

# Medien

## Wissenschaft

ISBN 3-81-5-26



• Rezensionen  
• reviews



SCHÜREN

am Ende des ‚runs‘ einfach storniert, da die Ziehung einer neuen Kopie unrentabel gewesen wäre. Im Jahre 1948 wurde das Monopol durch den ‚Paramount Consent Decree‘ gebrochen: Das Justizministerium zwang Paramount et. al. seine Kinos zu verkaufen und damit die oben genannten Praktiken zu beenden.

Durch den Verlust der Kinoparks und das Aufkommen des Fernsehens erlebten die Filmgesellschaften in den 50er Jahren eine wirtschaftliche Flaute, der RKO, MGM und United Artists letzten Endes zum Opfer fielen. Doch Lew Wassermann von der MCA-Universal führte den Rest wieder in die Wirtschaftlichkeit, in dem er das System durch eine horizontale Integration grundlegend transformierte. Er baute Universal zu einem Multimediakonglomerat auf, welches die Produktion und den Vertrieb von Filmen, Fernsehprogrammen, Musik und Freizeitparks vereinte. In dem er einen Großteil der Produktionskosten auf selbständige Produzenten abwälzte, die Ateliers an dieselben vermietete und die früher festangestellten Mitarbeiter kündigte, konnte er Kosten drücken und Profite maximieren. Diesem Modell folgend entwickelten sich Warner Bros. (Steven Ross), Disney (Michael Eisner), Paramount (Sumner Redstone), 20<sup>th</sup> Century-Fox (Rupert Murdoch) und Sony (ehemalig Columbia) zu Multimediagiganten, die heute den Medienmarkt genauso beherrschen wie zu Zeiten von Adolphe Zukor. Gomery resumiert: „Nothing, as the 21<sup>st</sup> century started, threatened the basic Hollywood studio system oligopoly that was formed in the late 1920s. The major studios will continue to enjoy their powers. Their style, form and genres will vary slightly as each looks for an edge over the other while basically colluding.“ (S.314)

Wie das Zitat verbildlicht, schreibt Gomery in einer klaren, einfachen Sprache, die vor allem Nichtspezialisten entgegenkommt. Seine Thesen werden detailreich und mit vielen Primärquellen untermauert. In einem Anhang werden auch Archive und Quellen für die weitere Recherche beschrieben. Dennoch verfällt Gomery ab und zu der Legendenbildung, z.B. wenn er den angeblichen Nepotismus Carl Laemmles für den wirtschaftlichen Untergang der Universal Anfang der 30er verantwortlich macht (vgl. S.158). Der Band hätte auch eine bessere Lektorenschaft verdient, da Tippfehler auffallend oft zu finden sind. Trotz Schönheitsfehler bedeutet aber *The Hollywood Studio System. A History* einen großen Gewinn für die Filmgeschichtsschreibung Hollywoods.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)

### Marie-Hélène Gutberlet: Auf Reisen. Afrikanisches Kino

Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld/Nexus 2004, 277 S., ISBN 3-86109-167-4, € 28,-

Es gibt nur wenige deutschsprachige Publikationen zum afrikanischen Kino. Nach einem von Marie-Hélène Gutberlet bereits in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Metzler herausgegebenen Sammelband mit dem Titel *Afrikanisches Kino*

(Bad Honnef: Horlemann 1997), der anhand von Selbstzeugnissen von Regisseuren, Interviews sowie feuilletonistischen und wissenschaftlichen Positionen ausgewählte Schlaglichter auf das afrikanische Kino warf, liegt nunmehr zum Thema endlich auch eine monografische Darstellung der Frankfurter Filmwissenschaftlerin vor. Insofern genießt Gutberlet das Privileg, hier neue Pfade zu eröffnen. Sie hat sich für einen Weg entschieden, bei dem sie allgemeine filmtheoretische Überlegungen mit einer mehr oder weniger chronologischen Betrachtung der Geschichte des Kinos in Afrika zu verknüpfen versucht.

