

Irmbert Schenk

Kino und Modernisierung

Von der Avantgarde zum Videoclip

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	9
Vom Slapstick zum Monumentalfilm. Die Etablierung eines Mediums	22
Von Cabiria zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien	45
Flucht aus der Moderne? Fanck, Riefenstahl, Trenker	68
Moderne, Avantgarde, Postmoderne Drei Filme: Fritz Lang: <i>Metropolis</i> – Walter Ruttmann: <i>Berlin – Die Sinfonie der Grosstadt</i> – Giorgio Moroder: <i>Metropolis</i>	85
Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus. Walter Ruttmanns <i>Acciaio</i>	97
Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung	118
»Derealisierung« oder »aufregende Modernisierung«? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik	146
»Politische Linke« versus »Ästhetische Linke«. Zum Wendestreit der Zeitschrift <i>Filmkritik</i> in den 60er Jahren	171
Natur und Anti-Natur in den Filmen von Michelangelo Antonioni	200
Zeit und Beschleunigung. Vom Film zum Videoclip?	222
Publikationsnachweise	240

Vorwort

von Leonardo Quaresima

Film/Kino und die Großstädte entwickeln sich in einer auffälligen Synchronizität, bei der das Kino sowohl Resultat wie Motor der entscheidenden gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse ist. Ohne die Industrialisierung im 19. Jahrhundert mit den großen Migrationsbewegungen vom Land in die Städte und die Herausbildung der Großstädte mit ihren Vorstädten hätte es das Kino 1895 nicht gegeben. Die absolut neuartigen „bewegten Bilder“ dienen der Unterhaltung, sind zugleich aber auch Mittel zum Erlernen der neuen Zeitrhythmen, zur Wahrnehmung der Vorgaben von Stechuhr und Fahrplan wie der materiellen Mobilität der Verkehrsmittel und der Geschwindigkeit der Bewegung, kurz der neuen Zeit-Raum-Verhältnisse. Die Wiedergabe realer Bewegung in Bildern und die Bewegung der Filmbilder selbst durch die Kamera wie ihre assoziative Reihung werden zum Synonym für die Modernisierung der großstädtischen Lebenserfahrung und der industrialisierten Gesellschaften insgesamt. Die in diesem Band versammelten Aufsätze erfüllen ein überfälliges filmwissenschaftliches Desiderat, indem sie den Zusammenhang von Kino und Modernisierung anhand aussagekräftiger filmhistorischer Schwerpunkte von der Frühgeschichte bis zum Videoclip untersuchen. Mittelbarer Gegenstand dreier Aufsätze dieses Buches ist die schwierige Befassung mit den Modernisierungsleistungen des italienischen und des deutschen Faschismus, womit der Band auch einen umstrittenen Schwerpunkt der Forschung in diesem Bereich aufgreift.

Es kann immer noch vorkommen, dass man in italienischen Universitäten hört, der Rationalismus in der Architektur der 30er Jahre sei eine angefeindete und minoritäre Komponente im Rahmen der architektonischen und städtebaulichen Politik des Faschismus gewesen – oder sogar eine Opposition gegen das Regime, die dann erst nach dem Krieg deutlich geworden sei. So wie man auch noch immer hören kann, der filmische Neorealismus sei eine Oppositionsbewegung gegen das Regime gewesen, gegen dessen Darstellungsmodelle und Kulturpolitik. In Deutschland wiederum – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen – steht die analytische Geschichtsschreibung des Funktionalismus in den Jahren des Dritten Reichs noch ganz am Anfang,¹ während die Meinung, dass er mit dem Aufkommen des Nazismus abrupt beendet und systematisch gebrandmarkt worden sei, einer allgemeinen und weit verbreiteten Vorstellung entspricht.

1 Vgl. dazu und allgemein Winfried Nerdinger, Hg., *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, Prestel, München 1993

Der Widerstand gegen eine Untersuchung der Beziehung zwischen den Faschisten und den Modernisierungsprozessen ist also noch immer sehr stark – sofern eine solche Beziehung nicht *einfach* geleugnet wird. Modernisierung wird entweder als oberflächliches Etikett benützt, als Lack über Analysen, die mit den unterschiedlichsten historischen Modellen und (ziemlich *alten*) Forschungsmethoden verbunden sind. Oder es wird auf sie wie auf eine Art gefährlicher, kompromittierender Kategorie hingewiesen: fast so, als ob es eine Abschwächung des Urteils über jene Regime bedeuten würde, wenn man ihnen Entwürfe und Politiken der technologischen Innovation, ökonomischer und administrativer Rationalisierung, sozialer Mobilität und die Nutzung der Ausdrucksweisen der Modernität zubilligt, als ob man damit eine Tür zu ihrer Legitimation öffnen oder, noch gröber, als ob man ihnen damit eine positive historische Rolle einräumen wollte.

In Deutschland hat, wie wir wissen, die Diskussion darüber erst in jüngerer Zeit angefangen, zwischen Ende der 80er Jahre und Anfang des folgenden Jahrzehnts. Die Platzierung der Debatte über Modernisierung und Drittes Reich innerhalb des *Historikerstreits* hat dabei sicher ihre Entwicklung und Tragweite bedingt. Die Untersuchung des Modernen *im* Nazismus bzw. *des* Nazismus wurde stark angefeindet, nachdem sie in den Schraubstock des Revisionismus geraten war bzw. solcher Tendenzen verdächtigt wurde; den radikalsten Beiträgen wurde entsprechend auch ein Platz am Rande der wissenschaftlichen Forschung zugewiesen.¹ Die wichtigsten Neuerungen in dieser Debatte sind folgerichtig von außen gekommen: von den Thesen Jeffrey Herfs über den „reactionary modernism“² und von den Schriften Zygmunt Baumans.³ Erst in neuerer Zeit scheint sich auch die akademische Forschung, und zwar ausgehend von einem Modell der Ambivalenz, die Frage der Verbindung von Modernität und totalitären Regimes eingehender anzueignen.⁴

Doch könnten zwei schon vor geraumer Zeit von der historischen Forschung vorgelegte Referenzen genügen, um den noch existierenden Widerstand und die damit verbundene Zensur zu überwinden: Die Arbeiten von George L. Mosse über die Ursprünge des Nazismus⁵ und die von Emilio Gentile über die Ursprünge des Faschismus.⁶ Wie man auch einer neuen Arbeit von Alberto De Bernardi entnehmen kann, ist die Modernisierung als Prozess für sich kein monolithisches, einheitliches Phä-

