

Maren Ziese

Barbara Schrödl: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen – Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit (= Studien zur visuellen Kultur, Band 3), Jonas Verlag, Marburg 2004, 316 S., Abb., EUR 30,00

Die Publikation von Barbara Schrödl stellt einen Forschungsbeitrag zu dem Thema »Kunst und Künstler« im Film dar. Im Zentrum der Untersuchung stehen hier deutschsprachige Spielfilme des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, wobei der Schwerpunkt der Untersuchung auf den Filmen der 1950er Jahre liegt.

In Anlehnung an Siegfried Kracauer und seine Schrift »Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films« (Originalausgabe 1947) geht die Autorin in ihrem Buch davon aus, dass auch Spielfilme Auskunft über die psychologischen Dispositionen eines Volkes geben. So untersucht sie zunächst die Nachkriegsfilme mit Künstlerfiguren im Hinblick auf ihren Beitrag zur Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit. Anschließend analysiert sie die Wechselwirkungen zwischen den anerkannten Bereichen der Kunstdiskurse – die Kunstkritik, das Ausstellungswesen, die akademische Kunstgeschichte – und dem populären Medium des Spielfilms. Der Verdienst des dritten Bandes in der Reihe »Studien zur visuellen Kultur« ist es, mehrere Ebenen zu verbinden: die Reflektion der psychologischen Disposition der Deutschen im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit sowie das Verhältnis dieser Reflektion zum »hochkulturellen« Kunstdiskurs.

Barbara Schrödl weist nach, dass den Künstlern und Künstlerinnen in den ausgewählten Spielfilmen eine spezifische Rolle im Prozess der Reorganisation der Gesellschaft und Politik zugewiesen wurde, die über eine »rein« künstlerische Bedeutung hinausging. Ferner zeigt sie, dass mittels Kunst und Künstler über Geschichts- und Geschlechterkonstruktionen verhandelt wurde. Zentrale Untersuchungseinheit sind dabei einzelne Konfigurationen der Künstlermythen. Leitfragen sind hier, welche Elemente der Künstlermythen jeweils im Zentrum der filmischen Aufmerksamkeit stehen, welche Aspekte eine Vernachlässigung erfahren und welche neuen Konstruktionen der Künstlerfigur entstanden.

Zu Beginn des Hauptteils setzt sich die Autorin zunächst mit Kracauers Vorschlägen zur Erfassung des Verhältnisses von Film und Gesellschaft auseinander und geht dabei auf seine Rekonstruktion der Filmgeschichte als Mentalitätsgeschichte zurück. Filme werden demnach als kulturelle Symbolbildungen verstanden, in denen sich die Mentalität des Kollektivs niederschlägt. Daran anknüpfend bedient sich Barbara Schrödl an Aspekten semiologischer Ansätze, den Theorien des sozialen Gedächtnisses, neueren filmtheoretischen Überlegungen, der Freud-

schen Psychoanalyse sowie Versuchen, psychoanalytische Kategorien auf soziale und kulturelle Phänomene zu übertragen. In ihrem weiteren Vorgehen hält sie sich dabei an Siegfried Kracauers Plädoyer für eine motivgeschichtliche Filmanalyse. Einzelne Konfigurationen der Künstlermythen, die sie im folgenden untersucht, definiert sie im Sinne von Kracauer als Motive. Sie systematisiert Kracauers Verfahren und untersucht die Kombination der drei häufig erscheinenden Konfigurationen der Künstlermythen nämlich: der Künstler als »Führer«, der Künstler als »Menschenbildner« und der Künstler als »gegenständlicher« oder »abstrakter« Kunstschaffender.

Der Hauptteil orientiert sich an diesen drei häufigsten Konfigurationen der Künstlermythen.

