

Jan-Christopher Horak; Dirk Alt; Stefanie Mathilde Frank; Uli Jung; Philipp Stiasny; Kay Hoffmann; Guido Altendorf; Christine Müller; Stewart Tryster; Götz Lachwitz; Frederik Lang

Besprechungen

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21525>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Horak, Jan-Christopher; Alt, Dirk; Frank, Stefanie Mathilde; Jung, Uli; Stiasny, Philipp; Hoffmann, Kay; Altendorf, Guido; Müller, Christine; Tryster, Stewart; Lachwitz, Götz; Lang, Frederik: Besprechungen. In: *Filmblatt*. Filmblatt 58/59, Jg. 20 (2015), Nr. 2, S. 122–153. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21525>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Besprechungen

■ Rolf Aurich und Ralf Forster (Hg.): **Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland.** München: edition text + kritik 2015, 416 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86916-407-6, € 39,00

In Deutschland ließ die akademische Filmwissenschaft Jahrzehnte auf sich warten – weitaus länger als in den klassischen cinephilen Ländern Frankreich, Italien, Großbritannien und Amerika. Bis in die 1970er Jahre hinein war die Geschichte der Filmwissenschaft in Deutschland eine Aneinanderreihung von kurzlebigen Einzelaktionen, abgebrochenen institutionellen Initiativen, propagandistischen Vereinnahmungen, unausgegorenen Vorhaben, guten Intentionen, schlechten Ausführungen und vor allem wissenschaftlichen Vorurteilen. Als Kintopp, billige Unterhaltung und moralisch zwielichtiges Vergnügen vom etablierten wissenschaftlichen Betrieb geschmäht, blieb das Kino im Status des *objet mal* verhaftet. Da waren einerseits die akademischen Historiker, die dem Film jeglichen Mehrwert als Primärquelle absprachen, andererseits die ideologischen Beschränkungen im „Dritten Reich“ und in der DDR gegen filmwissenschaftliche Bemühungen, die nicht auf eine streng propagandistische Filmpraxis abzielten. Wie vielfältig und ausdauernd trotz alledem die Bemühungen im deutschsprachigen Raum um die Schaffung einer Filmwissenschaft waren, macht der hervorragende Band *Wie der Film unsterblich wurde* von Rolf Aurich und Ralf Forster an vielen Beispielen ersichtlich.

Die Herausgeber gliedern den Band fast lexikonartig in fünf Kapitel bzw. 34 kurze Essays und tragen so der Fragmentierung des Forschungsgegenstandes Rechnung. Die Kapitel behandeln folgende Teilbereiche der nichtakademischen Filmwissenschaft vor ca. 1965: 1) Filmarchive und -sammlungen, 2) Filmausstellungen, 3) Filmvermittlung und Filmpublizistik, 4) Filmgeschichte im Kino und Fernsehen und 5) Wege zur Filmwissenschaft. Hinzu kommt im Anhang noch eine Filmografie zum Thema, „Deutsche Filme zur Filmgeschichte bis 1962.“ Diese Gliederung scheint trotz Überschneidungen sinnvoll; mancher Aufsatz hätte ebenso gut in ein anderes Kapitel gepasst.

Unter dem Oberbegriff „Filmarchive und -sammlungen“ wird nicht nur die Entstehung von privaten und öffentlichen Filmarchiven untersucht, es werden auch Materialsammlungen zur Geschichte und Ästhetik des Films vorgestellt. Ulrich Döge geht dem verschollenen Archiv der Fachzeitschrift *Lichtbild-Bühne* nach, das dem wegen seiner jüdischen Abstammung in die Emigration getriebenen Verleger Karl Wolffsohn gehörte. Alexander Zöllner untersucht den Werdegang des nach 1945 versprengten Reichsfilmarchivs.

Obwohl es vielleicht in der Natur einer Anthologie liegt, unterschiedliche methodologische Ansätze nebeneinander stehen zu lassen, hätte es gerade diesem Kapitel gut getan, es bei Essays zu belassen, die sich Institutionen widmen, anstatt

diese mit personenbezogenen Beiträgen zu vermischen. Damit ist nicht gesagt, dass die Artikel zu „Frank Hensel, das Reichsfilmarchiv und Henri Langlois“ (Mahelia Hannemann) und „Herbert Volkmann im Personenporträt der Staatlichen Filmdokumentation der DDR“ (Anne Barnert) nicht Aufschlussreiches zu diesen Personen vermitteln würden.

Bedauerlicherweise scheint ein erweiterter Blick auf einige private Filmsammler nicht möglich gewesen zu sein; es bleibt ein einzelner Beitrag zur Sammlung von Albert Fidelius (Jeremias König). Gerade die Geschichte vieler Filmsammler, u. a. Paul Sauerländer und Leo Schönecker, liegt daher weiterhin völlig im Dunkeln, wie die Herausgeber in ihrer Einleitung zugeben (S. 29).

Im zweiten Kapitel werden einige Filmausstellungen wie die Berliner KIPHO (Iris Zoe Schlepfer, Katharina Störrle) und Langlois' „60 Jahre Film“ in deren DDR-Ausführung besprochen (Ralph Eue). Das dritte Kapitel befasst sich mit Filmpublizisten und Vorkämpfern der Filmwissenschaft, während Film- und Filmfachzeitschriften eher zu kurz kommen. Unter den besprochenen Persönlichkeiten befinden sich Oskar Kalbus (Kay Hoffmann), Walter Günther (Aurich, Renate Göthe), Alexander Jason (Aurich), Victor Schamoni (Heinrich Adolf) und Friedrich von Zglinicki (Thomas Meder). Am interessantesten ist hier, wie sich – mit Blick auf das „Dritte Reich“ – einzelne Filmfreunde den Weisungen des Propagandaministeriums entweder fügten (wie eben der Antisemit Jason), sie zu umgehen trachteten (Gunter Groll, Schamoni) oder beides taten, wie Oskar Kalbus, der jüdische Regisseure wie Ernst Lubitsch noch in seinem Buch *Vom Werden deutscher Filmkunst* (1935) auf dem Schilde trug, aber bis Kriegsende in leitender Stelle bei der Ufa tätig war. Zwiespältiger ist der Fall Hans Traub, der das faschistische Filmwesen in mehreren Publikationen publizistisch untermauerte und gleichzeitig als sogenannter Vierteljude immer wieder in lebensgefährliche Bedrängnis kam.

Um die Frage nach Systemkonformität und das Ausloten möglicher Spielräume in der DDR geht es in einigen Beiträgen des vierten und fünften Kapitels über die Entstehung des Kinos „Camera“ (Volker Petzold), die langjährige Fernsehensendung *Willi Schwabes Rumpelkammer* (Frederik Lang) sowie die Arbeit des Filmwissenschaftlers Heinz Baumert (Forster) und den Chefredakteur von *Deutsche Filmkunst*, Klaus Lippert (Sarah Kordecki).

Ideologische Schranken im „Dritten Reich“ führten dazu, dass die Bemühungen an den Universitäten abgebrochen werden mussten, wie der Beitrag von Ingrid Klausung zur Filmwissenschaft im Münchener Institut für Zeitungswissenschaft zeigt, wo die Beschäftigung mit Film im Jahre 1937 verboten wurde.

Als Doktorand von Winfried B. Lerg hätte ich mir persönlich einen Beitrag zum Münsteraner Institut für Publizistik gewünscht, dessen filmwissenschaftliche Tätigkeit unter Walter Hagemann schon kurz nach Kriegsende begann; Peter Pleyer, Enno Patalas und die Schamoni-Brüder starteten hier ihre Karriere. Im fünften Kapitel findet sich auch ein Essay von Evelyn Echler über den eigenwilligen und verschrobene wissenschaftlichen Individualisten Rolf Burgmer, dessen Arbeit sich außerhalb des akademischen Betriebs bewegte. Es war sein Verdienst, die

dramaturgische Bedeutung der Virage im Stummfilm hervorzuheben. Burgmer beeinflusste dadurch die Archivarbeit maßgeblich: Heute ist die Beachtung bzw. Rekonstruktion der Farbgestaltung integraler Teil des Arbeitsvorgangs bei Restaurierungen.

Ich selbst habe meine filmwissenschaftliche Laufbahn in den 1970er Jahren begonnen und bin damals vielen der hier genannten Namen zum ersten Mal begegnet. Bücher anderer Autoren gab es noch nicht im deutschen Sprachraum. Es war mir deshalb eine echte Freude, weiterführende biografische Details zu diesen Personen zu erhalten. Aber auch für die jüngeren Generationen der akademisch ausgebildeten Filmhistoriker wird es gewinnbringend sein zu erfahren, mit welchen Schwierigkeiten die erste Generation kämpfen musste, um Film als ernstes wissenschaftliches Tätigkeitsfeld zu etablieren. (Jan-Christopher Horak)

■ DEFA-Stiftung (Hg.): **Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955–1990. Erinnerungen.** Berlin: DEFA-Stiftung 2015 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 372 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86505-405-0, € 19,80

1955 gegründet, sammelte das Staatliche Filmarchiv der DDR (SFA) nicht nur die Filmproduktion des SED-Staates, sondern verwaltete auch die von der Sowjetunion rückübergebenen Teile der Überlieferung des ehemaligen Reichsfilmarchivs (RFA) und damit einen zentralen Filmbestand zur deutschen und europäischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Aus diesem Grund war das SFA Anziehungspunkt für Filmverleiher, Sammler und Dokumentarfilmschaffende von beiden Seiten des Eisernen Vorhangs, zumal es zeitweise auch zu den modernsten Filmarchiven der Welt zählte: So sah etwa Gerhard Lamprecht, der Gründervater der Deutschen Kinemathek, im SFA „den größten meiner Wunschträume neidlos erfüllt“ (S. 347).

Der in der Schriftenreihe der DEFA-Stiftung erschienene Band *Bilder des Jahrhunderts* verschafft nun aus erster Hand Einblicke in die Geschichte und den Aufgabenbereich des SFA, das nach der Wende in der Abteilung Filmarchiv des Bundesarchivs aufging. Nicht nur das aus Eva Hahm, Hans Karnstädt, Wolfgang Klaue und Günter Schulz bestehende Herausgeberquartett ist dem SFA biografisch eng verbunden. Auch bei den über 60 weiteren Mitwirkenden, die Texte beisteuerten, handelt es sich um ehemalige Mitarbeiter, Partner und Benutzer des Archivs. Dass der Initiator des Bandes, der langjährige SFA-Direktor Wolfgang Klaue, seinen Co-Autoren keinerlei Zensur auferlegt hat (S. 13), erlaubt ihnen einen authentischen und nicht durch Rücksichtnahmen verwässerten Tonfall – politische Einfärbungen inbegriffen. Entstanden ist ein Erinnerungsbuch von immensem anekdotischem Wert – keine wissenschaftliche Gesamtdarstellung, die im Übrigen, wie Klaue einleitend ausführt, dadurch erschwert werden dürfte, dass „hierzuhinterlassenes Schriftgut [...] die Fusion mit dem Bundesarchiv leider nur in Fragmenten überstanden“ hat (S. 13).

Subjektivität und eine Fülle von Informationen sind somit die herausstechenden Eigenschaften des Bandes. Der Leser erfährt von den provisorischen Bedingungen der Anfangsjahre, in denen das Archiv laut Herbert Volkmann einem „Betrieb des Altstoffhandels“ glich (S. 53), und vom Kampf um den Archivneubau in Wilhelmshagen, der 1967 den beeindruckten Teilnehmern des FIAF-Kongresses in Ost-Berlin gezeigt wurde. Neben seltenen technischen Einblicken in den Kopierbetrieb oder den Ton- und Videotransfer der späten 1980er Jahre werden wenig bekannte Teilaspekte der Archivgeschichte geschildert. Dazu zählen etwa die Tätigkeit der Abteilung Staatliche Filmdokumentation (SFD), die dem SFA von 1972 bis 1986 angeschlossen war, das EDV-Dokumentationssystem SOPS AIDOS der VEB Robotron Dresden und das Archivfilmtheater „Camera“, ohne das, wie Holger Theuerkauf schreibt, „Buñuel, Bergman, Tarkowski, Murnau oder Schünzel [...] dieses Land nie erreicht hätten“ (S. 155). Den Tiefpunkt der Archivgeschichte sieht Klauke im Debakel um ein projektiertes, jedoch nie fertiggestelltes Filmbearbeitungsgebäude, dessen Bauvorbereitung drei Millionen DDR-Mark verschlungen habe – „ein trauriges Kapitel sozialistischer Planwirtschaft“ (S. 81). Abgerundet wird der Band durch einen Anhang, der u. a. eine sechsstufige Chronologie der Archivgeschichte, Gästebucheinträge prominenter Archivbesucher (Lamprecht, siehe oben) und Auswahlfilmografien von In- und Auslandsproduktionen enthält, die vom SFA mit Klammerteilen bestückt wurden. Insgesamt vermittelt die Rückschau der Beteiligten den Eindruck, das SFA sei „eine ‚Oase‘ im komplizierten politischen Umfeld“ (S. 102) gewesen und stärker als von diesem Umfeld vom Engagement der Mitarbeiter bestimmt worden.