1 Vgl. als Beispiel Michael Prinz, Rainer Zitelmann, Hg., *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991

2 Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism*, Cambridge University Press, Cambridge 1984

3 Zygmunt Bauman, *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust* (1989), EVA, Hamburg 1992; Ders., *Moderne und Ambivalenz* (1991), Junius, Hamburg 1992

4 Vgl. Riccardo Bavaj, *Die Ambivalenz der Moderne im Nationalsozialismus. Eine Bilanz der Forschung*, Oldenbourg, München 2003

5 George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen* (1977), Campe, Frankfurt/M 1993

6 Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, Laterza, Bari 1975

nomen.⁷ Er kann vielmehr Ungleichgewichte und Verschiebungen zwischen seinen (ökonomischen, sozialen, institutionellen) Elementen aufweisen. Gerade in den Ländern, in denen diese Ungleichgewichte besonders stark waren (Italien, Deutschland), hat die Modernisierung eine weitergehende Entwicklung durch politische Formen (die Faschismen) erfahren, die einzelne Aspekte beschleunigt haben: die unmittelbare politische Mobilisierung, die soziale Anerkennung der Mittelschichten, die Prozesse der Zentralisierung – und auch die Nutzung der modernen Kommunikationsmittel.

Der Rationalismus war keine Minderheitenerfahrung, sondern das offizielle Modell *des Staates* von Architektur und Städtebau in Mussolinis Italien. Der Neorealismus war keine Erscheinung inneren Widerstands, sondern die Wiederprojektierung der nationalen Eigenheiten des italienischen Films *im Rahmen des faschistischen Kinos*. Der Funktionalismus kam nicht mit den Säuberungen der „entarteten Kunst“ an sein Ende, sondern verkörperte vielmehr den Kern der industriellen Bauweise Nazideutschlands.

In diesem Zusammenhang kommt dem Kino eine alles andere als zweitrangige Rolle zu. Als expressiver und kommunikativer Apparat konstituiert das Kino eine der Hauptinstanzen der Erfahrung von Modernität (wie Casetti und Aumont vor kurzem deutlich gemacht haben).⁸ Zumindest bis zu den 60er Jahren war es einer der stärksten Agenten sozialer (und fast anthropologischer) Transformationsprozesse. Doch ist die Forschung auch zu diesem Punkt erstaunlich rückständig und verspätet. Das Gewicht des Kinos in den großen Modernisierungsprozessen wurde zumeist innerhalb des Bereichs der Propagandafilme untersucht (der LUCE-Produktion in Italien und des politischen Dokumentarfilms in Deutschland), mit Blick auf die Strategien von Mobilisierung und Ausrichtung, also auf einer vorwiegend ideologischen Ebene. Doch ist die Position des Kinos demgegenüber bei weitem sowohl komplexer wie spezifischer. Sie ist verknüpft mit der Entwicklung der technologischen Grundlagen (also Prozessen der Modernisierung und Rationalisierung des technisch-produktiven Apparats) und mit Phänomenen der sozialen Dynamisierung und Organisierung, zur gleichen Zeit aber auch mit der Ausdehnung der Sphäre des Privaten.

Möge die Lektüre der Aufsätze dieses Band größere Klarheit in den hier angesprochenen schwierigen Diskurs bringen und möge sie die dringend notwendige allgemeine Diskussion über den Zusammenhang von Kino und Modernisierung befördern, von dem auch die Zukunft des Mediums (wie der mit ihm befassten Wissenschaft) abhängt.

Bologna, Oktober 2007

7 Alberto De Bernardi, *Una dittatura moderna. Il fascismo come problema storico*, Bruno Mondadori, Milano 2001

8 Francesco Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2005; Jacques Aumont, *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du Cinéma, Paris 2007

Einleitung

Der vorliegende Band stellt Studien zum Film vor, die als gemeinsame Argumentationsbasis den Komplex *Kino und Modernisierung* aufweisen. Die Texte behandeln in dieser Perspektive unterschiedliche Bereiche der Filmgeschichte, wobei vermittelt immer auch methodologische Fragen der Filmanalyse und der Filmgeschichtsschreibung angesprochen werden. Um die thematische Argumentation zu unterstützen, sind die Aufsätze chronologisch über 100 Jahre Filmgeschichte hinweg angeordnet. Die Gegenstände der historischen Untersuchungen bzw. die Belegbeispiele der theoretischen Argumentation zu Film und Kino entstammen hauptsächlich der deutschen und der italienischen Kinematographie.

Im Folgenden werden die Texte mit den Schwerpunkten ihrer Binnenargumentation beschrieben. Auf diese Weise sollen zugleich übergreifende Forschungslinien verdeutlicht werden, die im Hintergrund der Einzelarbeiten ein perspektivenleitendes Fundament bilden. Dabei gilt das Augenmerk neben den Gegenstandsbehandlungen auch der Rekapitulation theoretischer Ausformungen, die als eine durchgängige Spur der Erkenntnisinteressen dieser Filmstudien gelesen werden können. Moderne und Modernisierung meinen darin zuerst die gesellschaftlichen Formationsprozesse und die großen Umwälzungen in der Folge von Wissenschaft und Technik, die sich ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts vollziehen und sich als eine zukunftsgerichtete Fortschrittsdynamik verstehen lassen. Das gilt insbesondere für den Bereich der materiellen und kulturellen Kommunikation, verdinglicht in Erscheinungen der Industrialisierung und Technisierung wie den neuen Verkehrsmitteln und ihrer gewaltigen Beschleunigung (von der Eisenbahn bis zum Flugzeug) oder den neuen Medien und ihren Verbreitungsformen (von Fotografie, Massenpresse, Telegrafie, Telefon, Film, Radio, Fernsehen bis zur heutigen Netzkommunikation). Damit einher gehen grundlegend veränderte Wahrnehmungsverhältnisse von Zeit und Raum, für viele Menschen der Übergang von der *natürlichen* zur *linearen* Zeit, die Erforschung ferner Außenräume ebenso wie die der physischen oder psychischen Innenwelt in Medizin, Naturwissenschaft oder Psychologie. Verbunden damit sind große Migrationsbewegungen vom Land in die Stadt mit völlig veränderten Lebenswelten. Das Kino seinerseits ist einer der medialen Kulminationspunkte dieser Modernisierungsbewegungen des 19. Jahrhunderts, in gewisser Weise die Summe der veränderten Wahrnehmungsverhältnisse, und zugleich beschleunigendes Agens dieser Prozesse. Das sich explosiv ausbreitende Massenmedium dient den Menschen zur Unterhaltung und zur Ablenkung von den neuen Lebensbedingungen und ist zugleich Lernmedium zur Schulung der geforderten Wahrnehmungsfähigkeiten. Eingeschlossen in meine Argumentation der Modernisierung ist aber auch immer deren



