

montage

AV ● ● ●
19/2/2010

Zeitschrift für Theorie und Geschichte
audiovisueller Kommunikation

[Filmologie/Soziologie]

SCHÜREN

Inhalt

Editorial	4
Guido Kirsten: «Tout film est un document social». Zum prekären Verhältnis von Filmologie und Kinosozilogie	7
Georges Friedmann / Edgar Morin: Soziologie des Kinos	21
Edgar Morin: Forschungen zum Kinopublikum	43
Edgar Morin: Das Problem der gefährlichen Auswirkungen des Kinos	61
Edgar Morin: Das Kino aus soziologischer Sicht	77
Siegfried Kracauer: Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt	91
Leonardo Quaresima: Falsche Freunde: Kracauer und die Filmologie	103
Philippe Gauthier: «Fernseh-Revolution» und Filmerfahrung in der <i>Revue internationale de filmologie</i>	125
Franziska Heller / Barbara Flückiger: Zur Wertigkeit von Filmen. Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft	139
Claus Tieber / Hans J. Wulff: Pragmatische Filmmusikforschung: Vom Text zum Prozess	153
Christa Blümlinger: Im Dickicht der Film-Wörter: Zu Serge Daney's Begrifflichkeit	167
Zu den Autorinnen und Autoren	183
Call for Papers	187

Editorial

«*Filmologie*. Die wissenschaftliche Untersuchung des Films. Die Filmologie hat einen psychologischen Zweig, der die Wirkung des Films auf die Zuschauer untersucht; in diesem werden Beobachtungen, Statistiken und Experimente eingesetzt [...]. In ihrem soziologischen Zweig, der vor allem von statistischen Untersuchungen ausgeht, wird die gesellschaftliche Funktion des Films erforscht, seine sozialen Auswirkungen, die Reaktionen des Publikums in Abhängigkeit von seiner sozialen Herkunft etc. Sie hat einen historischen Zweig, da der Film oft reale historische Ereignisse widerspiegelt und als selbst historisches Objekt Zeugnis von seiner Epoche ablegt. Schließlich hat sie einen ästhetischen Zweig, der seit langem Gegenstand von Forschung und Lehre ist (so wurden in den Jahren zwischen 1945 und 1950 die *Revue internationale de filmologie* und das Institut für Filmologie an der Universität Paris gegründet, womit die Existenz der bereits entwickelten filmologischen Untersuchungen anerkannt wurde)» [Übers. GK].

So lautet der erste Teil eines Lexikoneintrags von Anne Souriau im von ihrem Vater Etienne Souriau betreuten, nach seinem Tod von ihr herausgegebenen *Vocabulaire d'esthétique* (Paris: PUF 1990). Auch wenn sich der Begriff «Filmologie» hier nicht nur auf die im engeren Sinn filmologischen Arbeiten bezieht, sondern auch auf historisch ältere und jüngere Filmwissenschaft, legt der Eintrag doch Zeugnis ab vom interdisziplinären Selbstverständnis des eigentlichen «filmologischen» Projekts, an dem Anne Souriau beteiligt war. Neben der – in der Filmologie nur sporadisch adressierten – filmhistorischen Forschung nennt sie deren drei Kernbereiche: Psychologie, Ästhetik und Soziologie. Den psychologischen Studien, die sich in Experimental-, Entwicklungs- und Wahrnehmungspsychologie auf der einen und in psychoanalytisch inspirierte Überlegungen auf der anderen Seite differenzieren lassen, hat *Montage AV* Schwerpunkte in den Heften 12,1 (2003) und 13,1 (2004) gewidmet. Die filmologische Ästhetik war bereits 1997 Gegenstand dieser Zeitschrift mit der Übersetzung von Etienne Souriau

aus «Struktur des filmischen Universums», einem weiteren Text dieses Autors im Heft 12,1 (2003) und schließlich dem von Souriaus Begrifflichkeit inspirierten Themenheft zum Konzept der Diegese (16,2, 2007).

Im Themenschwerpunkt der vorliegenden Ausgabe widmen wir uns nun dem auf Deutsch bislang nicht zugänglichen Bereich der *kinosozilogischen* Arbeiten der filmologischen Schule. Als Autoren stehen Siegfried Kracauer und Edgar Morin im Zentrum dieses Arbeitsfeldes. Die nicht immer unproblematische Beziehung zwischen Kracauer und der Filmologie beschreibt Leonardo Quaresima ausführlich in seinem Beitrag. Dokumentiert wird Kracauers Einbindung ins filmologische Projekt mit Auszügen aus einer Studie zur Darstellung von Briten und Russen im Hollywoodfilm, die 1950 in der *Revue internationale de filmologie* veröffentlicht wurde.

