

Philipp Stiasny

Neue Filmliteratur

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stiasny, Philipp: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 2, S. 91–94.

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>

siker Erwähnung finden (*Anders als die Anderen*, *Viktor und Viktoria*, Siercks Leander-Filme, Fassbinders *In einem Jahr mit dreizehn Monden*, *Veronika Voss*, und *Querelle*), sondern auch eher unbekanntere Beispiele, etwa aus dem Weimarer Kino der Ossi-Oswalda-Film *Ich möchte kein Mann sein* (1919) oder *Der Fürst von Pappenheim* (1927) mit Curt Bois.

Der Kanon des Neuen Deutschen Films erfährt ebenfalls eine Verschiebung in der Rangordnung, in der, neben Ottinger, Schroeter und Treut, vor allem Rosa von Praunheim zur zentralen Figur erhoben wird.

Gänzlich neu, zumindest in der englischsprachigen Literatur, dürften Kuzniars informative Einführungen in den experimentellen schwul-lesbischen Film der achtziger und neunziger Jahre sein (Michael Stocks *Prinz in Hölleland*, Michael Bryntrup, Nathalie Percillier, Heidi Kull und andere). Kuzniars Begeisterung für diese jüngeren Regisseure (mit denen sie größtenteils persönliche Interviews geführt hat) ist offensichtlich und ausgesprochen sympathisch, obgleich man wohl ihrer Einschätzung, ‚Queer Cinema‘ sei, neben den Beziehungskomödien von Wortmann und Co., international der einflussreichste Beitrag des deutschen Films in den neunziger Jahren, mit einiger Skepsis begegnen muss. Kuzniars nachvollziehbarer Wunsch, so viele neuere Regisseure wie möglich über deutsche Grenzen und Festivalaufführungen hinaus bekannt machen zu wollen, hat zur Folge, dass die letzten Kapitel des weitgehend chronologisch strukturierten Buches ein wenig zusammengestückelt und manchmal wie ein zwanghafter Komplettierungsversuch anmuten. Hier fällt die kritische Diskussion oft zu kurz aus, was besonders schade ist im Fall der lesbischen Trickfilmer Percillier, Lily Besilly, Ulrike Zimmermann, Bärbel Neubauer und anderer, über deren Aneignung einer ‚film noir‘-Ästhetik man gerne mehr erfahren hätte.

Im Hinblick auf die historische Chronologie des Buches sollte auch nicht unterschlagen werden (Kuzniar räumt dies selbst ein), dass, wie leider so oft, die Wilhelminische Epoche, der DDR-Film, und das bundesrepublikanische Kino der fünfziger und sechziger Jahre, wenn überhaupt, dann nur am Rande vorkommen.

Kuzniars wesentliches Verdienst liegt aber vielleicht darin, Anregungen zu weitergehenden Forschungen zu liefern. Ihr schwungvoll-engagierter Stil, der auch nicht vor dezidiert subjektiven Geschmacks- und Auswahlkriterien zurückscheut, macht die Lektüre dieser Studie zu einem ausgesprochenen Vergnügen. Trotz seiner Auslassungen und gerade wegen seiner zum Teil kontroversen Argumentation dürfte sich Kuzniars Buch auf absehbare Zeit als eine Fundgrube für all jene erweisen, die an diesem Thema interessiert sind.

vorgestellt von... Philipp Stiasny

■ Malte Hagener (Hg.): ***Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933***, München: edition text + kritik 2000, 179 Seiten, Ill.
ISBN 3-88377-643-2, DM 34,00

Um das Genre des Aufklärungs- und Sittenfilms kommt eigentlich niemand herum, der sich für die deutsche Filmproduktion in den frühen Jahren der Weimarer Republik interessiert. Klangvolle Titel wie *Am Weibe zerschellt*, *Entblätterte Blüten* und *Der Weg*,

