

Aus:

MICHAEL WEDEL

Filmgeschichte als Krisengeschichte

Schnitte und Spuren durch den deutschen Film

Dezember 2010, 464 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb.,
33,80 €, ISBN 978-3-8376-1546-3

Politische Einschnitte, kulturelle Antinomien und gesellschaftliche Umbrüche prägen den deutschen Film von seinen Anfängen bis in die unmittelbare Gegenwart.

Dieses Buch ist der Versuch, Filmgeschichte im Zeichen einer »Krisenhistoriografie« von ihren Grenzphänomenen und Übergangserscheinungen her zu erkunden. Wie Filme ihre historische Bedingtheit ästhetisch verhandeln, ist die Ausgangsfrage des Buches, das »Geschichte« auf diese Weise *durch* die Filme denkt, anstatt über sie hinweg. Quer zu etablierten Epochengrenzen gilt das Interesse historischen Ungleichzeitigkeiten und ästhetischen Verwerfungen, an denen vor allem die vergangenen Gegenwarten oder auch die zu bestimmten Zeitpunkten dem Film in Deutschland gerade noch – oder eben nicht mehr – möglichen Zukunftshorizonte sichtbar werden.

Michael Wedel (Prof. Dr.) lehrt Mediengeschichte und Filmtheorie an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf« in Potsdam-Babelsberg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/ts1546/ts1546.php

Inhalt

Einleitung | 9

KINO/EREIGNIS

1 | Schiffbruch mit Zuschauer: Der Untergang der Titanic im frühen deutschen Kino | 23

Attraktion und Ereignis: Das Vermächtnis des frühen Kinos | 23

Schiffbruch mit Zuschauer: TITANIC – IN NACHT UND EIS | 28

Zurück in die Zukunft: Der unmögliche Blick | 41

Allegorie und Erzählung: Die Errettung des Publikums | 53

BILD/AFFEKT

2 | Plastische Psychologie: Eine Archäologie des filmischen Expressionismus | 67

Film als »plastische Kunst in Bewegung« | 67

»Totale visuelle Vergegenwärtigung«:

Stereoskopische Praxis und binokulares Sehen | 69

»Kontakt auf Entfernung«: Tiefenillusion und

Reliefeffekt im frühen Film | 75

Archäologie des filmischen Expressionismus:

Haptik im Modus des Sentimentalen | 79

Von Dr. Caligari zu Dr. Schotte: William Wauers

plastische Psychologie | 90

3 | Medium, Maske, Metapher:

Albert Bassermanns Nachtseite | 105

Der filmische Körper | 106

Latente Doppelwertigkeit | 108

Das Spiel mit der Überlagerung | 113

Masken des Begehrens | 115

4 | Anstoß der Erregung:

Asta Niensens Verwandlung | 119

»Die Tränen der Asta Nielsen«:

Eine symptomatische Debatte | 120

Die »schauspielerische Geschehensreihe« | 125

Fantasmatische Intimität: Schauspielerin und Publikum | 128

In der Fluchtlinie der Großaufnahme: Das reflexive

Gesicht als »lyrischer Extrakt« | 132

Zeitkapsel des Körpers: Die »Explosion des Individuums«
im »genialen Augenblick« | 135

Innere Wandlung, äußere Form: Schlussfiguren zwischen
Körperdiskurs und stilisierter Bildlichkeit | 138

Stimme und Körper | 143

TON/KÖRPER

5 | Dokument und Fantasie:

Genrefiguren bei Richard Oswald | 147

Neue Produktionsbedingungen nach der Tonfilmumstellung | 150

Achtung vor dem Original: Theaterverfilmungen | 153

Zersplitterte Geschichte: Die »historischen Reportagen« | 163

Unterirdisches im Glanzlicht: Fantastische Filme | 171

6 | Risse im Erlebnissystem:

Universal und IM WESTEN NICHTS NEUES | 179

Die Tonfilmumstellung und das »Universal-Modell« | 181

Universal und Europa:

Produktionsstrategien der 1920er Jahre | 185

»Amerikanisches Kapital nach Deutschland«:

Sprachsynchronisation in Berlin | 190

Das Problem der kulturellen Akzeptanz
von Synchronfassungen | 194

Risse im Erlebnissystem: Die Kontroverse um
IM WESTEN NICHTS NEUES | 198

Reaktionen und Konsequenzen | 209

7 | Offene Unterhaltung? Reflexivität und polyphones

Erzählen in Willi Forsts FRAUEN SIND KEINE ENGEL | 215

BLICK/SPUR

8 | Vexierspiel mit Thomas Mann:

Kurt Hoffmanns FELIX KRULL | 229

9 | Kino im Katastrophenschatten: DIE 1000 AUGEN

DES DR. MABUSE und LE MÉPRIS | 249

Das Kino und das historische Imaginäre | 254

Fritz Lang und Frankreich | 256

Kino des Sehenden, seherischer Film | 260

Auge, Kette, Spur | 264

10 | Schutzengel der Geschichte:

Curt Bois nach 1950 | 273

Geld und keine Arbeit, Herr Puntila und kein Brecht:

Kinofilme der 1950er Jahre | 276

Flüchtlingsgespräche: Fernsehproduktionen 1958-1969 | 282

Geister und Ganoven: Kinofilme der 1960er Jahre | 286

Außenseiter für Insider: TV- und

Videoproduktionen 1971-1989 | 291

Zauberer der Erinnerung, Schutzengel der Geschichte:

Kinofilme der 1980er Jahre | 298

INNEN/AUSSEN

11 | Zeichen, Trick und Teilung:

Animationsfilm-Theorie in Ost und West | 305

Animationsfilm-Theorie in der Bundesrepublik 1950-1975 | 307

Animationsfilm-Theorie in der DDR 1950-1975 | 317

Fazit | 324

12 | Einblicke von außen? Die DEFA, Konrad Wolf und die internationale Filmgeschichte

(mit Thomas Elsaesser) | 327

Siegesgeschichte | 330

»Normalisierung« und »Internationalisierung« | 333

Warum Konrad Wolf? | 338

Melodrama und Pastiche: LISSY und STERNE | 341

Die innere Unsicherheit: DER GETEILTE HIMMEL | 348

Simulierte Authentizität: ICH WAR NEUNZEHN | 351

Alltag im Rampenlicht: SOLO SUNNY | 356

Wolf und Fassbinder 1982/1992 | 358

13 | Fremde Heimat: Dokumentarische Poetik im Neuen Deutschen Film | 363

Untergründige Geschichte: Genealogie einer Bewegung | 363

Kino der Erfahrung: Die dokumentarische Neigung
des Neuen Deutschen Films | 368

Rohstoff zum Erfahrungsaustausch: Syberberg | 372

Prinzip der Vielfalt, Theorie des Zusammenhangs:
Kluge und die anderen | 377

Kehrseite des Vergessens: Reitz | 382

Fremde Heimat: Bitomsky | 387

INTERVALL

14 | Bodenlose Resonanz: Tom Tykwer, transnationale Ästhetik und das neue europäische Kino | 393

Vom »Konsens-Kino« zur »transnationalen Ästhetik« | 395

Kino im Übergang, Autor im Umbruch | 400

Affektive Resonanz, sinnliche Evidenz: Zum Beispiel DER
KRIEGER UND DIE KAISERIN | 403

Schlüsse | 413

Literaturverzeichnis | 417

Abbildungsverzeichnis | 453

Dank / Drucknachweis | 457

Einleitung

»Nichts Derartiges aber trifft auf die Geschichte zu. Weder hat sie ein Ende, noch kann sie ästhetisch erlöst werden. Die Antinomie im Innersten der Zeit ist unauflösbar.«

SIEGFRIED KRACAUER: GESCHICHTE – VOR DEN LETZTEN
DINGEN

Filmgeschichte lässt sich auf vielerlei Weise schreiben: Sie ist Teil einer übergreifenden Technik- und Mediengeschichte wie auch der Wirtschafts-, Sozial- und Kulturgeschichte, sie kann als Allegorie der politischen Geschichte und Index mentalitätsgeschichtlicher Verschiebungen herangezogen werden, nicht zuletzt lässt sie sich als Geschichte einer Kunstgattung, ihrer Formentwicklungen und Stilbewegungen begreifen.¹

Aus der Gegenwartsperspektive des digitalen Zeitalters, das zugleich eine permanente Krise dessen darstellt, was unter »Film« und »Kino« oder auch nur unter dem Begriff des »Filmischen« – ge-

1 Vgl. z.B. Hickethier, Knut: »Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. Zur Einleitung«, in: Knut Hickethier (Hg.), Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988, Berlin: Edition Sigma Bohn 1989, S. 7-22. Douglas Gomery und Robert C. Allen unterscheiden generell zwischen den Ebenen der ästhetischen, technologischen, ökonomischen und sozialen Filmgeschichtsschreibung. Gomery, Douglas/Allen, Robert C.: Film History. Theory and Practice, New York u.a.: McGraw-Hill 1985.

schweige denn deren Geschichte(n) – noch verstanden werden kann,² drängt sich mehr und mehr ein historiografischer Ansatz auf, der die Wechselwirkungen zwischen den genannten Bezugs- und Bedeutungsebenen und damit die Funktion des Films als mediale Form, gesellschaftliche Institution, kulturelles Dispositiv und ästhetisches Objekt als immer schon kritische und krisenhafte begreift.³

In der Geschichtsschreibung ist die Hinwendung zur Krisenmetapher als Reaktion auf die Beobachtung gegenwärtiger Veränderungsprozesse ein nur zu bekannter Reflex.⁴ Er gehört zur Ausgangssituation des Historikers,⁵ der in der Konfrontation zwischen Vergangenheit und Gegenwart »unendlich viele Bedeutungen entdeckt«.⁶ Der Auswahl und Organisation des historischen Materials innerhalb dieser zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgespannten Bedeutungsvielfalt liegt dabei ein paradoxes Manöver zugrunde: Zum einen beruht Geschichtsschreibung auf einem »anfänglichen Unterscheidungsakt«, der die Gegenwart von einer Vergangenheit trennt, ihre jeweilige Andersartigkeit gegenüber der aktuellen Situation hervorhebt. In der Aufspaltung von Chronologie in distinkte »Perioden« wiederholt sich