In dem Kapitel »Etablierung des Künstlers als ›Führer‹ der (Kultur)nation: Genialität, Leiden und der Traum von der Nation« steht das »leidende Genie« im Zentrum. Für die Zeit des Nationalsozialismus statuiert sie, dass im »hochkulturellen« Kunstdiskurs für diese Figur kein besonderes Interesse zu verzeichnen ist, jedoch im Spielfilm sich der »leidende Künstler« großer Beliebtheit erfreute. Im Kino hatte diese Figur zu verschiedenen Zeitpunkten der nationalsozialistischen Herrschaft eine unterschiedliche Bedeutung. Zum Zeitpunkt der Machtübernahme drehten sich die filmischen Erzählungen beispielsweise um einen »genialen« Künstler, der sich in einer feindseligen Umgebung durch seine »Meisterleistung« durchsetzt. Wie in den Spielfilmen »Fräulein Lieselott« (Johannes Günter, D 1934) und »Venus vor Gericht« (Hans H. Zerlett, D 1941) leidet das »Genie« für seine nationalsozialistischen Ideale. Während des II. Weltkrieges hingegen wurde das Überleben des Vaterlandes und ein Ausblick auf eine triumphale Zukunft thematisiert, wie die Autorin anhand des Filmes »Rembrandt« (Hans Steinhoff, D 1942) deutlich macht. In der Nachkriegszeit stellte sich die filmische Darstellung des Künstlerleidens anders dar und auch im »hochkulturellen« Kunstdiskurs fanden Veränderungen statt. Diese Konfiguration nahm plötzlich eine zentrale Position ein, die im Zusammenhang mit der Rehabilitierung der »Moderne« gesehen werden kann. Nachkriegsfilme, die das »Leiden des Künstlers« thematisierten, entwarfen Leidenskonzeptionen, die sich im Gegensatz zu nationalsozialistischen Filmproduktionen auf den Privaten und verinnerlichten Bereich bezogen. Als ein Beispiel wird in dem vorliegenden Band der Film »Bildnis einer Unbekannten« (Helmut Käutner, D 1954) herangezogen, in dem das Modell des Malers zu unrecht beschuldigt wird und nach einem Leidensprozess doch ihr privates Glück findet, nämlich die Liebe zum Maler. Schrödl weist in diesem Untersuchungsabschnitt überzeugend nach, dass das Interesse des populären Mediums Spielfilm an dieser spezifischen Ausformung des Künstlermythos – das Leiden des Künstlers – im Zusammenhang mit den politischen Umstrukturierungsmaßnahmen in Deutschland der 1930er und 1950er Jahre zu sehen ist.

Im folgenden Kapitel geht es um die Vorstellung des Künstlers als »Menschenbildner« und »Schöpfer des Neuen«. Auch hier geht sie zunächst auf den nationalsozialistischen Film ein, um vor dieser Folie den deutschen Nachkriegsfilm auszubreiten und erörtert die Kontinuitäten und Brüche der jeweiligen Produktionen, um den zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Kontext zu verdeutlichen. In den Spielfilmen der NS-Zeit lässt sich eine Verbindung der Figuren »Arzt« und »Künstler« ausmachen, da beide als Schöpfer des »Weiblichen« auftreten. Szenen der künstlerischen Arbeit an weiblichen Akten liest Barbara Schrödl im

Zusammenhang mit dem nationalsozialistischen Vorhaben, einen »Volkskörper« zu kreieren. In der Kunst und in der Medizin drehten sich die Phantasien um die Erschaffung eines »neuen, arischen Menschen«. Anhand des Spielfilms »Befreite Hände« (Hans Schweikart, D 1939) zeigt Schrödl, dass die Mitarbeiter an dem Projekt »Volkskörper« männlichen oder weiblichen Geschlechts sein konnten. Dieser Blickwinkel verschiebt sich wieder im Nachkriegsfilm. So bilden die Filme ein Interesse an Szenen ab, in denen eine Frau einem männlichen Künstler Modell steht. Die Konstellation weibliches Modell und männlicher Künstler ist dabei erotisch konnotiert, wie die Filme »Die Sünderin« (Willi Forst, D 1951) und »Unter den Brücken« (Helmut Käutner, D 1944/45, uraufgeführt 1950) verdeutlichen. Dieser Untersuchungsabschnitt zeigt, dass der Bezug zum »Volkskörper« im Nachkriegsfilm nicht verloren ging, wengleich eine Verschiebung der Fragen stattfand und nun statt der Formung des weiblichen Akts, der Blick auf die Bilder der weiblichen Nacktheit Hauptaufmerksamkeit erhalten.