der zur *Verdammnis führt* stehen für ein Kino, das um die Gunst des Publikums buhlt, für Lust und Schauer und Sex & Crime. Eine Flut von Filmen erzählt von Provinzmädchen, die in der Großstadt zu Prostituierten werden, von Mädchenhändlern, Verführungen, Fehlritten, zerbrochenen Ehen und Geschlechtskrankheiten auf der einen, von Tugend und Reinheit, Enthaltensamkeit und Ehre auf der anderen Seite. Der Kontext rasanter Expansion in der Filmindustrie, spekulativer Geschäftspraktiken und einer orientierungslosen und zerrissenen Nachkriegsgesellschaft macht das Genre dabei zu einem spannenden Untersuchungsfeld. Doch erst jetzt ist mit dem jüngsten CineGraph-Tagungsband eine Publikation erschienen, die der überfälligen wissenschaftlichen Neu-einschätzung des Aufklärungs- und Sittenfilms den Weg bereitet. Eröffnet wird hier eine Reihe möglicher Zugänge zum Thema, wobei sich die unterschiedliche Herkunft der Beiträge – neben Filmhistorikern auch Geschichts-, Literatur- und Sozialwissenschaftler – positiv bemerkbar macht.

Den Versuch einer übergreifenden Einordnung des Aufklärungs- und Sittenfilms in den film- und kulturgeschichtlichen Kontext seiner Entstehungszeit liefert der wohl ambitionierteste Beitrag, die von Malte Hagener und Jan Hans verfasste Einleitung. Auf die forschungskritische Abkehr von einem Denken in überkommenen Epochen Grenzen, das sich an politische, nicht an gesellschaftliche Brüche klammert und mit fast mythisch besetzten Begriffen wie dem der „zensurlosen Zeit“ (1918-1920) operiert, folgt hier die Forderung, das Kino der unmittelbaren Nachkriegsjahre als das Produkt einer ‚Zwischenzeit‘ zu verstehen. Zwar habe die Aufhebung der Zensur eine Freiheit der Diskurse oder, präziser, das Fehlen orientierender Diskurse bewirkt. Doch sei festzustellen, dass die Inhalte der Aufklärungs- und Sittenfilme nicht neu seien, sondern ihre Herkunft in den Theorien und Figuren der Sozialhygiene und Gesundheitsfürsorge aus der Zeit um die Jahrhundertwende finden. Psychoanalyse, Sexualforschung, Frauenbewegung und Kampf gegen den §218 sind die Stichworte. Neu sei nach dem Krieg freilich der Medienwechsel von Literatur und Publizistik zum Film, der in der Weimarer Republik die Popularisierung und Verbreiterung bisheriger Minderheitendiskurse bewirkt. Da die Aufklärungsfilme zwar Konflikte thematisieren, sie jedoch fast ausschließlich konservativen Lösungsangeboten zuführen, seien sie „weniger als eine Folge oder ein Symptom eines revolutionären Umbruchs, sondern [als] Katalysator und Mittel, um einen Status zu erzeugen, der nicht allzu sehr vom vorherigen abweicht“ (S.10), zu beurteilen. Da jedoch die Filmwirtschaft den Dispositionen und Bedürfnissen des Publikums gehorcht habe, sei eine revolutionierende und aufklärerische Wirkung der Marktmechanismen festzustellen. Angesichts einer Zensur, deren Ziel die Herstellung eines gesellschaftlich akzeptierten Konsenses ist, muss freilich Radikalität im Ausdruck unterbleiben. Auszugehen sei von einem stillschweigenden Bündnis von Zensoren und Filmproduzenten, weshalb die eigentliche Frage sei, „mithilfe welcher Strategien der Ikonografisierung von Bildinhalten und welcher Muster der Narrativierung [...] auch konfliktreiches Material öffentlich darstellbar [wird]?“ (S.16). Hier sei die Funktionalisierung des Frauenkörpers als „Einschreibort“ von „Schau- und Auklärungslust“ wesentlich.

Mit der Beschreibung des Genres als ein „Kino der paratextuellen Attraktionen“ präsentieren Hagener und Hans abschließend einen Begriff, der in Anlehnung an Tom Gunning eine präzisere film- und kulturgeschichtliche Einbettung der Produktion erlauben soll. Sind mit den Paratexten jene für den zeitgenössischen Betrachter wichtigen rezeptionsleitenden Vorinformationen wie Titel, Plakat, Werbung und Rezension gemeint, so unterstreicht der Begriff der Attraktion ein Verständnis von Publikum als