Dass viele Fragen offen bleiben bzw. nicht explizit gestellt werden, kann man der als Erinnerungsband konzipierten Textsammlung nicht anlasten. Anreize für weitergehende Untersuchungen ergeben sich aus Sicht des Rezensenten vor allem hinsichtlich der folgenden drei Punkte: Erstens wird die Frage ausgespart, inwieweit das SFA auf den Pionierleistungen des RFA aufbauen konnte, die übrigens mit keinem Wort erwähnt werden, obwohl Günter Schulz etwa von der Weiternutzung von RFA-Lagerbauten und -Findmitteln berichtet. Ausgehend vom RFA, das – nicht nur, aber auch – der Verewigung der NS-Herrschaft dienen sollte, drängt sich zweitens die Frage auf, ob ähnliche ideologische Konzeptionen die Arbeit des SFA mitbestimmten. Dafür, dass dies der Fall gewesen sein könnte, gibt es verschiedene Anhaltspunkte, etwa die 1979 umgesetzte „Abgabeordnung“, die die Übernahme sämtlicher staatlicher Filmproduktionen ins SFA regelte und deren Anwendung es ermöglichte, 98 Prozent aller DEFA-Produktionen in die Gegenwart zu retten – eine im Vergleich mit der BRD hervorragende Überlieferungsbilanz – oder die Milieu- und Personenporträts der SFD, vor deren Kameras sich SED-Politiker in „Selbstzensur“ und „Parteidisziplin“ übten (S. 211). Drittens fehlt eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Ende des SFA, dessen Eingliederung ins Bundesarchiv auch heute noch kritisch hinterfragt wird – Chris Wahl bezeichnete diese Entscheidung 2014 etwa als „kulturpolitische Katastrophe“. Ähnliche Deutungen klingen auch in *Bilder des Jahrhunderts* an, wenn

Eva Orbanz wehmütig an die „großartige Vorstellung“ Klaues erinnert, Deutsche Kinemathek und SFA nach der Wende zusammenzuführen (S. 273), oder Holger Theuerkauf bedauert, dass „der Traum eines gesamtdeutschen Filmarchivs an den Grundfesten der föderalen Struktur rüttelte und unterging“ (S. 156). Worin sich aber die Archivstrukturen des SFA von denen des Bundesarchivs unterscheiden, wird leider ebenso wenig ausgeführt wie die Konsequenzen, die sich aus der archivgeschichtlichen Zäsur des Jahres 1990 für das Filmerbe ergaben und bis heute ergeben.

Einige wenig ergiebige Exkurse persönlicher Art wären verzichtbar gewesen. Zudem hätte ein strengeres Lektorat die (in Gänze unvermeidbaren) Redundanzen erheblich verringern können. Über die kurzweilige Lektüre hinaus ist das Verdienst der Herausgeber nicht nur darin zu sehen, dass sie die Erinnerungen der Beteiligten für die Nachwelt gesammelt haben, sondern dass ihre Publikation auch das Bewusstsein für die immense Bedeutung schärft, die die Archive für unser audiovisuelles Gedächtnis haben. (Dirk Alt)

■ Joseph Garncarz: ***Wechselnde Vorlieben. Über die Filmpräferenzen der Europäer 1896–1939.*** Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld Nexus 2015, 216 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-86109-200-1, € 29,00

Die Vorlieben des europäischen Kinopublikums von 1896 bis 1939 untersucht Joseph Garncarz anhand von acht Staaten. Bis 1930 sind das aufgrund der Quellenlage primär Deutschland, die Niederlande und Österreich, sodann kommen Großbritannien, Frankreich, die Tschechoslowakei, Polen und Norwegen hinzu. Garncarz' Studie ist im allerbesten Sinne interdisziplinär. Mit ihrem Materialreichtum, der ausführlich dargestellten Auswertungsmethodik und den umfassenden Interpretationen des empirischen Materials regt sie zu weiteren Fragen an und legt zugleich ein Fundament für weitere filmhistorische Arbeiten und Neuinterpretationen. Anknüpfend an seine 2013 im gleichen Verlag erschienene Habilitationsschrift *Hollywood in Deutschland* schafft Garncarz auch hier wieder einen Gegenpol zu einer Filmgeschichtsschreibung, die vor allem die Angebote oder Filme selbst fokussiert, dabei aber deren Rezeption und die Rolle der Zuschauer marginalisiert. Der Autor plädiert zudem dafür, „sowohl kulturvergleichend zu arbeiten als auch in längeren Prozessen zu denken“ (S. 15), was er in *Wechselnde Vorlieben* weit über die Jahre 1896 bis 1939 hinaus einlöst.

Garncarz belegt empirisch und argumentativ die These, dass das europäische Kino im Untersuchungszeitraum von einem globalen zu einem zunehmend nationalstaatlichen Phänomen wurde und schreibt damit zugleich eine Sozial- und Kulturgeschichte des Films in Europa. Seine Darstellung unterteilt er in drei Phasen: übereinstimmende europäische Filmvorlieben um 1900, die einsetzende kulturelle Differenzierung in den 1910er Jahren und schließlich ihre endgültige Etablierung im Laufe der 1920er und 1930er Jahre.

Um 1900 war das „Cinema of Attractions“ (Tom Gunning) in Allzwecksälen, in den Varietés und vor allem den Jahrmarktkinos Europas beheimatet. Seine Zuschauer, Filme und Aufführungsorte stehen im Mittelpunkt des ersten Kapitels. Das Jahrmarkt kino als „europäische Institution“ (S. 27) war in zwei Traditionslinien begründet: im engmaschigen Handelsnetzwerk und in der Festkultur der katholischen Kirche. Strukturelle Voraussetzung für den Transport der Kinos – insbesondere mit zunehmender Größe der Holzpaläste – war das dichte europäische Eisenbahnnetz. Die Überschreitung nationaler Grenzen fand ihre Beschränkung in den Sprachen der wandernden Kinobetreiber, die im jeweiligen Land mit den Behörden korrespondieren oder schlicht Werbung für ihre Programme machen mussten. Die Vorlieben der Filmzuschauer dagegen waren – wie der deutsch-niederländische Vergleich vorführt – überaus ähnlich. Diesen Befund stützt auch der Erfolg der französischen Pathé und ihrer Filme in den europäischen Ländern. Die demografische Struktur des Publikums spielte hierbei eine entscheidende Rolle: Anhand der spärlichen Quellen rekonstruiert der Autor ein dominantes männliches, jungendliches Publikum, das sozial durchaus heterogen war. In seiner Analyse der Befunde zeigt sich die Fruchtbarkeit des interdisziplinären Ansatzes: So kann er etwa Publikumsstruktur und Filmerfolg kohärent erklären, indem er auf Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und Neurowissenschaften sowie die dort beschriebene „risk phase“ männlicher Jugendlicher (S. 40) zurückgreift. Zugleich kann er mit seinen kulturhistorisch sorgfältig kontextualisierten Ausführungen medienspezifische Phänomene plausibel erklären – beispielsweise die Differenzen zur nationalen Lesekultur und den Erfolg der französischen Filme beim deutschen Publikum.

Ab 1906 etablierten sich ortsfeste Filmtheater und mit ihnen breiteten sich die Kinodramen in Europa aus, deren Rezeption wiederum vom Interesse an Sensationen geprägt war: „In allen zur Verfügung stehenden Untersuchungen der Publikumsreaktionen fällt auf, dass [...] vor allem einzelne Szenen hervorgehoben werden.“ (S. 56). Wiederum im deutsch-niederländischen Vergleich beschreibt Garnarz die zunehmende Dominanz des Kinodramas und die damit einhergehenden Verschiebungen der Produktionsländer. Im Laufe der 1910er Jahre wuchs das Angebot amerikanischer Filme, und auch deutsche Firmen produzierten ab 1909 mehr Kinodramen, so dass die Dominanz französischer Filme abnahm. Obgleich der europäische Filmmarkt insgesamt homogen blieb, zeigten sich im Laufe des Jahrzehnts erste kulturelle Selektionen sowohl durch die Kinobetreiber als auch durch das Publikum. In Deutschland und den Niederlanden wurden zwischen 1910 und 1914 vorzugsweise dänische, deutsche und französische Filme genutzt; einheimische Filme wurden in den Niederlanden unterdurchschnittlich und amerikanische überdurchschnittlich nachgefragt. An diese quantitativen Auswertungen schließt der Autor die qualitative Analyse der dominanten Filmtypen („soziale Dramen“ und „sentimentale Dramen“) in ihren jeweiligen Produktionsländern an. Während sich das Filmangebot änderte, blieb die Demografie der europäischen Kinozuschauer strukturell konstant.

In den 1920er Jahren etablierte sich der abendfüllende Spielfilm in Europa. Er war deutlich länger als die Kinodramen, und die handelnden Figuren mussten für eine glaubwürdige Handlungsführung deutlich stärker individualisiert und psychologisiert werden. Die Inszenierung der „Sensation“ wick den Charakteren. Garncarz markiert hier den Beginn der kulturellen Differenzierung: „Anders als das Kinodrama wurde der Spielfilm zu einem unverkennbar kulturspezifischen Produkt, das nicht mehr europaweit einsetzbar war, sondern zunehmende Einschränkungen durch die Kultur – und mit der Einführung des Tonfilms auch durch die Sprache – erfuhr, in der er entstanden war.“ (S. 96)

Die Datenlage über den Filmerfolg in Europa ist für die 1920er Jahre kaum besser als für das vorangegangene Jahrzehnt, so dass Garncarz nur Angaben zu den niederländischen, deutschen und österreichischen Filmerfolgen vergleichen kann. Entsprechend knapp fällt seine Analyse des Jahrzehnts auf vier Seiten aus. Erst für die 1930er Jahre umfasst das Sample acht europäische Länder: Neben Deutschland, den Niederlanden und Österreich sind dies Großbritannien, Frankreich, die Tschechoslowakei, Polen und Norwegen, wobei für die meisten Länder nur einzelne Jahre oder Spielzeiten erfasst werden konnten. Durch den Vergleich von Angebot, Nachfrage und Ausnutzungsindex (d. h. dem Quotienten aus Angebot und Nachfrage) kann Garncarz auffällige strukturelle Ähnlichkeiten aufzeigen: „Der heimische Film hatte also (zumindest relativ) den größten Erfolg und der US-Film wurde in allen Ländern als bester Ersatz für die heimische Produktion gesehen. Je größer die heimische Filmproduktion, desto geringer war der Anteil der US-Filme in den Erfolgsranglisten“ (S. 124). Ausnahmen waren Österreich und Großbritannien, wo die Erfolge deutscher bzw. amerikanischer Filme aus kultureller Nähe als auch aus gemeinsamer Sprache und Transfers etwa der Darsteller resultierten. Abseits dieser Besonderheiten zeigt der Vergleich der Filmtitel insgesamt, dass sich nur 15 Prozent der Erfolgsfilme auf mehr als einer einzigen Länderliste finden lassen.

Mit diesen Zahlen kann der Autor plausibel gegen die These einer „kulturellen Universalität“ von Hollywoodfilmen argumentieren (S. 142); stattdessen attestiert er den amerikanischen Filmen die „größte kulturelle Kompatibilität [...] zu verschiedenen europäischen Ländern“ (S. 147). Diese kulturellen Bezüge zeigen sich anschaulich in den amerikanischen Verfilmungen europäischer Literatur, im Aufgreifen europäischer Traditionen (etwa der Operette) und dem Ort der Handlung in Erfolgsfilmen. Zudem sichert eine Auswertung der amerikanischen Erfolgsfilme in Polen 1938 die These ab: Trotz aller Differenzen verhandelten sie allesamt das Thema Freiheitskampf. Die kulturelle Kompatibilität – und ich möchte hinzufügen Diversität – begründet Garncarz damit, dass die USA ein Einwanderungsland waren, die Wurzeln der Filmschaffenden in Europa lagen, als auch mit den Bedingungen des Filmmarktes. Gänzlich andere Faktoren erarbeitet Garncarz für den relativen Erfolg deutscher Filme in Europa. Die große Beliebtheit in den Niederlanden und Österreich basierte auf gemeinsamen kulturellen Traditionen; in allen anderen Ländern war es vor allem der „besondere Erfolg von

englisch- bzw. französischsprachigen Versionen aus deutscher Produktion, die kulturell optimal an das Zielpublikum adaptiert waren“ (S. 159).

Das europäische Publikum der 1930er Jahre steht im Mittelpunkt der letzten beiden Kapitel, sowohl in Hinblick auf die Homogenität regionaler Filmpräferenzen, auf die Diversität in einzelnen Ländern durch unterschiedliche Sprach- und Kulturgemeinschaften als auch auf den grundlegenden demografischen Wandel des Kinopublikums auf der Basis von zwei neuen Quellen. In seiner „vorsichtige[n] Verallgemeinerung“ rekonstruiert Garncarz in Bezug auf letzteren eine veränderte „demografische Komposition des Kinopublikums“ (S. 179): Mit der Zunahme der Zuschauerzahlen wurde das Verhältnis zwischen Männern und Frauen ausgeglichener, das Publikum war nunmehr „jung, erwerbstätig, gebildet und hatte einen vergleichsweise hohen Status im Berufsleben“ (S. 185). Seine Ergebnisse im europaweiten Stadt-Land-Vergleich hingegen diskutiert er weniger vorsichtig. Im Vergleich mit den nationalen Filmerfolglisten für die Stadtkreise Gleiwitz und Hindenburg 1930, Wien 1936/37, Brighton 1935 und Toulouse 1938 stellt er kaum signifikante Abweichungen zwischen Einzelstädten und nationalen Auswertungen fest und sieht hierin ein Argument dafür, „Filmerfolglisten für einzelne Städte [...] als Indikatoren für den nationalen Filmerfolg zu nehmen“ (S. 172). Am tschechoslowakischen und niederländischen Beispiel dagegen zeigt er eine deutlich stärkere Differenzierung der Filmvorlieben auf, die mit den jeweiligen Sprach- und Kulturkreisen innerhalb der Ländergrenzen korrespondierte. Damit verweist er implizit selbst auf eine Grenze der Verallgemeinerung einzelner statistischer Erhebungen.

Durch die detaillierte Vorstellung des Materials, der Auswertungsmethodik und der Benennung seiner theoretischen Interpretationsprämissen ist diese Einschränkung für Garncarz' Studie selbst nicht relevant, schwächt jedoch das Argument. Auch der stringente Fokus auf Erfolgfilme und Rezeption im europäischen Vergleich, der die präzise geschriebene Analyse auszeichnet, ist mindestens für die 1930er Jahre nicht unproblematisch. Denn so fehlen die verschiedenen filmpolitischen Einflüsse auf das nationale Filmangebot ebenso wie Kontingentbestimmungen in Bezug auf die Filme anderer Länder. Exemplarisch wird das etwa an der Machtübernahme der Nationalsozialisten, die durch die Filmkreditbank, Prädikatisierungen und staatlich subventionierte Kopienzahlen und Filmvorführungen das Angebot der Filmtheater beeinflussten. Auch die Diskussion der Ergebnisse vorangegangener Studien, wie zum Beispiel Markus Spiekers *Hollywood unterm Hakenkreuz* (1999) mit den Erfolglisten der Berliner Erstaufführungstheater, hätten die Analysen bereichern und ausdifferenzieren können.

