

Sabine Hake

Film in Deutschland

Geschichte und Geschichten
seit 1895

Aus dem Englischen
von Roger Thiel

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Über die Verfasserin

Dr. Sabine Hake, geboren 1956 in Hannover, studierte Architektur, Germanistik und Soziologie an der Universität Hannover. Nach der Promotion 1984 über Ernst Lubitsch war sie von 1986 bis 1988 als Getty und Mellon Fellow am Bryn Mawr College. Als Professorin für German Studies und Film Studies lehrte sie von 1988 bis 2004 an der University of Pittsburgh, USA. Heute ist sie Texas Chair of German an der University of Texas in Austin, USA. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören die deutsche Filmgeschichte und die Kultur der Weimarer Republik.

Wichtigste Veröffentlichungen: German National Cinema, 2002; Popular Cinema of the Third Reich, 2001; The Cinema's Third Machine: German Writings on Film 1907–1933, 1993; Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch, 1992; zahlreiche wissenschaftliche Aufsätze zur Kultur der Weimarer Republik. Zurzeit Arbeit an einem Buchprojekt zur modernen Architektur, Großstadtkultur und Klassengesellschaft im Berlin der 1920er Jahre.

Inhalt

Dank 9

Einleitung 11

1

Film in der Kaiserzeit

1895 bis 1919

23

Film: eine neue Technologie,
ein neuer Industriezweig und ein neues
Massenmedium 28

Elemente des Nationalkinos: Stars, Genres,
Regisseure 38

Der deutsche Film
und der Erste Weltkrieg 51

2

Film in der Weimarer Republik

1919 bis 1933

57

Der Film der Weimarer Republik als Kunst 61

Der Film der Weimarer Republik
als Unterhaltung 80

Film, Politik und die neue Tontechnologie 98

3

Film im Dritten Reich

1933 bis 1945

109

- Die Gleichschaltung der Filmindustrie 113
- Der Film des Dritten Reichs als Unterhaltung 124
- Der Film des Dritten Reichs als Propaganda 141

4

Film in der Nachkriegszeit

1945 bis 1961

157

- Der Wiederaufbau der Filmindustrie 159
- Geschichte(n) neu schreiben, Identitäten neu
entwerfen 174
- Die Politisierung des Films in der DDR 180
- Die Entpolitisierung des Films in der
Bundesrepublik 188

5

Film in der DDR

1961 bis 1989

207

- Die Neuen Wellen und das 11. Plenum 209
- Die 1970er Jahre:
 - die Entdeckung des Alltags 229
- Die 1980er Jahre:
 - das Kino als Zufluchtsort 240

6

Film in der Bundesrepublik

1962 bis 1989

249

Das Oberhausener Manifest und der

Junge deutsche Film 253

Die 1970er Jahre und der Neue deutsche Film 266

Die 1980er Jahre und die Krise der Kinokultur 290

7

Film im wiedervereinigten Deutschland

1989 bis 2004

303

Elemente des Unterhaltungskinos:

die Wiederkehr der Genres 306

Noch einmal: die Bewältigung der

Vergangenheit(en) 320

Das Ende des deutschen Films?

Der Anfang einer globalen Filmkultur? 331

Bibliographie 341

Filmregister 370

Sachregister 387

Personenregister 392

Dank

Ich kann mich außerordentlich glücklich schätzen: Denn während der Arbeit an diesem bisweilen überwältigenden Buchprojekt zum deutschen Film haben sich gravierende Veränderungen in den politischen, gesellschaftlichen, kulturellen und intellektuellen Konstellationen ergeben, die man allgemein unter dem Begriff ›Deutschland‹ zusammenfasst. Die Darstellung der deutschen Filmgeschichte und die Untersuchung des Spielfilms im historischen Kontext sind davon nicht unberührt geblieben. Die Wiedervereinigung hat es den Film- und Kulturwissenschaftlern ermöglicht, zentrale Aspekte deutscher Kultur, Geschichte und nationaler Identität zu überdenken. Die gleichzeitige Verbreitung ideologiekritischer, poststrukturalistischer und *gender*-bezogener Theorieansätze, die intensive Rezeption der angloamerikanischen *film studies* und *cultural studies* sowie die kritische Infragestellung der Globalisierung – damit auch der Amerikanisierung und, als ihr Gegenentwurf, der Europäisierung – haben neue Sichtweisen auf die Kontinuitäten und Diskontinuitäten der deutschen Filmgeschichte eröffnet. Dies gilt für die sich verändernde Semantik des Nationalen in Bezug auf gesellschaftlich bedingte Formen der Darstellung und Erzählung wie auch auf ästhetisch vermittelte Strategien der Phantasiebildung und Identitätsstiftung. In der Filmwissenschaft hat das erneute Interesse an den Filmkulturen anderer Nationen unter anderem neue Lesarten des europäischen Films jenseits der bekannten Oppositionen von Kunst und Ware, Unterhaltung und Politik, Imagination und Ideologie ermöglicht. Insbesondere die deutsche Filmwissenschaft hat enorm von diesen Entwicklungen profitiert, sei es durch die Wiederentdeckung vergessener Filme und vernachlässigter Epo-