Max Skladanowsky: Großstadtverkehr auf dem Berliner Alexanderplatz, 1896

Janusköpfigkeit, die Ambivalenz der Moderne, wie sie gerade das 20. Jahrhundert mit seinen historischen Katastrophen charakterisiert. Damit hängt auch die ideologische Einholung von Erscheinungen der künstlerischen Avantgarden in die europäischen Faschismen zusammen, wenngleich ich den Begriff der Moderne als ästhetisches Programm jeweils gesondert benenne.

Eine zweite, damit verknüpfte Argumentationslinie vieler Texte zielt auf die Rezeption der Filme bzw. auf das Kino als Ort sozialer und kultureller Praxis. Gemeint ist damit, dass sich der Sinngehalt von Filmen erst im Zusammenhang der Lebenspraxis der Zuschauer entfalten kann. Dass also Überlegungen zur Wirkung von Filmen nur über den Umweg einer möglichst weitgehenden Kontextforschung zur Zuschauer-Lebenswelt Sinn machen und dass dies bereits in die Filmanalyse eingehen muss. Ausgangspunkt dafür ist der Gesichtspunkt der Bedürfnisdialektik als Vermittlung von Medienproduktion und -rezeption, wobei den Rezipienten gewissermaßen die letztendliche Entscheidungskompetenz über die Film-Bedeutung zufällt.

Vom Slapstick zum Monumentalfilm, ein Vortrag zu 100 Jahre Kino 1995, versucht eine theoriegeleitete Zusammenfassung der »Etablierung eines Mediums«, wie der Untertitel lautet. Die Entstehung des Mediums, mithin die Entstehung des filmischen Blicks und damit des Blicks auf die Welt durch das Kino, wird im Umfeld der sozialen

und technischen Bewegungen vor und um 1900 untersucht. Der eine Teil dieser Prozesse wird in den Migrationsbewegungen in die Stadt im Rahmen der Industrialisierung und Technisierung betrachtet, der andere vor allem im Bereich der materiellen Kommunikation und deren Parallelen in der nicht-materiellen Kommunikation, vom Verkehr zum Telegraph, aber auch zum



technischen oder theoretischen Blick nach innen: dem Röntgenapparat oder Freuds Hysterieforschungen. Dabei bilden die Veränderung der Wahrnehmung von äußerer und innerer Welt und darin wiederum die Erfahrung und der Begriff von Zeit und Bewegung das Scharnier der Argumentation. Als Fazit dieses kurzen Textes könnte man etwas pauschal zusammenfassen, dass das Aufkommen der *Bewegten Fotografien* und ihrer immer länger, schneller und komplexer werdenden Erzählungen dieser Veränderung von Zeit und Bewegung in der Erfahrung und Wahrnehmung der Menschen entspricht – und dass das Medium diesen zugleich verspricht, sie von den Belastungen durch diese Veränderungen zu entlasten bzw. abzulenken.

Der Aufsatz *Von Cabiria zu Mussolini* greift die im ersten Kapitel angesprochenen filmsprachlichen Entwicklungen auf und soll zum einen die Aufgabe der gegenstandsbeschreibenden Historiographie erfüllen. Dies nicht nur allgemein bezogen auf die Frühgeschichte einer nationalen Kinematographie, sondern auch in der Konzentration auf deren besondere Genre-Ausformung des monumentalen Historienfilms, mit der das italienische Kino den Weltmarkt erobert und bis heute den ästhetischen Genrekanon geprägt hat. Dies zu sagen bedeutet zugleich, dass in der Argumentation des Aufsatzes durchgängig implizit, stellenweise auch explizit über die Frühgeschichte der Filmästhetik gehandelt wird. Die Durchsetzung von ästhetischen Normen in einem Großgenre zu Beginn der Geschichte eines Mediums bedeutet nämlich gleichzeitig die Eroberung neuer filmästhetischer *Bewegungsräume*, das fast sprunghafte Erweitern des filmischen Ausdruckspotentials. In die Analyse der italienischen Filme ist folglich die Frage der Verallgemeinerung für die Filmgeschichte in toto eingedacht, sozusagen ihr Folgenreichtum für die Welt-Kinematographie bezüglich Kamera, Inszenierung, Montage und Erzählstruktur.

Zum anderen wird die Entstehung dieses Kinos in Bezug zu den sozialen und ideologischen Formationsverhältnissen der italienischen Gesellschaft um 1900 gesetzt, wobei meine Wirkungshypothesen im Hinblick auf die enorme Popularität dieser Filme historische Kontexte unterschiedlicher Kategorien berücksichtigen. Damit



Plakat zu Giovanni Pastrone, Cabiria, 1914

der Modernisierung wahrzunehmen, von den Jugend- und Naturbewegungen des angehenden 20. Jahrhunderts bis hin zum Skifahren als Massensport, aber auch des Filmens selbst in bisher nicht gesehenen Räumen und unter technisch extremen Bedingungen. Mein Fazit zielt vielmehr auf das Recht der Ambivalenz, der ideologischen und sozialpsychischen Unentschiedenheit dieser Filme und der mit ihnen verbundenen gesellschaftlichen

unternehme ich über die bloße Historiographie hinaus den Versuch, die Entstehung dieses Genres im Zusammenhang der besonderen *Defizite* der italienischen Geschichte zu erklären und die Verbindungslinien dieser Schwachstellen nationaler Identität wie der Filme zur Propaganda des italienischen Faschismus aufzuzeigen.

