

Jeanpaul Goergen

Neue Filmliteratur

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20870>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Goergen, Jeanpaul: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 19/20, Jg. 7 (2002), Nr. 19/20, S. 121–125. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20870>.

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

■ Rainer Rother: *Was ist ein nationalsozialistischer Film?* In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Stuttgart: Klett-Cotta, 55. Jahrgang, H. 632, Dezember 2001, S. 1103-1115.
ISSN 0026-0096

Lange galt das Axiom: „Ob ein Film als nationalsozialistisch identifizierbar war oder nicht, entschied seine Botschaft.“ (S. 1103) Rainer Rother fragt nun (weniger nach dieser Botschaft, sondern vor allem) nach einem Filmtyp, der wesentlich und wesensgemäß nur unter dem Nationalsozialismus möglich war. Gab es eine, wenn auch nicht einheitliche, so doch dominierende nationalsozialistische Filmtheorie (und eine daraus abgeleitete Filmpolitik), die einen spezifisch nationalsozialistischen Film anstrebte? Rother bejaht diese Frage und identifiziert zwei verschiedene Antworten: die „heroische Reportage“ im Bereich des Dokumentarfilms und den „zeitnahen Film“ in der Spielfilmproduktion.

Für das von Goebbels angeführte Vorbild von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* konnte im „Dritten Reich“ kein entsprechend innovativer NS-Tendenzfilm geschaffen werden. Unter Rückgriff auf den in „Der deutsche Film“ (der 1936 gegründeten Zeitschrift der Reichsfilmkammer) geführte Diskurs identifiziert Rother aber die Suche nach einem „rein filmischen“ Film als die zeitgemäße nationalsozialistische Filmform und die „heroische Reportage“ als ihren idealen Ausdruck. Beispiele hierfür sind die Filme von Leni Riefenstahl sowie *Westwall*, *Feldzug in Polen* und *Der ewige Jude*: „Die avantgardistischen Qualitäten des nationalsozialistischen Dokumentarfilms fielen mit seinen ideologischen durchaus zusammen. Volksgemeinschaft, Führerprinzip, Rassenideologie: All das ist kein Privileg völkischer, formal sozusagen anachronistischer Filme, sondern obligater Bestandteil der NS-Moderne im Film.“ (S. 1109 f)

Die zweite Antwort auf die Bestrebungen, einen genuin nationalsozialistischen Film zu schaffen, war der „zeitnahe Film“, der in Karl Ritters *Urlaub auf Ehrenwort* sein wegweisendes Beispiel fand. Es waren Filme, die den nationalsozialistischen Alltag weitgehend vermieden und erst im Krieg wirklich zu Gegenwartsfilmen wurden.

Rother lokalisiert die von ihm isolierten nationalsozialistischen Filmformen nicht am Rand, sondern zentral und wesentlich im Mittelpunkt: „Die ‚filmische‘ Dokumentarform war primär kein Spielfeld für das Interesse an formalen Fragen, und der zeitnahe Film keines für akzeptierten Realismus. Die Nische für die Avantgarde fand sich nicht im unpolitischen Abseits, sie fand sich im Zentrum nationalsozialistischer Selbstdarstellung. Nicht interesselose Formexperimente, sondern Parteitagfilme, Auftragswerke für Staat und Parteiorganisationen standen für die NS-Avantgarde ein.“ (S. 1112) Damit argumentiert Rother auch gegen neuere Ansätze, denen gemeinsam sei, dass sie das nationalsozialistische Kino als ein „Kino der Normalität“ (S. 1113) und der Genre-Kontinuität ansehen. Damit verschwinde aber auch die Eigenart des nationalsozialistischen Kinos. Rother weist auf einen Widerspruch hin: Einerseits werde davon ausgegangen, dass gerade die „unpolitische“ (eskapistische) Unterhaltungsindustrie das moderne Element der NS-Filmpolitik gewesen sei. Wenn nun die Avantgarde, insbesondere im Kultur- und Dokumentarfilm, als das Moderne im NS-Film angesehen werde, so könne dieser nicht mehr als eskapistisch-unpolitisch angesehen werden, da gerade diese Filme ideologisch und propagandistisch eindeutig waren.