Als wichtigster soziologischer Autor der Filmologie muss aber Edgar Morin gelten, zweifellos einer der einflussreichsten Anthropologen, Soziologen und Politologen des 20. Jahrhunderts. Bevor er mit seinen Büchern *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1956) und *Les stars* (1957) zu einer filmtheoretischen Größe wurde, war Morin als junger Mitarbeiter von Georges Friedmann am soziologischen Institut des Centre national de la recherche scientifique beschäftigt. Die Texte, die wir hier zum ersten Mal auf Deutsch präsentieren, dokumentieren seine filmsoziologischen Arbeiten aus dieser Zeit. Sie beschäftigen sich mit allgemeinen methodologischen Fragen sowie dem Versuch, die gesamte Breite der gesellschaftlichen Aspekte des Kinos aufzureißen (im gemeinsam mit Friedmann geschriebenen Aufsatz «Sociologie du cinéma», 1952), außerdem mit Fragen der Publikumssoziologie und den vermeintlichen Gefahren, die das Kino für die Jugend darstellt. In all diesen Texten, besonders aber in «Le cinéma sous l'angle sociologique» (1953) wird auch der autoreflexive Zug von Morins Methode deutlich, die später zu einem Kennzeichen seiner Arbeiten wurde. Sein Gegenstand ist stets ein doppelter: Nicht nur das Kino, sondern auch dessen soziologische Erforschung (ihr Kontext und ihre Methoden) werden zu Objekten der kritischen Befragung. Gleichzeitig deutet sich an vielen Stellen auch der Übergang zu den anthropologischen Positionen seiner beiden Kinobücher an. Die Übersetzungen der frühen Morin-Texte ergänzen also nicht nur die bislang in dieser Zeitschrift zugänglich gemachten Arbeiten der *École de filmologie*, sondern tragen auch bei zur Rekonstruktion des intellektuellen Werdegangs dieses bedeutenden Theoretikers, dessen Arbeiten die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Kino in den 1950er Jahren nicht nur in Frankreich geprägt haben.

Als Ergänzung zum filmologisch-soziologischen Schwerpunkt drucken wir einen Beitrag von Philippe Gauthier, der sich mit der filmologischen Behandlung von Fragen der Filmerfahrung (damit an unser letztes Themenheft «Erfahrung» anschließend) im Zeitalter des Fernsehens beschäftigt. Er beschreibt die Herausforderungen, vor die sich die Filmologen in erfahrungstheoretischer und terminologischer Hinsicht im Moment der sich abzeichnenden «Fernsehrevolution» gestellt sahen, und zieht Parallelen zur heutigen Situation der Filmwissenschaft angesichts der Diversifizierung von Dispositiven des Bewegtbilds.

Auf ganz andere Weise werden die Herausforderungen neuer medialer Bedingungen für die Filmwissenschaft im Beitrag von Franziska Heller und Barbara Flückiger thematisiert. Die Autorinnen stellen das Schweizer Projekt AFRESA (Automatisches System zur Erfassung und Rekonstruktion von Archivfilmen) und dessen Beitrag zur digitalen Restaurierung von historischem Filmmaterial vor. Dabei gehen sie unter anderem der Frage nach, wie sich der historische Wert von Filmen bestimmen lässt und welchen Beitrag die Filmwissenschaft im ökonomisch formierten Kontext der Gegenwart zur Klärung dieser Frage leisten kann.

Einem weiteren Bereich zwischen den Disziplinen widmet sich der Beitrag von Claus Tieber und Hans J. Wulff: der Filmmusik. Die Autoren begreifen Filmmusik als eine der Strategien der Bedeutungserzeugung und die Filmmusikanalyse entsprechend als integralen Teil der Textanalyse. Sie plädieren darüber hinaus dafür, die musikalische Komponente produktionsästhetisch als Teil einer umfassenden «prozessualen Textanalyse» und damit die am Ende gefundene textuelle Form als Ergebnis von kreativen Problemlösungsprozessen sowie zugleich als Ausgangspunkt für die Bedeutungszuweisungen in der Rezeption aufzufassen.

Als Abschluss dieser Ausgabe stellt Christa Blümlingers Text das filmkritische Denken und Schreiben Serge Daneys vor. Sie hält Rückschau auf ihre Übersetzungsarbeit an dem Sammelband ausgewählter Texte Daneys (*Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*), den sie vor zehn Jahren herausgegeben hat. Am Beispiel der raffinierten Sprachspiele Daneys macht Blümlinger auf die Probleme der interkulturellen Übersetzbarkeit filmkritischer Beschreibungssprache und damit des «Theorietransfers» aufmerksam. Die sprachlichen Differenzen markieren zugleich Unterschiede in der Konzeption des Gegenstandes, die sich der Übersetzung entziehen.

Nationalcharaktere – wie Hollywood sie zeigt*

Siegfried Kracauer

Die UNESCO hat damit begonnen, näher zu erforschen, welche Spannungen einem wechselseitigen Verständnis zwischen den Völkern der Welt entgegenstehen. Zum UNESCO «Tensions Project» gehört auch die Untersuchung der Vorstellungen, «die Menschen einer Nation von ihrer eigenen und von anderen Nationen hegen».

Es liegt in der Tat nahe, dass internationale Verständigung in gewissem Umfang von der Art solcher Vorstellungen abhängig ist – vor allem dann, wenn sich diese in den Medien der Massenkommunikation durchsetzen. Unter diesen Medien ist der Film möglicherweise das prägendste.