Flucht aus der Moderne? behandelt den deutschen Bergfilm der Weimarer Republik und unterzieht die verbreitete filmhistorische Darstellung dieses Genres als filmische Vorbereitung des Nazismus einer kritischen Hinterfragung. Auch wenn man die zunehmende Schicksalhaftigkeit der in den Filmen erscheinenden Naturromantik in Betracht zieht, ist doch vorrangig die Integration dieses Genres in gesellschaftliche Diskurse der Moderne und



Arnold Franck, Stürme über dem Montblanc, 1930

Bewegungen in den 20er Jahren, damit aber auch des (deutschen) Publikums, das sie in den 20er Jahren zu einem überaus beliebten Genre hat werden lassen. Mithin scheint mir der in die Filme eingelassene neusachliche Realismus für die Rezeption mindestens ebenso bedeutsam wie die irrational-naturromantische Dramatisierung.

Moderne, Avantgarde, Postmoderne ist im Rahmen einer Ringvorlesung an der Universität Paris VIII entstanden. Der experimentelle Text unternimmt den Versuch, Klassifizierungskategorien der Epochenzuschreibung, wie sie in Literatur- und Kunsttheorie für das 20. Jahrhundert gebräuchlich sind, auf die Filmgeschichte zu übertragen, genauer: zu untersuchen, ob sie übertragbar sind. Als Untersuchungsbeispiele dienen zwei für die Geschichte der Filmästhetik außerordentlich bedeutsame Filme: Langs *Metropolis* und Ruttmanns *Berlin – die Sinfonie der Grossstadt* sowie die Neufassung des Lang-Films durch Giorgio Moroder. Die Argumentation verfährt zweiseitig: Sie verwehrt die lineare Übertragung der aus der Literaturtheorie (und den Vorstellungen der Moderne als ästhetisches Programm) entnommenen Kategorien auf das Massenmedium Film, weil ihre Gegenstandsdefinitionen die

Konstitutionsmerkmale des neuen Mediums nicht treffen, und benützt die Kategorien gleichzeitig zum Erkenntnisgewinn bezüglich der Filmgeschichtsschreibung, indem sie sie *mediengerecht* auf den Film überträgt. In die mit *Puzzle* bezeichnete Darstellungsform des Textes eingelassen ist die gleichermaßen ironische wie ambivalente Auseinandersetzung mit Theorien und Theoremen der Postmoderne. Auch hier geht die Auflösung dahin, einzelne Kategorien dieser Gesichtssicht zu akzeptieren und auf Filmgeschichte anzuwenden, andere als modische Selbstläufer zu desavouieren. Das kritische Aufgreifen erkenntnisfördernder Positionen postmoderner Vorstellungen zur Geschichte wird sich in späteren Aufsätzen wiederfinden; eine



Plakat zu Fritz Lang. *Metropolis*, 1927



Walter Ruttmann im Jahr 1935

unmittelbarere Explikation finden sie in dem Aufsatz zu Michelangelo Antonioni (im Inhalt der Filmanalysen, aber auch rhetorisch in dem, was dort als *flache Argumentation* bezeichnet wird).

Walter Ruttmanns *Acciaio* beschreibt die Entstehungsgeschichte des einzigen langen Spielfilms, den Ruttmann gemacht hat. Dabei werden die Besonderheiten der italienischen Filmwirtschaft und der faschistischen Filmpolitik um 1930 herausgearbeitet. Gleichrangig steht daneben aber der Versuch einer ideologischen Verortung des Films in den Kontexten des Futurismus, des neusachlichen Realismus,

und des Faschismus. Dabei wird die erstaunliche Ambivalenz und Durchlässigkeit avantgardistischer Bewegungen der (ästhetischen) Moderne im Verhältnis zum Faschismus deutlich bzw. umgekehrt, wie gut Faschismus und Nazismus diese Bewegungen propagandistisch integrieren konnten. Das hat auch eine Revision der gängigen Vorstellungen zur Folge, dass Faschismus und Nazismus nur der rückwärtsgerichteten völkischen Orientierung von Ideologie und Propaganda Raum ließen, während in Wirklichkeit Modernisierung und Moderne ein zentrales Element für die Zustimmung der Bevölkerung darstellten. Dabei handelte es sich nicht nur um propagandistische Versprechen, sondern auch um ein tatsächliches, erfahrbares Angebot an besonderen wie alltäglichen Modernisierungen. Walter Ruttmann ist ein Beispiel dafür, wie sich seine Erfahrungen fortschrittlich-innovativer und experimenteller Filmarbeit an der Spitze der Filmavantgarde der Weimarer Republik sowohl in Italien wie später in Deutschland im Faschismus propagandistisch in Gebrauch nehmen lassen. Im Fall Ruttmann dient die modernste, neusachlich konturierte Filmtechnik der 20er Jahre den Faschisten zur Propaganda modernster Technik (einer Stadt, eines Stahlwerks oder einer Waffenschmiede) als Teil ihrer Modernisierungsprogramme.¹ Meine Verallgemeinerung des theoretischen Ansatzes zielt allerdings nicht so sehr auf die Ambivalenz der Verwertungsperspektiven moderner Kunst- und Medienpositionen einschließlich der Avantgarde, sondern vor allem auf die Ambivalenz des Verhältnisses zur Moderne im deutschen und italienischen Faschismus. Insofern

1 Vgl. dazu Irmbert Schenk: Walter Ruttmanns Kultur- und Industriefilme 1933-1941. In: Harro Segeberg (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*. München 2004.

treffen hier die Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit von gesellschaftlich-ideologischen und filmischen Bewegungsmustern zusammen.

In *Geschichte im NS-Film* geht es um eine (stellenweise polemische) Auseinandersetzung mit der Darstellung des NS-Spielfilms in der deutschen Filmgeschichtsschreibung. Der Untertitel »Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung« verdeutlicht die Zielrichtung. Thema ist der filmwissenschaftliche Umgang mit *Wirkung*. Was auch in den anderen Aufsätzen unter dem Stichwort Rezeption und Wirkung immer wieder als zentrales Theorie- und Methodenproblem angesprochen wurde, wird hier an der Hypothesenbildung der Filmgeschichtsschreibung zu einem besonders eklatanten Beispiel untersucht, den übereinstimmend als am meisten propagandistisch erachteten Spielfilmen des III. Reichs, wie *Der grosse König* und *Kolberg*.