Rezeptionskollektiv und die Einbeziehung des Zuschauerraums in den filmischen Raum. Die Kombination beider Modelle im Begriff der „paratextuellen Attraktion“ eigne sich zur Beschreibung der gesellschaftlichen Funktion der Aufklärungs- und Sittenfilme, nämlich die „direkte Kommunikation zwischen Film und Publikum (...) vor die Kinos in eine großstädtische Öffentlichkeit“ (S.19) zu tragen. Eine Fallanalyse verdeutlicht die Strategie möglichst großer Undeutlichkeit und Vieldeutigkeit. „Die ‚Kunst‘ dieser Paratexte besteht darin, dass gesellschaftlich tabuisierte Bereiche angesprochen werden (Sexualität, Drogen), jedoch ohne damit Grenzen zu übertreten (...). Die Tabuverletzung findet also allein im Kopf des Betrachters statt. Die Paratexte sind explizit und verschwiegen zugleich, sie machen vielleicht den eigentlichen Reiz der Filme aus.“ (ebd.)

Mit dem zahlenmäßig beträchtlichen Korpus der sozialhygienischen, sexualerzieherischen und eugenischen Filme, die nach 1918 im Kampf gegen die Kindersterblichkeit und für den Anstieg der Geburtenrate und die Verbesserung der hygienischen Bedingungen hergestellt werden, befasst sich der gewichtige und sehr materialreiche Aufsatz des Medizinhistorikers Ulf Schmidt. Er zeichnet die Einbeziehung des Films in die sozialhygienische und sexualwissenschaftliche Bewegung der Weimarer Republik nach, deren Ziel die wirksamere Bekämpfung von Krankheiten wie Tuberkulose, Pocken und Syphilis ist. Trotz der gravierenden Überlieferungslücken gelingt es dem Verfasser, durch die Auswertung u.a. von Regierungsakten ein anschauliches Bild sowohl von der ästhetischen Gestaltung der Filme wie von Produktion, Vertrieb, Aufführungspraxis und Rezeption zu entwerfen.

Hervorgehoben wird die Einstellung unter den beteiligten Medizinern und Filmautoren, die Sexualität und Hygiene nicht als Teil der Privatssphäre verstehen, sondern als Faktor der Volksgesundheit und der Bevölkerungspolitik. In den Filmen äußert sich das in zwei didaktischen Ansätzen, die sich ab Mitte der zwanziger Jahre vermischen: der Abschreckung in Verbindung mit wissenschaftlicher Information und der spielfilmnahen, scheinbar harmlosen Unterhaltung, die den pädagogischen Charakter verbergen will. Was die Rezeption der Filme angeht, so lässt sich Schmidt zufolge allerdings kaum von großen Erfolgen sprechen. Die Mischung von Moral und Hygiene kommt beim Publikum nicht an. Die großen Hoffnungen von Medizinern und Filmexperten in eine filmische Gesundheitspropaganda bleiben weitgehend unerfüllt.

Die in der Einleitung formulierte These, das Genre Sittenfilm sei primär das Produkt eines Medienwechsels, wird im Beitrag von Dietmar Jazbinsek bestätigt. Herausgearbeitet werden hier die auffallenden Querverbindungen zwischen dem populären Textgenre des „Sittenspiegels“ einerseits, das Jazbinsek am Beispiel der zwischen 1904 und 1908 von Hans Ostwald herausgegebenen, als „Panorama der Moderne“ verstandenen Reihe der „Großstadt-Dokumente“ untersucht, und dem nicht weniger populären Genre Sittenfilm andererseits. Nicht nur teile jene Literatur stark typisierter Sitten- und Milieuschilderungen, die fortwährend den Zusammenhang von Urbanität, Sexualität und Kriminalität im Blick haben, den thematischen Schwerpunkt mit dem frühen Film, einem „Reportage-Kino“. Auch in personeller Hinsicht ergäben sich Verbindungen, denn die Weiterverarbeitung der Stadttex-te zu Filmstoffen habe sich geradezu angeboten. Und so stammt ein nicht unwichtiger Teil der ersten Generation von Drehbuchautoren wie Edmund Edel, Hans Hyan und Felix Salten aus dem Umkreis der „Großstadt-Dokumente“. Diese ‚Kinometerdichter‘ verknüpfen Jazbinsek zufolge sozialreformerische und stadtsoziologische und somit aufklärerische Interessen und verabschieden sich vom überkommenen Ideal des bürgerlichen Autoren. Vor einer seriellen Produktion in den

