

Patrick Vonderau

## Neue Filmliteratur

2006

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21122>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Vonderau, Patrick: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 32, Jg. 11 (2006), Nr. 32, S. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21122>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

**Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland**  
**Band 3: „Drittes Reich“ 1933-1945**  
**vorgestellt von... Patrick Vonderau**

Als Beitrag zur Geschichte des Dokumentarfilms setzt auch der Band zum „Dritten Reich“ neue Maßstäbe. 32 Autoren widmen sich in mehr als doppelt so vielen Einzelbeiträgen einem bislang kaum beachteten Kapitel der deutschen Filmgeschichte. An so unterschiedlichen Gegenständen wie Natur- und Tierfilmen, Städtebildern, Amateurfilmen, Künstlerporträts, Missionsfilmen, volkskundlichen und archäologischen Filmen, Marinefilmen und Expeditionsfilmen belegen die Beiträge den großen formalen Reichtum und die funktionale Vielfalt des Dokumentarischen für eine Periode der Zeitgeschichte, deren Aufarbeitung sich bislang weitgehend auf einen kleinen Kanon propagandistischer Autorenfilme beschränkte. Ergänzt um Exkurse zum Dokumentarfilm in Österreich und der Schweiz beansprucht der Band, das nationale Spezifische der Gattungsgeschichte vor dem Hintergrund internationaler Entwicklungen neu zu konturieren.

Die Beiträge tragen dem Wandel im Begriffsverständnis des Dokumentarischen Rechnung, indem sie Kontinuitäten zur Kaiserzeit und zur Weimarer Republik nachverfolgen, wo sie sich in stilistischen Konventionen, institutionellen Bedingungen oder kulturellen Ansichten des Wirklichen abzeichnen. Schließlich widmet sich der Band nicht nur den Filmen selbst, sondern ebenso ihren Produktionsumständen, Vertriebswegen, ihren Aufführungs- und Rezeptionsweisen und dem gesamtgesellschaftlichen Kontext des „Dritten Reiches“. Ermöglicht wird dieses monumentale Vorhaben durch eine vor zwanzig Jahren noch undenkbare Infrastruktur filmhistorischen Arbeitens, die von der forschungsfreundlicheren Politik der Archive und den Netzwerken neuer und alter Spezialisten gleichermaßen profitiert. Dieses Vorhaben stützt sich auf einen wissenschaftlichen Apparat, der eine separate Publikation wert gewesen wäre, bestehend aus einer umfassenden Bibliografie, einer Filmografie mit Bestandsnachweisen, Kurzbiografien von Filmschaffenden und einem Personenregister.

Überdies wird das Buch von einer Datenbank flankiert, die über die Homepage des Hauses des Dokumentarfilms zugänglich ist, wie auch von dem Sammelband *Triumph der Bilder* (2003). Er schickte dieser deutschen Dokumentarfilmgeschichte eine Auseinandersetzung mit internationalen Vergleichsbeispielen zum Kulturfilm voraus. Geplant war außerdem eine DVD-Edition mit 100 Stunden Material, die bislang aber nicht finanziert werden konnte.

Jenseits der logistischen Leistung, welche die Herausgeber erbrachten, indem sie Materialien, Ansätze und Fragestellungen in einer so breiten Übersicht dokumentarischen Schaffens zusammenführten, wäre indes zu überprüfen, inwiefern der Band auf einer konzeptionellen Ebene das ihm rasch zuge-

standene Prädikat eines Standardwerks rechtfertigt. Schließlich handelt es sich um die Teilpublikation eines mehrjährigen Forschungsprojektes, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und einer Reihe anderer Institutionen getragen und von Peter Zimmermann, einem der Herausgeber, geleitet wurde. In diesem Zusammenhang wäre zunächst zu erwarten, dass die Vielfalt der Einzelbeiträge in einem integrativen Einleitungskapitel aufgefangen und begründet ist. Gewiss setzt eine Geschichte des Dokumentarfilms keine „ontologisierende Gattungsdefinition“ (S. 15) voraus, aber doch eine historisierende Auseinandersetzung mit dem Konzept des Dokumentarischen, wie sie in Form einer Begriffsgeschichte und der Rekonstruktion zeitgenössischer Erwartungshorizonte möglich wird. Peter Zimmermann und Kay Hoffmann stellen ein solches Kapitel an den Anfang des Buches, allerdings in Form eines fünfzigseitigen Forschungsüberblicks, der sich dem Thema zunächst mit weit ausholenden Gesten der Selbstvergewisserung darüber annähert, was das geschichtlich Relevante am „Dritten Reich“ ist und was nicht. Dies mag zum einen dem Versuch geschuldet sein, auf die Interessen der Zeitgeschichte Rücksicht zu nehmen, deren akademische Vertreter hier das Angebot erhalten, die Verflüchtigung ihres Gegenstandes in Fernseh-Dokumentationen zu den problematischen Methodologien seiner Erschließung zurückzuverfolgen. Zum anderen aber kaschiert dieser Umweg eine konzeptionelle Leerstelle, die weder die sich anschließenden Beiträge noch flankierende Publikationen auszugleichen vermögen.