Ausgangsbehauptung ist, dass Wirkungshypothesen in praktisch allen filmhistorischen und filmanalytischen Darlegungen enthalten sind, dass sie aber so gut wie nie inhaltlich oder methodisch expliziert, analytisch oder gar empirisch belegt werden. Kenntnisse über die Prozesse der Verarbeitung der filmischen Phantasievorlagen durch die Zuschauer fehlen, folglich sind die Hypothesen über manifeste ideologische und politische Auswirkungen weitestgehend Spekulation – Spekulation, die sich aus der Lektüre des Films auf der einen Seite und einem unkontrollierten Meinungsbildungskonvolut des Bezugs auf Individuum, Gesellschaft und Geschichte auf der anderen Seite ergibt. In der Befassung mit NS-Propaganda-Spielfilmen spitzt sich dieses Dilemma zu. Hier kommen Normierungen und Tabuisierungen des Umgangs mit der Geschichte des deutschen Faschismus zusammen, die sehr viele, vor allem deutsche Filmhistoriker dazu veranlassen, stante pede die propagandistische Absicht des Films als in der politischen Wirkung auf die Zuschauer erfüllt anzusehen. Ohne jeden Beleg – und ohne jede Plausibilität. Oft sogar ohne hinreichende analytische Beschäftigung mit dem filmischen Text.

In diese Filme wird eine einheitliche Fabelkonstruktion und Erzählstruktur hineingelesen, aus der sich dann ebenso monolinear die eindeutige Aussage des Films ergibt, mithin die propagandistische Absicht. Diese wiederum erfüllt sich in linearer Fortpflanzung in den Zuschauern als Wirkung, ohne Rücksicht auf deren biographisch-lebensweltliche Situation. Das Verfahren ist ausschließlich moralisch-projektiv, nicht historisch-analytisch verfasst. Dem entgegen versuche ich, die Widersprüchlichkeit der Erzählstruktur und -handlung wie der Identifikationsangebote in den Filmen herauszuarbeiten. Gerade diese Widersprüche eröffnen dem Zuschauer die Möglichkeit, seine lebenspraktischen wie identitätsbedingten Widersprüche mit dem Film zu verknüpfen. Wenn überhaupt, kann nämlich nur so eine propagandistische Absicht eines Films als Wirkung in Erfüllung gehen.

Ohne die Argumentation des Beitrags im einzelnen rekapitulieren zu wollen, sei noch auf eine mir wichtige theoretische Prämisse hingewiesen, die hier wie an-



Veit Harlan, Der große König, 1942

dernorts angeführt wird. Entgegen der immer wieder behaupteten linearen Zuschaueridentifikation mit Handlungsfiguren meine ich, dass sich der Zuschauer vielmehr im Film angebotene prozessuale Vorlagen für die Lösung von Konflikten eignet, die ihm bei der Lösung eigener, alltäglicher wie existentieller Konflikt-

situationen als emotionales Lernmuster helfen sollen. Meine Analyse dieser NS-Propagandafilme ergibt denn auch eine Erzählstruktur mit höchst erstaunlichen Entgegensetzungen und Widersprüchen in der Zeichnung der Hauptpersonen. Dies liefert gerade keine einheitliche Identifikationsfigur für den Zuschauer, vielmehr Anleitungen zu Konfliktlösungen. Die wiederum sind bei vielen der betrachteten Filme von äußerst ambivalenter Art, eher in Richtung auf Entscheidungsunfähigkeit durch das Verbleiben in der Aufspaltung der Gefühle oder gar Resignation als auf Kampfesmut und Heldentum weisend.

Das spezifische Dilemma der Wirkungshypothesen vieler Filmhistoriker wird bezüglich der NS-Filme dadurch verstärkt, dass sie hier dem Zuschauer noch weniger Rechte einräumen als sonst. Etwas sehr plakativ zugespitzt, könnte man die implizite These folgendermaßen charakterisieren: Da im Dritten Reich alles moralisch schlecht war, sind es auch die Filme, sind es auch deren Wirkungen. Völlig außer acht bleibt in dieser Betrachtungsweise die Alltäglichkeit der Lebenspraxis der Menschen. Sie ist es ja, die sie ins Kino gehen lässt. Die darin erfahrenen Widersprüche und Konflikte wollen im Kino bewegt werden und nicht die Knute der propagandistischen Indoktrination. Was im übrigen sowohl jene verstanden haben, die in Partei und Staat im Krieg über die Filmproduktion bestimmten, wie die Zuschauer, die 1942/43 dem deutschen Kino die höchsten Zuschauerzahlen aller Zeiten verschafften. Die verallgemeinerte Forderung für die Filmgeschichtsschreibung lautet hier wie in anderen Aufsätzen: Hypothesen zur Filmwirkung bereits in den Filmanalysen abzusichern, indem Widersprüche von Erzählstruktur, Handlungsverlauf und Gefühls- und Personenkonstellation herausgearbeitet werden, die dann wieder mit historisch

ableitbaren Erfahrungswidersprüchen der Zuschauer zusammengebracht werden können. Gefordert wird nicht nur eine verstärkte analytische Berücksichtigung der Rezeptionsanleitung durch den filmischen Text, sondern nach Möglichkeit die Untersuchung der Rezeption selbst – idealiter nicht nur als Rezeptionsforschung, sondern als Rezipientenforschung, was aber in der Regel uneinlösbar bleiben dürfte.