populären Genres, deren Hauptmerkmal die Typologisierung ist, scheuen sie nicht zurück. Was nach Jazbinseks Ausführungen, die sich auf die literaturgeschichtlichen Implikationen dieses Medienverbundes konzentrieren, noch aussteht, das ist die Analyse der filmgeschichtlichen Seite. Denn der Hinweis auf den Film gegen den Homosexuellen-Paragrafen *Anders als die Andern* (1919) von Richard Oswald und dem Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, in dem Motive von Hirschfelds, in der Reihe der „Großstadt-Dokumente“ erschienenem Band „Berlins drittes Geschlecht“ aufgegriffen werden, betrifft ja einen ausgesprochenen Sonderfall.

Thierry Lefebvre schreibt über die französischen Sozialhygienefilme und ergänzt Ulf Schmidts Ausführungen, Eva Sturm untersucht die Entstehung des Lichtspielgesetzes, und Evelyn Hampicke analysiert die typisierende Funktion von Frauenkleidung im Film.

Daneben stehen Fallanalysen von Olaf Dohrmann über den sozialhistorischen und intermedialen Kontext des Anti-§218-Theaterstücks „Cyankali“ und seiner Verfilmung, von Heide Schlüppmann über Franz Hofers Abtreibungsfilm *Madame Lu, die Frau für diskrete Beratung* (1929) und das Weiterleben wilhelminischer Bildstrategien, von Ursula von Keitz über Martin Bergers *Kreuzzug des Weibes* (1926) und das Problem der ungewollten Schwangerschaft im Film, und von Tim Gallwitz über *Geschlecht in Fesseln* (1928) von Wilhelm Dieterle und dessen Einschreiten für die Sexualität als Menschenrecht auch im Gefängnis bei gleichzeitiger Verleugnung von Homosexualität und der Einsetzung eines „Dampfkesselmodells“ der Triebdynamik.

Obzwar sich dieser CineGraph-Band über den Weimarer Aufklärungs- und Sittenfilm nicht zu einer schlüssigen Gesamteinschätzung rundet, ist er zweifellos eine große Bereicherung der genregeschichtlichen Filmforschung. Hervorzuheben ist die gelungene Kontextualisierung der Filme und die Herausarbeitung ihrer Abhängigkeit von zeitgenössischen Spezialdiskursen. Positiv zu bemerken ist auch die Berücksichtigung sowohl fiktionaler wie überwiegend dokumentarischer Formen und ihrer Vermischung – ein Ansatz, den die Untersuchung des Genres geradezu erzwingt.

Daneben fallen gewisse Lücken ins Auge, die einem Band dieses Umfangs nicht anzulasten sind, die jedoch weitere Untersuchungen erforderlich machen. Schillernd bleibt z.B. nach wie vor der zentrale Begriff Aufklärung. Ein Hauptproblem ist, dass die als „Zwischenzeit“ bezeichnete und wohl wesentliche Phase für die Herausbildung des Genres und sein öffentliches Image von November 1918 bis Mai 1920 ebenso unterbelichtet bleibt wie die noch in der Kriegszeit gedrehten Aufklärungsfilme. Das gilt besonders für den Mangel an Einzeluntersuchungen für diese Zeit, die zwar durch die Überlieferungslücken erschwert werden, aber doch nicht ganz fehlen sollten.

Weiter untermauert werden könnte die These von den „paratextuellen Attraktionen“; ein Hinweis auf erhaltene Kopien in der Filmografie fehlt leider. Das merkwürdige Gewicht auf der Abtreibungsthematik in den Fallanalysen ließe sich vielleicht durch eine Einbeziehung der erfolgreichen und trotzdem bislang vernachlässigten Zille-Filme von Gerhard Lamprecht abmildern.

Wenn schließlich von Aufklärung und Ausbeutung die Rede ist und die wirtschaftliche Ausbeutung vorgeblicher Sexualaufklärung gemeint ist, so wäre das Kalkül der Filmproduzenten näher zu untersuchen. Immerhin bereitete die Zensur – trotz eines vielleicht stillschweigenden Vertrages mit der Filmwirtschaft – in vielen Fällen Sorgen. Wie die Akten der Filmprüfstellen zeigen, war der Konsens über das Darstellbare offenbar brüchig.