Garncarz' Analysen des Publikumswandels als auch sein Rück- und Ausblick machen deutlich, dass seine Studie vor allem dem Material und seiner sozial- und kulturwissenschaftlichen Auswertung verpflichtet ist und damit „brauchbare Hypothese[n] für weitere Forschung bieten“ möchte (S. 179). Eine immense Materialsammlung liefert Garncarz in Text und Anhang ebenso wie eine

Vielzahl kluger Denkansätze in größeren kulturhistorischen Zusammenhängen, die kommende Forschungsarbeiten im Detail untersuchen und diskutieren mögen. (Stefanie Mathilde Frank)

■ Wolfgang Fuhrmann: ***Imperial Projections. Screening the German Colonies.*** New York, Oxford: Berghahn 2015, 309 Seiten, Abb. ISBN 978-1-78238-697-1, £ 75,00

Nach der Reichsgründung von 1871 gipfelte die Transformation Deutschlands von einem agrarischen zu einem industriellen Staat und das gleichzeitig steigende nationale Selbstwertgefühl in der Idee, nur ein eigenes Kolonialreich könne verhindern, dass Deutschland im internationalen Vergleich abgehängt würde. Hatte Bismarck zunächst eine zögerliche Haltung eingenommen, so betrieben er und seine Nachfolger ab 1880 eine aktive Kolonialpolitik: Bis 1914 entstand das flächenmäßig viertgrößte Kolonialreich der Welt, das deutsche Kolonien und Schutzgebiete umfasste. Obwohl dieses Kolonialreich heute im Bewusstsein vieler Deutscher längst keine Rolle mehr spielt, lebt es doch hier und dort im allgemeinen Sprachgebrauch weiter. Der Name der Handelskette Edeka – ursprünglich E.d.K. – bedeutet beispielsweise „Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler“.

Ab 1905 wurde der deutsche Kolonialgedanke auch durch das noch junge Medium Film unterstützt. Wolfgang Fuhrmann identifiziert in seiner Studie *Imperial Projections. Screening the German Colonies* mithilfe der zeitgenössischen Branchenpresse 50 bis 60 kommerziell hergestellte Filme mit kolonialen Themen, die bis 1918 entstanden. Nicht alle davon sind deutscher Provenienz; die meisten sind nicht-fiktional, und leider sind auch nur wenige noch erhalten. Die meisten dieser Filme wurden zunächst in Saalkinos vorgeführt, bis die Deutsche Kolonialgesellschaft (DKG) ab 1906/07 Filmvorführungen in ihre regelmäßigen Propagandaveranstaltungen integrierte. Überwiegend wurden Reisefilme gezeigt, deren Bilder der Kolonien gleichwohl, so Fuhrmann, sehr wenig mit den tatsächlichen Kolonien zu tun hatten.

Bereits im April 1905 nahm der Altenburger Händler und Brauereibesitzer Carl Müller Kontakt mit der DKG auf und bot der Gesellschaft fotografische Laternenbilder und Filme an, die er im Winter 1904/05 auf einer Reise durch Ostafrika und Deutsch-Südwestafrika aufgenommen hatte. Müller wurde in der Folgezeit einer der wichtigsten Lieferanten kolonialer Bilder im Deutschen Reich. Entsprechend widmet Fuhrmann ihm ein eigenes Kapitel, in dem er die Filmkarriere des Afrikareisenden nachzeichnet. Außerdem gelingt es ihm, durch die Analyse der überlieferten Bilder die teilweise menschenverachtende Haltung Müllers, etwa afrikanischen Frauen gegenüber, darzulegen.

Die Anlässe für die verschiedenen Filme waren auch an Aktualitäten gebunden. So boten beispielsweise die Aufstände der Herero und Nama und ihre einem Genozid ähnliche Niederschlagung durch deutsche Truppen zwischen 1904 und 1908

die Gewähr, dass die Filme etwas bebilderten, wovon das deutsche Publikum bereits aus der Presse erfahren hatte.

Mit Robert Schumann betrat Ende Januar 1907 ein weiterer Afrikareisender die Propagandabühne der DKG mit seinen Filmen. Sie unterschieden sich thematisch deutlich von Müllers Produktionen, denn Schumann hatte während seiner Reise Zugang zur deutschen Kolonialarmee in Deutsch-Südwestafrika und konnte den Krieg dort thematisieren. Die Vermittlung ökonomischer Informationen über die Kolonie trat dabei hinter militärische Themen zurück.

Die DKG adressierte mit ihren Programmen bevorzugt eine konservative Gesellschaftsschicht und schloss vor allem durch hohe Mitgliedsbeiträge Arbeiter und Bauern von ihren Aktivitäten aus. Sie suchte den Kontakt zur Deutschen Bioscop Gesellschaft, die auch bereits im Auftrag des Deutschen Flottenvereins tätig geworden war. Gleichzeitig wurden der Ethnologe Karl Weule und Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg mit ihren Filmen über ihre Expeditionen im südlichen Ostafrika und ‚Innerafrika‘ in der deutschen Kolonialpropaganda aktiv. Da die DKG aber insgesamt mit ihrer Kinematographen-Kampagne unzufrieden war, kehrte sie zu ihren konventionellen Werbemethoden zurück und machte damit den Weg frei für die Aktivitäten der Propaganda-Gesellschaft für die deutschen Kolonien (1910) und der Deutschkolonialen Kino-Gesellschaft mbH (1913), die das Interesse – vermutlich wegen der Diamantenfunde ab 1908 – auf Deutsch-Südwestafrika lenkten.

Obwohl der Film als neues Medium im Bereich der ethnografischen Feldstudien nicht systematisch eingesetzt wurde, sollte seine Bedeutung in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden. Vor allem Karl Weule ist hier zu erwähnen, der die Kultur indigener Völker auch mit einem Phonographen zu dokumentieren suchte und darin dem österreichischen Ethnologen Rudolf Pösch nachfolgte. Weule konzentrierte sich auf handwerkliche Techniken, Tänze, Rituale und Spiele der Bewohner, die er bevorzugt in mittleren und weiten Einstellungen aufnahm. Dies trug ihm kurz nach seiner Expedition eine Berufung als Direktor des Museums für Völkerkunde in Leipzig ein.

Da die meisten Kolonialfilme den Konventionen des Reisefilms folgten, eigneten sie sich auch für die Programme kommerzieller Kinos, in denen dieses Genre schon längst etabliert war. Dennoch nahm die zeitgenössische Branchenpresse wenig Notiz von ihnen. Dagegen betrachtete die Kinoreformbewegung den Kolonialfilm als ein Instrument, mit dem der Film generell zu einem volkserzieherischen Mittel geformt werden könne. Konrad Lange sah in der Regierung gar die künftige Produzentin kolonialer Filme. Allerdings ist eine direkte Einflussnahme der Kinoreformer auf die Produktion von Kolonialfilmen nicht nachzuweisen.

Ein wichtiges Bildmotiv kolonialer Reisefilme war die Eisenbahn. Fuhrmann leitet aus dieser Beobachtung eine interessante These ab: „Through understanding technology not only as a practice of using machines and tools but also as knowledge in the sense of organization and administration, the representation of technology stood for a new beginning in German colonialism, as it justified the

colonizers' presence in the foreign colonies." (S. 200) Daraus folgert er: „Images of trains and railways turned Africa into a commodity – real estate that could be entered and left at any time.“ (S. 201) Das hatte einen bemerkenswerten Nebeneffekt, den Fuhrmann durch die Analyse des Films *AUS DEM INNERN AFRIKAS* (1911, P: Raleigh & Robert) aufdeckt: „The last intertitle makes it clear that Africans stand behind modern European technology and probably will never be up to date with it. Through its shot order the film visually ridicules the Africans and emphasizes colonial thinking that usually considered colonized culture as living in the past.“ (S. 203) Kolonialismus konnte so zur Kulturmission werden: „In the reformist colonial discourse, colonization was considered a mutual give and take in which the exploitation of the natural resources was counterbalanced by giving the colonized the chance to benefit from the colonizers' higher culture, moral ideas and better methods.“ (S. 204)

Innerhalb der bis 1910/11 üblichen Kurzfilmprogramme der Kinematographentheater spielte der Kolonialfilm eine untergeordnete Rolle. Fuhrmann zitiert – leider ohne den Anbieter zu nennen – ein kommerzielles Programm, das der *Kinematograph* im Februar 1907 veröffentlichte; nur einer der 14 Kurzfilme hatte ein koloniales Thema: *NILPFERDJAGD IN DEUTSCH-SÜDWEST-AFRIKA* (der Hersteller blieb ungenannt). Deshalb überrascht es, wenn Fuhrmann den Schluss zieht, dass ein Gang ins Kino dem Zuschauer nicht nur eine Kolonialreise, sondern auch eine Reise in die Vergangenheit beschert habe.

Als die koloniale Ausbeutung Afrikas schon fast zum Erliegen gekommen war, machte Robert Schumann mit seiner Deutschen Jagd-Film-Gesellschaft (DJFG) mit Filmen einer neuen Machart auf sich aufmerksam: „His films [...] indicate the beginning of a transformation of the ‚view‘ aesthetic, so characteristic for the colonial travelogue, into a new non-fiction film form in which the material became dramatized and embedded in a larger argument – the documentary film.“ (S. 224) Schumanns Filme zeigten Afrika nun als Ort dramatischer Abenteuer, etwa in *NASHORNJAGD IN DEUTSCH-OST-AFRIKA* (1913). Darin wird die Nashornjagd dramatisiert, ohne allerdings die reale Jagdsituation mit ihren strikten Jagdgesetzen und Gebührenordnungen zu berücksichtigen.

Die britische Seeblockade unmittelbar nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs beendete die deutschen Filmaktivitäten in den Kolonien. Ende August 1914 kamen noch zwei Filme aus der Carl Rudolph Monopol Film GmbH, *KIAUTSCHAU IM FILM* und *SÜD-WEST-AFRIKA*, in die Kinos – vermutlich die letzten authentischen Bilder aus den Kolonien, die noch vor der britischen Seeblockade nach Deutschland gelangt waren. Um der Filmknappheit zu begegnen, kamen in den Kriegsjahren neue Kopien oder Schnittfassungen älterer Filme wieder ins Programm.

Die Gründungen der privatwirtschaftlichen Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (DEULIG) 1916 und des königlich-preußischen Bild- und Filmamtes (BUFA) 1917 standen für neue zentralistische Filmpropagandaanstrengungen. Parallel dazu wurden Hans Schomburgk und die Deutsche Kolonial-Filmgesellschaft (DEUKO) die Hauptprotagonisten bei der Produktion neuer Kolonialfilme. Gleichzeitig

sank die Bedeutung der Deutschen Kolonialgesellschaft, die sich veranlasst sah, erneut Film als Werbemittel zu nutzen.

Schomburgk hatte 1913 während einer Expedition nach Togo Filmaufnahmen gemacht, die er 1917 unter dem Titel *IM DEUTSCHEN SUDAN* in die Kinos brachte. Neben seinen nicht-fiktionalen Filmen produzierte er auch einige Spielfilme vor kolonialem Hintergrund, in denen er die Kolonien als ‚zweite Heimat‘ inszenierte.

Wolfgang Fuhrmann ist mit *Imperial Projections* eine eindrucksvolle Gesamtübersicht über den in der Forschung bisher weitgehend vernachlässigten deutschen Kolonialfilm gelungen, die das Zusammenwirken einzelner Protagonisten mit verschiedenen Institutionen gut nachvollziehbar darlegt. Die Bibliografie gibt Auskunft über die Tiefe seiner Recherche, die als beispielhaft gelten darf. Dies gilt ebenfalls für die Filmografie, die künftige Forschungen anstoßen wird. Die wenigen Abbildungen sind gut ausgewählt und ausdrucksstark. (Uli Jung)

■ Steve Choe: ***Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany.*** New York, London: Bloomsbury 2014, 274 Seiten, Abb. ISBN 978-1-4411-7538-0, £72.00

Steve Choes *Afterlives. Allegories of Film and Mortality in Early Weimar Germany* ist der erste Band einer neuen Buchreihe, die unter dem Titel „Thinking Cinema“ im Bloomsbury Verlag erscheint. Die von den beiden britischen Filmwissenschaftlern David Martin-Jones und Sarah Cooper herausgegebene Reihe hat sich zum Ziel gesetzt, die Schnittpunkte zwischen Film, Philosophie und Theorie genauer zu erforschen. Genau das ist Choe in seiner Studie, die auf einer von Kaja Silverman und Anton Kaes betreuten Dissertation an der Universität Berkeley aufbaut und auf überzeugende Weise philosophische und filmwissenschaftliche Ansätze kombiniert, sehr gut gelungen.

Am Beispiel des frühen Weimarer Kinos untersucht Choe Fragen der Zeitlichkeit, der Bewegung, des Lebens und der Sterblichkeit. Als zentrale Bezugsgröße seines Buches und – wie es scheint – auch weiterer angekündigter Titel der neuen Buchreihe erweist sich hier Gilles Deleuze. Doch während Deleuze sich einem historischen Zugang verweigert, ist Choes „historisch-philosophische Analyse“ (S. 6) ausdrücklich in der Geschichte verwurzelt und bewegt sich geschickt zwischen philosophischer Allgemeingültigkeit und historischer Spezifik. Sie demonstriert, wie die Beschäftigung mit der Zeit unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, in der der Tod als Thema von Filmen immer wieder auftaucht, neuartige Einblicke in das Wesen, in die Ontologie des Kinos zu eröffnen vermag.