Wenn wir die Bilder typischer Vertreter anderer Nationen, wie sie in Filmen gezeigt werden, untersuchen wollen, ergeben sich direkt zwei große Forschungsbereiche. Wie repräsentieren Filme irgendeiner Nation die jeweils eigene? Und: Wie stellen sie andere Nationen dar? Die erste dieser beiden Fragen, mit der sich gegenwärtig immer mehr Veröffentlichungen beschäftigen, kann hier zu Gunsten der zweiten übergangen werden, die für das UNESCO-Projekt bedeutender scheint. Es ist dies eine neue Frage, die in dieser allgemeinen

* Dieser Text wurde erstmals im Frühjahr 1949 unter dem Titel «National Types as Hollywood Presents Them» im *Public Opinion Quarterly* veröffentlicht. Eine französische Übersetzung erschien ein Jahr später als «Les types nationaux vus par Hollywood» in der *Revue internationale de filmologie* 6; auf Deutsch wurde der Text erstmals 1967 zugänglich. Die Auszüge, die wir hier präsentieren, stammen aus einer neuen Übersetzung, die vollständig im Band 2.2 (*Studien zu Massenmedien und Propaganda*) der Kracauer-Werke-Ausgabe im Suhrkamp Verlag erscheinen wird. Für die Erlaubnis zum Vorabdruck danken wir den HerausgeberInnen dieses Bandes, Christian Fleck, Inka Müller-Bach und Bernd Stiegler, sowie den Verantwortlichen des Verlags ganz herzlich.

Form bislang nicht gestellt wurde. Sie geriet, mit einer ganzen Menge verwandter Fragen, erst jetzt in den Blick: in einer Zeit, in der eine Weltregierung möglich scheint und Weltbeherrschung eine reale Gefahr ist. Erst damit wurde das Ziel wechselseitiger Verständigung durch Wissen, bislang eher ein intellektuelles Vergnügen, zu einer für Demokratien lebenswichtigen Frage.

Die folgende Studie beabsichtigt keineswegs, eine umfassende Analyse der diversen Filmbilder zu geben, die die Völker weltweit voneinander gebildet haben und weiterhin bilden. Beabsichtigt ist eine Pilotstudie, also der Versuch, den Boden für eine solche Gesamtuntersuchung zu bereiten. Geschehen soll dies durch Untersuchung eines schmalen Ausschnitts aus dem Gesamtfeld: Es geht um Erscheinung und Auftreten englischer und russischer Charaktere in amerikanischen Spielfilmen seit etwa 1933.

[...]

Objektive und subjektive Faktoren im Bild anderer Völker

Ob es um Individuen oder Völker geht, das Wissen voneinander wird sich von einem Zustand der Unkenntnis hin zu einem partnerschaftlichen Verständnis entwickeln. Was durchschnittliche Amerikaner etwa von Japanern wissen, ist weit entfernt von den Motiven, die, wie Ruth Benedict jüngst herausgearbeitet hat, Haltungen und Verhaltensweisen von Japanern bestimmen. Ihre Studie (2006 [1946]) markiert einen Fortschritt an Objektivität und stellt uns vor die Forderung, die bekannten Vorstellungen und verbreiteten Vorurteile abzulegen, die in unsere standardisierten Bilder von diesem Volk eingegangen sind. Allgemein gesprochen: Jeder Wissenszuwachs dieser Art ist gleichbedeutend mit einer dichteren Annäherung an das Objekt, das wir durchdringen wollen.

Diese Annäherung jedoch wird aus zwei Gründen stets asymptotisch bleiben. Der eine Grund liegt im Objekt selbst begründet. Ein Individuum oder ein Volk ist kein fixiertes Wesen, sondern ein lebender Organismus, der sich entlang nicht vorhersagbarer Linien entwickelt – daher die Schwierigkeiten der Selbsterkenntnis. Wahr ist, dass die einander ablösenden Bilder, die ein Volk von seinem eigenen Charakter schafft, in der Regel verlässlicher sind als solche, die es von fremden Völkern prägt. Doch sind auch jene weder vollständig noch definitiv.

Ein zweites Hindernis, dieses Wissen zu vervollkommen, das auf dem Weg dorthin von Bedeutung ist, liegt in uns selbst. Wir nehmen

alle Objekte in einer Perspektive wahr, die uns von unserer Umgebung ebenso aufgeprägt wird wie von unverlierbaren Traditionen. Unsere Vorstellungen von einem Fremden reflektieren notwendig heimische Denkgewohnheiten. So sehr wir auch versuchen, diesen subjektiven Faktor einzudämmen – was wir im Interesse größerer Objektivität auch unbedingt tun müssen –, wir nehmen Andere von einer Position aus wahr, die ein für alle Mal die unsere ist. Jeder Versuch, mit dem Anderen zu verschmelzen, wäre für uns ebenso aussichtslos wie der, uns in einem Vakuum anzusiedeln.

Jedes Bild, das wir uns von einem Individuum oder einem Volk machen, ist das Resultat eines objektiven und eines subjektiven Faktors. Der erste kann nicht ins Unendliche wachsen, ebenso wenig lässt sich letzterer vollständig ausschalten. Worauf es also ankommt, ist das Verhältnis zwischen beiden Faktoren. Ob unser Bild eines fremden Volkes sich wirklicher Ähnlichkeit nähert oder nur als Vehikel unseres Selbstausdrucks dient; ob es eher ein Porträt ist als eine Projektion, hängt davon ab, inwieweit wir in unserer Suche nach Objektivität unsere naive Subjektivität überwinden.