Die internen Debatten um den genuin nationalsozialistischen Film wurden nicht nur in „Der deutsche Film“, sondern ebenso in anderen Zeitschriften, auch in Tageszeitungen und in Büchern geführt: sie bleiben noch nachzuzeichnen. Diese Sisyphusarbeit ist bisher kaum in Angriff genommen worden. Sie ist aber unverzichtbar, um sowohl die Ausprägungen als auch die Funktion des Dokumentar- und Kulturfilms im Nationalsozialismus zu verstehen. Verzichtet man darauf, diesen Diskurs in seiner Entwicklung, in seiner Widersprüchlichkeit und seinen Schlingerbewegungen zu analysieren, wird man Phänomene wie „NS-Avantgarde“ oder die Debatte um den „filmischen Film“ nur an der Oberfläche erfassen können. Dies scheint mir der wichtigste Hinweis dieses an Anregungen reichen Beitrags von Rainer Rother zu sein.

Ein weiterer Verdienst dieses allzu knappen Aufsatzes ist, dass er die filmwissenschaftlichen Thesen in den größeren theoretischen Diskussionszusammenhang (Stichwort: Modernisierungstheorie) um das „Dritte Reich“ einbettet und auf die entsprechenden Folgerungen hinweist. Es ist wohl der gedrängten Form des Beitrags geschuldet, dass Rother nicht genau zwischen Kultur- und Dokumentarfilm unterscheidet – eine auch theoretische Trennung, die in den dreißiger Jahren eine große Rolle spielte. Rudolf Oertel (Film Spiegel, Wien 1941, S. 238) etwa bezeichnete den Dokumentarfilm als eine neue Form, „der die Geschichte, die wir miterleben, in Form eines optischen Geschichtswerkes den künftigen Generationen bewahrt.“ Als Beispiele führt Oertel *Das ist die Saar*, *Triumph des Willens*, den Olympia-Film, *Der Feldzug in Polen*, *Feuertaufe* und *Der Sieg im Westen* an.

Ferner beschränkte sich die Suche nach dem „filmischen Film“ keineswegs nur auf den Dokumentarfilm, sondern war vor allem im Kulturfilm angesiedelt – dieser aber war weit mehr „Spielwiese“ als es der offizielle Dokumentarfilm sein konnte.

Das Konzept einer „Avantgarde“ im NS-Film scheint mir zudem eher ein Versuch gewesen zu sein, zu einem bestimmten Zeitpunkt Begriffe zu besetzen und ihre Akzeptanz zu testen – es blieb bei wenigen Anläufen. Rother's Begriff einer „systemeigenen Avantgarde“ (S. 1111) trägt hier nicht unbedingt zur Klärung bei.

Geringfügige Einwände nur: Ein wegweisender Essay, der uns daran erinnert, dass wir den nationalsozialistischen Film nur verstehen können, wenn wir uns mit seiner Theorieproduktion auseinandersetzen. Das bedeutet: erhebliche Lektüreaanstrengungen und langwieriges Quellenstudium – das mindeste, was man von uns Filmhistorikern erwarten sollte.

■ Malte Hagener, Michael Töteberg: *Film – An International Bibliography*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, 479 Seiten
ISBN 3-476-01523-8, EUR 74,90

Freudig begrüßen wir ein neues Nachschlagewerk: eine internationale Bibliografie zum Film, von einem deutschen Verlag in englischer Sprache ediert, also für den internationalen Markt berechnet, dennoch mit einem lobenswerten Schwerpunkt auf dem deutschen Film. Malte Hagener und Michael Töteberg haben diese Arbeit geleistet, knapp 12.000 Titel von 1895 bis 2000 zusammengetragen: „Die Aufnahme geschah nach Autopsie.“ (S. IX) Die damit verbundene Mühe ist kaum zu ermessen und der Verlag wird sie hoffentlich entsprechend honoriert haben – offenbar hat sich sonst niemand finanziell an diesem Opus beteiligt.