-
- 2 Vgl. Elsaesser, Thomas: »Das Digitale und das Kino – Um-Schreibung der Filmgeschichte?«, in: Daniela Kloock (Hg.), *Zukunft Kino. The End of the Reel World*, Marburg: Schüren 2008, S. 42-59.
 - 3 Die Mehrdimensionalität der Bezugsebenen endgültig ins filmhistorische Bewusstsein gehoben zu haben, ist eines der Verdienste der »New Film History«. Zu deren Prämissen vgl. Kusters, Paul: »New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft«, in: *Montage/AV 1* (1996), S. 39-60; Elsaesser, Thomas: »Die ›Neue Filmgeschichte‹ und das frühe Kino«, in: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: Edition text + kritik 2002, S. 20-46.
 - 4 Vgl. z.B. Vierhaus, Rudolf: »Zum Problem historischer Krisen«, in: Karl-Georg Faber/Christian Meier (Hg.), *Historische Prozesse. Beiträge zur Historik*, Bd. 2, München: DTV 1978, S. 313-329, hier S. 313.
 - 5 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.
 - 6 de Certeau, Michel: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt a.M./New York 1991, S. 52. Der immer wieder notwendige Hinweis, dass die Geschichtsschreibung nur scheinbar *Tatsachen* berichtet, tatsächlich aber *Bedeutungen* darstellt, findet sich ebd., S. 61.

dieser grundlegende Unterscheidungsakt überall in der Entscheidung, sie seien »anders« oder »nicht mehr das, [...] was bis dahin war.«⁷

Andererseits sind diese Bestimmungsakte historischer Einschnitte voluntaristisch. Ihre historiografische Motivation impliziert stets eine auf die Gegenwartssituation gerichtete Relevanzprüfung des historischen Materials. Durch sie wird aktualisiert, was aus dieser Warte heraus gerade noch oder wieder besser »verstanden« werden kann, und festgelegt, was »vergessen« werden sollte. Jedoch:

»Was auch immer aber dieses neue Verständnis der Vergangenheit für irrelevant hält – ein durch Materialauswahl geschaffener Abfall, von einer Erklärung vernachlässigter Rest –, kehrt trotz allem an den Rändern des Diskurses oder in seinen Brüchen wieder zurück: ›Widerstände‹, ›Überbleibsel‹ oder Verzögerungen stören unauffällig die schöne Ordnung eines ›Fortschritts‹ oder eines Interpretationssystems.«⁸

Die politische Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert und mit ihr die Geschichte des deutschen Films scheint wie kaum eine andere von Zäsuren und Diskontinuitäten geprägt.⁹ Nicht unbedingt in jedem Fall lassen sie sich auch als »Fortschritt« auffassen, nicht zuletzt in der Filmgeschichtsschreibung haben sie aber ganz zweifellos zu einem etablierten Epochenverständnis und den dazugehörigen »Interpretationssystemen« geführt.

Der historische Verlauf des deutschen Films wird in einschlägigen Überblicksdarstellungen wie in Arbeiten zu einzelnen Teilaspekten zumeist in enger Analogie zur staats- und gesellschaftsgeschichtlichen Entwicklung gefasst und in die entsprechenden »Perioden« unterteilt: in die Zeit des frühen Films der Kaiserzeit (1895-1918), des Weimarer Kinos (1918-1933) und NS-Films (1933-1945); des Nachkriegsfilms in Ost und West bis Mitte der 1960er Jahre (dem Ende der Adenauer-Ära 1963 bzw. in der DDR dem kulturpolitischen Umbruch nach dem 11. Plenum des ZK der SED 1965/66); des Neuen Deutschen Films vom Oberhausener Manifest 1962 bis 1982, dem Todesjahr Rainer

7 Ebd., S. 14.

8 Ebd.

9 Vgl. zu den historiografischen Konsequenzen zuletzt Jarausch, Konrad H./Geyer, Michael: *Shattered Past. Reconstructing German Histories*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2003, S. 16ff.

Werner Fassbinders und zugleich Beginn der Kanzlerschaft Helmut Kohls; sowie des Gegenwartsfilms im wiedervereinigten Deutschland seit 1990.¹⁰

Das Moment politisch-gesellschaftlicher Diskontinuität dient dabei nicht nur als didaktisch sinnvolles und heuristisch notwendiges Ordnungsprinzip, nach dem das historische Material sich darbieten lässt. Es bildet zugleich den Umschlagpunkt zwischen Interpretationssystemen, die dessen jeweils unterschiedlich gelagerte Auslegung definieren. Insofern sowohl im Rückbezug von Filmgeschichte auf Eckdaten der politischen Chronologie als auch im Rekurs auf eine Vorstellung von Diskontinuität eine unhintergehbare Folge von »Brüchen in der Wirklichkeit« postuliert und damit eine »Totalität« zumindest suggeriert wird, erscheint eine stringent nach übergreifenden Epochenbegriffen gegliederte Darstellungsweise letztlich immer problematisch. Dies nicht zuletzt deshalb, weil sie stets droht, auf Kosten der komplexen Ausdrucksformen kleinteiliger Differenzen und Mikrozäsuren zu gehen, wie sie lediglich einer Analyse zugänglich sind, die direkt an den »Grenzphänomenen«¹¹ – also der (griech.) *epoché* selbst – ansetzt.