Im Expressionistischen Film der frühen Nachkriegsjahre wimmelt es geradezu von Geschichten, in denen leblose Objekte und Gestalten zum Leben erwachen, darunter der Somnambule Cesare, der tönernen Golem und die Mumie Ma. Wurden diese Szenarien bislang auch als Allegorien des filmischen Mediums selbst und somit als Beispiele eines selbstreflexiven Kinos verstanden, so geht Choe in der Tradition Walter Benjamins weiter und deckt die ontologischen und ethischen

Implikationen solcher Allegorien auf: Zu diesem Zweck lässt er eine vergleichsweise kleine Auswahl zumeist kanonisierter Filme in einen Dialog treten mit zeitgenössischen Texten aus den Bereichen der Philosophie, der Psychoanalyse, der Literatur und des Journalismus, darunter Schriften so unterschiedlicher Autoren wie Sigmund Freud, Georg Simmel, Ernst Haeckel, Walter Benjamin, Henri Bergson, Martin Heidegger, Thomas Mann, Josefa Halbinger und Ernst Jünger. In Choes Lesart konstituieren sowohl die Filme wie die Texte eine eigene „Form des Denkens“ (S. 12); das Ziel der Untersuchung ist jedoch nicht, die Filme durch das Brennglas dieser Texte neu zu lesen, sondern den Blick auf die philosophische Wesensverwandtschaft der Filme und der Texte zu lenken. Das passt zum Titel der Buchreihe, „Thinking Cinema“, der sich freilich auf die Tätigkeit des Forschers beziehen lässt, der „Film bzw. Kino denkt“, ebenso aber auf das Medium selbst im Sinne einer Apparatur, die denkt, also eines „denkenden Films bzw. Kinos“. Choes Studie hinterlässt dabei den Eindruck, dass das Kino, wenn es denn denkt, vor allem über Tod und Sterblichkeit nachdenkt.

Aufgeteilt ist das Buch in fünf Kapitel, die sich jeweils um ein bis zwei Filme aus den Jahren 1919–1924 drehen. Das erste Kapitel liefert das philosophische Pendant zu Anton Kaes' *Shell Shock Cinema* (2009) und Philipp Stiasny's *Das Kino und der Krieg* (2009): Choe benutzt hier verschiedenste Texte, aber auch Walter Ruttmann's Werbefilm *DER AUFSTIEG* (1926), um zu zeigen, wie Robert Reinert's *NERVEN* (1919) mithilfe von Special Effects dem Betrachter die Erfahrung eines Traumas vor Augen führt; gleichzeitig schiebt der Film den Tod und die Melancholie der Nachkriegszeit beiseite zugunsten des positiven Schlussbildes eines „neuen deutschen Mannes“ (S. 54). Anstatt lediglich zwei voneinander getrennte Reaktionsweisen von Männern auf das Kriegstrauma vorzustellen, legt Choes Lesart die Ontologie eines Kinos frei, das sich um die Unmöglichkeit dreht, Zeuge des eigenen Todes zu sein, sowie um die Herausforderung, die sich aus diesem Dilemma allgemein für jede Repräsentation von Sterblichkeit ergibt.

Das zweite Kapitel interpretiert *SCHLOSS VOGELÖD* (1921) und *PHANTOM* (1922) von Friedrich Wilhelm Murnau als Reaktionen auf Verlusterfahrungen, die die Tatsache der Sterblichkeit bejahen statt sie abzustreiten: Die Gegenwart wird hier von Ereignissen einer Vergangenheit heimgesucht, die als (physisch) abwesende (psychologische) Präsenz erscheint. Choe zeichnet nach, wie die beiden Filme sich die dem Medium Film eigene Fähigkeit zu Nutze machen, psychologische Zustände durch Spezialeffekte abzubilden, und zugleich über die flüchtige Ontologie des Films zu reflektieren, der stets etwas indexikalisch repräsentiert, was längst schon verschwunden ist.

Die Frage nach der Temporalität des Films, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zusammenfallen können, steht auch im Mittelpunkt des dritten Kapitels über Fritz Lang's *DER MÜDE TOD* (1921). Mithilfe verschiedenster zeitgenössischer Texte demonstriert Choe, wie die drei in *DER MÜDE TOD* erzählten Geschichten die Möglichkeit des Mediums Film reflektieren, den Tod und jene Furcht vor dem

Nichts zu überwinden, die den Menschen über die ganze Dauer seiner Existenz verfolgt.

Ein Gangwechsel folgt im vierten Kapitel, in dem Choe das Ethos des Filmbeobachters untersucht: Sein Beispiel ist hier Paul Wegners Film *DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM* (1920), den er als Allegorie des Kinos versteht und der den Betrachter gegenüber der Filmtechnik positioniert. Denker wie Ernst Haeckel, Martin Buber, Carl Schmitt und Arnold Zweig helfen Choe, das technologische Anderssein des Kinos zu ergründen, das einem stummen Diener gleicht.

Abschließend vergleicht Choe Langs *DIE NIBELUNGEN* (1924) mit Artur Robisons *SCHATTEN* (1923) und beschäftigt sich im Anschluss an Ernst Bloch und Max Scheler mit unterschiedlichen Modi filmischer und utopischer Temporalität. Diese Temporalitäten hängen einerseits ab von der Überwindung ständiger Ressentiments durch Darstellungen von Rache, die in *DIE NIBELUNGEN* als die Erzählung bestimmendes Kalkül erscheinen. Dagegen weist in *SCHATTEN* ein abschreckendes hypothetisches Beispiel auf eine mögliche Erlösung hin.

Zusammengenommen präsentieren die Kapitel des Buches originelle, provokative und weitgehend schlüssige Analysen nicht allein von Filmen und geschriebenen Texten, sondern von Fragen, die in den 1920er Jahren wichtig waren: Das gilt für Fragen nach Leben und Tod, die Ontologie des Films, die Beziehung zum filmischen Bild allgemein sowie die allgegenwärtige Konfrontation mit der Sterblichkeit.

Schon am Anfang seiner Studie zitiert Choe Maurice Merleau-Ponty: „If philosophy is in harmony with the cinema [...] it is because the philosopher and the moviemaker share a certain way of being, a certain view of the world which belongs to a generation.“ (S. 8) Choe streicht das „if“ und behandelt diese im Konditional stehende Aussage wie eine Erklärung. Zwar wählt jedes Kapitel des Buches einen bestimmten Film als Ausgangspunkt, doch sind weite Teile philosophischen Fragen gewidmet, die einige Filmwissenschaftler und Historiker abschrecken könnten. So werden diese sich vielleicht darüber wundern, was beispielsweise *DER GOLEM* zu Martin Bubers Unterscheidung zwischen *Ich* und *Du* zu sagen hat. Doch diese Ausflüge in die Philosophie stellen keine verzichtbaren Exkurse dar: Sie sind im Gegenteil wesentliche Bestandteile von Choes Arbeit, die eben nicht nur einzelne Filme aus einer bestimmten Epoche erforscht. Vielmehr geht es ihm um die Ontologie des Films und das Ethos unserer Beziehung zu diesem Medium. Gelegentlich erscheint die Philosophie im Buch wichtiger als der Film, ja die Philosophie wird als etwas vorgestellt, wonach Filme „streben“ sollten (S. 9, 13), statt sie einfach zu reflektieren. Auch darin bestätigt sich der Titel der philosophischen Buchreihe, „Thinking Cinema“.

Obwohl man den Eindruck bekommen kann, dass die Prioritäten von Choes Buch eher im Bereich der (zeitlosen) Philosophie als der (zeitbedingten) Geschichte liegen, unterliegt die Konzentration auf die frühe Nachkriegszeit keinem Zufall. Gerade diese Epoche erweist sich nämlich als besonders geeignet, um die grundlegende Ontologie des Films zu erforschen: Die dauernde Auseinandersetzung

mit dem Tod im Kulturleben nach dem Weltkrieg, die auch die Erfahrung des Kinos prägt, lässt die Einsichten dieser speziellen Generation für die Reflektion über Film und Kino so wichtig erscheinen, besonders für all jene, deren Denken bei Bazin und Deleuze anschließt. Man darf hoffen, dass auch die kommenden Veröffentlichungen in der neuen Buchreihe – darunter Thomas Elsaessers *European Cinema and Contemporary Philosophy* – genauso provokativ und fesselnd sind wie Choes *Afterlives* und ebenso gelungen historische und philosophische Fragen miteinander verknüpfen. (Joel Westerdale; aus dem Englischen übersetzt von Philipp Stiasny)

■ Michael Cowan: **Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde – Advertising – Modernity.** Amsterdam: Amsterdam University Press 2014. 259 Seiten, Abb. ISBN 978-90-8964-585-2, € 99,00

Walter Ruttmann ist einer der wichtigsten Avantgardisten der Filmgeschichte, und einige seiner Produktionen wie die „Opus“-Reihe sind zu Klassikern geworden. Bis heute gibt es intensive wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzungen vor allem mit *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927), einem Film, der viele andere Dokumentarfilmer inspiriert hat. Ein kritischer Aspekt in seinem Schaffen war sicherlich, dass er in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland blieb und propagandistische Filme für das Regime drehte. Eine frühe Würdigung seiner Anfänge veröffentlichte Adrianus van Domburg 1956 in Holland; 1989 legte Jeanpaul Goergen das Buch *Walter Ruttmann. Eine Dokumentation* vor, in dem der Werdegang und die Filme von Ruttmann und ihre zeitgenössische Rezeption in Quellen ausführlich dargestellt wurden. Ein ähnliches Ziel hatte die italienische Veröffentlichung von Leonardo Quaresima aus dem Jahr 1994. Sie alle würdigten Ruttmann in erster Linie als modernen Künstler der Avantgarde.

Nun hat Michael Cowan, der Film Studies in St. Andrews lehrt, die erste umfassende Analyse von Ruttmanns Schaffen in englischer Sprache vorgelegt. Darin nutzt er den Ansatz der New Film History, die Filme in ihrem gesellschaftspolitischen Entstehungskontext zu erforschen. Dies bietet sich bei Ruttmann besonders an, weil seine Filme nur zu einem geringen Teil unabhängig entstanden und er sie in der Regel für einen Auftraggeber drehte, ob nun für Unternehmen, Redereien, im offiziellen Auftrag des Staates, für Gesundheitsorganisationen oder als Werbespots. Cowans Ziel ist nicht, alle Produktionen zu erörtern, er fasst sie vielmehr in vier Kapiteln zusammen und wählt für jedes Thema exemplarische Beispiele aus.

Zunächst würdigt er die abstrakten Filme und Werbespots Ruttmanns aus der Zeit von 1922 bis 1927, die er in einen Zusammenhang stellt mit modernen, psychologischen Konzepten der Reklame und Fragen von Fortschritt und Zukunft: „[T]hose commissioned films also existed within a broader context of modernity and engaged with many of the key questions of modernity studies regarding

rationalization, perception, contingency, power and discipline“ (S. 14), wie Cowan in seiner Einleitung betont. Darüber hinaus geht es ihm um die ästhetischen Qualitäten der Filme, die er mit anderen Produktionen vergleicht. Die neu aufkommenden kommerziellen Werbeagenturen und Designer sahen früh die Berührungspunkte mit Ruttmann, rezipierten seine abstrakten Filme aufmerksam und erkannten ihre Stärken, denn in der Werbung ging es um Reduktion der Information auf Zeichen, um schnell verstanden und wiedererkannt zu werden. Diesem Ziel diente auch eine klare Typografie und Gestaltung mithilfe von Farbe.

Im zweiten Kapitel geht es um die Querschnittsfilm, darunter der Berlin-Film und *MELODIE DER WELT* (1929), ein frühes Tonfilm-Experiment. Cowan sieht diese Filme als statistische Konzepte einer rasant wachsenden Massengesellschaft. Die Bilder werden dabei genutzt wie ein Archiv der visuellen Kultur der Weimarer Republik, der Stil wurde von internationalen Strömungen wie der russischen Avantgarde beeinflusst. Tatsächlich gab es in den 1920er Jahren international einen regelmäßigen Austausch, und man kannte die Filme der anderen avantgardistischen Filmemacher. Ruttmann interessierte an den Russen mehr die Technik der Montage als ihre politischen Konzepte, wie er 1928 in einem Aufsatz erläuterte. Er arbeitete allerdings eher mit Analogien als mit der Kontrastmontage, wie sich auch in *MELODIE DER WELT* zeigt. In zeitgenössischen Kritiken wurde der Verzicht auf die Analyse sozialer und ökonomischer Konflikte durchaus bemängelt.

Der statistische Ansatz ist auch typisch für Ruttmanns im dritten Kapitel behandelte Gesundheitsfilme aus den Jahren 1930 bis 1933. Hier vergleicht Cowan vor allem *FEIND IM BLUT* (1931) mit Ruttmanns erstem NS-Propagandafilm *BLUT UND BODEN. GRUNDLAGEN ZUM NEUEN REICH* (1933). Während im früheren Film der individuelle Zuschauer angesprochen wird, ordnet der NS-Film die Interessen des Einzelnen völlig denen der Nation und des „Volkskörpers“ unter. „This transformation echoes a shift in the implementation of biopolitics itself in Germany“ (S. 101).

Das vierte Kapitel „Überall Stahl“ vergleicht die Industrie- und Werbefilme für verschiedene Unternehmen, die Ruttmann für die Ufa-Werbeabteilung produzierte, mit Propagandafilmen wie *DEUTSCHE PANZER* (1940). Wie Cowan herausarbeitet, war die moderne Ästhetik kompatibel mit der ideologischen Mission, den modernen Industriestaat zu zeigen. Dies kam Teilen der NS-Propaganda entgegen, die die Modernität des „Dritten Reichs“ in den Vordergrund stellten und damit ein Gegenmodell zur „Blut und Boden“-Ideologie schufen. Die Filme über die Schwerindustrie und die Produktion von Stahl stehen hier in einem Zusammenhang mit den Themen Aufrüstung und Krieg und bereiten darauf vor. „Above all, Ruttmann’s wartime films sought to present an image of this ‚community‘ as a totally mobilized and coordinated national war machine“ (S. 165). Es fand eine Gleichschaltung statt zwischen Schlachtfeld und Heimatfront.

