vor mit dem Werke-Kanon eines nationalen Filmproduktionskorpus verwechselt.