Für den Satz zeichnet Johanna Broy aus Brennborg verantwortlich: die Bibliografie enthält keine einzige Abbildung und ist doch so leicht und fein ausbalanciert gestaltet, dass man keinen Augenblick auf den Gedanken kommt, ob diese Datenmenge nicht besser auf einer CD-ROM untergebracht wäre.

Auch das Problem der Verweise – da viele Bücher in mehrere Rubriken passen – wurde praktikabel gelöst. Das Werk ist in 8 große Kapitel unterteilt: Reference Works / Film History / National Cinematographies / Monographs / Theory, Criticism Publishing / Technology / Politics, Economy, Law / TV, (Multi-)Media, Video. Ein Index der Autoren und Filmtitel ist vorhanden.

Soweit der Rezensent dies beurteilen kann, sind die Autoren auch bei abgelegenen Themen auf dem letzten Stand. Vollständigkeit kann auch eine universell angelegte Filmbibliografie nie erreichen; der Leser muss hier auf Spezial-Bibliografien, sofern es sie denn gibt (nur 33 Einträge umfasst die Rubrik Bibliografien) zurückgreifen.

Ausgewählte Publikationen wurden von den Herausgebern mit knappen Annotationen versehen: wo diese neutral gehalten sind, ist diese Hilfestellung nur zu begrüßen. Allzu leicht schleichen sich aber in solche Hinweise subjektive Wertungen ein, die man im Einzelfall durchaus goutieren mag („Written from an intimate distance with a mixture of hate and love by the ‚repudiated‘ friend and collaborator“ – zu: Kurt Raab, Karsten Peters: Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder, München 1982; S. 234), denen man aber nicht immer zustimmen kann („Today rather of antiquarian value“ – zu dem „Kleinen Filmlexikon“ von Charles Reinert, 1946; S. 1). Sei's drum – und nehmen wir einige dieser „Spitzen“ als die ganz spezielle Handschrift der Herausgeber, die ihrem Oeuvre eine individuelle Note verleihen.

Die Rubrifizierung der Publikationen ist durchaus sinnvoll und im Großen und Ganzen nachvollziehbar; nicht einsichtig ist allerdings, warum der Animationsfilm unter „Technology“ einsortiert wurde und nicht unter „Special Subjects“ (als Unterpunkt der Filmgeschichte) wie etwa der Experimental- und Dokumentarfilm.

Dass der Verlag sich für eine Edition auf Englisch entschieden hat, ist weise, denn der deutsche Markt für filmwissenschaftliche Bücher jenseits des Populären ist arg klein. Es ist nicht selbstverständlich, dass sich die deutsche Filmwissenschaft immer noch und immer wieder auf das Engagement der Verlage stützen und verlassen kann. Malte Hagenner und Michael Töteberg haben eine Filmbibliografie auf hohem Niveau vorgelegt: ein Muss für jeden filmwissenschaftlichen Handapparat.

■ **cinéma 02.** automne 2001. revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma. Paris: Éditions Léo Scheer 2001, 159 Seiten, Ill.
ISBN 2-914172-22-2, EUR 20,00

■ **Mémoire & Médias.** Études réunies par Louise Merzeau et Thomas Weber. Paris: Les Éditions Avinus 2001, 124 Seiten, EUR 18,50
ISBN 2-9511657-5-7

Internet-Veröffentlichung unter: <http://www.avinus.de/inhalt.htm>

Eine neue Filmzeitschrift ist anzudeuten, die sich zweimal jährlich mit Filmästhetik und -geschichte auseinandersetzen will. Die Mannschaft ist die gleiche, die zwischen 1992 und 2000 die Zeitschrift „Cinémathèque“ herausgab. Im Anhang der ersten Nummer schlüsselt ein nach Autoren gegliederter Index das mit diesem Periodikum bisher

Erreichte auf – „cinéma 02“ will daran anknüpfen und weiterhin sowohl der Ästhetik als auch der Geschichte des Films nachspüren. Chefredakteur ist Bernard Eisenschitz, der sich in dieser Ausgabe mit zwei sowjetischen Filmen von 1939 – *Welikij grashdanin* (R: Fridrich Ermler, ÜT: Der große Patriot) und *Oschibka inshenera Kotschina* (R: Aleksandr Matscheret, ÜT: Der Irrtum des Ingenieurs Kotschin) – auseinandersetzt. Gleich mehrere Beiträge beschäftigen sich mit Yasujiro Ozu und Yuhartu Atsuta, während Tag Gallagher über Oper und Film am Beispiel von *Giovanna d'Arco al rogo* (1953) von Roberto Rossellini schreibt.