Insgesamt arbeitet Cowan die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Filmen aus der Weimarer Republik und den unter dem NS-Regime entstandenen sehr gut heraus. Die Frage, wie Ruttmann 1933 weiterarbeiten konnte,

beantwortet Cowan pragmatisch: Der Regisseur war ein Experte und konnte sein Wissen als Auftragsfilmer weiter nutzen. „If many of Ruttmann's post-1933 films can be understood as ‚fascist‘, this is not because they applied experimental film to social and political tasks (something he had been doing all along), but rather because they fashioned film as an instrument of governance according to fascist precepts, creating ‚management images‘ for this conception of the masses“ (S. 174).

Cowans Buch ist ein Modell für eine moderne Filmwissenschaft, indem es auf bereichernde Weise den Blick öffnet für neuartige Wechselbeziehungen zwischen Film und anderen Bereichen der modernen Gesellschaft, die mit der Filmproduktion nicht primär zusammenhängen. An manchen Stellen hätte ich mir gewünscht, dass Cowan noch detaillierter auf die Produktionsbedingungen und die Finanzierung der Filme eingegangen wäre. Dies schmälert jedoch in keiner Weise die Qualitäten dieses Buches, das 2014 beim Cinefest in Hamburg mit dem Willy-Haas-Preis als beste Publikation zur deutschen Filmgeschichte ausgezeichnet wurde. In der Jurybegründung heißt es über Cowan: „Er kontextualisiert und perspektiviert Ruttmann über Themenfelder wie Aufmerksamkeitspsychologie, Biopolitik und Statistik neu, ohne ihn dabei zu entschulden oder zu verdammen.“ (Kay Hoffmann)

■ Daniela Kalscheuer: ***Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939***. München: edition text + kritik 2014, 507 Seiten mit CD-Rom
ISBN 978-3-86916-266-9, € 39,00

Passend zu den Gedenkveranstaltungen zum Beginn des Ersten Weltkriegs vor 100 Jahren erschien 2014 mit Daniela Kalscheuers *Sieg! Heil? Strategien zur mentalen Aufrüstung im deutschen Weltkriegsfilm 1931–1939* eine verdienstvolle Arbeit, die das große und gut bestellte Feld der Publikationen zum Weltkriegsfilm um einen interessanten Ansatz ergänzt.

Ihr Buch untersucht die deutsche Identität bzw. deren (Re-) Konstruktion allgemein in Hinblick auf den Ersten Weltkrieg und in Hinblick auf die Weltkriegsfilme im Speziellen. Dieser Fokus ist nicht nur spannend, sondern immer noch aktuell – vor allem wegen der Betrachtung deutscher Populärkultur. Nationale Identität speist sich eher aus leicht Verdaulichem und bereits unter bestimmten Aspekten Aufbereitetem. Die Untersuchung, die auf einer theaterwissenschaftlichen Dissertation an der Universität München basiert, lohnt also.

Kalscheuer weitet den Propagandabegriff (bezogen auf Filme), in dem sie „Norm“ durch „Wert“ ersetzt. Normen erscheinen meist als etwas von „Oben“ gesetztes und gefordertes, „Wert“ hingegen bezieht den zeitgenössischen Zuschauer als Subjekt mit eigenen Erfahrungen und Wissensstand ein. Die Filme, vor allem diejenigen aus der Zeit nach 1933, werden dadurch nicht als Produkte eines monolithischen Systems mit einem speziellen ideologischen Auftrag betrachtet.

Vielmehr kommt das Wechselspiel zwischen Tagespolitik, kommerziellen Gesichtspunkten und dem Zuschauer zur Analyse und Darstellung – eine Interaktion, die besonders eindrücklich von Stephen Lowry in *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus* (1991) beschrieben wurde. Kalscheuer beschreitet diesen Weg weiter, mit guten Ergebnissen. Dabei nimmt ihre Arbeit auch dadurch für sich ein, dass sie bei der Ausbreitung der Kontextinformationen wie auch in den Filmanalysen nicht allein solche Aspekte heranzieht, die sie zur Unterstützung ihrer Thesen benötigt; ihre Ausführungen und Filmanalysen bleiben dadurch für den Leser auf sympathische Weise „offen“.

Den Filmanalysen stellt sie ein Kapitel voran, in dem sie die Deutung des Ersten Weltkriegs durch den Staat und verschiedene Interessens- und Veteranenverbände in der Weimarer Republik rekapituliert. Hier werden keine neuen Erkenntnisse geliefert, aber es wird eine aufschlussreiche Zustandsbeschreibung gegeben und die Entwicklung des gesellschaftlichen Umfelds umrissen. Das eröffnet die Chance, die Inhalte der behandelten Filme umgehend mit den geistigen Strömungen der Entstehungszeit abzugleichen, Kalscheuer zu folgen oder auch aus anderen Perspektiven weiterzudenken. Da es sich bei den kurz beschriebenen Organisationen um echte Interessensverbände handelte, die in einem gesellschaftlichen Diskurs standen und sich auch publizistisch äußerten, kommt die Autorin dem zeitgenössischen Zuschauer und dessen potentieller Filmrezeption über diesen Umweg näher als über eine reine Auswertung von Fachzeitschriften oder verschiedenen Tageszeitungen.

Für die NS-Zeit liegen diese zeitgenössischen, öffentlich diskutierten Standpunkte freilich nicht mehr vor und ab 1935 – mit Abschaffung der Kunstkritik durch Joseph Goebbels – nicht einmal mehr die Meinungen einzelner Rezensenten. Hier kann die Zustimmung oder Ablehnung nur anhand der (nicht immer vertrauenswürdigen) Zuschauerzahlen, den staatlichen Prädikatisierungen und den internen Bewertungen, z. B. aus den Tagebüchern von Goebbels, abgeleitet werden. Kalscheuer nutzt auch diese heiklen Quellen im Allgemeinen souverän. Dass sie hier und dort etwas undifferenzierte und wohl auch moralische Urteile über die Gesinnung von Regisseuren und Autoren abgibt, erscheint zwar unnötig und unproduktiv, schadet der Argumentation aber auch nicht.

Statt eine vage Überblicksdarstellung über das gesamte Genre des Weltkriegsfilms vorzulegen, konzentriert sich Kalscheuer im Hauptteil ihrer Arbeit auf fünf Kriegsfilm aus der Weimarer Republik und 12 aus der Zeit des Nationalsozialismus, die einer ausführlichen Analyse unterzogen werden. Dabei bezieht sie kommerzielle Aspekte und durch politische und kulturelle Ereignisse ausgelöste Konjunkturwellen für Weltkriegsfilm mit ein und stellt fest, dass nach 1933 entsprechende Filme nicht zwingend von offizieller Seite angeregt wurden, sondern auch auf Initiative von zum Teil unabhängigen Produzenten entstanden sind. Stoffe wurden von staatlicher Seite zwar zur Verfilmung genehmigt, aber Bedenken bestanden durchaus bei einzelnen Projekten, wie etwa bei Karl Ritters *URLAUB AUF EHRENWORT* (1938). Kalscheuer zeigt, soweit recherchierbar,

Produktionshintergründe und -bedingungen auf und differenziert auch darüber die einzelnen Filme. Für die genauere Analyse ausgewählt hat Kalscheuer ausschließlich verfügbare Filme, so dass ihre Aussagen und Thesen überprüfbar sind und sie sich nicht allein auf Sekundärquellen verlassen muss. Darunter sind Filme, die schon mehrfach andernorts analysiert wurden wie *MORGENROT* (1933) und *POUR LE MÉRITE* (1938), aber auch weniger bekannte Filme wie *SIGNAL IN DER NACHT* (1937), *13 MANN UND EINE KANONE* (1938), *AUFRUHR IN DAMASKUS* (1939). Auf der beigegebenen CD-Rom finden sich Sequenz- und ausgewählte Einstellungsprotokolle. Da nicht alle Filme ohne weiteres zugänglich sind, ist dadurch ein detailliertes Nachlesen möglich. Zumindest kurz informiert Kalscheuer auch über das Nachleben der Filme nach 1945, über ihr Verbot durch die Alliierten Kontrollgremien – und die spätere FSK-Freigabe in vielen Fällen. Die Entscheidung darüber, ob das gerechtfertigt sei, delegiert sie an den Leser.

Die qualitative Analyse der Filme widmet sich den „Werten“, den Botschaften, den benutzten Topoi und ihrer dramaturgischen Umsetzung, Typen und Charakteren, szenischen Konstellationen sowie darüber hinausgehenden Auffälligkeiten. Linke und pazifistische Filme der Weimarer Zeit werden nicht in die Untersuchung einbezogen, da sie für die Beweisführung von Kalscheuers These nicht relevant sind. Diese wurden 1933 umgehend verboten, so dass im Film über den Ersten Weltkrieg fortan nur noch – ein schon vor 1933 stark vertretenes – nationalkonservatives Gedankengut dominierte, das im Kino der NS-Zeit ungebrochen und in ähnlicher Form weitergeführt wurde.

Überzeugend weist Kalschauer nach, dass die Weltkriegsfilme ein entsprechendes Interesse beim Publikum voraussetzen konnten, wollten, mussten. Das ist nicht überraschend, da es sich um eine gemeinsame, jüngste Vergangenheit handelte. Das Motiv für die Produktion dieser Filme war es, das nationale und individuelle Selbstbewusstsein wieder zu heben, die demütigende Niederlage zu widerlegen oder zumindest durch die Darstellung einzelner deutscher Erfolge im Kriegsgeschehen den Fokus zu verengen, Schuldzuweisungen an gegnerische Nationen inklusive. Dieser Ansatz einte Filmemacher, Auftraggeber und Publikum.

Nach 1933 dauerte die Reaktion auf die politischen und protopolitischen Gedanken des nationalkonservativen Publikums in der Filmherstellung unverändert an, ohne dass sich Wesentliches verändert hätte. Kalscheuer gelingt eine schlüssige Darstellung dieses Kontinuums, sie liefert damit eine wertvolle Ergänzung zur von Georg Lukács gestellten und verneinten Frage: „Gibt es überhaupt eine faschistische Weltanschauung?“

Etwas irritierend ist das Adjektiv „mental“ im Titel der Arbeit. Eine entsprechende Begriffsklärung bleibt die Autorin dem Leser schuldig. Die Menge des ausgewerteten Materials – Primär- und Sekundärquellen – zeugt nicht nur von sorgfältiger Recherche, sondern auch von sinnfälliger Durchdringung und Infragestellung der eigenen Ergebnisse. Allein die Fußnoten und die Literaturliste werden Generationen von Filmwissenschaftlern eine Menge Recherchearbeit zu diesem Thema und darüber hinaus ersparen. (Guido Altendorf)

■ Volker Koop: **Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot. Die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite.** Berlin: be.bra Verlag 2015, 240 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-89809-125-1, € 19,95

Volker Koops im feuilletonistischen Tonfall gehaltene Darstellung *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot* behandelt weniger, wie der Untertitel verspricht, „die geheimen Lieblingsfilme der Nazi-Elite“ im Allgemeinen als die filmischen Vorlieben und Abneigungen Adolf Hitlers im Speziellen, denen sich Koop mittels Memoiren und Archivadokumenten annähert. In sieben Kapiteln wird Hitlers Filmgeschmack, der durch Hitler „begrenzten Macht“ des „Filmministers“ Joseph Goebbels, den „Stars und Sternchen unterm Hakenkreuz“, „Hitlers Regisseurin“ Leni Riefenstahl, „staatspolitisch wertvollen“ deutschen Filmen, „verbotenen Früchten“ aus Hollywood und zuletzt den architektonischen Kino-Visionen Albert Speers nachgespürt, der mit Genehmigung Hitlers repräsentative Berliner Kinobauten errichten sollte.

Dem zentralen Thema des Buches (Adolf Hitler als Filmkonsument und -politiker) hat sich die Filmwissenschaft bislang nicht in der angemessenen Weise gewidmet. Als Hauptgrund dafür ist die dünne und zum Teil widersprüchliche Quellenlage zu sehen. Auch hat bislang niemand die Anstrengung unternommen, Zeitzeugenberichte und Memoiren von Mitgliedern der Hitler-Entourage gezielt auf Film-relevante Passagen zu durchsuchen. In diese Lücke stößt nun Koops Untersuchung hinein, die sicher auf reges Interesse stoßen wird. Umso größer ist die Enttäuschung darüber, dass der Verfasser zwar auch weithin unbekannte Archivquellen zu Tage fördert, es ihm aber nicht gelingt, diese zu einer strukturierten, analytisch stimmigen Gesamtdarstellung zu verarbeiten. So liest sich sein Buch über weite Strecken wie eine nur ansatzweise kommentierte Zitatensammlung. Aus filmwissenschaftlicher Sicht wird die Lektüre zudem durch eine Reihe vermeidbarer Fehler getrübt: So wird Veit Harlan wohl aufgrund einer Verwechslung mit dessen *Narvik*-Projekt in Verbindung mit dem Wehrmacht-Spiel film SPÄHTRUPP HALLGARTEN (1941) gebracht (S. 31), Karl Ritter fälschlich als Produzent von *HITLERJUNGE QUEx* (1933) genannt (S. 118) und außerdem für *ROBERT KOCH, DER BEKÄMPFER DES TODES* (1939) verantwortlich gemacht (S. 119). Einen „Index“ (S. 163) gab es für Filmerzeugnisse während der NS-Zeit nicht.

Kernproblem ist jedoch das schablonierte Hitler-Bild, dem Koop anhängt: Der Diktator als Müßiggänger, der „sich vorzugsweise mit harmlosen Spiel- und Zeichentrickfilmen aus Hollywood“ vergnügte (S. 8), „seichte Unterhaltung [...] ernsthaften Themen allemal“ vorzog (S. 7) und „keine intellektuellen Ansprüche an die Streifen“ richtete, „die er sich ansah“ (S. 10). Koop folgt damit der einflussreichen Darstellung Albert Speers, nach der „Revuefilme mit vielen nackten Beinen [...] [Hitlers] Beifalls sicher sein“ konnten (S. 21).

