

Eva Krivanec

Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15615>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Krivanec, Eva: Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929. In: *[rezens.tfm]* (2012), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15615>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r266>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929.

München: edition text + kritik 2009. ISBN 978-3-86916-007-8. 443 S. Preis: € 38,-.

von **Eva Krivanec**

"Die Forschungen zu den Filmen über den Ersten Weltkrieg einerseits und zum Kino der Kaiserzeit und dem Weimarer Kino andererseits berühren sich nur wenig" (S. 14). Das schreibt Philipp Stiasny als Diagnose zur Forschungslage in der Einleitung zu seinem Buch *Das Kino und der Krieg*, einer gekürzten und überarbeiteten Fassung seiner Dissertation am Institut für deutsche Literatur der HU Berlin. Mit seiner detailreichen und präzisen Studie zu den manifesten und latenten Spuren des Ersten Weltkriegs in populären Spielfilmen der Stummfilmära beteiligt sich Stiasny an der Schließung der klaffenden Lücke zwischen der Forschung, die sich für den Krieg als Sujet interessiert – und dies zu oft, wie der Autor beklagt, am Genre Kriegsfilm festmacht – und jener, die sich mit der Geschichte des populären Kinos in der Zeit der Weltkriege beschäftigt, zumindest für Deutschland.

Allerdings geht Stiasny gar nicht auf die Problematik einer nationalen Perspektive auf das Filmschaffen, insbesondere jenes der Stummfilmzeit, ein. Er übernimmt hier unhinterfragt die Grenzen seines Fachs – der deutschen Literaturwissenschaft – als Grenzen seiner Untersuchung und bespricht nur in Deutschland produzierte Filme. Dies scheint mir, gerade angesichts des Anspruchs, das Unterhaltungskino zu behandeln, problematisch, da sich sogar nach dem Ersten Weltkrieg der Film sehr schnell wieder zu einem internationalen Medium entwickelte und die Unterscheidung von deutschen und 'ausländischen' Film für das Unterhaltung suchende Publikum meist gar nicht zu treffen war.



Ausgehend von Anton Kaes' Studien zur 'Traumatologie' des Weimarer Kinos, also der Deutung der in "Schauergeschichten, nationale[n] Epen und fantastische[n] Utopien" (S. 15) übersetzten Emotionen als Erfahrungen von Trauer, Kriegspsychosen, Verwundungen und Traumata aus dem Ersten Weltkrieg, richtet Stiasny allerdings sein Augenmerk nicht auf die kanonisierten 'Meisterwerke' von Regisseuren wie Murnau, Wiene oder Lang sondern auf die große Zahl an Genre- und Unterhaltungsfilmen, die damals populär waren, doch heute vergessen sind und deren Überlieferung äußerst bruchstückhaft ist. Stiasny widmet den Hauptteil seiner Untersuchung den Filmen der Nachkriegszeit, beschränkt sich jedoch auf die Ära des Stummfilms (bis 1929), denn das Aufkommen des Tonfilms hat – wie Stiasny, aber auch andere, etwa die Filmhistorikerin Corinna Müller betonen – große Auswirkungen auf das Verhältnis von Film und Krieg. Im Tonfilm ist "das Publi-

kum von Lärm umgeben, hört Schreie und brüchige Stimmen, Geschützfeuer, die dumpf grollende Artillerie und das Heulen der Granaten" (S. 23), kurz: Ganz andere Realismus-Effekte sind im Tonfilm möglich und machen das Genre des Kriegsfilms so populär – wie der langanhaltende Erfolg des frühen Tonfilms *Im Westen nichts Neues* (1930) eindrücklich zeigt.

Doch Stiasny interessiert sich für den Krieg vor allem "als Schatten, der sich auch auf thematisch unverdächtige Unterhaltungsfilm legt" (S. 37) und der in der bisherigen Forschung zum Unterhaltungskino der Zeit, etwa über Regisseure wie Ernst Lubitsch oder Harry Piel bzw. frühe Filmstars wie Asta Nielsen oder Henny Porten erstaunlich abwesend blieb. Schon vor Ausbruch des Kriegs wurde das Genre der Detektivfilme zunehmend von Spionagegeschichten durchsetzt. Ein interessantes Beispiel hierfür ist Harry Piel's Actionfilm *Das Abenteuer eines Journalisten* (1914), der noch in den Vorkriegsmonaten gedreht wurde und die Zensur passierte, doch erst im November 1914 in die Kinos gelangte. Hier werden die genreüblichen Spannungsmomente – "Einbrüche, Häuserbrände und Schießereien, Verfolgungsjagden"

(S. 53) – in einen Wettlauf um eine neuartige Waffe (eine drahtlose Mine) zwischen der Deutschen Marine und einer Geheimorganisation namens 'Medusa' eingebettet. Im Übergang von Vorkriegs- zu Kriegszeit wandelt sich die 'kriegswichtige Waffe' in der Rezeption des Publikums von einem lediglich die Handlung in Gang setzenden Element zu einem Motor der Kriegsmobilmachung. Die 'Medusa' wird – obwohl als "ordinäre Verbrecherbande" (S.54) dargestellt – zu einer mysteriösen feindlichen Organisation und der Journalist Harrison trotz seines englischen Namens vom Einzelkämpfer zum nationalen Helden.