Medieneinflüsse auf das Verhältnis Subjektivität-Objektivität

Das Verhältnis von subjektivem und objektivem Faktor variiert je nach dem jeweiligen Medium der Kommunikation. Es liegt auf der Hand, dass Objektivität im Medium des gedruckten Worts am größten sein kann. Auch im Radio spielt objektive Information eine beträchtliche Rolle, selbst wenn dies durch verschiedene Restriktionen beeinträchtigt sein kann, die zumeist in der Natur dieses Massenmediums liegen. Doch trotz all seiner Begrenzungen registriert das Radio jeden bedeutsamen Zuwachs an Wissen. So bezweifle ich nicht, dass die Entwicklung der modernen (Sozial-)Anthropologie – wie sie sich aus den Notwendigkeiten psychologischer Kriegsführung und dem Engagement dieses Landes in internationalen Angelegenheiten ergibt – mit ein Grund dafür ist, dass in jüngster Zeit Radiosendungen entwickelt wurden, die von den Lebensverhältnissen in anderen Ländern berichten und sich dabei insbesondere auf «Charakter und Ideale des russischen Volkes» konzentriert haben.¹

¹ *You and the Russians: A series of five Programs presented on the Columbia Radio System.* Eine Broschüre des CBS. Die Sendungen liefen im November 1947.

Wie aber verhält es sich mit dem Film? Hollywoods Spielfilme sind kommerzielle Produkte, die für den Massenkonsum im Inland und, wenn möglich, auch im Ausland geschaffen werden. Welche Folgen dieses alles regierende Prinzip hat, ist offensichtlich: Hollywood muss versuchen, die Massen zu faszinieren, ohne dabei seine Verbindungen zur Finanzwelt und zu maßgeblichen Interessengruppen zu gefährden. Es muss, mit Blick auf die hohen Produktionskosten, strittige Gegenstände meiden, wenn der Kassenerfolg nicht ausbleiben soll. Dafür, was dieses «Muss» für die Darstellung von Ausländern bedeutet, liefert der Misserfolg, den *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (IM WESTEN NICHTS NEUES, Lewis Mileston, USA 1930), der Film nach Remarques Roman, erlitt, ein klassisches Beispiel: Nach nur wenigen Vorstellungen in Berlin im Dezember 1930 musste er abgesetzt werden. Der Film, der die Anti-Kriegs-Stimmung deutscher Soldaten im jahrelangen Grabenkrieg zum Gegenstand hat, reizte die Nationalsozialisten zu gewalttätigen Demonstrationen, woraufhin die deutsche Regierung weitere Vorstellungen verboten hat (vgl. Kracauer 1984 [1947]). Ähnliche Erfahrungen, die kurz vor dem Zweiten Weltkrieg mit gemäßigt antifaschistischen Filmen in neutralen Ländern gemacht wurden, haben die traurige Wahrheit bestätigt, dass ausländische Völker ebenso empfindlich sind wie inländische Gruppen in der Geschäftswelt und anderswo. Die Filmindustrie schreckt darum davor zurück, «Charaktere oder Situationen in einer Weise zu zeigen, die in ihren aktuellen Auslandsmärkten verletzend wirken können: Warum eine Quelle des Profits aufs Spiel setzen?» (Dobb 1948, 507).

So steht Hollywood vor der Aufgabe, Filme zu produzieren, die für die Massen attraktiv sind, insbesondere für amerikanische Massen. Wie es sich dieser Aufgabe stellt, ist eine schon seit langem kontrovers diskutierte Frage. Viele behaupten, Hollywood sei, gestützt auf die den Studios angeschlossenen Kinoketten, in der Lage, Filme zu verkaufen, die den Massen das nicht gäben, was diese wirklich wollten. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, sieht es so aus, als verkauften Hollywoodfilme das Publikum in der Regel für dumm und verführten es. Die eigene Indolenz und ein riesiger Werbeaufwand bringe es dazu, solche Filme zu akzeptieren. Ich glaube nicht, dass sich ein solcher Standpunkt halten lässt. Die Erfahrung hat uns gelehrt, dass nicht einmal totalitäre Regimes die öffentliche Meinung unendlich manipulieren können. Und was für diese gilt, gilt umso mehr für eine Industrie, die trotz monopolistischer Tendenzen immer noch in einer durch Wettbewerb bestimmten Gesellschaft operieren muss. Ihr Profitinteresse zwingt die Filmindustrie, die aktuellen Trends im Massengeschmack aufzuspü-

ren und ihre Produkte diesen anzupassen. Dass diese Notwendigkeit der Industrie Raum für kulturelle Initiativen lässt, ändert die Situation nicht. Natürlich bekommt das amerikanische Publikum das, was Hollywood wünscht, dass es sich wünschen soll. Auf lange Sicht jedoch bestimmen Publikumswünsche, ob sie nun ausdrücklich sind oder im Untergrund schlummern, den Charakter der Hollywoodfilme (vgl. Kracauer 1984 [1947], 9-18).

Das Publikum bestimmt auch, auf welche Weise diese Filme Ausländer zeichnen. In jedem dieser Bilder ist der subjektive Faktor mehr oder weniger identisch mit den Vorstellungen, die in der öffentlichen Meinung in Amerika über das dargestellte Volk vorhanden sind. Insofern wäre es ziemlich ungeschickt, eine Nation, die bei Durchschnittsamerikanern beliebt ist, unvorteilhaft zu zeigen; ebenso wenig ist wohl zu erwarten, dass aktuell unbeliebte Nationen mit billiger Nachsicht behandelt würden. Entsprechend werden Filmkampagnen für oder gegen eine Nation wahrscheinlich nur dann gestartet, wenn sie bereits vorhandene, starke Stimmungen nutzen können.