Quellen, die diese Sichtweise differenzieren, nimmt Koop nicht zur Kenntnis – weder Hitlers Film-Visionen und Verewigungswünsche, die von Riefenstahl und

Henry Picker bezeugt werden, noch seine Forderung nach filmischem Realismus, die ebenfalls in den Tischgesprächen und in Goebbels' Tagebüchern dokumentiert ist. Koop geht nicht einmal Hitlers Vorliebe für Gräueldarstellungen nach, die als Teil seiner Propagandakonzeption allgemeine Beachtung verdient. Stattdessen reduziert er die potentiell aussagefähigen Quellenzitate auf ihren Kuriositätenwert und verbaut so eine seriöse Auseinandersetzung mit dem Thema eher, als dass er sie fördert.

Die unkritische Übernahme von Behauptungen aus der Memoirenliteratur führt dabei zu Trugschlüssen: So leitet Koop aus der Angabe Heinrich Hoffmanns, DIE FEUERZANGENBOWLE (1944) habe zu Hitlers Lieblingsfilmen gehört, die Gewissheit ab, der Diktator habe „auch in den letzten Kriegsmonaten von seiner Filmleidenschaft nicht lassen“ wollen (S. 13). Tatsächlich gibt es keinen Beleg dafür, dass Hitler DIE FEUERZANGENBOWLE jemals gesehen hat; der Angabe von Hoffmann liegt wahrscheinlich eine Verwechslung mit der Erstverfilmung des Heinrich-Spoerl-Romans SO EIN FLEGEL (1934) zugrunde, in dem ebenfalls Heinz Rühmann die Hauptrolle spielte. Auf Hitlers in zahlreichen Quellen nachweisbare Entscheidung, für die Dauer des Krieges von seinem Spielfilmkonsum Abstand zu nehmen, geht Koop nicht ein, obwohl doch gerade im Licht dieser Entscheidung die Untersuchung reizvoll gewesen wäre, ob Hitler neben der Wochenschau und militärischen Aufnahmen tatsächlich auch während des Krieges noch Spielfilme sichtete, und wenn ja, welches diese seltenen Ausnahmen waren.

Etwas hilflos stellt Koop im Nachwort fest, Hitlers Filmgeschmack erweise sich als „genau so rätselhaft und widersprüchlich wie der Rest seiner Psyche“ (S. 212). Mit einem Vergleich der Schicksale von Hitler und King Kong (!) setzt er einen geschmacklich gewagten Schlusspunkt, der noch einmal deutlich macht, dass sein Buch bestenfalls den Ansprüchen einer Fast-Food-Leserschaft genügen kann. Darauf, dass der Verlag exakt dieses Publikum im Blick hatte, deutet das skurrile Titelbild hin, das einen geschwärzten Filmkader so im Gesicht eines Gorillas platziert, dass der Eindruck eines Hitler-Bärtchens entsteht. *Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Micky Maus verbot* ist ein Negativbeispiel für Filmliteratur, die sich, statt neue Impulse zu geben, vor allem der Fortschreibung populärer Legenden verpflichtet fühlt. (Dirk Alt)

■ Brigitte Braun, Andrzej Dębski, Andrzej Gwóźdź (Hg.): **Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen.** Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2015, 390 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86821-592-2, € 39,50

Im Rahmen des Projekts „Das polnische und deutsche Kino zwischen den Kulturen“ an der Universität Breslau in Kooperation mit der Universität Trier und der Polnischen Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft fand im November 2011 eine internationale Konferenz in Breslau statt, deren Beiträge nun auch auf Deutsch vorliegen.

Die Beiträge sind in zwei Teile gegliedert. Zunächst geht es in „Begegnungen, Durchdringungen, Zusammenarbeit“ um die wechselseitigen Beziehungen, danach um „Geschichte und Erinnerung“. Diese Aufteilung ist einleuchtend, da sicher kein anderes Thema zwischen Deutschland und Polen eine solche Bedeutung erlangt wie die gemeinsame Geschichte und ihre Erinnerung.

Die ersten drei Aufsätze setzen sich vor allem mit dem deutschen und polnischen Gegenwartskino auseinander. Andrzej Dębski, Margarete Wach und Ewa Fiuk untersuchen Stereotype in Kino- und Fernsehfilmen, den Europäisierungsprozess und die gegenseitigen Einflüsse. Wach erläutert fachkundig den „Weg zum Nachbarn“ der Filmemacher aus Polen und Deutschland vor und nach 1989: von den Westdeutschen Kurzfilmtagen in Oberhausen, in deren Rahmen polnische Filme einem deutschen Publikum gezeigt wurden, über polnische Filmschaffende, die in die Bundesrepublik emigrierten, bis hin zu Produktionen wie dem Dokumentarfilm *MAUERHASE* (2009). Ergänzend dazu widmet Fiuk sich aktuelleren Filmproduktionen, z. B. *ZAUNGÄSTE* (2008) und *33 SZENEN AUS DEM LEBEN* (2008). Dębski weist zurecht mit einem Zitat von Hubert Orłowski darauf hin, dass stereotype Bilder im deutsch-polnischen Kontext oft eine jahrhundertalte Geschichte haben und selbstverständlich nicht über die ganze Dauer ununterbrochen wirksam waren, sondern vielmehr in jedem geeigneten Moment wieder zum Leben erweckt werden können (S. 9). Besonders schwierig sei der Umstand, dass es wenige, dafür aber sehr tiefe „Stereotype der langen Dauer“ (S. 9) gäbe, z. B. über die polnische Wirtschaft und den grausamen Deutschen. So arbeitet Fiuk am Beispiel des Zweiten Weltkrieges heraus, wie dieser die deutsch-polnischen Beziehungen beeinflusste. Während der Krieg für Deutschland immer unmittelbar mit dem Holocaust verknüpft sei, würden andere Opfer des Nationalsozialismus wie die Polen oft ignoriert: Polen sei in deutschen Filmen über den Weltkrieg immer nur der Ort, an dem sich das Jahrhundertverbrechen ereignete. Das Verhältnis der Deutschen und Polen zu ihrer eigenen Geschichte sei im Übrigen eines der wesentlichen Elemente bei der vergleichenden Analyse des deutschen und polnischen Kinos der letzten Jahre. Erscheinen deutsches Heldentum und Opferbereitschaft im Zweiten Weltkriege im deutschen Film seit etwa einem Jahrzehnt als wiederkehrende Themen, so hat im polnischen Kino gerade eine Entheroisierung und das Hinterfragen der moralischen Integrität begonnen.

Aufsätze von Konrad Klejsa, Lars Jockheck und Andrzej Gwóźdź beschäftigen sich exemplarisch mit Filmproduktionen wie Georg C. Clarens *DIE SONNENBRUCKS* (DDR 1951), Stanisław Lenartowicz' *OPĘTANIE* (PL 1973) und Egon Günthers *DIE SCHLÜSSEL* (DDR 1974). Sie beschreiben anhand konkreter Beispiele die Schwierigkeiten und Herausforderungen der Zusammenarbeit. Auch Fritz Langs *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (BRD/I/F 1960) wird hier behandelt: Der Produzent Artur Brauner verbrachte Kindheit und Jugend in Lodz und war später in der Bundesrepublik mehrfach als Produzent oder Koproduzent polnischer Regisseure aktiv; Jan Fethke, nach dessen Idee Langs Film entstand, war im schlesischen Oppeln geboren, in Danzig aufgewachsen und arbeitete nach dem Krieg

mit namhaften polnischen Regisseuren wie Aleksander Ford zusammen, bevor er Ende der 1960er Jahre, wahrscheinlich mit Unterstützung Brauners, nach West-Berlin emigrierte. Ralf Schenk berichtet über eine Koproduktion der DEFA und Film Polski, den Science Fiction-Film *SIGNALE – EIN WELTRAUMABENTEUER* (1970) von Gottfried Kolditz, in der Sprache der DDR ein „utopischer Film“. Der auf Motiven des Romans *Asteroidenjäger* (1961) von Carlos Rasch basierende Film konnte allerdings weder in Polen noch in der DDR viele Zuschauer gewinnen.

Ralf Forster und Magdalena Abraham-Diefenbach beleuchten die Film- und Kinogeschichte der deutsch-polnischen Grenze bzw. Grenzregion und Regina Immel und Piotr Zwierzchowski die polnischen Filmkontakte zur DDR und zur BRD in der Zeit des Kalten Krieges. Mit der Rolle von Programmkinos und Festivals bei der Vermittlung der deutsch-polnischen Filmgeschichte befasst sich abschließend Przemysław Suwart.

Der zweite Teil des Buches über „Geschichte und Erinnerung“ umfasst elf Aufsätze. Brigitte Braun beschreibt den Einsatz deutscher Propagandafilme im zwischen Deutschland, Österreich-Ungarn und Russland aufgeteilten Polen während des Ersten Weltkriegs; Joseph Garncarz und Urszula Biel widmen sich dem Kino und regionalen Filmpräferenzen in Schlesien. Der Kriegsbeginn im September 1939 ist das Thema von Ulrich Tempel, der Gerhard Kleins *DER FALL GLEIWITZ* (DDR 1961) und Andrzej Wajdas *LOTNA* (PL 1959) analysiert. Inga Leśniewicka-Orlicka erörtert die deutsche Frage in der Polnischen Wochenschau in den direkten Nachkriegsjahren. Marek Lis, Larson Powell und Magdalena Saryusz-Wolska konzentrieren sich auf wichtige Ereignisse der deutsch-polnischen Geschichte und ihre filmische Umsetzung wie den Hirtenbrief der polnischen Bischöfe („Wir vergeben und bitten um Vergebung“, 1965), das Massaker von Katyn 1940 und den Mauerfall 1989. Abgerundet wird der Band durch zwei Beiträge von Bernadetta Matuszak-Loose und Jakob Christoph Heller zu nationalen Gedächtnisbildern und zur Nationalhistoriographie im deutschen und polnischen Kino.

Exemplarisch sei hier der Aufsatz von Michaela S. Ast hervorgehoben, der ein in der Geschichte beider Länder sensibles Thema aufgreift, das bis heute in der gesellschaftlichen Debatte virulent ist: die Flucht und Vertreibung von Deutschen in den letzten Kriegsmonaten. Asts Analyse zielt zuerst auf die westdeutschen Heimatfilme, die in den 1950er Jahren das Thema Flucht und Vertreibung aufnahmen. Die Handlung diente der Unterhaltung und Entspannung, und die Bilder schöner Landschaften mit Musikbegleitung versprachen dem Zuschauer „audiovisuelle Freude“ (S. 286). Die stets mit einem Happy End ausgehenden Geschichten sollten dem Zuschauer ein Gefühl der Sicherheit vermitteln. Die Natur und die mit ihrer Heimat verbundenen Personen führten dem Publikum jedoch auch vor Augen, was es verloren hatte. *GRÜN IST DIE HEIDE* (BRD 1951) nimmt hier eine besondere Stellung ein, weil vertriebene Gutsbesitzer auch Protagonisten der Handlung sind. Der Film wurde in der Hauptstadt Niedersachsens, Hannover, uraufgeführt, dem Patenland der vertriebenen Schlesier, und war mit 19 Millionen Zuschauern immens erfolgreich. Er richtete sich an die Geflüchteten und Vertriebenen,

die sich mit den Protagonisten identifizieren konnten, und gleichzeitig an die einheimische Bevölkerung mit dem Appell, den Vertriebenen mehr Verständnis entgegen zu bringen (S. 287). In späteren Jahrzehnten wurden Flucht und Vertreibung nur andeutungsweise gezeigt; sie wurden zwar thematisiert, aber nie konkretisiert, so dass eine echte filmische Auseinandersetzung nicht stattfand. Dies änderte sich in den frühen 2000er Jahren. In neueren Filmen wird die Flucht zum zentralen Thema, wie in dem Fernsehweiteiler *DIE FLUCHT* (2007), der mit je 13 Millionen Zuschauern pro Teil einer der erfolgreichsten Fernsehfilme der letzten Jahre ist. Der von Nico Hofmann produzierte Film setzt auch auf heimatfilmtypische Elemente, zeigt aber ausführlich Fluchtsequenzen und eine entsprechende Rahmenhandlung. Weiterhin tabuisiert wird im Film allerdings die Vertreibung.

Der vorliegende Sammelband fasst nahezu 100 Jahre deutsch-polnische Kino- und Filmgeschichte zusammen. Er macht deutlich, wie sehr die Zeit des Nationalsozialismus und seine Folgen die Entwicklung prägten und zum wiederkehrenden Sujet des deutschen wie des polnischen Films wurden. Die Zusammenstellung der Beiträge garantiert einen breiten Überblick und tiefe, sehr sachverständige Analysen. Der Band liefert damit wertvolle Puzzlestücke zu anderen Darstellungen der deutsch-polnischen Filmgeschichte. (Christine Müller)

■ Tobias Ebbrecht-Hartmann: ***Übergänge: Passagen durch eine deutsch-israelische Filmgeschichte***. Berlin: Neofelis Verlag 2014, 300 Seiten, Abb. ISBN 978-3-943414-51-6, € 26,00

Tobias Ebbrecht-Hartmanns Buch *Übergänge* handelt von den kinematografischen Berührungspunkten zwischen dem, was man behelfsweise als deutsches und israelisches Volk, als deutsche und israelische Nation oder Staat bezeichnen kann. Manche dieser Berührungspunkte sind oberflächlich, manche auf faszinierende Art tiefgreifend.