chen, sei es durch das verstärkte Interesse an produktions- und rezeptionsästhetischen Fragen und den Affinitäten zu Konsum- und Freizeitverhalten, oder sei es durch die kritische Analyse des Films/Kinos in Bezug auf neue Massenmedien und Informationstechnologien. Als hauptsächlich auf dem Gebiet des deutschen Films arbeitende Filmhistorikerin bin ich besonders denjenigen verpflichtet, die während der letzten beiden Dekaden die kritischen Debatten in den USA maßgeblich bestimmt haben: Thomas Elsaesser, Anton Kaes, Marc Silberman, Eric Rentschler und Barton Byg. Bei der Formulierung meiner eigenen Ideen habe ich von den neueren Arbeiten von Alice Kuzniar, Gerd Gemünden und Erica Carter besonders profitiert. Aber auch Hans-Michael Bock von *CineGraph* hat mir wichtige Impulse gegeben. Ich danke dem Routledge Verlag, hier insbesondere Rebecca Barden und Susan Hayward, für gute Zusammenarbeit bei der Herstellung der englischen Originalfassung. Burghard König zeigte spontan Interesse an einer deutschen Übersetzung und hat diese mit Rat und Tat begleitet. Mein größter Dank geht an Roger Thiel für seine hervorragende Übersetzungsarbeit. Widmen aber möchte ich dieses Buch Minski.

Einleitung

Dies Buch, das ursprünglich unter dem Titel *German National Cinema* veröffentlicht wurde, lieferte 2002 die erste englischsprachige Geschichte des deutschen Films von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Es erscheint hier in einer überarbeiteten und auf den neuesten Stand gebrachten Übersetzung, um den Bedürfnissen der deutschen Leser nach einem komprimierten geschichtlichen Überblick nachzukommen. Als integralen Bestandteil gibt diese Geschichte auch Einblick in den neuesten Stand der deutschen und angloamerikanischen Forschung zum deutschen Film. Auf den folgenden Seiten versuche ich, filmische Verfahrensweisen im Kontext umfassender gesellschaftlicher Entwicklungen darzustellen, die Stellung des Kinos innerhalb der modernen Unterhaltungskultur zu untersuchen und die Beziehung zu anderen Filmtraditionen und Kunstformen zu analysieren. Die ungeheure Fähigkeit des Films, ein Archiv menschlicher Phantasien und Wünsche zu stellen und zugleich das Imaginäre des Vergangenen im Gegenwärtigen zu bewahren, ist in mannigfacher Weise die Triebfeder dieses Unternehmens. Allerdings geht es bei diesem Überblick in der Hauptsache nicht um den Nachweis, dass der Film ästhetische Erfahrungen ermöglicht. Und genau darin liegt der Unterschied zu der einzigen anderen deutschen Filmgeschichte, einem Sammelband, dessen Einzelbeiträge eher textbezogen angelegt und hermeneutisch ausgerichtet sind (Jacobsen et al. 2004). In meinem Beitrag liegt der Schwerpunkt auf den sich verändernden Erscheinungsformen von Film und Kino – als Kunstform, Massenmedium, Industrieprodukt, öffentlicher Raum und gesellschaftliche Institution – und ihren wechselnden ideologischen Besetzungen innerhalb der kompli-

zierten Geschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. Infolgedessen konzentriert sich meine Studie einerseits auf die Funktion des Kinos als gesellschaftliches Phänomen, das regionalen, nationalen und internationalen Einflüssen ausgesetzt ist, andererseits auf die Bedeutung besonders des Unterhaltungsfilms für die Produktion von Mentalitäten, Sensibilitäten und Identitäten. Aus Platzgründen bleibt der folgende Überblick auf den Spielfilm und seine zentrale Bedeutung für die Imagination des Nationalen beschränkt. Und aus ebendiesem Grund ist meine Herangehensweise an das Material weniger an textuellen als an kontextuellen Analysen interessiert, die Filmgeschichte zu Sozial- und Kulturgeschichte machen.