Eine ähnliche Geschichte des Übergangs – diesmal von der Kriegs- zur Friedenszeit – lässt sich anhand des Films *Ikarus* (1919) zeigen, den Stiasny selbst einen "Überläufer" nennt und dem er einen längeren Abschnitt (S. 88–122) widmet. Er wurde unter dem

Titel *Der Adler von Flandern* noch im Oktober 1918 der Presse vorgeführt und kam einige Monate später leicht verändert unter dem Titel *Ikarus* erneut in die Kinos – und war somit sowohl der letzte Kriegsfilm des Kaiserreichs als auch der erste der neuen Republik (S. 88f.). Für die Neuauflage im Juli 1919 wurde nicht nur der Titel verändert, sondern auch der Schluss: Fliegerheld Ellinghaus verfolgt zwar in beiden Fällen das Flugzeug, in dem das Spionepaar Baron d'Aubigny und Clemence sitzt, doch während er die beiden 'Feinde' in *Der Adler von Flandern* in den Tod stürzen lässt, so zwingt er sie in *Ikarus* lediglich zur Bruchlandung, die beide überleben (vgl. S. 95). Im letzten Bild von *Ikarus* – der Zwischentitel lautet fast selbstreferentiell "Sechs Monate später. [...] Ein seltsames Zusammentreffen im Grand-Hotel Luzern" – geben sich Ellinghaus und sein Widersacher d'Aubigny die Hand. "Schlusstitel: 'Die Waffen ruhen – des Krieges Stürme schweigen'" (S. 96).

Die Premiere von *Ikarus* fällt, so Stiasnys aufschlussreiche Kontextualisierung, in jene Zeit, in der die "Frage nach der deutschen Schuld am Ausbruch des Krieges die Gemüter erhitzt wie sonst nichts anderes" (S. 96), und so liest sich dieser neue Schluss des Films als fiktionale Gegenerzählung zur allorts debattierten "Schmach von Versailles": "In fast schon frivolem Gegensatz zu den Ereignissen außerhalb des Kinosaals treten sich hier auf neutralem Terrain in der Schweiz die ehemaligen Gegner auf Augenhöhe gegenüber und zeigen, dass sich mit etwas gutem Willen und 'ritterlicher' Nonchalance eine Versöhnung bewerkstelligen lässt. Die Demütigung, die Deutschland in Versailles empfangen hat, wird einfach wegerzählt" (S. 97).

Im zweiten großen Abschnitt zur unmittelbaren Nachkriegszeit und zu Revolution und Bürgerkrieg widmet sich Stiasny zunächst den nun häufig gedrehten 'Problemfilmen', die auf Revolution, Bürgerkrieg, die 'Masse' der ArbeiterInnen und gesellschaftliche Umbrüche Bezug nehmen. Er bezeichnet diese Filme mit sprechenden Titeln wie *Gegen den Bruderkrieg*, *Der Alpdruck*, *Desperados* oder *Der Tod aus Osten* – der international gebräuchlichen Terminologie folgend – als "antibolschewistische Filme" (S.

128). Doch auch Satiren wie Max Maschkes *Der letzte Untertan* (1919) oder philosophisch und ästhetisch ambitionierte Filme wie Robert Reinerts *Nerven* (1919) sind von ihrem Gehalt äußerst revolutionskritisch. "Als Zeitgeistfilm und *message movie* par excellence verzahnt *Nerven* die Sozialpathologie einer Gesellschaft mit der seiner Protagonisten und schwelgt in seltsamen christlichen Schuld- und Reinigungsfantasien" (S. 198).

Der dritte Abschnitt behandelt Science-Fiction-Filme der frühen Weimarer Zeit im Hinblick auf die Imagination zukünftiger Kriege als "Echo des Weltkrieges" (S. 238). "Auf brachiale Weise beseitigt der Weltkrieg jeden Zweifel an der kriegsentscheidenden Bedeutung von Wissenschaft und Technik, die die Science Fiction schon lange vor 1914 beschworen hat" (S. 238). Superwaffen und wissenschaftliche Erfindungen spielen in den Kriegen der Science-Fiction-Filme die Hauptrolle, ebenso wie die Figur des genialen Wissenschaftlers oder Ingenieurs. Fernsprengapparate, riesige U-Boote, ein gefährlicher 'Nero-Bazillus', Giftgas oder Strahlenwaffen machen einen Großteil der in die Zukunft (und auf die Leinwand) projizierten Kriegsdarstellungen aus, aber auch wirtschaftliche 'Kriegsführung' wie etwa die Überschwemmung der Weltmärkte mit künstlichem Gold (*Das goldene Gift*, 1920) oder psychologische Manipulation durch Massensuggestion oder Hypnose tauchen als Motive auf.