Dem Literaturüberblick zufolge blieb die Aufarbeitung der deutschen Dokumentarfilmgeschichte lange der Totalitarismus-These unterworfen und damit einem Paradigma, von dem sich die zeithistorische Forschung selbst weitgehend entfernt hat.

Demnach stellte das „Stereotyp“ des ‚NS-Films‘, der von der propagandistischen Absicht der totalitären Lenkungsbürokratie zur Gänze durchdrungen ist, auch die Behandlung dokumentarischer Formen unter das „Verdikt“ einer politisch-ideologischen Arbeitsteilung: Während die Unterhaltungsfilme des „Dritten Reiches“ die politikfreie Sphäre ausschmückten, diente der Dokumentarfilm als propagandistische Waffe – so das argumentative „Musterbeispiel“, von dem sich die Herausgeber dezidiert absetzen möchten (S. 45). Als Korrektiv für einen solchen „undifferenzierten“ Zugriff empfehlen sie die Sozialgeschichte, deren aktuelle Ansätze und „nüchterne Einschätzung der Fakten“ (S. 40) zum Maßstab werden, an dem die Leistung filmwissenschaftlicher Untersuchungen zu bemessen ist. Siegfried Kracauer etwa gilt als Vertreter einer traditionalistischen Sicht auf den Nationalsozialismus, während Thomas Elsaesser zugestanden wird, die Revisionismus-Debatte „zumindest rudimentär“ nachzuvollziehen, hat er sich doch, wie andere Filmwissenschaftler in den 80er Jahren, mit Tendenzen der Modernisierung im Nationalsozialismus beschäftigt (S. 39). Der zeitgeschichtliche Deutungsrahmen bleibt

auch in Form einer konventionellen Periodisierung intakt, wiewohl die Möglichkeit anderer Periodisierungsansätze, etwa im Blick auf den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, am Rande angesprochen wird (S. 46). Dies führt bei den Herausgebern zu argumentativen Zirkelschlüssen: Einerseits halten sie es mit Karsten Witte für unabdingbar, ihr Gegenstandsfeld nicht durch das vorgegebene „Systemumfeld“ (ebd.) zu determinieren, andererseits beschwören sie die „Systemfrage“ unablässig herauf. Peter Zimmermann tut dies etwa im Anschluss an den Literaturüberblick in einer Übersicht zur „Entwicklung und Lenkung der Filmproduktion“ (S. 69-102), die allein schon deshalb verzichtbar gewesen wäre, weil sie weitgehend auf vorhandene Darstellungen zum Spielfilm und genügend ausgewertetes Material (etwa die Goebbels-Reden) rekurriert.

Sicherlich ist dieses Vorgehen plausibel, wenn man wie die Herausgeber die Interessen von Historikern berücksichtigen will, die sich mit dem Dokumentarfilm als Quelle der Geschichtsschreibung beschäftigen. Diese Absicht wird in den sich anschließenden Überlegungen zur Präsentation von Zeitgeschichte im Fernsehen und im Schulunterricht offenbar (S. 710-732). Im Blick auf eine filmhistorisch innovative Forschungsleistung ist sie jedoch weniger befriedigend. Zunächst kann der Mangel an sozialhistorischen Erkenntnissen kaum der einzige Grund dafür sein, dass ein umfassender Sammelband wie der hier vorgelegte bislang ausblieb. Das Desiderat wäre ebenso aus den Paradigmen der Film- und Medienwissenschaft zu begründen, die, institutionell gebunden an die Kunst-, Theater- und Literaturwissenschaft, ihr Fachgebiet lange über Kriterien der Autorschaft, der Nation und des Werkes konturierte und deshalb für den Auftrags- und Gebrauchscharakter eines wesentlichen Teils der Dokumentarfilmproduktion wenig Verständnis hatte. Statt sich mit Positionen auseinanderzusetzen, die sich aus der deutschen Theoriegeschichte des Dokumentarischen ergeben, verkürzen die Herausgeber diese, wie gerade der Fall Kracauer zeigt, im Listenformat ihres Literaturüberblicks auf jenes „radikale Verdikt“ des Faschismusverdachts, dem gegenüber die Innovationsleistung dann einfach zu behaupten ist.