Im Mittelpunkt des vorliegenden Buches soll daher nicht das Postulat einer, wenn auch vielfältig gebrochenen, historisch veränderlichen »Totalität« stehen. Seinen Kern bildet vielmehr das Interesse für die »Singularität« und »Partikularität« geschichtlicher Ereignisse und Formationen. Es teilt mit Michel Foucault und Michel de Certeau eine grundlegende »Faszination für Grenzen«,¹² die in der Auffassung begründet ist, dass es in der Geschichtsschreibung, verstanden als eine »Arbeit an den Grenzen«,¹³ in erster Linie um die Analyse von »Situationen«¹⁴ und um eine Untersuchung der »Verflechtungen«, »Verzwei-

10 Vgl. die einschlägigen Handbücher von Jacobsen, Wolfgang/Kaes, Anton/Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart/Weimar: Metzler 2004; Hake, Sabine: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2004; Bock, Hans-Michael/Jacobsen, Wolfgang (Hg.), Recherche Film. Quellen und Methoden der Filmforschung, München: Edition text + kritik 1997.

11 de Certeau: Das Schreiben der Geschichte, S. 105.

12 Ebd., S. 63.

13 Ebd., S. 59. De Certeau zufolge findet die Geschichtsschreibung in der Grenze gar erst den »ihr eigentümlichen Ort« (ebd., S. 65).

14 Ebd., S. 20.

gungen« und »Verstreungen«¹⁵ geht, an denen die jeweiligen Grenzverläufe am Grad und Ort ihrer Durchlässigkeit erkennbar und in ihren Bedeutungen erfasst werden können.

Jeder einzelne Film bezeichnet einen solchen Grenzbereich des Historischen, in dem Bedeutungen konvergieren, sich durchkreuzen und verstreuen, im Ästhetischen auf prekäre Weise aufgehoben sind. Nicht wie die ästhetische Produktion eines Films (oder einer Gruppe von Filmen) *zur* Geschichte sich verhält, sondern wie sie *in* der Geschichte steht und diese eigene Geschichtlichkeit ästhetisch verhandelt, ist die gemeinsame Ausgangsfrage aller Kapitel dieses Buches, das – in Abwandlung einer Formulierung Siegfried Kracauers – »Geschichte« auf diese Weise *durch* die Filme zu denken versucht, anstatt über sie hinweg.¹⁶

Das Erkenntnisinteresse des Buches nimmt in diesem Punkt Überlegungen zur »Geschichtlichkeit des Films« auf, wie sie in jüngerer Zeit von Jacques Rancière angestellt worden sind.¹⁷ Fern einer linearen Konzeption von historischer Zeit teilt Rancière grundsätzlich Walter Benjamins »Vision der Geschichte als Gegenwart mehrerer Zeiten in einer einzigen«.¹⁸ Gegen das Fortschrittsdenken der disziplinären Geschichtsschreibung und die Unterteilung von Geschichte in eine Abfolge identifizierbarer Epochen (die für Rancière nur Ausdruck historischer wie historiografischer Hegemonie sind) setzt er – im Rahmen der Logik einer »Aufteilung des Sinnlichen« als widersprüchlicher geschichtsbildender Kraft – ein Verständnis von Geschichte als undurchsichtigem Geflecht aus »Linien von Zeitlichkeiten, die sich ineinander

15 Vgl. Foucault, Michel: Archäologie des Wissens, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, S. 239, 251.

16 Kracauer, Siegfried: Werke, Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, hg. v. Ingrid Belke, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009, S. 210. Diese Ausrichtung teilt das vorliegende Buch mit den Beiträgen in: Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.): Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung, Berlin: Edition Sigma 1997.

17 Rancière, Jacques: »Die Geschichtlichkeit des Films« [1998], in: Eva Hohenberger/Judith Keilbach (Hg.), Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin: Vorwerk 8 2003, S. 230-246.

18 Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig? Berlin: Merve 2008, S. 75.

verschlingen, sich verdecken oder sich trennen«,¹⁹ sowie eine Idee der Geschichtsschreibung als Arbeit an der Sichtbarmachung der Entstellungen und der Verschachtelung von Zeitlichkeit innerhalb eines herrschenden Normsystems konventionalisierter Praktiken und gesellschaftlicher Identifikationen.²⁰ So verstanden, meint Geschichtlichkeit den singulären Ort und die singuläre Form der Sichtbarkeit und Präsenz, an dem sich die verschiedenen Zeitmodalitäten ins Verhältnis setzen, sich einander im jeweils gegebenen Film auf dem Feld des Ästhetischen »umgreifen«.²¹

Filmgeschichte als Krisengeschichte zu schreiben, bedeutet in diesem Sinne, quer oder zumindest in Spannung zu einer etablierten Stil- und Epochenbegrifflichkeit nach historischen Ungleichzeitigkeiten und ästhetischen Verwerfungen zu suchen, an denen vor allem eines wieder sichtbar wird: die vergangenen Gegenwarten oder auch die zu bestimmten Punkten dem Film in Deutschland gerade noch oder eben nicht mehr möglichen Zukunftshorizonte. In Anlehnung an eine Denkfigur Reinhart Kosellecks machen die im Folgenden betrachteten filmgeschichtlichen Gegenstände damit immer auch ein Stück »vergangene Zukunft« wieder sichtbar.²²