Auch ‚Derealisierung‘ oder ‚aufregende Modernisierung‘? unternimmt den Versuch, ein in der Filmgeschichtsschreibung eingefleischtes Urteil in Frage zu stellen: die Abwertung des populären westdeutschen Films und Kinos der 50er Jahre. Grundlage meiner Argumentation ist eine breite sozialgeschichtliche Kontextualisierung, um erklären zu können, wie gerade diese Filme die höchsten Zuschauerzahlen der BRD-Filmgeschichte erzielen konnten. Aus der Darlegung unterschiedlicher Kontexte wird deutlich, dass die 50er Jahre – entgegen dem üblichen Geschichtsbild – ein Jahrzehnt außerordentlicher wirtschaftlicher und sozialer Modernisierung mit einschneidenden Veränderungen vielfältigster Art für die Lebensorganisation der Menschen waren. Woraus dann auch der Blick auf ihre kulturelle Praxis, etwa im Gebrauch des Kinos und der Vorliebe für Genres und Filme, modifiziert werden muss. Das Kino dient einer großen Zahl von Menschen als (Über-)Lebensmittel, das ihnen die Härte der Nachkriegszeit und dann die Anforderungen der Modernisierung erträglicher macht und sie zugleich in der Folge deren Vorteile immer genussvoller wahrnehmen lässt. Nach der Zeit der unmittelbaren Lebenssicherung entsteht eine Art pragmatischer Ökonomismus verbunden mit einer Orientierung am American way of life vor allem bei den Jüngeren, insgesamt eine zunehmend optimistischere Zukunftserwartung, in der auch der Filmkonsum und Kinobesuch zu verorten sind. In den Filmen selbst wird dies zum Beispiel an der Ausarbeitung des Verhältnisses von *Alt* und *Neu* deutlich. Auch in diesem Beitrag stellt damit der Rekurs auf eine Neue Filmgeschichtsschreibung implizit wie explizit eine der zentralen Argumentationslinien dar.

‚Politische Linke‘ versus ‚Ästhetische Linke‘: Zum Wendestreit der Zeitschrift „Filmkritik“ in den 60er Jahren untersucht den Wandel in den methodischen und ästhetischen Leitbildern der Zeitschrift von einem an Kracauer orientierten Gesellschafts-



Hans Deppe, Schwarzwaldmädel, 1950



bezug mit ideologiekritischer Perspektive und einer ästhetischer Orientierung am italienischen Neorealismus zu einer immer stärker auf die Subjektivität des Kritikers setzenden und ästhetisch am Modell des französischen Autorenfilms der Nouvelle Vague orientierten Schreiben über die Form bzw. über eine zweite Ebene von Bedeutungen. Letztere wird im Schlagwort des *Meta-Film* konzentriert und später als *strukturalistische* Wende beschrieben. Eingelassen ist meine zunächst eng philologisch angelegte historische Ausarbeitung einmal in die Betrachtung ideologischer Strömungen und der kulturellen Wertschätzung des Mediums in der bundesrepublikanischen Gesellschaft und zum andern in die Dar-

stellung unterschiedlicher Entwicklungen der Filmkritik bis in die 60er Jahre. Dies mündet auch in einer Bewertung der Bedeutung der Zeitschrift für den kulturellen Diskurs der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit. Die zweite Ebene meiner Argumentation betrifft den Versuch aufzuzeigen, ob man und was man aus der Geschichte der Zeitschrift in den 60er Jahren für die heutige Filmkritik lernen könnte. Durch die Aufdeckung der unterschiedlichen Methoden- und Wertekategorien und ihrer impliziten Verbindung zu ästhetisch normativen Vorstellungen von Filmgeschichte soll einmal diese Verbindung als regelhafte und nichtsdestotrotz kaum reflektierte Grundlage von Kritik bewusst gemacht werden. Zum andern sollen darüber Anwendungskategorien für Filmkritik verallgemeinert werden. Letzteres geschieht auch im Hinblick auf die Rezeption, also in Bezug auf den Leser geschriebener Kritik, und mündet in der Forderung nach nachvollziehbaren Kontextualisierungen (unter Einschluss von Mitteilungen der Subjektivität des Kritikers), die dem Leser den Bedingungsrahmen der expliziten oder impliziten Bewertungen offen legen.

Der Schluss des Textes eröffnet eine Fragestellung, die diesen Argumentationshorizont überschreitet: Ob nämlich Filmkritik der herkömmlichen Art nicht obsolet sein könnte angesichts der Entwicklung des Mediums Film/Kino und der Medien allgemein und im Hinblick auf die veränderten Konstitutionsbedingungen kultureller Öffentlichkeit. Ist dort nicht vielleicht schon jenes aufklärerische Funktions- und Ka-

tegoriensystem einer einheitlich identifizierbaren bürgerlichen Öffentlichkeit, die der Filmkritik ihren Werterahmen und dem Kritiker die Vorstellung der Wichtigkeit seiner Stimme als Subjekt vorgibt, längst zur Fiktion geworden?

In *Natur und Anti-Natur in den Filmen von Michelangelo Antonioni* wird als ein ästhetisch und inhaltlich spätere Entwicklungen vorwegnehmender Wesenszug bestimmter Filme Antonionis eine erfahrungsbasierte postmoderne Geschichtssicht konstatiert, nämlich die Revision der teleologischen Ausrichtung zugunsten möglicher Kontingenz. Infragegestellt wird *die* Geschichte zugunsten von in sich und mit einander über die Menschen, aber nicht linear-kausal verknüpften Geschichten. Antonionis Filme, die – soweit in der Filmproduktion solcher Dimension überhaupt möglich – dem Autorenpostulat entsprechen, verkörpern dabei in einzigartiger Weise eine Selbstreflexion von Form-Inhalt-Beziehungen.

Wenn wir als inhaltlichen Kern der Filme nicht nur die Antonionis Werk üblicherweise als Aussage zugeschriebene existenzielle Kommunikationsunfähigkeit der Menschen nehmen, sondern die oben als moderne-kritisch beschriebene Vorstellung von Geschichte (lange vor der philosophischen Theoretisierung), dann entsprechen dem auch die formalen Neuerungen, wobei beides zusammen die Besonderheit von Antonionis Beitrag zur Entwicklung der Filmästhetik ausmacht. In *L'avventura* werden Handlungsgeschichten einfach aufgegeben, es wird eine offene Erzählstruktur eingeführt, indem eine linear geschlossene verweigert wird. In *L'eclisse* hört die Spielhandlung irgendwann auf und wird abgelöst durch eine lange Sequenz von Ansichten der modernen römischen Vorstadt EUR. In *Professione: reporter* lässt die auch kameratechnisch virtuos gemachte Schlusssequenz für den Zuschauer offen, lässt ihn im Unklaren, wie denn die erwartete Schlusszuspitzung der Erzählhandlung stattfindet. In *Blow up* wird dem Zuschauer zwar fotodokumentarisch-objektiv ein Verbrechen nahegelegt, erzählt wird es ihm aber nicht, weshalb er nicht weiß, ob er die Geschichte glauben soll oder nicht. Damit ist ein weiteres inhaltliches Motiv benannt, das zunehmend Platz findet: die fast solipsistisch konturierte Auseinandersetzung über die Möglichkeit der Wahrnehmung und die Existenz des (vermeintlich) Wahrgenommenen. Doch auch sie erscheint als filmische Übersetzung und nicht als pamphletistisches Konstrukt.