Innerhalb eines so gesteckten Rahmens ist es notwendig, nicht bei der paradigmatischen Lektüre einiger weniger kanonisierter Filme und Regisseure stehen zu bleiben. Meine Aufmerksamkeit richtet sich deshalb vor allem auf die Elemente des Unterhaltungskinos – Genres, Stars, Regisseure –, die als konstitutive für den deutschen Film gelten und nicht selten in Opposition zu den Forderungen des Kunstfilms und des politischen Films stehen. Die Hauptlinien der deutschen Filmgeschichte werden im Folgenden also durch die Konflikte und Widersprüche bestimmt, die – besonders mit Blick auf den deutschen Film – das problematische Verhältnis sowohl von Film und Politik als auch von Kunst und Unterhaltung auszuhalten hatten. Konkret heißt das: Die Bedeutung des deutschen Films ist ohne die Berücksichtigung regionaler, internationaler und globaler Einflüsse und deren Relevanz für kulturelle Paradigmen wie Integration, Assimilation, Eklektizismus und Hybridität nicht zu verstehen. Analog dazu ist es ebenso unmöglich, die Beziehung zwischen Film und Politik samt ihren ideologischen Besetzungen ohne Hinweis auf die komplementären Formen der Unterhaltung und der Geselligkeit zu diskutieren, die im Ausschluss oder in der Verdrängung des Politischen gründen. Und schließlich kann die Programmatik des Kunstfilms nicht ohne Rücksicht auf die Konkurrenz zwischen Kunst- und Unterhaltungsfilm untersucht werden, die immer dann virulent wird, wenn es um die Möglichkeiten des Films als Mittel der ästhetischen Innovation und politischen Kritik geht.

An diesen Fragen orientiert, skizziert der folgende geschichtliche Überblick die gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen der Filmproduktion und -rezeption; und er präsentiert die jeweils berühmtesten, populärsten und typischsten Filme mit Blick auf ihren jeweiligen Beitrag zu den sich verändernden Definitionen von Filmstil und Filmform. Die sieben Kapitel folgen den konventionellen historischen Zeiteinteilungen, die, wegen der zentralen Bedeutung der Politik für den deutschen Film, von welthistorischen Ereignissen bestimmt sind, kurz: von zwei Weltkriegen, fünf Regimewechseln und – dem Holocaust. Technische Neuerungen, künstlerische Experimente und gesellschaftliche Probleme fungieren als Unter- und Gegenströmungen in einem hochgradig politisierten Kino, das nichtsdestotrotz – oder gerade deswegen – erstaunlich unpolitische Filme hervorbrachte. Vom Kino der Kaiserzeit (1895–1919), der Weimarer Republik (1919–1933) und des Dritten Reichs (1933–1945) kommt die historische Erzählung zu den komplizierten Teilungen, die Nachkriegsdeutschland definierten. Der zweite Teil beginnt mit dem geteilten und dennoch vereinten Film der Nachkriegszeit (1945–1961), wird dann allerdings mit zwei parallelen Kapiteln über die DDR (1961–1989) und über die Bundesrepublik (1962–1989) fortgesetzt, um mit einem Kapitel zum Film im wiedervereinigten Deutschland (1989–2004) zu schließen. Ein besonderer Schwerpunkt liegt auf dem Kino der Weimarer Republik und des Dritten Reichs, das heißt: den Jahren, in denen Film und Kino die Unterhaltungskultur dominierten. Innerhalb dieser Kapitelstruktur unterstreichen die jeweiligen Unterüberschriften, die um die Termini «Unterhaltungsfilm» und «politischer Film» organisiert sind, den Widerstand des Unterhaltungsfilms gegen die Vereinnahmung durch politische Systeme und kulturelle Institutionen. Dasselbe gilt für den Kunstfilm, den – ob durch spezifisch deutsche Traditionen oder durch seine engen Verbindungen zu internationalen Filmbewegungen – eine deutliche Kontinuität kennzeichnete; und das trotz aller ideologischen Vereinnahmungen.