Wie nicht zuletzt bei Koselleck nachzulesen ist, rührt der Begriff der »Krise« vom altgriechischen *krino* her und umfasst ein ganzes Spektrum aktiver Tätigkeitsworte wie scheiden, auswählen, entscheiden, beurteilen, sich messen, streiten, kämpfen. Der griechische Ursprungsbegriff der »Krisis« zielt damit auf zugespitzte Alternativen und endgültige Entscheidungen, die keine Revision mehr gestatten.²³

19 Ebd., S. 77.

20 Ebd. Vgl. a. Rancière, Jacques: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien. Berlin: b_books 2006, insbes. S. 56-64.

21 Rancière: »Die Geschichtlichkeit des Films«, S. 230. Zugleich ist damit der je singuläre Ort bezeichnet, an dem sich für Rancière das Politische – Politik hier verstanden als das Offene und Mögliche – mit dem Ästhetischen berührt – Ästhetik hier verstanden als Form, in der dieses Offene und Mögliche sichtbar und sagbar wird.

22 Koselleck, Reinhart: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.

23 Koselleck, Reinhart: »Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von »Krise««, in: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010, S. 203-

Eine zweite Dimension des Begriffs, auf die Koselleck ebenfalls hinweist, nimmt dieser zielgerichteten Vektorisierung auf der diachronen Zeitachse jedoch durch synchrone Aufsplitterung ihre scheinbare Zwangsläufigkeit: Der Begriff der Krise erfasst gleichzeitig immer mehr als nur einen Lebensbereich, die Politik, die Psychologie, die Ökonomie, die Kultur und die Kunst sowie auch das Geschichtsbewusstsein selbst.²⁴ Als Leitbegriff der Filmgeschichtsschreibung kann er also dazu dienen, die eingangs genannten Aspekte, an denen entlang Filmgeschichte geschrieben wird (als Stilgeschichte, Sozialgeschichte, Allegorie politischer Geschichte usw.) in ein kritisches Verhältnis zueinander zu setzen.

Der amerikanische Filmhistoriker Rick Altman hat in ganz ähnlichem Sinne dafür plädiert, eine »Krisenhistoriografie« des Films zu entwickeln, die das Medium von seinen Anfängen bis in die digitale Gegenwart als in einer ungelösten Identitätskrise befangen betrachtet, bei der Stabilität auf einer Ebene (etwa der Filmtechnik oder der Filmwirtschaft) von Widersprüchen auf einer oder mehreren anderen Ebenen (etwa der Ästhetik oder der Politik) begleitet und konterkariert wird.²⁵

Altmans Vorschlag entspricht der dreifachen Semantik von »Krise« als »geschichtsphilosophischem Grundbegriff«, wie sie bei Koselleck aufgefächert ist:

- Als vielschichtiger Prozessbegriff, der Geschichte als Dauerkrise interpretiert.
- Als heuristisches Verfahren zur Beschreibung sich auf verschiedenen Ebenen beschleunigender Vorgänge und Verläufe mit offenem Ausgang, in dem sich viele Konflikte, das System sprengend, zusammenschürzen, um nach der Krise eine neue Lage herbeizuführen.

217, hier S. 203f. Vgl. a. Vierhaus: »Zum Problem historischer Krisen«, S. 314.

24 Ebd., S. 205.

25 Altman, Rick: »Crisis Historiography«, in: *Silent Film Sound*, New York/Chichester: Columbia University Press 2004, S. 15-23.

- Als schlechthin letzte Krise der bisherigen Geschichte²⁶ – ein Bedeutungshorizont, der Geschichte nicht nur einmal mehr auf die Gegenwart hin öffnet, sondern auch bereits den vielfach geäußerten Gedanken suggeriert, die Medien und insbesondere der Film seien in ihrer nachhaltigen und unhintergebar scheinenden Einwirkung auf das Geschichtsbewusstsein im 20. Jahrhundert an die Stelle der Geschichte selbst, traditionell verstanden als linear-kausale Abfolge »realer« Ereignisse, getreten.²⁷

Eingedenk der von Koselleck aufgedeckten Bedeutungsschichten des Begriffs, muss »Krise« als heuristische Konstruktion bestimmte Bedingungen erfüllen, um als Instrument historischer Analyse sinnvoller Verwendung zu finden:

- Historische Prozesse, die als krisenhaft beschrieben werden, müssen zeitlich abgrenzbar sein.
- Sie müssen die Gesellschaft oder das Milieu, in der oder dem sie auftreten, substantiell betreffen und nachhaltig verändern, ohne notwendigerweise gleich »revolutionären« Charakters zu sein.
- Der mit dem Begriff der Krise belegte geschichtliche Vorgang muss durch diese Bezeichnung in seiner singulären Besonderheit, deren Ursachen, Struktur und Folgen präziser erfasst und hervorgehoben werden können.
- Unter den Krisenbegriff müssen sich Wandel und Bruch, aber auch Kontinuität subsumieren und reflektieren lassen, um unterschiedliche, parallel zu beobachtende Verlaufsformen auf verschiedenen historischen Bedeutungsebenen reflektieren zu können.²⁸

26 Koselleck: »Einige Fragen an die Begriffsgeschichte von »Krise«, S. 207ff.

27 Vgl. z.B. Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 1995; Elsaesser, Thomas: »Filming Fascism. Is History Just an Old Movie?«, in: *Sight & Sound* 5 (1992), S. 18-21 und 49-50; Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, München: Edition text + kritik 1987.