Der Grund aber, warum wir auf diese Ausgabe aufmerksam machen, sind drei Beiträge, die auf Fragen der Filmarchivierung und Programmgestaltung der Kinematheken eingehen – ein Diskurs, der in Deutschland leider kaum geführt wird.

Dominique Païni befragt unsere Wahrnehmung von Nitro-Filmen: „Was bedauern wir wirklich, wenn wir uns nach dem Nitrofilm sehnen?“ (S. 35) Er spielt damit auf Stimmen an, die die allmähliche Vernichtung der Nitro-Bestände in den Filmarchiven beklagen. Ihnen hält er entgegen: „Die Nitrozellulose verbirgt sich nicht im Film, sondern in unseren Augen.“ (S. 35) Wenn man wollte, so Païni, könne man durchaus auch mit Sicherheitsfilm besonders weiche Umrisse, verschattetes Licht und das sfumato als die speziellen Eigenschaften des Nitrofilms wiedergeben. Er wundert sich über die Fetischisierung des Nitrofilms durch gewisse Historiker und Archivare – es stünde nicht mehr der ästhetische Wert des überlieferten Films im Vordergrund, sondern die Tatsache, dass er auf Nitrofilm überliefert ist. Selbstverständlich, so argumentiert Païni weiter, müssen alle Nitrokopien aufbewahrt werden – als unverzichtbare Voraussetzung für spätere Umkopierungen. „Aber nur die sichtbaren Auswirkungen zählen, wenn es um die Restaurierung und Sicherung der Filmkunst geht, nicht das Material, das diese möglich macht.“ (S. 37)

Über den Todeskampf der Kinematheken („L'agonie des cinémathèques“) denkt Joao Bénard da Costa nach – grundsätzliche Überlegungen über deren Sinn und Ziele. Wenn in absehbarer Zukunft das digitale Kino den Film als Bildträger verdrängt, so sollte es Aufgabe der Kinematheken sein, das Kinoerlebnis des zwanzigsten Jahrhunderts für die nachfolgenden Generationen zu sichern. Angesichts neuer Bildträger wie VHS und DVD entstand eine neue Generation von „vidéophiles“, die kaum noch den Unterschied zwischen dem Videobild und einer Kinoprojektion sehen würden: das traditionelle Publikum der Kinematheken sterbe aus, ihre Agonie sei unübersehbar geworden. Eine Chance zum Überleben sieht da Costa nur darin, dass sie weiterhin darum kämpfen, die Filmkunst gegen die Industrie zu retten – sie werden sterben, wenn sie aufhören, Filme anders als im Kino zu zeigen.

Schließlich denkt Jean-François Rauger über die Paradoxien der Programmgestaltung nach. Zumindest für das Publikum der Kinematheken und der Filmkunst-Kinos habe sich eine monografische Präsentation – die Konzipierung von Filmreihen insbesondere nach Regisseuren – als dominant etabliert, eine Diktatur der großen Namen in der Zusammenstellung von Filmreihen.

1998 fand in der „Maison Heinrich Heine“ in Paris ein Kolloquium zum Thema Gedächtnis und Medien statt – die Beiträge sind jetzt in dem von Louise Merzeau und Thomas Weber herausgegebenen Band „Mémoire & Médias“ versammelt.