Das Buch ist in drei annähernd gleich große Kapitel untergliedert: Im Kapitel „Tausend und ein Afrika“, rekonstruiert Gutberlet die Anfänge der Kinokultur in Afrika, die sich vor allem infolge der Reise- und Schaulust europäischer Reisender herausbildet. Die Bilder, die diese aus Afrika mitbrachten, wurden nicht nur in Europa, sondern auch bald schon in Afrika gezeigt. Dabei ging es anfänglich vor allem darum, zur allgemeinen Unterhaltung Bilder eines unbekanntes Kontinents zu zeigen, bevor die Filme dann mehr und mehr von den kolonialistischen Verwaltungssystemen benutzt wurden und somit dazu beitrugen, den Boden für die erfolgreiche Kolonisierung zu bereiten – dies aber, so eine These Gutberlets, vor allem in den Metropolen selbst.

Die Autorin will insgesamt den Blick von einer eingefahrenen ideologischen Analyse der Filme wegleiten und dadurch einen bisher nur wenig thematisierten Schwerpunkt setzen: „Während sich die kritische Betrachtung der Filme heute allein auf die Feststellung von Stereotypen und Rassismen beschränkt, erlaubt die Kinopraxis entgegengesetzte Wirkmechanismen dort einzusehen, wo Akkulturation und forcierter Konsum mit Enthusiasmus und Momenten einer alternativen, subversiven Öffentlichkeit zusammenfallen“. (S.71) Nun ist ihre Sympathie für die Kinopraxis durchaus begrüßenswert, doch verbleiben die Einsichten in die Funktions- und Wirkungsweisen der spezifisch afrikanischen Kinopraxis oftmals im Anekdotischen. Weder die Filme selbst gelangen in ihrer Darstellung so recht zur Anschauung, noch die ja ohnehin nur schwer zu rekonstruierende Aufnahme durch die mutmaßlich alternative Öffentlichkeit. (Umso mehr fällt in diesem Zusammenhang das Fehlen von Amadou Hampaté Bâs Beschreibung seiner Kino-Erfahrung noch aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf). So bleibt ihr Fazit – „Die Kinopraxis zeigt, daß die Trennung in weiße Produzenten und Verleiher und schwarze Zuschauer nicht gleichbedeutend ist mit weißer Aktivität und Kontrolle und schwarzer Passivität und Zustimmung“ (S.89) – bei aller Plausibilität doch eher Behauptung. Nichtsdestoweniger erscheint es durchaus sinnvoll, das in der Kolonialzeit praktizierte Kino als „integrale[n] Bestandteil und Ausgangspunkt für die Entstehung des Afrikanischen Kinos“ (S.91) anzusetzen.

Im zweiten Kapitel geht es dann im Wesentlichen um eine schärfere Bestimmung dessen, was heute unter dem Label ‚afrikanisches Kino‘ firmiert. Gutberlet versteht darunter „zweierlei: zum einen das Kino in Afrika, dessen Publikum

nur selten die Filme seiner Landsleute zu sehen bekommt, und zum anderen ein versprengtes afrikanisches Filmschaffen versprengter Autoren“ (S.106). Sodann zeichnet sie schlüssig die Genese der kritischen Filiationen nach, mit denen die Filme afrikanischer Regisseure versehen wurden, geht also vorerst der zweiten Definition nach. Sie diskutiert dabei diverse Konzepte, die historisch von Bedeutung sind: die Vorstellung eines „Third Cinema“ als Sammelbecken für kritische Filme, die sich gegen die Hegemonie Hollywoods und das bürgerliche europäische Autorenkino ins Feld führen lassen; „Schwarzes Kino“ als Bezeichnung eines Filmschaffens, dem der gemeinschaftliche Status mittels der Hautfarbe seiner Regisseure als Definitionsmerkmal einer Minorität in einer weißen Mehrheitsgesellschaft zugewiesen wird; „Welt-Kino“ als aktuellere medienpezifische Variation von ‚World Music‘. Gutberlet orientiert sich dabei vor allem an anglo-amerikanischen Erklärungsmodellen, was insofern etwas schief wirkt, als die meisten Filme, die sie diskutiert, der Welt der Frankophonie entstammen, in der sich auch die Regisseure in der Regel bewegen. Dort werden Filme seit einiger Zeit beispielsweise auch unter dem Vorzeichen „cinémas francophones“ diskutiert; ein zweifelsohne ebenso fragliches Label, aber doch von einiger ökonomischer Relevanz. Bei den in diesem Buch besprochenen ‚frankophonen‘ afrikanischen Regisseuren haben Konzepte wie „Third Cinema“ oder „Black Cinema“ im Allgemeinen eine geringe Rolle gespielt, wenngleich ihre sozialrevolutionären Ansätze sich durchaus damit verbinden lassen. Definitorisch helfen diese Ausführungen jedoch nicht wirklich weiter.