28 Vgl. Vierhaus: »Zum Problem historischer Krisen«, S. 320f.

Unter den genannten Bedingungen eignet sich der Begriff der Krisengeschichte als methodische Leitmetapher zur Untersuchung filmhistorischer Konstellationen vor allem darin, dass er Mehrdimensionalität, Mehrsträngigkeit und Komplexität zu konstitutiven Momenten eines Geschichtsverlaufs erhebt, der sich befriedigend weder synchron (in getrennte Bereiche der Sozial-, Wirtschafts-, Technik- oder Stilgeschichte) noch diachron (in distinkte Epochen und ihre spezifischen »Interpretationssysteme«) zerlegen lässt. Mit Blick auf den hierin begründeten Erkenntnisgewinn einer in ihren Zusammenhangsvorstellungen nicht restriktiven »Krisenphänomenologie« hat schon Jacob Burckhardt von geschichtlichen Krisen als »Entwicklungsknoten« gesprochen, deren vielfältig verschlungene Komplexität es nicht zu lösen, sondern ans Licht zu heben gelte.²⁹

Aus diesen geschichtstheoretischen Überlegungen heraus ist das vorliegende Buch nicht als der Versuch anzusehen, *die* Geschichte des deutschen Films von seiner Frühzeit bis in die unmittelbare Gegenwart zu schreiben. Vielmehr bietet es, auf derselben zeitlichen Strecke, von vielen möglichen *eine* Geschichte des deutschen Films. Es ist ein historischer Entwurf in Quer- und Längsschnitten, Situationen und Konstellationen, der an konkreten Gegenständen die Geschichte des deutschen Films von den Rändern, Brüchen und Aporien her erkundet; und der, vor allem, die vielfältigen Spuren der Geschichte in den Filmen selbst, den Widersprüchen und Spannungen ihrer ästhetischen Verfasstheit aufsucht. Mit Kracauer lässt sich davon sprechen, dass es nicht um das makro-geschichtlich gefasste »Allgemeine« auf Kosten des mikrogeschichtlich »Besonderen« geht, sondern um die perspektivische Bündelung allgemeiner Geschichtsverläufe in prismatisch geformte Zeiten kleineren Maßstabs.³⁰

Dies bedingt eine Einteilung des Buches, die von herkömmlichen Gliederungen entlang etablierter filmhistorischer Epochen abweicht.

29 Burckhardt, Jacob: »Weltgeschichtliche Betrachtungen«, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1956, S. 138. Für eine grundsätzliche Kritik restriktiver, Komplexität reduzierender Geschichtskonzeptionen vgl. Baumgartner, Hans Michael: Kontinuität und Geschichte. Zur Kritik und Metakritik der historischen Vernunft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp²1997, bes. S. 55-87.

30 Vgl. Kracauer: Werke, Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, S. 117ff.

Stattdessen nehmen die Überschriften seiner einzelnen Teile – »Kino/Ereignis«, »Bild/Affekt«, »Ton/Körper«, »Bild/Spur«, »Innen/Außen«, »Intervall« – eine Akzentuierung kritischer Konstellationen vor, denen an und auf der Grenze zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem Ästhetischen und dem Gesellschaftspolitischen die Aufmerksamkeit der unter ihnen subsumierten Kapitel vor allem gilt. Zugleich sollen mit ihnen zentrale Spannungsfelder umrissen werden, auf denen die jeweils thematisierten filmhistorischen Umbrüche sich in ihrem Vollzug abbilden lassen.

Die einzelnen Kapitel selbst lassen sich als kulturhistorische Studien zur Problematik ästhetischen Wandels in der deutschen Filmgeschichte lesen. Kapitel 1 fungiert in dieser Hinsicht als exemplarische Untersuchung des Übergangs vom (nicht-fiktionalen) Kurzfilm zum dramatischen Langspielfilm Anfang der 1910er Jahre. Am Beispiel einer der frühesten Verfilmungen des Titanic-Unglücks von 1912 geht es darüber hinaus um das Ineinandergreifen gesellschaftlicher, technischer und ästhetischer Modernisierungstendenzen, die das frühe deutsche Kino zu dieser Zeit an die Diskurse einer sich abzeichnenden Medienmoderne anschließt.