Die 120 Jahre, die die Filmgeschichte mittlerweile dauert, fallen zeitlich mit den wohl größten historischen Umwälzungen auf beiden Seiten zusammen, so dass eine umfassende Geschichtsdarstellung oder deren Analyse nichts ist, was man auch nur annähernd in einem einzigen Band abhandeln könnte. Womit wir es hier zu tun haben, ist vielmehr eine Erkundung der wichtigsten Strömungen und Werke, größtenteils thematisch aufgefächert, teilweise chronologisch. Obwohl es sich nicht direkt um Geschichtsschreibung handelt, enthält der Band wertvolle historische Informationen, die bislang noch nie auf vergleichbar kompakte Art und Weise gebündelt worden sind. Zwar bauen mehrere der im Buch versammelten Unterkapitel auf zuvor schon publiziertem Material von Ebbrecht-Hartmann auf, doch wurden sie stimmig in das Gesamtkonzept eingearbeitet. Selbst jene Passagen, die auf den ersten Blick nur indirekt mit dem Hauptthema des Buchs zu tun haben, wirken nicht störend, sondern dienen der Herstellung eines möglichst umfassenden Bildes.

In den deutsch-israelischen Beziehungen im Bereich des Films begegnen uns einige außergewöhnliche Gegenüberstellungen, die nicht aufhören zu faszinieren – aufgrund und trotz der ungewöhnlichen Dynamik und Tragik, die so viele Episoden der gemeinsamen Geschichte erfüllt. Vor allem in den letzten Jahren erschien eine Reihe von Filmen, in denen die von bedeutsamen Ereignissen ausgelösten Wellen gewissermaßen mit den von früheren Werken zurücklaufenden Wellen zusammenprallen. Eines der im vierten Kapitel, „Projizierte Begegnungen – Filmbeziehungen zwischen der Bundesrepublik und Israel“, beschriebenen Projekte dreht sich um einen Film, der nie gemacht wurde, nichtsdestotrotz aber ein stichhaltiges Beispiel dafür ist, wie sich eine solche Welle durch Karrieren und historische Abfolgen zieht. Zwei junge Deutsche reisten Anfang 1953 für ein paar Wochen nach Israel. Angeblich waren sie die ersten nicht-jüdischen Deutschen, die das Land seit dessen Gründung betreten durften – die Genehmigung ihrer Einreise mit falschen türkischen Papieren geschah stillschweigend, geheim und unter Vorbehalt. Auch wenn angezweifelt wurde, ob sie wirklich beabsichtigten, einen Film zu produzieren, so erregte ihre Reise doch erhebliche Aufmerksamkeit, als sie ein Jahr später öffentlich gemacht wurde. Auch heute noch erregen zumindest die Namen der Reisenden Aufmerksamkeit, denn beide sind verknüpft mit der von damals aus gesehen jüngeren Vergangenheit und fernen Zukunft. Der eine der beiden war Thomas Harlan, dessen Vater Veit Harlan 1940 mit *JUD Süß* den berüchtigtsten antisemitischen Film des „Dritten Reichs“ gedreht hatte; Thomas Harlans eigenes Schaffen sollte danach meist um Themen der nationalsozialistischen Vergangenheit kreisen.

Der andere Reisende war der Schauspieler Klaus Kinski. Wie im sechsten Kapitel „Im Transit – Zwischen Deutschland und Israel“ beschrieben wird, spielte Kinski 1977 in Menachem Golans Film *MIVTSA YONATAN (OPERATION THUNDERBOLT)* über die Flugzeugentführung nach Entebbe 1976 und deren Befreiung durch eine israelische Spezialeinheit einen deutschen Terroristen, der eine an die Nazi-Zeit erinnernde „Selektion“ der jüdischen Passagiere vornimmt. „Ich habe zwei Filmangebote mit hohen Gagen abgelehnt, um für einen ganz niedrigen Satz bei diesem Film mitzumachen“, soll Kinski damals gesagt haben. Während er in Israel war, trat er auch in einem experimentellen Langzeitprojekt des Dokumentaristen David Perlov auf, das 1983 unter dem Titel *YOMAN (DIARY/TAGEBUCH)* herauskam. Der in Brasilien geborene Perlov arbeitete in den späten 1950er Jahren zunächst an mehrsprachigen, von der Jewish Agency für Einwanderer und den Export hergestellten Wochenschauen mit, bevor er 1963 mit *IN JERUSALEM* ein ganz eigenständiges Werk schuf, für das er Murray Rosenberg (1872–1966) interviewte, den Schöpfer des ersten zionistischen Films im Jahr 1911.

Die komplexe Geschichte der deutsch-israelischen Filmbeziehungen beginnt mit dem Besuch Kaiser Wilhelms II. in Palästina, die vom deutschen Filmpionier Oskar Messter auf Zelluloid festgehalten wurde. Bei diesem Besuch traf sich Theodor Herzl, der Begründer des modernen Zionismus, mit dem Kaiser. Das dritte Kapitel, „Das Land filmen – Deutsch-israelische Filmgeschichte vor Israel“, widmet sich

knapp, aber angemessen den größtenteils politisch-orientierten Filmarbeiten aus den Jahrzehnten vor der Staatsgründung Israels. Eine zentrale Überlegung gilt hier der Frage nach dem filmischen Bild und seiner Beziehung zu einer erst entstehenden israelischen Identität: Erstmals wurden in diesen Jahren die filmischen Darstellungen von Personen auf die Leinwände gebracht, die später die ersten Israelis sein sollten. Eine nennenswerte Zahl an professionellen Filmschaffenden aus Deutschland traf in Palästina erst nach Hitlers Machtantritt ein; die früheren Generationen der Filmpioniere kamen meist aus Russland und mussten sich mit der vorwiegend auf Deutsch arbeitenden zionistischen Bürokratie herumschlagen: Die beeindruckendste Kameraarbeit dieser Jahre stammt von Helmar Lerski, der meistgesehene zionistische Film war *DAS LAND DER VERHEISSUNG*, der 1935 seine Weltpremiere in Berlin feierte.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg gewann das Thema der deutsch-israelischen Filmbeziehungen eine zunehmende Komplexität, wenn auch in den ersten Jahren nicht auf der Leinwand, sondern in Episoden wie der Reise von Harlan und Kinski. Rapide veränderte sich nach Kriegsende die gesamte Situation: Nur vier Jahren lagen zwischen 1945, als es noch einen faschistischen deutschen und keinem jüdischen Staat gab, und der Gründung eines eigenen jüdischen Staates und zweier nicht-faschistischer, aber einander politisch entgegengesetzter deutscher Staaten. Ebbrecht-Hartmann wirft ein Schlaglicht auf die wenigen Filme, die in beiden Deutschlands in den 1950er Jahren entstanden sind, einem Jahrzehnt, in dem das deutsche Kino weitgehend vom Holocaust schwieg. Durchbrochen wurde dieses Schweigen erst durch die weltweite Aufmerksamkeit für den Eichmann-Prozess im Jahr 1961.

Eine sensible und gut informierte Analytik durchzieht Ebbrecht-Hartmanns auf bewundernswerte Weise um Ausgewogenheit bemühtes Schreiben. Auch wenn die Kapitel das Thema nicht erschöpfend behandeln können, ist die Betrachtung der meisten Titel ausreichend detailliert. Egal von welcher Seite man sich nähert, stößt man in diesem Buch auf neues Material.

Das Verstreichen von Jahrzehnten hat die Ereignisse der Vergangenheit und die Erinnerung daran nicht ausgewischt. Zu den noch frischen Traumata, die Filme wie *HILL 24 DOESN'T ANSWER* (*HÖHE 24 ANTWORTET NICHT*, IL 1955) und *THE CELLAR* (IL 1963) prägten, kamen aber Betrachtungen der Vergangenheit durch Filmemacher hinzu, die lange nach dem Zweiten Weltkrieg geboren wurden. Auch wenn es selbst unter diesen später geborenen Israelis noch immer welche gibt, die niemals einen Fuß auf deutsche Erde setzten würden, ist es längst nicht mehr „Amerika“, das in öffentlichen Diskussionen als erstes genannt wird, wenn es darum geht, dass Israelis ihr Land verlassen wollen. Genauso wenig ist es Europa oder Deutschland, sondern Berlin, das mittlerweile für das gesamte Phänomen von Israelis außerhalb von Israel steht. In jüngster Zeit entstanden viele deutsch-israelische Koproduktionen, die die angesprochenen Themenkomplexe weiter verschmelzen lassen: Im Mittelpunkt stehen dabei Konflikte, die sich aus der Vergangenheit speisen, ebenso aber solche, die der Gegenwart entspringen.

Der „Wellen-Effekt“ hat in den aktuellen Produktionen wahrscheinlich noch nicht sein Maximum erreicht. Immerhin aber ist eine Komplexität und Feinheit erkennbar, die in höchstem Maße Gedanken anregt. Beispiele hierfür sind Yael Hersonskis *SHTIKAT HAARCHION* (GEHEIMSACHE GHETTOFILM, IL/D 2010), Arnon Goldfingers *HA-DIRA* (DIE WOHNUNG, IL/D 2012), Ari Folmans *MADE IN ISRAEL* (IL 2001) und Julia von Heinz' *HANNAS REISE* (D/IL 2013). Diese auf beiden Seiten entstandenen Filme untersuchen kollektiv die sich verändernde Bedeutung von Bildern und schürfen nach Aspekten der Vergangenheit, die mitunter bewusst vergessen wurden. Sie enthalten mitunter wilde Spekulationen über Lösungsmöglichkeiten für außergewöhnliche Themen und zeigen Gemeinsames wie Trennendes.

Ebbrecht-Hartmann hat einen lohnenden Leitfaden verfasst, der die kreativen Lösungen zeigt, die in der künstlerischen Auseinandersetzung mit einer Gegenwart und einer Vergangenheit entstanden sind, die allzu leicht als Last empfunden wird. Es erscheint naheliegend, dass solch eine Kreativität in der näheren Zukunft noch reichlich vonnöten sein wird. (Stewart Tryster; aus dem Englischen übersetzt von Frederik Lang)

■ Brad Prager: ***After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film***. New York, London: Bloomsbury Academic 2015, 291 Seiten, Abb. ISBN 978-1-62356-444-5, £ 19,99

„Holocaust representation begins with a void at its center“, schreibt Brad Prager in seiner Studie *After the Fact. The Holocaust in Twenty-First Century Documentary Film* (S. 12). Die Feststellung einer Leerstelle im Zentrum gilt auch für die nachträgliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust im Dokumentarfilm. Auch wenn ein Dokumentarfilm sich für seine Argumentation auf überlieferte Fotografien und Filmdokumente stützen kann, stammen die meisten jener Bilder, die inzwischen fester Bestandteil unseres visuellen Gedächtnis sind, aus der Zeit nach der Befreiung der Konzentrationslager durch die Alliierten. Sie zeigen in erster Linie Tatfolgen. Die Fotografien und die wenigen Filmaufnahmen, die konkrete Verbrechen zeigen, wurden überwiegend von den Nationalsozialisten selbst oder unter ihrer Aufsicht produziert. Sie geben daher stets die problematische Perspektive der Täter wider.

Gespräche und Interviews mit Überlebenden bestimmen neben dem Einsatz historischer Dokumente die Praxis von Dokumentarfilmen über den Holocaust: Sie implizieren eine besondere Authentizität. Als Träger persönlicher Erinnerungen sind die Überlebenden als Zeugen unersetzbar wegen ihrer direkten biografischen Verbindung zur Vergangenheit, doch kann ihre Traumatisierung zu Widersprüchlichkeiten führen. Subjektive Erinnerungen sollten daher nicht mit einem historiographischen Anspruch gleichgesetzt werden. 70 Jahre nach der Befreiung der Konzentrationslager nähern wir uns außerdem einem Zeitpunkt an, an dem jegliche an Personen gebundene Erinnerung an den Holocaust schlicht unmöglich wird.

Wie die nationalsozialistische Vernichtungspolitik sind auch die nicht verheilenden seelischen Wunden der Überlebenden als Bestandteil des Holocaust zu verstehen. Brad Prager argumentiert in seinem Buch, dass wir uns daher nicht nur einer Zeit „nach der Zeugenaussage“, sondern erstmals einer Zeit „nach dem Faktum“ (S. 20) annähern. Die Rekonstruktion der vielschichtigen Ereignisse sowie die (Un-)Möglichkeit einer angemessenen Repräsentation sind seit Beginn der filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust bestehende Herausforderungen. Je weiter wir uns von den historischen Ereignissen entfernen, desto mehr gilt es nach Meinung Pragers aber zu berücksichtigen, dass Filme über den Holocaust ein aufeinander aufbauendes und miteinander kommunizierendes „System“ (S. 11) bilden.

Die Aufnahmen von der Befreiung der Konzentrationslager, die ursprünglich als Beweis vor Gericht oder zu demokratischen Erziehungszwecken eingesetzt wurden, finden sich längst in anderen Kontexten wieder. Basierend auf diesen Aufnahmen entwickelte Alain Resnais bereits 1955 in *NUIT ET BROUILLARD* eine vollkommen eigene Filmsprache, die den Zuschauer der Unmöglichkeit aussetzt, das dort Gezeigte zu erklären. Claude Lanzmann weigerte sich in seinem epochalen Film *SHOAH* (F 1985) Archivbilder einzusetzen. Insbesondere seine auf der Notwendigkeit sich zu erinnern insistierenden Gespräche mit Überlebenden an Orten und in Situationen, die sie mit ihren eigenen Erfahrungen konfrontieren, haben einen spezifischen Stil nach sich gezogen. Es ist unerlässlich, solche Positionen zu kennen, um heutige Filme über den Holocaust analysieren zu können: „[O]ne has to look at newer works in light of past ones“ (S. 3). Dies gilt umso mehr, als viele aktuelle Filmemacherinnen und Filmemacher sich ihrer historischen Distanz und ihrer teilweise stark mediatisierten Ansätze nicht nur bewusst sind, sondern die damit verbundenen Implikationen in ihren Filmen reflektieren.

Den Anspruch, Dokumentarfilme über den Holocaust als Arbeiten zu verstehen, die „miteinander im Dialog stehen“ (S. 25), berücksichtigt Prager in seinem Buch gleich auf dreifache Weise: In der Einleitung nähert er sich der eingangs skizzierten Problematik einer filmischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust an und analysiert bereits vergleichend Filme wie *NAZI CONCENTRATION CAMPS* (USA 1945, R: George Stevens), *NUIT ET BROUILLARD* und *SHOAH*, denen ein paradigmatischer Status im Umgang mit dem Holocaust zugesprochen werden kann.