Bestechend ist dann aber Gutberlets Interpretation von Souleymane Cissés *Yeelen* (1987), ein Film, in dem eine zeitlose Kosmogonie in Szene gesetzt wird. *Yeelen* wird im allgemeinen als einer der Höhepunkte des afrikanischen Kinos betrachtet, da er für eine Abkehr vom sozialkritischen Film hin zu einer Bewegung der Indigenisierung zu stehen scheint. Doch dieser weitverbreiteten Ansicht stellt Gutberlet eine provokative These entgegen: „Authentisch ist nicht das [gezeigte] Ritual, sondern die filmische Wirklichkeit als Ritual.“ (S.134) In der Tat geht es in dem Film nicht darum, eine durch den Kolonialismus verschüttete afrikanische Kultur zu rekonstruieren, sondern im Kino eine neue afrikanische Kultur erst entstehen zu lassen und traditionelle Denkweisen in einem modernen technischen Medium zu vergegenwärtigen. In vergleichbarer Weise zeigt die Autorin anhand einer Analyse von Jean-Marie Tenos *Afrique, je te plumerai* (1992), wie hier ein origineller Mix aus Dokumentar- und Spielfilmmaterial zu einer eigenen Form der Geschichtsbetrachtung führt.

Dieses Kapitel abschließend stellt Gutberlet die Frage nach einer spezifischen (west-)afrikanischen Filmästhetik und schlägt als eine erste Antwort vor, dass der „technische Mangel [...] als andere ästhetische Form zutage tritt“ (S.178), wobei ich mir nicht sicher bin, ob jene Regisseure, die um eine ausgefeilte Technik bemüht sind, über eine solche Erklärung besonders glücklich wären. Ein zweiter Erklärungsansatz zieht eine Verbindungslinie von der oralen Kultur und

der gesellschaftsspezifischen Funktion der Griots (den traditionellen Bewahrern und Vermittlern von Herrscher- und Familiengenealogien) hin zu dem neuen Medium Film und der sozialen Rolle des Regisseurs. Gutberlet interessiert sich hier nur wenig für die Gestaltung von Griot-Figuren im Film (auch Dani Kouyatés im Rahmen dieser Diskussion eigentlich einschlägiger Film, *Keïta – l'héritage du griot* [1995], wird von ihr nicht diskutiert), sondern kapriziert sich in ihrem letzten Kapitel statt dessen auf die Funktion der Tonspur. Hierbei eine Idee Karsten Wittes aufgreifend, besteht ihre Grundannahme darin, dass erst über den Ton eine Verbindung zwischen Film und Zuschauer entsteht. Doch stützen die Filme, die sie dann abschließend diskutiert, diese These? Sembene Ousmanes *Xala* (1975) ist zweifellos eine hervorragende Abrechnung mit den Auswirkungen der französischen Kolonialisierung und speziell der französischen Sprache auf die postkoloniale Gesellschaft Senegals, doch spielt in diesem Film die Tonspur meiner Meinung nach eher die Rolle einer thematischen Verstärkung. Hier von einer originären Ästhetik des afrikanischen Kinos zu sprechen, erscheint mir nicht nachvollziehbar. Gleiches gilt auch in Bezug auf die von dem gleichen Regisseur in *Camp de Thiaroye* (1988) inszenierte Vielsprachigkeit: Gutberlets Interpretation des Films ist in sich sehr erhellend, doch die Verbindung zu ihrer zentralen These von der überragenden Bedeutung des Tons bleibt fragwürdig. Am ehesten lässt sich diese noch in der Diskussion von Diop Mambetys *Le Franc* (1994) nachvollziehen, allerdings stellt sich die Frage, ob dies darauf zurückzuführen ist, dass dieser Film ein ‚afrikanischer‘ ist, oder es nicht einfach damit zusammenhängt, dass Diop Mambety ein Regisseur war, der großen Wert auf einen ausgefeilten Soundtrack gelegt hat. Als die Untersuchung leitende Ausgangshypothese ist Gutberlets Annahme von der Funktion des Tons sicherlich sinnvoll, für eine Erklärung dessen, was afrikanisches Kino ausmacht, scheint sie mir aber nur bedingt brauchbar. Die Frage, wie wichtig die immer wieder von der Kritik behauptete Bedeutung der Oralität afrikanischer Gesellschaften für die Regisseure ‚wirklich‘ ist, die ja in der Regel eher in modernen Milieus zuhause sind, muss also ungeklärt bleiben.