Michelangelo Antonioni um 1960



Madonna in Lucky Star, 1983

n^{at}ürliche Natur der Landschaften und Pflanzen, sondern auf die menschliche Natur, indem ich den Werken die filmische Paraphrasierung der *Zweiten Natur* des modernen Menschen zuschreibe, der entfremdet nicht mehr nur von seinen Hervorbringungen der *natura dominata*, sondern von sich selbst ist, seiner *Ersten Natur* und deren Fähigkeiten zu Interaktion und Identitätsstiftung. Dabei vermeidet Antonioni jedes existenzialistische oder ökologische Pathos. Er erlaubt sich und dem Zuschauer sogar die Ambivalenz einer deutlichen Technik- und Moderne-Vorliebe zum Beispiel bezüglich der Verkehrsmittel, des Wohnungsdesigns oder des Alltagshabitus der Figuren. Sozusagen ein ambivalentes Spiel in seiner Auseinandersetzung mit der Ambivalenz der Moderne. Als Fazit der Untersuchung ließe sich abgekürzt festhalten, dass Antonionis Filme mit filmischen Mitteln luzid sind – ohne den Trost utopischer Lösungsperspektiven oder filmischer Romantisierungen. Kritisch anzumerken ist, dass die Zuschauerrezeption in diesem Aufsatz zwar mit bedacht wird, dass dies aber ausschließlich vom filmischen Text her geschieht.

Der abschließende Aufsatz *Zeit und Beschleunigung* rekapituliert noch einmal die Entwicklung von 100 Jahren Film und Kino, wie sie sich in der Bewegung und Beschleunigung der Bilder entfaltet hat. Damit greift er die Argumentation der meisten Aufsätze in diesem Band in einem »flachen Diskurs«² auf, um sie in der Betrachtung der aktuellsten Erscheinung audiovisueller Modernisierung des 20. Jahrhunderts zu bündeln. Ausgangspunkt ist wieder der Anfang als *Kino der Attraktionen*, als das Medium selbst – neben dem in den Bildern Gezeigten – die Attraktion der Unterhaltung war, zugleich aber eben auch Lernmittel der Massen zur Bewältigung der Anforderungen einer sich rasch modernisierenden Gesellschaft. Über den italienischen

² Hans Ulrich Gumbrecht: Flache Diskurse. In: Gumbrecht, Hans Ulrich, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988, S. 914.

Futurismus als jene künstlerisch-avantgardistische und ideologische Formation des 20. Jahrhunderts, die wie keine andere die Beschleunigung besungen hat, und die diversen Filmavantgarden führt die Entwicklungslinie – parallel zu den medientechnischen Neuerungen des Jahrhunderts – schließlich zum *Videoclip* der 1990er Jahre. Wobei auch hier wieder die technische Attraktivität der neuesten Medien – Funkübertragung, Videotechnik und Computerdigitalisierung mit ihrer enormen Beschleunigung und neuartigen Virtualität – im Vordergrund steht. Auch dieser mediale Umbruch entspricht – wie das Medium Film an seinem Beginn 100 Jahre davor – den neuen Wahrnehmungsanforderungen an die Menschen und lädt zugleich zum genussvollen Lernen ein. Ähnlich wie in anderen Beiträgen dieses Bandes sind in meine Argumentation sowohl die Kritik an den kulturkonservativen Kritikern wie der Verweis auf die Ambivalenz des Technik- und Form-Supremats neuer Medientwicklungen eingeschlossen.

Damit sei die einleitende Darstellung der Aufsätze dieses Bandes abgeschlossen. Sie ist unvollständig und wirft möglicherweise ein zu eindimensionales, retrospektiv selektiertes Licht auf die einzelnen Beiträge, die sehr unterschiedliche Themen und Schwerpunktbereiche behandeln und jeweils in sich geschlossene Ausarbeitungen darstellen. Da die Texte dergegeben werden, von Argumenten und vermeiden. Gleich nicht nur eine prag-Logik der Fragestellung von Kino sondern weiterge- mit haltbaren Theoausformungen er- dass diese sowohl zur menkomplexes wie Verfahren von Filmschichtsschreibung

hier unverändert wie- sind Wiederholungen Darlegungen nicht zu wohl hoffe ich, dass matisch verbindende lungen zum Zusam- und Modernisierung, hende Erkenntnisse rie- und Methoden- kennbar werden und Vertiefung des The- zur Diskussion der analyse und Filmge- anregen.



tigkeit des Befindlichen und der Befunde im Sinne von Zygmunt Bauman zugelassen werden: »Ambivalenz, die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie zuzuordnen, ist eine sprachspezifische Unordnung: ein Versagen der Nenn- (Trenn-) Funktion, die Sprache doch eigentlich erfüllen soll. Das Hauptsymptom der Unordnung ist das heftige Unbehagen, das wir empfinden, wenn wir außerstande sind, die Situation richtig zu lesen und zwischen alternativen Handlungen zu wählen. Weil die Erfahrung der Ambivalenz von Angst begleitet wird und Unentschiedenheit zur Folge hat, erfahren wir sie als Unordnung [...].«⁴²

Noch ein anderer Gesichtspunkt hat mich zu dieser vorsichtigen Herangehensweise an Videoclips veranlasst: die Kenntnis der Geschichte der medienpädagogischen Positionen gegenüber der populären (audio-)visuellen Massenkultur seit Beginn des letzten Jahrhunderts, in denen immer die jeweils neuen massenmedialen Erscheinungsformen gerade in ihrem populären Kontext mit allen Mitteln abgewehrt wurden.⁴³ Konservativer Kulturkritik ist unfreiwillig die Crux zu eigen, der Zeit immer abwehrpädagogisch hinterherzurrennen ...