Der letzte Untersuchungsabschnitt behandelt Filme, die im Zusammenhang mit der Polarisierung von »Moderne und Gegenmoderne« oder auch »Abstraktion und Gegenständlichkeit« stehen. Die »Moderne« hat hier jedoch einen unterschiedlichen Stellenwert im Spielfilm und im »hochkulturellen« Kunstdiskurs. Während der »hochkulturelle« Kunstdiskurs die von den Nationalsozialisten diffamierte »Moderne« teilweise rehabilitierte, setzen die Spielfilme der 1950er Jahre die ästhetischen Urteile des Nationalsozialismus fort, wie sie in der Ausstellung »Entartete Kunst« 1937 und in der »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 deutlich wurden. Zunächst schrieben die Filmproduktionen der unmittelbaren Nachkriegszeit dem Künstler ein »modernes« Werk zu. Dabei handelte es sich meist an expressionistische Kunst angelehnte Kunstwerke, die als »große« Kunst angesehen werden und den Künstler als »Genie« bewerteten, wie in den Spielfilme »Madonna in Ketten« (Gerhard Lamprecht, D 1946) und »Irgendwo in Berlin« (Gerhard Lamprecht, D. 1946). In den Filmen der 1950er Jahre erfährt jedoch der »gegenständliche« Künstler eine Aufwertung, die abstrakte Kunst tritt zwar in den filmischen Erzählungen in Erscheinung, wird aber der Lächerlichkeit preisgegeben.

Schrödl hält zudem fest, dass die negative Bewertung der »Moderne« im Spielfilm im Gegensatz zur Haltung der Kunstkritik, des Ausstellungswesen und der akademischen Kunstgeschichte steht und dies auch mit der in der »hochkulturellen« Debatte vor und nach 1945 vertretenden These korrespondiert, die »Moderne« und die vom Nationalsozialismus propagierte Kunst seien polare Gegensätze. Die Autorin bilanziert, dass Spielfilm und »hochkultureller« Kunstdiskurs als zwei Teilbereiche eines Diskurses auftreten, jedoch ein gemeinsames Ergebnis aufwiesen, nämlich die Kontinuität des Nationalen in der Kunst.

Mit dieser Publikation legt Barbara Schrödl einen überaus lesenswerten Beitrag vor, der die Disziplinen Kunstgeschichte, Filmwissenschaft, Geschichte und Gender Studies verbindet. Der dicht geschriebene Band hält für fachkundige Leser und Leserinnen viel bereit. So sind nicht nur die Neuerungen und Kontinuitäten zwischen dem nationalsozialistischen Spielfilm und dem Spielfilm der Nachkriegszeit sowie die einzelnen Filmmotive und die Wechselwirkungen zwischen dem Massenmedium Kino und dem »hochkulturellen« Kunstdiskurs äußerst interessant, sondern auch die Ausführungen zum politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontext, auf den die Autorin ihre Beobachtungen bezieht.

Die Stärke des Buches liegt in der Bündelung vieler Linien, in den Querverweisen, und Rückbindungen (von Hollywood-Filmen bis zu Filmproduktionen der Weimarer Republik), wengleich die Lektüre zeitweise sehr viel Konzentration erfordert. Der fachkundige Lesende wird jedoch belohnt, denn die Passagen, in denen die Autorin die einzelnen Filme bespricht, sind ein Genuss. Auch die Rückbindung der These, dass Filme kollektive Dispositionen spiegeln, ist der Autorin gelungen. Zwar räumt die Autorin selbst bedauernd ein, dass sie die Filmproduktionen der 1950er in der sowjetisch besetzten Zone nicht in das Untersuchungsgebiet einschließt, macht es jedoch neugierig, wie die Ergebnisse unter Einbeziehung der DE-FA-Filme oder ausländischer Produktionen ausgesehen hätten.