Der besonders in der deutschen Geschichte so schwierige Begriff des Nationalen kommt im Text auf zwiefältige Weise zum Ausdruck: Er wird sowohl als Ursache als auch als Wirkung der heimischen Filmproduktion gelesen. Und das heißt: Das Syntagma «deutscher Film» muss als diskursiver Effekt betrachtet werden. Statt aber alles unter einen normativen Begriff der Nationalkultur – oder noch problematischer: des Nationalcharakters – zu subsumieren, geht es mir in erster Linie um Spannungen zwischen nationalen und regionalen Traditionen, zwischen nationalen, internationalen und globalen Positionen und um Spannungen zwischen den kulturellen, ökonomischen und politischen Festschreibungen des Nationalen. Ganz offensichtlich wird die Funktion des deutschen Films als künstlerisches, wirtschaftliches und politisches Programm im Verhältnis zu ausländischen Filmen und insbesondere als Reaktion auf die unumstrittene Dominanz Hollywoods wahrgenommen. Der konstruierte Charakter des Begriffs wird ebenfalls deutlich, wenn man die große Anzahl von Ausländern bedenkt, die in der deutschen Filmindustrie beschäftigt waren und sind. Ein Gleiches gilt für die vielen Koproduktionen mit anderen europäischen Ländern und für die anhaltenden Wellen der Aus- und Abwanderung deutscher Filmemacher nach Hollywood und anderswohin. Zieht man schließlich auch noch ästhetische Erwägungen in Betracht, muss man die der Kategorie des Nationalen innewohnende Instabilität und Konventionalität als wichtige Funktionen der Filme selbst ansehen. Das wird besonders deutlich an den nicht enden wollenden Debatten über typische deutsche Stilformen, über die Beziehungen zwischen dem Film und anderen Künsten, über die Stellung des Films innerhalb der Trennungen von E- und U-Kultur und über den Beitrag des wirtschaftlichen Protektionismus sowie der öffentlichen Subventionen zur Ausrichtung des Films an nationalen Interessen. All diese Fragen unterstreichen die Schwierigkeit, der Kategorie des Nationalkinos Geschlossenheit und Einheitlichkeit zu verleihen.

Bestimmt man den deutschen Film durch solch widersprüchliche Elemente, kommt man nicht umhin, auch den Rahmen der Filmgeschichte um die Beziehungen zwischen Film, Politik und Gesell-

schaft und um die Rolle des Unterhaltungskinos als einer Form der Sozialgeschichte und der Nationalkultur zu erweitern. Methodologisch bescheiden, komplizieren diese Fragen die begrifflichen Paarbildungen, die aus der Dichotomie von Film versus Kino hervorgehen: Film als Geschichte versus Filmgeschichte und Geschichte im Kino versus Kino in der Geschichte. Zugleich aber eröffnet der Blick auf die Definitionen des deutschen Films/Kinos – versteht man beides als konstitutiven Kompromiss zwischen Kunst- und Unterhaltungsfilm – neue Perspektiven und Lesarten. Die Betonung des Films als Kulturtechnik verschiebt nämlich den Fokus von Texten auf Kontexte. Und diese bestimmen Filme als Parameter der ständig in Veränderung begriffenen Systeme von Produktion, Rezeption und Exhibition – was jene wiederum mit anderen Formen des öffentlichen Lebens in Verbindung bringt. Siedelt man nämlich das Kino im Herzen der Massenkultur an, wird die Aufmerksamkeit unmittelbar auf dessen Affinitäten zu Konsumtion, Urbanität, Tourismus und anderen ausgesprochen modernen Erlebnis- und Empfindungswelten gelenkt. Zudem wechselt der Film ständig die Seiten: Mal taucht er in Konstellation mit der Kultur der Arbeiterklasse auf, mal geht er eine Liaison mit der Kultur der gebildeten Schichten ein, mal flirtet er mit der Jugend- und Alternativkultur. Als integraler Bestandteil modernen Lebens verlangt der Unterhaltungsfilm deshalb nach einer radikalen Erweiterung des interpretativen Rahmens von Filmgeschichte. Und das zeitigt folgende Verschiebungen: von kanonischen Werken zu Publikumserfolgen, von formalen Charakteristika zu Identifikationsangeboten und von der kritischen Funktion von Kunst zur affirmativen Funktion von Unterhaltung. Ferner verlangt diese Neukonzeption eine stärkere Berücksichtigung der vielfältigen Beziehungen des narrativen Films zu nicht-narrativen Formen wie dem Dokumentar- und Experimentalfilm; zu etablierten Kulturtechniken wie Literatur, Theater, Musik, Tanz und den bildenden Künsten; zu anderen Bild- bzw. Raumtechnologien wie Fotografie und Architektur; zu Alltagsphänomenen wie Mode, Design und Lifestyletrends und zu konkurrierenden Massenmedien wie Radio, Fernsehen, Video und Internet.