Literatur

- Altrogge, Michael, Rolf Amann: Struktur, Nutzung und Bewertung von Heavy Metal Videoclips. Gutachten im Auftrag der Landesmedienanstalten. Zusammenfassung. Berlin 1990
- Altrogge, Michael: Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zu Musik und Bildern in Videoclips und ihrer Bedeutung für Jugendliche, 3 Bde. Berlin 2001
- Bechdolf, Ute: Verhandlungssache ‚Geschlecht‘: Eine Fallstudie zur kulturellen Herstellung von Differenz bei der Rezeption von Musikvideos. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hg.): Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen/Wiesbaden 1999²
- Behne, Klaus-Ernst: Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips. In: Behne, Klaus-Ernst (Hg.): Film – Musik – Video. Oder die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg 1987
- Bödy, Veruschka und Gábor (Hg.): Video in Kunst und Alltag. Vom kommerziellen zum kulturellen Videoclip. Köln 1986
- Breuer, Gerda, Thomas Schleper (Hg.): Bild(er) der Welt(en). Unüberschaubarkeiten zwischen Bilderflut und Anschauungsverlust. Frankfurt am Main/Basel 2000
- Brock, Bazon: Gespräch mit B. Br. In: Grimm 1989, S. 6-32
- Busse, Tanja: Mythos in Musikvideos: Weltbilder und Inhalte von MTV und VIVA. Münster 1996
- Elias, Norbert: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II, Frankfurt/M. 1988
- Fiske, John: Reading the Popular. Boston u.a. 1989
- Frith, Simon (Hg.): Sound and Vision: the Music Video Reader. London/New York 1993

42 Zygmunt Bauman: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg 1992, S. 13

43 Vgl. dazu I. Schenk: Geschichte der Medienpädagogik in der Bundesrepublik. In: Englisch-Amerikanische Studien, H. 2/1981

- Gehr, Herbert (Red.): Sound & Vision – Musikvideo und Filmkunst. Hg.: Deutsches Filmmuseum. Frankfurt/M. 1993
- Gendolla, Peter: Punktzeit. Zur Zeiterfahrung in der Informationsgesellschaft. In: Rudolf Wendorff (Hg.): Im Netz der Zeit. Stuttgart 1989, S. 105-117
- Gendolla, Peter: Zeit. Zur Geschichte der Zeiterfahrung. Vom Mythos zur ‚Punktzeit‘. Köln 1992
- Grigat, Nicolaea: Madonnabilder: dekonstruktive Aesthetik in den Videobildern Madonnas, Frankfurt/M. u.a. 1995
- Grimm, Jürgen (Hg.): „Das attraktive Chaos und die Chance zur Reflexivität“. Ein Gespräch über Videoclips zwischen Bazon Brock, Jürgen Grimm und Roland Schmitt. Siegen 1989 (MuK 55)
- Großklaus, Götz: Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne. Frankfurt/M. 1995
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Flache Diskurse. In: Gumbrecht, Hans Ulrich, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988
- Hickethier, Knut: Schneller sehen! – schneller sehen? Zur Beschleunigung in der Medienwahrnehmung. In: TheaterZeitschrift, H. 20 (Sommer 87)
- Jameson, Fredric: Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huysen, Andreas, Klaus Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Reinbek 1986
- Jameson, Fredric (1988) Das politische Unbewußte. Literatur als Symbol sozialen Handelns. Reinbek 1988
- Kaplan, E. Ann: Rocking Around the Clock. Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture. New York/London 1987
- Neumann-Braun, Klaus (Hg.): VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen, Frankfurt/M. 1999
- Quandt, Thorsten: Musikvideos im Alltag Jugendlicher: Umfeldanalyse und qualitative Rezeptionsstudie. Wiesbaden 1997
- Springsklee, Holger: Video-Clips. Typen und Auswirkungen. In: Behne 1987, S. 127-154
- Virilio, Paul: Rasender Stillstand. Essay. München/Wien 1992
- Weibel, Peter: Musik-Videos. Von Vaudeville zu Videoville. In: Bódy 1986, S. 24-41
- Weibel, Peter: Die Beschleunigung der Bilder in der Chronokratie. Bern 1987
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken, Stuttgart 1990
- Wendorff, Rudolf (Hg.): Im Netz der Zeit. Menschliches Zeiterleben interdisziplinär. Stuttgart 1989

Publikationsnachweise:

Vom Slapstick zum Monumentalfilm. Die Etablierung eines Mediums.

Vortrag 1. Internationales Bremer Symposium zum Film: 100 Jahre Film – Der Blick auf die Welt durchs Kino, November 1995

Von Cabiria zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien. In: Malte Hagener, Johann N. Schmidt, Michael Wedel (Hg.): Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne, Berlin 2004

Flucht aus der Moderne? Fanck, Riefenstahl, Trenker. In: Thomas Koebner (Hg.): Diesseits der Dämonischen Leinwand – Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, München 2003; vgl. dazu auch: Il ruolo dell'attore nel Bergfilm tedesco. In: Laura Vichi (Hg.): L'uomo visibile – l'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno, Udine 2002

Moderne, Avantgarde, Postmoderne. Drei Filme: Fritz Lang: »Metropolis« – Walter Ruttmann: »Berlin – Die Sinfonie der Großstadt« – Giorgio Moroder: »Metropolis«, Vortrag 1989 Universität Paris VIII, in: Journal Film, Nr. 24, 1991, dass. in: Impulse aus der Forschung / Bremen, Nr. 12, 1991

Zwischen Futurismus, Realismus und Faschismus. Walter Ruttmanns »Acciaio«. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz 2003

Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung, in: montage/av 3/2/1994

»Derealisierung« oder »aufregende Modernisierung«? Film und Kino der 50er Jahre in der Bundesrepublik. In: Irmbert Schenk (Hg.): Erlebnisort Kino, Marburg 2000

»Politische Linke« versus »Ästhetische Linke«. Zum Wendestreit der Zeitschrift »Filmkritik« in den 60er Jahren. In: Irmbert Schenk (Hg.): Filmkritik – Bestandsaufnahmen und Perspektiven. Marburg 1998

Natur und Anti-Natur in den Filmen von Michelangelo Antonioni, in: Jan Berg, Kay Hoffmann (Hg.): Natur und ihre filmische Auflösung, Marburg 1994; dass. in: Cinema 40, Basel/Frankfurt a.M. 1994

Zeit und Beschleunigung. Vom Film zum Videoclip? In: Christine Ruffert, Irmbert Schenk u.a. (Hg.): ZeitSprünge – wie Filme Geschichte(n) erzählen, Berlin 2004