Dass es solchen Stimmungen nachgibt, muss Hollywood jedoch nicht daran hindern, Informationen über fremde Völker anzubieten. Es ist sicher richtig, dass wir andere Völker normalerweise deshalb verstehen wollen, weil wir ein Interesse an wechselseitigem Verständnis haben. Doch können auch Angst oder Misstrauen, die wir einem Volk entgegenbringen, starke Gründe dafür sein, die Motive hinter dessen Zielen verstehen zu wollen. Der Wunsch nach Wissen, ein wesentlich unabhängiger innerer Antrieb, lebt aus Sympathie und Antipathie. In welchem Maß nun befriedigen Hollywood-Filme diesen Wunsch? Oder, genauer gefragt: In welchem Verhältnis stehen subjektive und objektive Faktoren in amerikanischen Filmbildern von Ausländern? Und weiter: Ist dieses Verhältnis bislang konstant oder können wir mit Gründen annehmen, dass, zum Beispiel, die Bilder aus dem Jahr 1948 jene von 1933 an Objektivität übertreffen?

Hollywoods Einschätzung seines Publikums

Ohne damit Antworten vorwegzunehmen, möchte ich ein Prinzip formulieren, das ich aus dem übermächtigen Profitmotiv ableite. Ob und wie Hollywood diese oder jene Informationen präsentiert oder nicht, hängt davon ab, wie man die Reaktion der großen Masse der Kinogänger auf deren Verbreitung durch einen Spielfilm einschätzt. In diesem Zusammenhang scheint mir bedeutsam, dass die Filmindustrie von sich selbst als einer Unterhaltungsindustrie spricht – ein Begriff,

der, was immer sonst er an Konnotationen mit sich führt, an Filme bestimmt nicht zuerst in ihrer Funktion als Träger von Wissen denken lässt. Weit verbreitet ist die Tendenz, filmische Unterhaltung nicht nur mit Entspannung gleichzusetzen, sondern auch alles Informativ als unerwünschtes Beiwerk zu begreifen. Das Unterhaltungsrezept, dem Preston Sturges schon 1941 in seinem ambitionierten Film SULLIVAN'S TRAVELS folgte, beruht auf der Überzeugung, dass Menschen, die ins Kino gehen, Entspannung suchen; und das wiederum unterstellt, dass das Bedürfnis nach Entspannung und die Suche nach Wissen einander eher widersprechen, als dass sie sich beförderten. Für alle solche Rezepte gilt, dass sie das geistige Klima charakterisieren, ohne jedoch wirklich verbindlich zu sein. Viele Vorkriegsfilme haben sich über das übliche Hollywoodmuster hinweggesetzt und unser Verständnis der Welt vertieft.

Erst seit Ende des Kriegs haben die ideologischen Konventionen eine Veränderung durchlaufen, und auch dieser Wandel muss zurückverfolgt werden auf die Stimmung der Massen. Offensichtlich angeregt durch das allgemeine Bedürfnis nach Aufklärung, das sich infolge des Kriegs entwickelte, befürworteten Sprecher der Branche Filme, die Unterhaltung und Information verbinden. Filme, sagt etwa Jack L. Warner (1946), «sind Unterhaltung – aber sie sind auch mehr als das». Und er prägt den Terminus «ehrliche Unterhaltung», um den Eindruck zu vermitteln, Hollywood kämpfe für die Wahrheit, für Demokratie, für internationale Verständigung und so weiter. Diese Auffassung vertritt auch Eric Johnston, der Präsident der Motion Picture Association, mit seiner ganzen Autorität. Unter der Überschrift *Das Recht auf Wissen* erklärt er, und bezieht sich dabei auf Spielfilme ebenso wie auf Dokumentarfilme: «Als Mittel zur Beförderung des Wissens und des Verständnisses unter den Völkern steht der Film an der Schwelle seiner epochalen Verbreitung».²

Ob der amerikanische Film diese Schwelle bereits passiert hat oder nicht, wird man sehen. In der inneramerikanischen Szene ist das wohl geschehen – zumindest bis zu einem bestimmten Punkt und zeitweilig. Filme wie *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (William Wyler, USA 1946), *BOOMERANG* (Elia Kazan, USA 1947) und *GENTLEMAN'S AGREEMENTS* (Elia Kazan, USA 1947) klagen soziale Missstände an und zeigen dabei eine progressive Haltung, die den Kriegserfahrungen zweifellos eine Menge verdankt (vgl. Kracauer 2004 [1948]). Sie laufen noch immer

2 *Motion Picture Letter* 5,6 (Juni 1946), hg. v. *Public Information Committee of the Motion Picture Industry*.

vor vollen Häusern, allerdings hat politischer Druck die Branche inzwischen dazu gebracht, diesen Weg wieder zu verlassen. Wird Hollywood zu seinen alten Rezepten zurückkehren? Derzeit können wir das nur gespannt abwarten.

Das Element der Zeit

Die ausländischen Völker, die in amerikanischen Filmen zu sehen sind, erscheinen dort nicht kontinuierlich in Filmen über deren jeweils aktuelles Alltagsleben.