Kapitel 2, 3 und 4 sind chronologisch angesiedelt im Übergang vom Kino der Kaiserzeit zum Weimarer Kino und ziehen die Fluchtlinien dieser Modernisierungstendenzen an verschiedenen Gegenständen weiter. Kapitel 2 verfolgt die Konturen eines sich im deutschen Film herausbildenden Stilmodells, das aus der Überlagerung des technischen Diskurses um das Erbe des stereoskopischen Dispositivs und den ästhetischen Rekurs auf die bildenden Künste, und hier insbesondere die Skulptur, abgeleitet wird. Während es an dieser Stelle, unter Verweis auf die bislang wenig beachtete Filmarbeit des expressionistischen Malers, Bildhauers und Theaterregisseurs William Wauer, in Beziehung gesetzt wird zu einem neu zu perspektivierenden Stilbegriff des expressionistischen Films der frühen 1920er Jahre, geht das folgende Kapitel seiner Fortwirkung im Genre des Melodramas der Weimarer Zeit am Beispiel der Filme des Schauspielers Albert Bassermann nach. Wie der vor seiner ersten Filmrolle bereits gefeierte Bühnendarsteller Bassermann galt auch die genuine Filmschauspielerin Asta Nielsen im Weimarer Kino als eine Figur, deren anhaltende Leinwandpräsenz den impliziten Rückverweis auf das Kino der Vorkriegszeit enthielt. Kapitel 4 nimmt die 1920 aufflammende Debatte um »die Tränen Asta Niensens« zum Ausgangspunkt für eine Erkun-

dung des Ausdrucks- und Wahrnehmungswandels der Schauspielerin bis in die frühe Tonfilmzeit, der sich keineswegs linear und organisch, sondern an der Reibungsfläche auseinanderstrebender filmästhetischer Entwürfe und Erwartungshaltungen vollzogen hat.

Die Kapitel des folgenden Teils widmen sich dem veränderten Bedingungsgefüge zwischen der ästhetischen Produktion des Films, seinem kulturellem Stellenwert und seiner gesellschaftlichen Funktion nach dem medialen Umbruch der Tonfilmumstellung um 1930. Kapitel 5 bildet diese Veränderungen im Werkzusammenhang eines der populärsten deutschen Regisseure, Richard Oswald, auf der Folie signifikanter Verschiebungen in der Genrekonstellation seiner frühen Tonfilme ab, die den Spielraum im filmischen Umgang mit Literatur, Geschichte und Fantastik neu vermessen. Dies geschieht schon bei Oswald, der zugleich Produzent seiner Filme war, im Zeichen eines kulturellen und gesellschaftlichen Kalküls, mit dem das Verhältnis zwischen der gefundenen filmischen Form und ihrer industriellen Verwertungsabsicht neu kalibriert wird.

Das Konfliktpotenzial, das dieses Kalkül im internationalen Maßstab barg, steht im Mittelpunkt von Kapitel 6. Es untersucht die kulturellen Adaptionstrategien, mit denen des Hollywood-Studio Universal im Zuge der Tonfilmumstellung in Deutschland operierte. Sie stellen gleich in mehrfacher Hinsicht einen bemerkenswerten »Sonderweg« dar. Dessen vorläufiges Ende kündigt der politische Eklat um die deutsche Fassung von *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* an, für den das Kapitel einen Erklärungsansatz anbietet, der nicht zuletzt in der fehlenden kulturellen Akzeptanz der neuartigen technischen Trennung von Stimme und Körper begründet ist. In mehr als einem Sinn steht dieses Verhältnis auch in der Lektüre zu Debatte, der in Kapitel 7 Willi Forsts Verwechslungskomödie *FRAUEN SIND KEINE ENGEL* von 1943 unterzogen wird. Deren offene Narration, die reflexive Selbstverweise und polyphone Erzählinstanzen mit einer sorgsam durchstrukturierten musikalischen Wirkungsebene verschränkt, wird hier als Produkt eines in die Krise geratenen Selbstverständnisses des NS-Unterhaltungsfilms gedeutet, der mit Blick auf sein Publikum in Ambivalenz verharrt.

Unter veränderten Vorzeichen bleibt auch für Kurt Hoffmann das Genrekino ein Ort, an dem Ambivalenz und Mehrdeutigkeit ihren gesellschaftlichen Platz haben. Kapitel 8 erkennt in Hoffmanns *Felix Krull*-Verfilmung von 1957 jedoch Zeichen eines neuen Selbstbewusstseins des populären Kinos, das gerade in der Auseinandersetzung

mit Produkten der Hochkultur seine Modernität unter Beweis stellt. Sie besteht nicht zuletzt darin, im Umgang mit der literarischen Vorlage eine spielerische Ironie in Anschlag zu bringen, die ihr Publikum vordergründig von der jüngeren Vergangenheit Deutschlands zu »erlösen« vermag, es tatsächlich aber immer wieder in sie zurückführt. Deutlicher auszumachen, wenn auch bei weitem nicht weniger komplex sind die Spuren, die die Geschichte in den deutschen Nachkriegsfilm von Fitz Lang und Curt Bois hinterlassen hat, denen die folgenden beiden Kapitel gewidmet sind. Kapitel 9 geht ihnen in Langs *DIE 1000 AUGEN DES DR. MABUSE* (1960) nach, an dem sich in dieser Hinsicht aufschlussreiche Analogien zu Godards *LE MÉPRIS* (1963) feststellen lassen. Dass nahezu allen Film- und Fernsehrollen von Curt Bois nach 1950 dessen Biografie als Remigrant wie in einem Palimpsest eingeschrieben ist, sie insofern sämtlich (und nicht erst in Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN*) auf vielgestaltige Art über sich hinaus und in die Geschichte zurück weisen, ist die These, die in Kapitel 10 verfolgt wird. Als »Schutzengel der Geschichte«, so der Befund, hatte sich Bois in der Rolle des Außenseiters einzurichten.