Durch diese radikale Interdependenz der Massenmedien und durch die absolute Heterogenität ihrer Formen und Mittel konnte sich der Spielfilm bis heute seine dominante Stellung innerhalb der modernen Unterhaltungskultur sichern.

Die Vorstellung des Nationalkinos als einer Fiktion kompliziert des Weiteren das Verständnis der Filmgeschichte als einer fortlaufenden Erzählung mit bestimmten Phasen und Entwicklungen, Kontinuitäten und Zäsuren, samt den entsprechenden Zyklen von Aufstieg und Untergang. Meistens wird die Beziehung zwischen Film und Geschichte auf eng miteinander verbundenen Niveaus etabliert. Dies geschieht durch die formalen Mittel, ästhetischen Traditionen und künstlerischen Signaturen, die einen Film mit anderen Filmen verknüpfen; durch bestimmte Gleichsetzungen von filmischen Fiktionen und gesellschaftlichen Erfahrungen und durch die unvermeidlichen Kompromisse zwischen technischen Möglichkeiten und wirtschaftlichen Zwängen. Welche Funktion aber hat zum Beispiel das Starphänomen oder der Kult um die Autorschaft? Welche Rolle spielen Filmkritik und Filmtheorie? Und – was vielleicht am verwickeltsten ist –: Welche Rolle kommt der Schaulust und der Zerstreuung, welche den ganz persönlichen Assoziationen im Schreiben über Film und Filmgeschichte zu? Und – um nur die eher praktischen Probleme historischen Schreibens anzusprechen –: Welches der verfügbaren Erklärungsmodelle erscheint dem Schreiben über Nationalkinos am angemessensten? Ist die Geschichte des deutschen Films nichts als Wirtschaftsgeschichte, was heißen würde: die Geschichte der Ware Film? Oder ist es eine Geschichte der Kinoerfahrung? Wer spielt die Hauptrolle in dieser Geschichte? Filmfirmen, Produzenten, Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler? Oder sind es vielmehr die Generationen, Schichten, Klassen und politischen und konfessionellen Milieus? Kann der deutsche Film am ehesten mit den Begriffen der Sozialgeschichte gefasst werden, die die Bilder und Geschichten des Kinos als Darstellung und Verarbeitung gesellschaftlicher Prozesse interpretieren? Oder müssen die Qualitäten mit ästhetischen Kategorien analysiert werden, die stets wiederkehrende visuelle und narrative

Konventionen offen legen und innovative Formen und Stilrichtungen identifizieren? Ist die deutsche Filmgeschichte untrennbar mit der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts verbunden? Oder ist letztlich die Entwicklung moderner Technologien der Wahrnehmung und der Phantasieproduktion ausschlaggebender? Ist es für das Verständnis der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts wichtiger, ein diachrones Modell zu favorisieren, das Beziehungen nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung einzuordnen sucht und das sein Hauptaugenmerk auf langfristige Veränderungen von Mentalitäten und Wahrnehmungsformen legt? Oder kann die Verbindung von Film und Wirklichkeit mithilfe eines synchronen Modells, das den wechselseitigen Austausch mit anderen Massenmedien und Darstellungsformen untersucht, besser erfasst werden?

Selbst wenn man die verschiedenen Möglichkeiten, Filmgeschichte zu schreiben, nicht weiter beachtet, so wird man doch nicht umhinkönnen, die veränderte Bedeutung der Filmgeschichte einerseits und die des Nationalkinos andererseits genauer in den Blick zu nehmen. Und dies ist der gegenwärtigen Lage geschuldet, genauer: der kulturellen Landschaft Deutschlands nach der Wiedervereinigung. Man könnte sich beispielsweise die Frage vorlegen, ob das wiedererwachte Interesse an der Filmgeschichte lediglich von der Nostalgie für ein Massenmedium getrieben ist, das von Fernsehen, Video und Internet zunehmend marginalisiert wird. Des Weiteren könnte man sich fragen, ob die Hinwendung zum Nationalkino nicht die Wiederkehr des Nationalen überhaupt als Abgrenzungsbegriff, wenn nicht gar als Widerstandsversuch gegen den nivellierenden Effekt einer globalen, von Hollywood dominierten Unterhaltungskultur figuriert. Nach 1989 wird in Deutschland die Frage des Nationalkinos ausnahmslos im Horizont der viel diskutierten «Normalisierung» der deutschen Geschichte und ihrer Auswirkung auf Fragen der Identität, der Geschichte und der Erinnerung verortet. Dass Spielfilme bei der Bildung nationaler Identitäten und der Formierung nationaler Vorstellungswelten eine entscheidende Rolle spielen, ist unbestritten. Doch der Film als bedeutendstes Massenmedium des 20. Jahrhunderts liefert nicht nur