Engländer wurden in einer ganzen Anzahl von Vorkriegsfilmen vorgestellt, die dicht aufeinander folgten – darunter der bereits erwähnte *CAVALCADE* (Frank Lloyd, USA 1933), *OF HUMAN BONDAGE* (John Cromwell, USA 1934), *RUGGLES OF RED GAP* (Leo McCarey, USA 1935), *ANGEL* (Ernst Lubitsch, USA 1937), *LOST HORIZON* (Frank Capra, USA 1937), *A YANK AT OXFORD* (Jack Conway, GB 1938), *THE CITADEL* (King Vidor, GB 1938), *THE SUN NEVER SETS* (Rowland V. Lee, USA 1939), *WE ARE NOT ALONE* (Edmund Goulding, USA 1939), *REBECCA* (Alfred Hitchcock, USA 1940), *FOREIGN CORRESPONDENT* (Alfred Hitchcock, USA 1940) und *HOW GREEN WAS MY VALLEY* (John Ford, USA 1941). Und kaum waren die Vereinigten Staaten in den Krieg eingetreten, wurden Filme häufiger, die sich mit England und den Engländern beschäftigten, wie sich an *MRS. MINIVER* (William Wyler, USA 1942), *THE PIED PIPER* (Irving Pichel, USA 1942), *JOURNEY FOR MARGRET* (W.S. Van Dyke, USA 1942), *THE WHITE CLIFFS OF DOVER* (Clarence Brown 1944) und anderen zeigt.

Direkt nach dem Krieg verebbte diese Welle. So weit ich sehe, ist die englische Nachkriegsgeneration in den Filmen nicht präsent, mit Ausnahme von *THE PARADINE CASE* (Alfred Hitchcock, USA 1948), einer Mordgeschichte, die sich allerdings überhaupt nicht auf Aktuelles bezieht, und des international ausgerichteten Melodrams *BERLIN EXPRESS* (Jacques Tourneur, USA), der erst 1948 in die Kinos kam. Zwischen 1945 und 1948 tat sich eine Lücke auf, in der ausschließlich Filme zu sehen waren, die in der Vergangenheit spielen – Lubitschs *CLUNY BROWN* (Ernst Lubitsch, USA 1946), der vornehme und weniger vornehme Sitten der Vorkriegszeit ironisierte; *SO WELL REMEMBERED* (Edward Dmytryk, GB 1947), eine sozialkritische Chronik des Kleinstadtlebens zwischen den Kriegen; *IVY* (Sam Wood, USA 1947); *MOSS ROSE* (Gregory Ratoff, USA 1947) und *SO EVIL MY LOVE* (Lewis Allen USA/GB 1948). Die drei letztgenannten waren Kriminalthriller, die im England der Jahrhundertwende oder noch früher spie-

len. Nun mögen drei Jahre keine lange Zeit sein, dennoch erscheint das fortgesetzte Desinteresse an der Gegenwart ein wenig seltsam.

Während der 1930er Jahre waren weniger Zeitgenossen aus Russland zu sehen als solche aus England, sie wurden allerdings auch nicht völlig vernachlässigt. NINOTCHKA (Ernst Lubitsch, USA 1939) habe ich bereits erwähnt, andere Filme aus dieser Zeit sind TOVARICH (Anatole Litvak, USA 1937) und COMRADE X (King Vidor, USA 1940). Während des Krieges, nachdem Stalin sich den Alliierten angeschlossen hatte, erlaubte Hollywood niemandem, seine Studios mit enthusiastischen Geschichten von russischem Heldentum zu übertreffen. Zwischen 1943 und 1944, mit Filmen wie MISSION TO MOSCOW (Michael Curtiz, USA 1943), MISS V. FROM MOSCOW (Albert Herman, USA 1942), THE NORTH STAR (Lewis Milestone, USA 1943), THREE RUSSIAN GIRLS (Henry S. Kesler & Fyodor Otsep, USA 1943), SONGS OF RUSSIA (Gregory Ratoff, USA 1944), erreichte eine regelrechte Welle pro-russischer Filme die Kinos.

Dann, und nicht anders als im Falle Englands, verschwanden die Russen für drei Jahre. Ihr Verschwinden war sogar noch vollständiger als das der Engländer, denn ich weiß von nicht einem halbwegs bedeutenden Film, der nach A ROYAL SCANDAL (USA 1945) gezeigt wurde, allerdings befasst sich diese von Lubitsch inszenierte Wiederbelebung von Katharina der Großen mit der russischen Vergangenheit. Natürlich übergehe ich damit das Motiv des «verrückten Russen», der in THE SPECTER OF THE ROSE (Ben Hecht, USA 1946) wieder auferstand und der ein vom amerikanischen Kinopublikum favorisiertes Stereotyp darstellt – in der Regel handelt es sich um einen in Russland geborenen Künstler, der im Westen Schutz gesucht hat. Allerdings sind diese Figuren ihrer Heimat bereits so entfremdet, dass sie nicht als Sowjetbürger wahrzunehmen waren. Keine Frage, auch in der Vorkriegszeit waren Russen selten auf der Leinwand zu sehen, damals allerdings tauchten sie auch in anderen Medien nicht auf. Denn das eigentlich Erstaunliche daran, dass Sowjetrußland in Filmen der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht vorkommt, ist, dass es in Reden und Printmedien nahezu allgegenwärtig ist. Dieser verbreiteten Obsession schenkte zwischen 1945 und 1948 offenbar nur der Film keine Aufmerksamkeit.