Im Zentrum des Buches stehen zehn Dokumentarfilme aus den Jahren 1998 bis 2011. Sie alle thematisieren den Holocaust mithilfe alternativer und innovativer Verfahrensweisen und werden in fünf ausführlichen Analyse-Kapiteln zahlreichen bekannten und unbekanntenen Filmen zum Thema gegenübergestellt. Durch die Parallelbetrachtung jeweils zweier Filme mit ähnlicher Thematik ist es dem Autor zudem möglich, wichtige aktuelle Fragen zur zunehmend mediatisierten und post-memorial geprägten Gedächtnis- und Erinnerungskultur aus verschiedenen Blickwinkeln zu diskutieren. Gleichzeitig zeigen die Filme Schlüssel Tendenzen für den Umgang mit dem Thema aus transnationaler Perspektive auf.

KZ (GB 2005, R: Rex Bloomstein) und MARTIN (IL, CH 1999, R: Ra'anan Alexandrowicz) werfen die Fragen auf, zu welchem Zweck Gedenkstätten am Standort ehemaliger Konzentrations- und Vernichtungslager heute besichtigt werden und mit welcher Erwartung man dort anreist. Im Zentrum der Filme steht somit das Phänomen des Gedenkstätten-tourismus und das nicht unproblematische Bedürfnis einiger Besucher, dort direkt mit der Vergangenheit in Berührung zu kommen. Durch die Kontrastierung von atmosphärischen Bildern der Gedenkstätte Mauthausen mit dem Versuch, das Vergangene durch Zeugnisse zu vergegenwärtigen, imitiert Bloomsteins Film das irritierende Gefühl, das einen beim Besuch einer Gedenkstätte ergreifen kann. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Gegenüberstellung der Gedenkstättenbesucher und der dortigen ‚Guides‘ mit den heutigen Bewohnern des Ortes Mauthausen. In MARTIN steht demgegenüber die Begegnung des Filmteams mit dem Zeitzeugen Martin Zaidenstadt im Mittelpunkt, der unautorisierte Führungen durch die KZ-Gedenkstätte Dachau anbietet. In zunehmendem Maße sieht sich der Regisseur mit der Frage konfrontiert, ob seine eigenen Zweifel an der Glaubwürdigkeit Zaidenstadts mit dem Misstrauen einiger Bewohner Dachaus und offiziellen Zweifeln dem Mann gegenüber im Zusammenhang stehen.

Dass jüngere Filme über den Holocaust sich auf frühere Filme beziehen, wird am deutlichsten in Pragers Analyse von INHERITANCE (INHERITANCE – DER MÖRDERVATER, USA 2006, R: James Moll) und SPIELBERG'S LIST (IL 2003, R: Omer Fast). Beide Filme hängen direkt mit dem Vermächtnis von Steven Spielbergs Spielfilm SCHINDLER'S LIST (SCHINDLERS LISTE, USA 1993) und dem Stellenwert, den dieser mittlerweile in unserem kollektiven Gedächtnis eingenommen hat, zusammen. SPIELBERG'S LIST – strenggenommen kein Film, sondern eine Videoinstallation – problematisiert, inwiefern die von Spielberg hervorgerufene Version der Vergangenheit die eigentlichen Geschehnisse mittlerweile überlagert. INHERITANCE dokumentiert die Begegnung mit der Tochter Amon Göths, dem ehemaligen Lagerkommandanten von Plaszow, mit einer Überlebenden des Lagers, die als Hausmädchen bei Göth arbeiten musste. Der Film stellt die Erinnerungen der Überlebenden dem Bild der Tochter von Ihrem Vater gegenüber; sie hatte erst durch SCHINDLER'S LISTE von dessen Rolle in der NS-Zeit erfahren.

INHERITANCE problematisiert daher implizit auch bereits die Auswirkungen des Holocaust auf die Nachgeborenen, was das zentrale Thema der Analysen zu 2 ODER 3 DINGE, DIE ICH VON IHM WEISS (D 2004, R: Malte Ludin) und THE FLAT (DIE WOHNUNG, IL/D 2011, R: Arnon Goldfinger) ist. Beide Filme drehen sich um die Familie der Regisseure; im ersten Fall ist der Regisseur Sohn eines NS-Kriegsverbrechers, im zweiten Fall Sohn von nach Israel ausgewanderten Überlebenden.

Familiäre Bindungen bilden auch einen wichtigen Ausgangspunkt der Filme FORGIVING DR. MENGELE (USA 2006, R: Bob Hercules und Cheri Pugh) und DAS WEITERLEBEN DER RUTH KLÜGER (A 2011, R: Renata Schmidt-kunz). In beiden Filmen geht es um eine Frau, die den Holocaust überlebt hat, aber einen engen Familienangehörigen verlor. Die Frage nach der Möglichkeit von Vergebung – für Prager

insbesondere eine Frage der inneren Einstellung und daher nicht mit Versöhnung zu verwechseln – spiegelt einen inneren Konflikt der Überlebenden und beeinflusst auch die Struktur der Filme.

SHTIKAT HAARCHION (GEHEIMSACHE GHETTOFILM, IL/D 2010, R: Yael Hersonski) und FOTOAMATOR (DER FOTOGRAF, PL/F/D 1998, R: Dariusz Jablonski) versetzen den Zuschauer in die ungewöhnliche Position, Überlebende des Holocaust beim Betrachten überlieferter Bilddokumente zu beobachten, deren propagandistische Intention im Laufe der Zeit in den Hintergrund geraten ist. Die Filme lenken die Aufmerksamkeit nicht nur auf die problematische Produktion der integrierten Bilder, sie stellen auch gängige Deutungsmuster in Frage.

Zusammengefasst: *After the Fact* ist eine ungemein bereichernde Lektüre für Dokumentarfilminteressierte und Filmwissenschaftler und liefert wichtige Details und überzeugende Analysen zu Fragen der Funktion, der Bedeutung und dem zunehmenden Wandel der Erinnerung an den Holocaust im 21. Jahrhundert. (Götz Lachwitz)

■ Marcel Ophüls: **Meines Vaters Sohn. Erinnerungen.** Aus dem Französischen von Jens Rosteck. Berlin: Propyläen 2015, 320 Seiten, Abb. ISBN 978-3-549-07458-9, € 22,00

■ Ralph Eue, Fabian Tietke, Michael Omasta (Red.): **Ein Meister der zielstrebigem Umwege. Marcel Ophüls und sein Film THE MEMORY OF JUSTICE.** Wien: Synema 2015, 66 Seiten, Abb. ISBN 978-3-901644-65-8, € 10,00

Man kann es als Beweis besonderer Offenheit ansehen, wenn ein Memoiren-Autor gleich auf den ersten Seiten von Erinnerungslücken und seinem schlechter werdenden Gedächtnis schreibt. Oder man versteht es als Warnung. Befürchten muss man allerdings, dass es einmal mehr Erinnerungen sein könnten, die einige Jahre zu spät aufgeschrieben wurden – Marcel Ophüls wurde immerhin 1927 geboren. Der Titel lautet *Meines Vaters Sohn*, aber die Selbstironie des Buches und seines Originaltitels *Mémoires d'un fils à Papa* wäre wohl besser und treffender übersetzt worden mit *Erinnerungen eines Vatersöhnchens*. Das verweist sogleich auf den lange Zeit als übermächtig empfundenen Vater Max Ophüls: Theater- und Filmregisseur, Saarländer, Deutscher, Jude, Franzose, Exilant in diversen Ländern, Re-Migrant. Das Leben seines Sohns Marcel und dessen filmisches Werk sind nicht minder international geprägt, doch sind deutsche Sprache, Kultur und Geschichte ein fortwährender Bezugspunkt, auch wenn er seine Memoiren auf Französisch verfasst hat.

Die biografischen Wurzeln in den Theater- und Filmkreisen der ausgehenden Weimarer Republik, seine Kindheit und Jugend in der Filmemigration – Fritz Kortner hatte in Hollywood den väterlichen Auftrag erhalten, dem Junior Goethe nahe zu bringen –, werden in den Erinnerungen lebendig; ebenso wie (nicht nur)

die deutsche Filmgeschichte jener Zeit mitunter in Ophüls' Dokumentarfilmen auftaucht, meist in Form von bissig-ironisch eingesetzten Montagen. Man erfährt viel Privates über die Lebensabschnitte in Deutschland, Frankreich und den USA, über die filmischen Lehrjahre im Schatten des Vaters, die ersten eigenständigen Schritte im Umfeld der Nouvelle Vague und bei diversen Fernsehanstalten; schließlich das Reüssieren als Regisseur von meisterhaften Dokumentarfilmen wie *LE CHAGRIN ET LA PITIÉ – CHRONIQUE D'UNE VILLE FRANÇAISE SOUS L'OCCUPATION* (*DAS HAUS NEBENAN – CHRONIK EINER FRANZÖSISCHEN STADT IM KRIEGE*; CH/BRD 1969), *THE MEMORY OF JUSTICE* (*NICHT SCHULDIG?*; USA/BRD/GB 1976), *HÔTEL TERMINUS. THE LIFE AND TIMES OF KLAUS BARBIE* (*HÔTEL TERMINUS. LEBEN UND ZEIT DES KLAUS BARBIE*; USA/BRD/F 1988) und *NOVEMBERTAGE* (BRD/GB 1990) – allesamt überlang und aufs Engste verknüpft mit deutscher Geschichte in einem größeren, manchmal globalen Zusammenhang.

Einzelne Kapitel und Abschnitte sind aus früheren Publikationen bekannt, bei einigen Passagen zum Vater scheint der „Zewen“ (Kosenamen des Vaters für den Sohn) zur Auffrischung der Erinnerung die väterlichen Memoiren *Spiel im Dasein* (2015 im Alexander Verlag erneut erschienen) zur Hand gehabt zu haben, die er 1959 nach dem Tod des Vaters veröffentlicht hatte. Wie meist bei Memoiren ist das alles – bei Vater wie Sohn – recht anekdotisch gehalten und in einem angenehmen Plauderton verfasst; amüsant, informativ und lesenswert ist es allemal. Aber ist das der Marcel Ophüls, der in seinen Filmen einst Alt-Nazis unter der Abdeckung von Salatbeeten suchte oder Markus Wolf aus dem Off entgegen raunte, dass er froh sei, dass der eigene Vater Hollywood als Exil vorgezogen habe, nachdem die Familie kurze Zeit in Moskau gewesen war? Jemandem wie Marcel Ophüls Altersmilde attestieren zu wollen, kommt eigentlich einem Affront gleich; oder zeugt von einer gewissen Enttäuschung.

Einige bissig-böse Anspielungen, Kommentare und Abrechnungen finden sich dennoch, etwa gegenüber dem „damaligen Freund“ (S. 19) Claude Lanzmann: „Bei der Lektüre seiner Memoiren [*Der patagonische Hase*, 2010], die fabelhaft gut geschrieben sind, habe ich indessen auf Seite 400 aufgegeben, als er gerade dabei war, noch eine weitere Nordkoreanerin mitten im Dreck Asiens zu verführen: noch eine weitere!“ Und kurz darauf: „Claude schreibt des Weiteren in seinem Buch, dass in meinem Film [*LE CHAGRIN ET LA PITIÉ*] Clermont-Ferrand laut und deutlich als eine Stadt von Kollaborateuren hingestellt wird. Will heißen, wenn André Harris und ich nur gewusst hätten, dass er, der Privatsekretär von Jean-Paul Sartre, in der Widerstandsbewegung von Clermont-Ferrand aktiv gewesen war, hätten wir ihn natürlich aufgesucht.“ (S. 274)

Doch über weite Strecken vermisst man schmerzlich jenen Ophüls-Touch, der einem schon aus dem Titel eines legendären Textes wie „Sollte man Speer erschießen, anstatt ihn zu filmen?“ entgegen springt. Dieser Artikel aus dem Jahr 1977 wurde wieder abgedruckt in der schönen kleinen Publikation *Ein Meister der zielstrebigen Umwege. Marcel Ophüls und sein Film THE MEMORY OF JUSTICE*. Erschienen ist sie aus Anlass einer Filmreihe zum 70. Jahrestag des Beginns der Nürnberger

Prozesse, die im November 2015 im Zeughauskino des Deutschen Historischen Museums in Berlin stattfand. Das Heft versammelt neben einigen Wiederabdrucken auch die Laudatio, die Katja Nicodemus anlässlich der Verleihung der Berlinale-Kamera an Ophüls und der Erstaufführung der restaurierten Fassung von *THE MEMORY OF JUSTICE* auf der Berlinale 2015 gehalten hatte. Darüber hinaus gibt es Originalbeiträge von Ralph Eue über den steinigen Weg bis zur längst überfälligen Wiederaufführung dieser „filmischen Wahrheitssuche nach den Wurzeln des Totalitarismus“ (Rückentext), eine analysierende Beschreibung des Films durch Lukas Foerster, von Brigitte Mayr zusammengestellte Kurzbiografien der Interviewpartner sowie einen Nachruf von Ophüls auf Telford Taylor, seinen Hauptprotagonisten und historischen Berater. Ein besonderes Schmankerl ist ein faksimiliertes Fax von „Fax-Ophüls“ (S. 255 der Memoiren) an die Produktionsfirma Polyphon, aus Anlass einer von arte und dem Bayerischen Rundfunk geplanten Ausstrahlung des Films, für die die Vietnamkriegs-Passagen entfernt werden sollten. Der bissige Witz und „heilige Zorn des Autor-Filmemachers“ (S. 26) gegenüber all den Anfeindungen und Zumutungen, die ihm im Ringen um seine monumentalen Dokumentarfilme widerfahren sind, spricht aus diesem Schriftstück. Eine Veröffentlichung der umfangreichen Korrespondenz von Ophüls – der Vorlass liegt in der Cinémathèque Française – wäre sicherlich ungemein lesenswert und wahrscheinlich auch die optimale Ergänzung zu den etwas zahm geratenen Memoiren. (Frederik Lang)