faszinierende Bilder und Geschichten, sondern er setzt auch seine eigene Geschichtlichkeit ein, um eine bestimmte Sicht kultureller Tradition und historischer Kontinuität zu vermitteln. Die Debatten über das Nationale als eine problematische Kategorie der Filmwissenschaft haben diesen Befund wiederholt unterstrichen (Higson 1989, Crofts 1993, Willemen 1994, Kaes 1995, Silberman 1996).

Es ist kein Zufall, dass der Spielfilm nicht nur zur treibenden Kraft der Filmindustrie, sondern auch der Geschichte des Films geworden ist. Die Wiederentdeckung des Archivs hat eine Vielfalt neuer Lesarten produziert, die die ganze Bandbreite von empirischen und psychoanalytischen bis zu rezeptionsästhetischen und medientheoretischen Ansätzen umfasst (Hickethier 1989, Jung 1993, Schaudig 1996). Und es ist keine Überraschung, dass die gegenwärtige Faszination für Geschichte die Aufmerksamkeit für die Notwendigkeit geschärft hat, die Filmgeschichtsschreibung auch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zu überdenken (Kaes 1995, Bergfelder et al. 2002, Halle und McCarthy 2003). Als historische Dokumente erlauben Spielfilme einzigartige Einblicke in den Alltag, beleuchten die gesellschaftliche Vorstellungswelt und zeigen die Bildung von kollektivem Gedächtnis und nationaler Identität. Als ästhetische Phänomene bieten Spielfilme einen direkten Zugang zur geheimen Geschichte der Phantasien, die als Reflexionen von und Reaktionen auf gesellschaftliche Verhältnisse zu verstehen sind. Durch die Verbindung mit den Ritualen der Schaulust und der Zerstreuung haben Spielfilme von Anfang an einen ungeheuren Einfluss auf die unterschiedlichsten Phänomene ausgeübt, vom Sexualverhalten und den Konsumbedürfnissen bis zu ästhetischen Vorlieben und politischen Haltungen. Filmhandlungen und Filmfiguren waren gleichermaßen wichtig, wenn es darum ging, kollektiven Hoffnungen und Ängsten zum Ausdruck zu verhelfen oder politische Argumente und kulturelle Trends zu unterstützen. Allerdings: Diese Erzählungen für die Rekonstruktion geschichtlicher Epochen zu benutzen bleibt problematisch. Denn ein solches Unternehmen basiert auf gewissen Annahmen zur mimetischen Funktion des Mediums Film und seinem Beitrag zu rivalisierenden

Definitionen von Realität und ihrer psychologischen Funktion in Bezug auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Welche Kräfte organisieren denn eigentlich die Beziehungen zwischen Erzählweisen, gesellschaftlichen Formen und politischen Systemen? Was ist das ›Wirkliche‹ der filmischen Erzählung: die gesellschaftliche Realität oder die Realität der Wünsche und des Begehrens? Reflektiert der Spielfilm gesellschaftliche Erfahrungen, oder stellt er gerade das dar, was ausgeschlossen und übergangen wird? Wie sieht die Beziehung zwischen narrativer und sexueller Differenz aus? Und wie sind die Diskurse von Klasse, Nationalität und Ethnizität in den vorherrschenden Erzählformen und Bildtraditionen konfiguriert? Können Filme überhaupt gesellschaftliche Prozesse darstellen und beeinflussen, oder lösen sie existierende Konflikte und Widersprüche lediglich auf imaginäre bzw. fiktive Weise? Muss man den sinnlichen Reiz des Kinos mit dem Bedürfnis nach Ablenkung und Zerstreuung verknüpfen? Oder sind selbst die oberflächlichsten Filme Teil eines kontinuierlichen Prozesses der Sinnproduktion, der grundlegende Probleme artikuliert und den authentischen Ausdruck eines echten Mangels darstellt?