Doch auch darin, dass es die Russen ignorierte, verhielt sich Hollywood seinen Mustern entsprechend. Das belegt sein ebenso verdächtiges Schweigen über den Nationalsozialismus in den Jahren nach 1939. Zwar hatte Deutschland auch vor 1933 in amerikanischen Filmen keine bemerkenswerte Rolle gespielt. Doch genau in den kritischen Jahren von 1930 bis 1934 richteten zwei A-Filme den Scheinwerfer dort-

hin: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT und LITTLE MAN, WHAT NOW? (Frank Borzage, USA 1934), die Adaption von Hans Falladas Roman *Kleiner Mann – was nun?* (1932), der von der Arbeitslosigkeit in den Jahren vor Hitler handelt. Hollywood wurde, so scheint es, nun doch ein wenig aufmerksamer für die deutschen Verhältnisse. Und was folgte darauf? In den folgenden Jahren war Hitler überall Thema, nur nicht auf der Leinwand. Wenn ich mich nicht irre, erschienen in dieser Zeit nur zwei Filme, in denen Deutsche auftauchen: THE ROAD BACK (James Whale, USA 1937) und THREE COMRADES (Frank Borzage, USA 1938), beide nach Romanen von Remarque, dessen Name Geschäfte versprach; beide Filme spielten in der frühen Weimarer Republik, wobei diese, als die Filme in den Kinos liefen, längst tot und begraben war.

Zeiten, in denen Schweigen klug erscheint

Dieser zeitweise Rückzug von bestimmten Völkern lässt sich nur durch Faktoren erklären, die mit der Kommerzialität der Filmproduktion zusammenhängen. Bezeichnenderweise provozierten Vorkriegsdeutschland und Nachkriegsrußland in den Vereinigten Staaten leidenschaftliche Kontroversen. Vor dem Krieg war das Land gespalten in Isolationisten und Interventionalisten; direkt nach dem Krieg entbrannten heiße Debatten darüber, ob die Vereinigten Staaten dem Kreml gegenüber eine harte oder eher eine nachgiebige Linie verfolgen sollten. Ich glaube, diese Spaltung der öffentlichen Meinung ist der Grund für das ausweichende Verhalten Hollywoods. Die Filmindustrie ist, wie ich bereits gesagt habe, hinsichtlich ökonomischer Risiken derart sensibel, dass sie geradezu automatisch vor allem zurückschreckt, was kontrovers ist. Deutschland und Rußland waren als «heißer Stoff» tabuisiert; und heiße Themen blieben sie solange, wie sich jedermann an den Debatten beteiligte und eine definitive Beilegung dieses landesweiten Meinungskampfs nicht in Sicht war. Nicht obwohl sie die Geister beschäftigten, sondern genau deswegen verschwanden die beiden Länder aus den Filmen.

Eine damit vergleichbare Kontroverse über die angloamerikanischen Beziehungen hat es nicht gegeben. Warum aber sind dann in Hollywoodfilmen nur so wenige Nachkriegs-Engländer zu sehen? Bedenkt man, welchen Einfluss die Massen mit ihren Ansichten und Einstellungen ausüben, könnte diese Seltenheit damit zusammenhängen, dass unter Amerikanern ein gewisses Unbehagen gegenüber der Labour-Regierung in London herrscht. Diese Unruhe ist verständlich, denn was derzeit in England vorgeht, stellt eine Herausforderung des

amerikanischen Glaubens an freies Unternehmertum und seine besonderen Vorzüge dar. Jede Debatte über englische Angelegenheiten könnte sehr leicht einen Streit über Vorzüge und Nachteile des *american way of life* auslösen. Und wenn es zu einer solchen Kontroverse kommt, kann man nie wissen, wohin sie führen wird. Das Thema ist ziemlich heikel und verwickelt, und ich unterstelle, dass Hollywoods Produzenten derzeit die lebenden Engländer aus eben diesen Gründen, vielleicht sogar ohne bewusste Entscheidungen, zugunsten ihrer weniger problematischen Vorgänger vernachlässigen.³

... und Zeiten, seine Meinung zu sagen

Ganz unvermittelt können solche Zeiten des Schweigens enden, und aus mimosenhafter Scheu wird ungenierte Deutlichkeit. In der Vorkriegszeit haben die Jahre 1938/39 eine solche Wende gebracht. In dem Augenblick, in dem die Krise in Europa ihren Höhepunkt erreichte, nahm der amerikanische Film die Achsenmächte und deren Überzeugungen zum ersten Mal zur Kenntnis. *BLOCKADE* (William Dieterle, USA 1938), eine Produktion von Walter Wanger, löste den Trend aus. Der Film prangerte das mitleidlose Bombardement spanischer Städte während des Bürgerkriegs an, sympathisierte dabei mit den Loyalisten, was allerdings nicht ausdrücklich geschah; auch der Name Francos als der des eigentlichen Schurken wurde nicht genannt. Bald jedoch gab Hollywood dieses Zögern auf. Offen brandmarkte *THE CONFESSIONS OF A NAZI SPY* (Anatole Litvak, USA 1939), eine realistische Darstellung von nationalsozialistischen Aktivitäten in den Vereinigten Staaten, Hitlerdeutschland und alles, wofür es stand. Dann begann der Krieg, und Anti-Nazifilme, meist weniger realistisch als gut gemeint, wucherten üppig.