Besonders prekär fallen die einleitenden Ausführungen zum Kulturfilm aus (S. 26-32). Sie verzichten darauf, die „deutsche“ Problematik der dokumentarischen Gattung sowohl auf der Ebene ihrer Begrifflichkeiten als auch typologisch und funktionsgeschichtlich aufzureißen. Statt den „Kulturfilm“ im zeitgenössischen Verständnis als Wertbegriff zu verhandeln, nehmen die Autoren seine „heterogene Verwendung“ zum Anlass, ihn auf argumentativ unzusammenhängende Weise zu thematisieren: als Oberbegriff verschiedener dokumentarischer Formen und zugleich als Unterkategorie des dokumentarischen Films; in der Abgrenzung zum Spielfilm und der Nähe zu ihm; als Gegenstand einer zeitgenössischen und einer zeitunspezifischen Debatte. So kommt es, dass die konzeptionelle Präzisierung des Projekts nicht den Her-

ausgebern, sondern Heinz B. Heller zuzusprechen ist, auch wenn dessen Vorschläge für die folgende Aufgliederung des Themenfeldes weitgehend folgenlos bleiben. In einem kurzen, hellsichtigen Aufsatz (S. 57-68) nimmt Heller die von Hans Richter 1939 im Exil verfasste Schrift *Der Kampf um den Film* als Ausgangspunkt einer Modellierung des Dokumentarfilms in der Zwischenkriegszeit. Demnach wäre die Entwicklungsgeschichte der Gattung anhand zweier Perspektiven zu beschreiben, die ihr einerseits auf dem Weg zu einer „ästhetischen Technologie der Wahrnehmungsorganisation“ folgen, und sie andererseits an die historischen „Modi ihres sozialen Gebrauchs“ knüpfte. (S. 57) Eine solche Modellierung erlaubt, „dokumentarisches Filmen im Wesentlichen als ein Ensemble ästhetisch-gesellschaftlicher Praxen zu beschreiben, die insgesamt aufs Engste mit technischen und sozialen Modernisierungsprozessen verbunden sind“ (S. 58) – Modernisierungsprozesse, die im Deutschland der Weimarer Jahre ebenso wie im Nationalsozialismus, im faschistischen Italien, der Sowjetunion oder Großbritannien gleichermaßen beobachtbar sind. Es ist bedauerlich, dass die Konsequenz einer solchen Sichtweise sich konzeptionell in dem vorausgeschickten Band von 2003, nicht aber in der Struktur dieser Veröffentlichung selbst niederschlägt.

Viele, wenn nicht die meisten der folgenden Beiträge tragen dessen ungeachtet zur Aufarbeitung der Dokumentarfilmgeschichte wesentlich bei: Martina Roepke untersucht die „Wirklichkeit im Heimkino“, Ralf Forster Reklame und Konsum im „Dritten Reich“, Rainer Rother die zeitgenössischen Definitionen des nationalsozialistischen Films, Kay Hoffmann die Mikrofotografie, um nur einige Beispiele für die produktive Vielfalt der Aufsätze zu nennen. Dem wichtigen Beitrag, den diese und andere Autoren unzweifelhaft leisten, wäre es förderlich gewesen, wenn man ihn eingangs als Beitrag zu einer „Filmgeschichte als Problemgeschichte“ (Michèle Lagny) ausgewiesen hätte – nicht als Antwort auf die Probleme mit Filmgeschichte, die sich der allgemeinen Geschichtswissenschaft stellen. Dies ist eine sehr „deutsche“ Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland geworden, in ihrer enzyklopädischen und argumentativen Anlage, die für den Leser ihren Preis hat.