Bei aller Kritik im Detail, Gutberlets Reisebuch zum afrikanischen Kino ist eine ungemein engagierte, weit ausholende Darstellung, die originelle Interpretationsansätze und vielfältige Anknüpfungsmöglichkeiten bietet, somit auf jeden Fall lesenswert. Zudem bricht das Buch – unausgesprochen – auch eine Lanze für ein künstlerisch ambitioniertes afrikanisches Filmschaffen, indem es nicht dem momentan in den deutschen Feuilletons inszenierten Hype der nigerianischen Videoproduktionen zuarbeitet.

Dirk Naguschewski (Berlin)

### Thomas Heimann: Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR (1945-1990)

Köln: Böhlau 2005 (Zeithistorische Studien, hg. vom Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, Bd. 28), 256 S., ISBN 3-412-09804-3, € 34,90

Parallel zur immensen Zunahme von Forschungsliteratur zu Erinnerungspolitik und -kultur nahm auch der Antifaschismus – wesentliches Gründungselement der DDR – im vergangenen Jahrzehnt breiten Raum in der (film-)wissenschaftlichen Auseinandersetzung ein. Dabei stand insbesondere der Spielfilm der DDR im Zentrum des Interesses, zählen doch zu den bedeutendsten Werken vor allem aus der Anfangszeit der DEFA Filme, die sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinandersetzen: Bekenntnisfilme von starker emotionaler Wirkung, dazu angetan, die Feinde des Sozialismus durch den Nachweis ihrer Nazi-vergangenheit zu kompromittieren und – vice versa – den Repräsentanten der DDR ihre antifaschistischen Wurzeln zu bestätigen. Der antifaschistische Gründungsmythos war auf kulturelle Vermittlungsformen angewiesen, woran die visuelle Repräsentation, die filmische Erinnerungsarbeit, wesentlichen Anteil hatte. Auch Thomas Heimanns Studie basiert auf dieser Überlegung, sie fokussiert dabei – und das ist neu – filmische Beiträge ausschließlich zum Konzentrationslager Buchenwald und seiner Befreiung. Mit *Bilder von Buchenwald. Die Visualisierung des Antifaschismus in der DDR* gelingt dem Medien- und Zeithistoriker unter Verwendung alten und neuen Archivmaterials eindrucksvoll, das Entstehen und den kulturellen Wandel visueller Zeugnisse des Antifaschismusbildes der DDR am Beispiel Buchenwalds nachzuzeichnen und zwar im Schnittpunkt von Gedenkpolemik, individueller Erinnerung, ästhetischer Verarbeitung und Rezeption.

Die 1958 eröffnete nationale Mahn- und Gedenkstätte nimmt, so das Ergebnis seiner Untersuchung, eine Schlüsselfunktion innerhalb der Gedenkkultur des ostdeutschen Staates ein: Buchenwald verlieh „dem offiziellen Antifaschismus Konturen“ (S.12). Dennoch lasse sich der Funktionszusammenhang der KZ-Gedenkstätten nicht ausschließlich aus einem politisch aufoktroyierten Antifaschismus erklären. Heimann nimmt deshalb den bislang nur rudimentär erforschten alltagskulturellen Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in den Blick. Im Zentrum seiner Untersuchung zur Kanonisierung der Lagergeschichte steht die Kino- und Fernsehadaptation des Romans *Nacht unter Wölfen*, jenem Schmelztiegel von „Realgeschichte und Befreiungssymbolik“ (S.63). Frank Beyers Kino-Verfilmung aus dem Jahr 1962 wurde zum Wendepunkt, zur Abkehr vom bislang vorherrschenden Schematismus zu Gunsten einer Differenzierung und Emotionalisierung – ohne dabei die Unfehlbarkeit der kommunistischen Partei anzuzweifeln. Die Befreiungsgeschichte war unweigerlich mit der von Bruno