Während der schicksalhaften Jahre 1938/39 meldeten sich auch Filmindustrien anderer Länder. In Frankreich entstand *LA GRANDE ILLUSION* (Jean Renoir, F 1937; 1938 als *GRAND ILLUSION* in amerikanischen Kinos), eine im Geist des Pazifismus erzählte Geschichte aus dem Ersten Weltkrieg, und *DOUBLE CRIME SUR LA LIGNE MAGINOT* (Félix Gandéra, F 1937; 1939 als *DOUBLE CRIME IN THE MAGINOT LINE* in amerikanischen Kinos), in dem die deutschen Charaktere nicht eindeutig

3 Direktere Gründe für dieses Verhalten Hollywoods könnten auch im «kalten Krieg» zwischen der amerikanischen und der britischen Filmindustrie zu finden sein, ebenso in den derzeit düsteren Aspekten des Lebens in England, das wenig attraktiv ist für Filme, die vom Glamour leben. Doch welches Gewicht solche Gründe haben, ist auch abhängig vom atmosphärischen Druck der politischen Szene.

gezeichnet sind. Auch wenn beide Filme davor zurückschreckten, NS-Deutschland beim Namen zu nennen, beschworen sie doch dessen riesigen Schatten herauf. Ein ähnliches Mittel nutzte Eisenstein: in seinem Film *ALEKSANDR NEVSKIY* (Sergei Eisenstein, UdSSR 1938, der 1939 als *ALEXANDER NEVSKI* in amerikanischen Kinos lief). Die Darstellung, die er der Niederlage der Deutscher gegen das Russland des dreizehnten Jahrhunderts gibt, ist Eisensteins – und mit ihm Stalins – Warnung an Hitler, das alte Spiel nicht noch einmal zu spielen.

Kurz nach dem Kinostart von *BLOCKADE* unterstrich John C. Flinn, ein Korrespondent von *Variety*, wie aufmerksam Hollywood die Entwicklung verfolgte, die dieser Film nach sich zog: «Angesichts des finanziellen Erfolgs gaben einige der großen Studios ihre bis dahin zögernde Haltung zu Storys auf, die sich mit Themen befassten, die international, ökonomisch wie politisch, kontrovers waren» (1938). Mit seiner Feststellung beleuchtet der Kenner der Szene die Motive, die die Filmindustrie zum Handeln trieben. Trotz der Proteste gewisser katholischer Gruppen war *BLOCKADE* ein Kassenerfolg. Selbst wenn Hollywood auch schon vor diesem Film geneigt gewesen sein mochte, Anti-NS-Filme zu produzieren, realisiert wurden sie erst, als man sich sicher sein konnte, dass sie auch landesweit akzeptiert würden. Das Auftreten von Nationalsozialisten auf der Leinwand war verknüpft mit einer Veränderung in der öffentlichen Meinung in den Vereinigten Staaten. Solche Filme erschienen nach den Debakeln in Spanien und Österreich, als die Zeit schwankender Debatten praktisch vorüber war. Weiterhin gab es natürlich isolationistische Tendenzen, doch das ganze Land kochte vor Empörung über die Nationalsozialisten, und eigentlich zweifelte niemand mehr daran, dass die Welt Hitler und seine Verbündeten eines Tages würde stoppen müssen. Weil diese Überzeugung auch in England, Frankreich und anderswo vorherrschte, ging Hollywood kein großes Risiko ein: Es gab Gefühlen Ausdruck, die universell verbreitet waren.

Was 1939 geschah, wiederholte sich 1948. Drei, vier Jahre war es still um die Russen gewesen. Und nun beginnen sie – ebenso unvermittelt wie die Deutschen zuvor – wieder in amerikanischen Filme zurückzukehren. Die Parallelen zwischen *THE IRON CURTAIN* (William A. Wellman, USA), der ab Mai 1948 in den Vereinigten Staaten lief, und *THE CONFESSIONS OF A NAZI SPY* sind nicht zu übersehen. Wie dieser ist auch der neue Film ein Spionagethriller – eine Filmerzählung der Ereignisse, die 1946 zur Enttarnung eines von Russland gelenkten Spionagerings in Kanada führten. Beide Filme basieren auf Drehbüchern des gleichen Autors (Milton Krims), beide sind sie im Do-

kumentarstil erzählt. Sollten diese Ähnlichkeiten, wie ich glaube, ein Zeichen analoger Zeitumstände sein, dann wäre THE IRON CURTAIN mit seiner ausgesprochenen Feindseligkeit gegen das Sowjetregime ein Symptom dafür, dass die öffentliche Meinung in den Vereinigten Staaten das Stadium der Kontroverse verlassen hat und nun zu einer unterschiedenen Haltung gegen Russland neigt.

[...]

Aus dem Englischen von Klaus Binder

Literatur

- Benedict, Ruth (2006) *Chrysantheme und Schwert. Formen der japanischen Kultur* [engl. 1946]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dobb, Leonard W. (1948) *Public Opinion and Propaganda*. New York: Henry Holt.
- Flinn, John C. (1938) Film Industry Watching *Blockade* as B.O. Cue on provocative Themes. In: *Variety*, v. 22. Juni 1938.
- Kracauer, Siegfried (1984) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [engl. 1947]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (2004) Filme mit einer Botschaft [engl. 1948]. In: Ders.: *Kleine Schriften zum Filme* (Werke Bd. 6.3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 405–418.
- Warner, Jack L. (1946) What Hollywood Isn't [Reklame-Blatt]. Hg. v. *Hollywood Citizen News and Advertiser*.