In den Kapiteln des folgenden Teils wird die Frage von Heimat und Fremde, Einschluss und Ausschluss zum Hauptgegenstand der Betrachtung. Kapitel 11 unternimmt in diesem Zusammenhang den ersten Versuch einer Theoriegeschichte des Animationsfilms im deutsch-deutschen Vergleich für den Zeitraum zwischen 1950 und 1975. Neben vorhersehbaren Differenzen in der allgemeinen Funktionsbestimmung der Gattung führen die unterschiedlichen Theorie- und Traditionsbildungsprozesse in Ost und West im Detail zu durchaus unerwarteten Einsichten in Diskursverläufe, die quer oder zumindest erratisch zu ideologischen Prämissen stehen. Kapitel 12 wiederum nimmt ganz dezidiert eine westliche Außenperspektive auf die DEFA und die Filme Konrad Wolfs ein, um letztere nicht nur in eine Konstellation zu historischen und ästhetischen Parallelentwicklungen im bundesrepublikanischen Film zu rücken, sondern grundsätzlich die Frage aufzuwerfen, inwiefern sich die Geschichte des DDR-Staatskonzerns und die Filme eines ihrer renommiertesten Repräsentanten produktiv als Teil der internationalen Filmgeschichte begreifen lassen. Das Gefühl der Fremdheit im eigenen Land mag von staatlicher Teilung befördert werden, es benötigt sie jedoch keineswegs. Dies geht nur zu deutlich aus Dokumentarfilmen von Hans Jürgen Syberberg, Alexander Kluge, Edgar Reitz und Hartmut Bitomsky hervor, die in Kapitel 13 auf die

ihnen zugrunde liegenden Poetiken hin befragt werden. Deren Ursprünge reichen über 1962, das vermeintliche Geburtsjahr des Jungen Deutschen Films, hinaus, und es erweist sich, dass die Erfahrung der Entfremdung von der (gesellschaftlichen) Realität einen dokumentarischen Impuls gründiert, der gerade aus dem Zwiespalt zwischen künstlerisch-gesellschaftlichem Selbstverständnis und erschwertem Realitätszugang seinen ästhetischen Mehrwert zu schlagen versteht.

Kapitel 15 setzt an der historischen Zäsur des Jahres 1990 an, um am Beispiel von Tom Tykwer einige der Hoffnungen und Enttäuschungen zu skizzieren, die in der Öffentlichkeit speziell mit seinem Werk spätestens seit *LOLA RENNT* (1998) verbunden sind. Im Rückblick hat es den Anschein, als ob die Geister, die sich jedes Mal aufs Neue an seinen Filmen scheiden, Tykwers Protagonisten zumindest darin längst ähneln, dass auch sie zu Figuren eines Stückes mit Endspielcharakter geworden sind. Sie scheinen auf einem selbst schon historisch gewordenen Feld zu agieren, auf dem sich die Idee einer national definierten Filmkultur in einem letzten Rückzugsgefecht mit dem freien Kräftespiel einer transnationalen (Genre-)Ästhetik und der erstarkten Schlagkraft eines vom konservativen Autorenbegriff emanzipierten »neuen europäischen Kinos« zu messen – oder als Chimäre zu erweisen hat.

Tykwers Filme und ihre Rezeption sind damit in einem Zeitintervall angesiedelt, das mit »Postmoderne« nur schlecht beschrieben ist. Treffender ist es mit Kracauer als ein von schwer überschaubarer Koexistenz der Zuschreibungen und Bedeutungen gekennzeichnete »Vorraum-Bereich« gefasst, in dem er generell die Reichweite der geschichtlichen wie der fotografisch-filmischen Wirklichkeitsansprüche enden sah.³¹ Vielleicht nicht zufällig laufen meine Überlegungen zu den Formen von Evidenz, die in Tykwers Filmen noch zu haben sind, auf eine zwischen den Schein-Alternativen der (ästhetischen) Transzendenz und der (medialen) Immanenz verborgenen »Utopie des Dazwischen« hinaus, die schon Kracauer als jene »terra incognita in den Hohlräumen zwischen den Gebieten, die wir kennen«³² beschrieben hat.

Am Ende findet auch das Projekt einer Krisengeschichte des deutschen Films in dieser »Utopie des Dazwischen« sein *telos*. Dass das

31 Vgl. Kracauer: Werke, Bd. 4: Geschichte – Vor den letzten Dingen, S. 209.

32 Ebd., S. 238.

letzte Kapitel – und mit ihm das gesamte Projekt – vorläufig mit einer Frage endet, ist dabei nur die auffälligste äußere Form, die das Bemühen, (Film-)Geschichte auf die Gegenwart hin zu öffnen, angenommen hat.