Es ging u.a. um die Krise der tradierten Medien, um Fernsehprogramme zu Kunstthemen, Film als Ort der Erinnerung, die Überlieferung des kulturellen Medienerbes, Mediengeschichte und Geschichte in den Medien sowie Hitlerbilder. Hier sei nur auf den

Aufsatz von Sabine Lenk hingewiesen, der für eine Theorie der Filmrestauration („Pour une théorie de la restauration de films“) plädiert. Die Leiterin des Düsseldorfer Filmmuseums fasst die wichtigsten Probleme der Filmrestauration zusammen, reflektiert die Geschichte der (Film- und Bild-)Restauration und bedauert schließlich das Fehlen von anerkannten Richtlinien und „Prinzipien“. Eine Theorie der Filmrestauration sei aber notwendig, um die künstlerisch-ästhetischen Auswirkungen der verschiedenen Techniken in den Griff zu bekommen, den persönlich-subjektiven Geschmack des einzelnen Restaurators zu überwinden, die berufliche Anerkennung des Berufsstandes zu gewährleisten und das Selbstverständnis eines „Neuen Restaurators“ (S. 75) zu grundieren. Nicht zuletzt würden so nicht nur das Publikum „alter Filme“, sondern auch die Filmwissenschaftler für die Probleme der Filmrestauration und -sicherung sensibilisiert, denn einer Filmkopie ist stets die Geschichte ihrer Überlieferung und Wiederherstellung eingeschrieben. Eine zufällig erhaltene Filmkopie unterscheidet sich in der Regel mal mehr, mal weniger von der Ursprungskopie – eine Differenz, die der Filmwissenschaftler und der Veranstalter von Filmprogrammen mit historischen Filmen immer mit bedenken muss. Je mehr diese über das Handwerk des Restaurators wissen, desto leichter wird ihnen das fallen.

Vorgestellt von... Ralf Forster

■ **Aufstieg und Untergang des Tonfilms. Die Zukunft des Kinos: 24p?** Hg. v. Joachim Polzer, Berlin:Verlag der DGFK 2001, 506 Seiten, Ill. (= Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik; 6)
ISBN 3-934535-20-8 (Buch ohne DVD), EUR 59,90
ISBN 3-934535-21-6 (Buch mit DVD), EUR 69,80
ISBN 3-934535-22-4 (DVD ohne Buch), EUR 34,50

Wenn der Titel nicht erschrickt, er überrascht zumindest ein wenig. Doch sicher wird niemand aus ihm schließen, dass nach Dolby-Digital, DTS und SDDS das Kino wieder zur „stummen“ Form zurückkehrt, der zum Filmbild synchrone Sound bald der Vergangenheit angehören wird. Hinter dem zugkräftigen Motto verbirgt sich vielmehr das sinnreiche Konzept des sechsten Bandes der Reihe „Weltwunder der Kinematographie“, Rückblenden in die Technikhistorie des Kinos mit dem Ausbreiten von Zukunftsvisionen des Mediums zu koppeln. Die technologische und ökonomische Entwicklung des Tonfilms soll mit aktuellen Tendenzen der fortschreitenden Digitalisierung in der Bewegtbilderproduktion und -vermarktung ins Verhältnis gesetzt werden. Ähnlich der Tonfilmumstellung vor rund 70 Jahren, so die Hauptthese des Herausgebers, reformiert sich die dramaturgische Struktur des Spielfilms auch in der Gegenwart: „die lineare Filmerzählung (...) hat ausgedient und die Schöpfer der Kinowerke überschreiten mit neuer Digitaltechnik dieses – materialbedingte – Dogma der Linearität.“ (S. 9)

Mit der vorliegenden Ausgabe gewinnt das Periodikum gleich mehrere Qualitäten hinzu: Erstmals sind fast alle Beiträge konsequent auf das Thema bezogen, ja, erstmals wurde ein auch kulturtheoretisch relevantes aktuelles Thema gefunden, das bisweilen akribische faktenbasierte Forschungen der Technikgeschichtler in den Kontext eines Medienumbruchs gestellt, der neben und mit uns abläuft. Zur Chronistenpflicht trete die Aufgabe, „Strukturparallelen des Wandels deutlich werden zu lassen.“ (S. 10) Als Premiere in „Weltwunder der Kinematographie“ empfinde ich ebenso das ansatzweise ver-