Im vierten und letzten Teil erörtert Stiasny schließlich die in der frühen Weimarer Zeit äußerst beliebten Historien- und Monumentalfilme mit ihrer Vorliebe für Kriege und Schlachten aus weit zurückliegenden Epochen. Die filmische Bearbeitung von Stoffen aus der Antike, aus Mittelalter und Renaissance aber auch aus der preußischen Geschichte des 18. Jahrhunderts dient in den meisten Fällen einer nationalen Mythologie, der Heldenerzählung und der Idee einer Wiedergeburt des deutschen Volks als nationale Gemeinschaft (vgl. Anton Kaes). Besonders anschauliche Beispiele dafür sind Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924) oder *Fridericus Rex* (1922/23) von Arzen von Cserépy, beide von der konservativen Presse bejubelt, die auch in Sachen kinematografischer

Kriegsdarstellung vielfach beispielgebend waren für die Weltkriegsfilme um 1930. In den *Nibelungen* kämpfen "die in Etzels Burg eingeschlossenen Burgunden gegen die Hunnen, und Lang schildert das als ein schier endloses Gemetzel. Menschen werden erstochen, erschlagen, erschossen, totgetrampelt und verbrannt"

(S. 316). Und im letzten Teil der filmischen Biografie Friedrichs II. mit dem Titel *Schicksalswende* (1923) wird das historische Schlachtenfresko geschickt verknüpft mit "Motiven und Ikonographien", die "auch im jüngeren Erfahrungszusammenhang des Weltkriegs Wurzeln schlagen können" (S. 369), so etwa die Ausgabe von Alkohol an die Soldaten am Vorabend der Schlacht.

Nach diesen auf durchwegs akribische Weise kontextualisierten Filmanalysen mit besonderer Berücksichtigung der inhaltlichen und motivischen Elemente (formale Aspekte berücksichtigt Stiasny, anders als Anton Kaes, kaum) wirkt das Resümee mit dem Titel "Spannung, Tiefsinn, Sensationen" etwas beliebig und unbestimmt. Die Aneinanderreihung von allgemeinen Charakteristika des Filmkorpus scheint die Entwicklung synthetischer Schlussfolgerungen zu ersetzen und so bleibt man mit den folgenden Sätzen auf die eigene Verknüpfungsleistung und Interpretation angewiesen: "Die Geschichten vom Krieg sind sensationsheischend, melancholisch, bedeutungsschwanger, sie greifen tradierte Erzählformen auf, mythisieren und aktualisieren. Zum Ausdruck kommt in ihnen die Angst vor Trennung, Entfremdung, Tod und Vergessen, vor Unterwanderung, Verrat, Brudermord und Zerstörung. Ebenso artikulieren die Filme Hoffnungen und Wünsche auf Wiedervereinigung, neuen Zusammenhalt und den Sieg über die Feinde, auf die Anerkennung der erbrachten Opfer, auf Heilung und die Überwindung der Kriegsfolgen" (S. 389).

So besticht *Das Kino und der Krieg* vor allem aufgrund der Fülle an herangezogenen Quellen und Filmen und als Pionierleistung in der Bearbeitung eines ausgedehnten Filmkorpus an heute kaum noch bekannten, zum Teil auch verlorengegangenen 'Unter-

haltungsfilmern' der Stummfilmzeit hinsichtlich ihrer subtileren Bezugnahmen auf den Ersten Weltkrieg. Doch wirkt die unhinterfragte nationale Perspektive – noch dazu auf der Ebene der Produktion, nicht jener der Rezeption – äußerst hinderlich für eine umfassende Bewertung der Kriegsbezüge in der Unterhaltungskultur. Naheliegende Fragen wie etwa jene nach der Verbreitung amerikanischer, britischer oder französischer Filme mit Bezügen auf den Ersten Weltkrieg in Deutschland werden erst gar nicht gestellt. Interessante Transformationen, etwa von kriegskritischen französischen Filmen in der deutschen Rezeption, geraten nicht in den Blick. Und selbst der Anspruch, sich mit den in der frühen Weimarer Republik populären Filmen zu beschäftigen,

erhält durch die Beschränkung auf in Deutschland produzierte Filme eine Bias.

Auf die vielen präzisen, gut dokumentierten und gehaltvollen Darstellungen der Filme, ihrer Entstehungs- und Zensurgeschichte sowie ihrer Rezeption in der Tages- und Fachpresse folgen leider keine pointierten Schlussfolgerungen, die sicher interessante und bislang unterbelichtete Aspekte der Filmgeschichte im Kontext einer allgemeineren Kulturgeschichte der Nachwirkungen des Ersten Weltkriegs hervorgebracht hätten. Es scheint fast so, als wäre dem Autor nach 400 Seiten ebenso minutiöser wie monumentaler filmhistorischer Aufarbeitung die Kraft ausgegangen.

Autor/innen-Biografie

Eva Krivanec

Details siehe [auf der Webseite des tfm | Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien](#)