Wie also sollte man ein Nationalkino wie das deutsche Kino definieren? Sind seine Charakteristika bestimmt von ökonomischen, politischen oder ästhetischen Kräften? Verweist das Nationale auf konkrete Gewohnheiten, ob die von Regisseuren oder Zuschauern, oder ist es eher eine Funktion der Produktwerbung und Kulturpolitik? Muss man die Bedeutung des Nationalkinos in bestimmten Genres und Stilen, Sujets und Motiven oder in eher schwer zu fassenden gesellschaftlichen und kulturellen Mentalitäten verorten, die allesamt in einer hochkodifizierten nationalen Physiognomie zum Ausdruck kommen und oft mit ganz bestimmten Schauspielern und Stars identifiziert werden? Oder ist Nationalkino zuvörderst ein relationaler Begriff, der nur in Opposition zu andern Nationalkinos in Erscheinung tritt, und dann zumeist durch verschiedene Strategien des Widerstands gegen, der Anpassung an und der Konkurrenz zu Hollywood? Und schließlich: Inwiefern unterscheidet sich die Funktionalisierung des Films für die Diskurse des Natio-

nalen von der Rolle anderer Erzähltraditionen wie Literatur und Folklore sowie von anderen Formen der öffentlichen Unterhaltung wie Oper und Theater? Da der Film als paradigmatische Mischform seine Sphäre des Einflusses auf Texte und Kontexte gründet, ist es ihm offensichtlich wie keinem anderen Darstellungsmedium gelungen, sich unterschiedliche und oft gegensätzliche Definitionen von Kultur einzuverleiben: hohe und niedrige, nationale und regionale, traditionelle und avantgardistische, dominante und subversive, offizielle und alternative etc. Indem das Kino als öffentlicher Raum figuriert – Kino: das erste wirkliche Massenmedium –, hat es von Beginn an als Forum für Diskussionen über Kultur, Politik und Gesellschaft fungiert, und es dient in der Tat weiterhin als Instrument von Innovation, Provokation und kritischer Reflexion. Genau diese Funktion wird denn auch in Beziehung zu Fragen nationaler Kultur und Identität besonders akzentuiert.

Jedes Nationalkino ist eine Zusammensetzung aus vielen Kräften und Einflüssen, aber jede Nation pflegt einen unterschiedlichen Umgang mit dem Projekt Kino innerhalb der existierenden Organisation und Interpretation von Kultur. Woran aber kann man dann die besonderen, wenn nicht einmaligen Qualitäten des deutschen Films festmachen? An den Bemühungen wegweisender Regisseure, ambitionierter Produzenten und filmbegeisterter Kritiker, den Film auf das Niveau der anderen Künste zu heben und ihm den Status kultureller Relevanz zu verleihen, der Literatur und klassischer Musik als privilegierten Orten deutscher Nationalidentität bereits zukommt? An den Versuchen von staatlichen Institutionen und politischen Parteien, sämtliche Aspekte der Kinokultur zu kontrollieren und den Film zum Mittel politischer Propaganda und ideologischer Indoktrination zu machen? Oder an der vertrackten Beziehung des Zuschauers zu seinen eignen Filmvorlieben und Kinoerinnerungen? Um es anders zu formulieren: Kann man von einem Sonderweg des deutschen Films in der Weise sprechen, wie dies für die deutsche Geschichte behauptet wurde? Oder muss man die vielen Gemeinsamkeiten mit der europäischen Filmgeschichte, zum Beispiel der Frankreichs, Italiens, Großbritanniens und Skandinaviens, aner-

kennen? Wäre es produktiver, von einem deutschsprachigen Kino zu sprechen, das auch Österreich und die Schweiz mit einschließt? Oder sollte die Geschichte des deutschen Films entlang der zurzeit heiß diskutierten Pole des Lokalen und Globalen neu beschrieben werden? Der folgende Überblick über den deutschen Film von den Anfängen bis zur Gegenwart versucht überhaupt nicht, all diese Fragen zu beantworten. Vielmehr bieten die einzelnen Kapitel miteinander verflochtene und sich überlagernde Erzählstränge und Erklärungsmodelle, die einen Raum eröffnen, um über verschiedene mögliche Herangehensweisen nachzudenken.

