media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Michael Wedel

# Zeigen, Versammeln, Bewahren: Über das Zeughauskino, Fritz Lang und die Unteilbarkeit der Filmgeschichte

2012

https://doi.org/10.25969/mediarep/21335

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**
Wedel, Michael: Zeigen, Versammeln, Bewahren: Über das Zeughauskino, Fritz Lang und die Unteilbarkeit der Filmgeschichte. In: *Filmblatt*. Filmblatt 50, Jg. 17 (2012), Nr. 3, S. 75–82. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/21335.

**Nutzungsbedingungen:**
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

**Terms of use:**
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

**Michael Wedel**

# Zeigen, Versammeln, Bewahren

## Über das Zeughauskino, Fritz Lang und die Unteilbarkeit der Filmgeschichte

### I.

Fast alles, was wir im Leben tun, gehorcht einer Ökonomie des Verschwindens.[1] Ob wir Nahrung aufnehmen und verdauen, natürliche Ressourcen ausschöpfen oder Geld ausgeben, ob Privatvermögen oder ganze Staatshaushalte an der Börse und anderswo abhanden kommen – unser Handeln wie auch unsere Existenz scheinen unweigerlich der Logik von Verzehr und Verbrauch unterworfen.

Manfred Sommer hat vor einiger Zeit in einem bemerkenswerten „philosophischen Versuch" über das Sammeln darauf hingewiesen, dass die seit Jahrhunderten von Privatleuten, Bibliotheken und Archiven, seit dem 19. Jahrhundert von Museen und – wie man hinzufügen kann – seit Mitte des 20. Jahrhunderts von Filmmuseen und Kinematheken mit Akribie und großer Leidenschaft gepflegte Tätigkeit des Zusammentragens und genüsslichen Anschauens von Zeugnissen, Dokumenten und Objekten, diesem Furor des Verschwindens eine lustvoll betriebene Praxis des Sicherns und Erhaltens entgegensetzt, die in erster Linie von ästhetischen Gesichtspunkten geleitet ist.[2] Archive und Museen, Filmmuseen und Kinematheken setzen gegen die Ökonomie des Verschwindens eine Ästhetik des Bewahrens, die – angesichts der auch ihr zugrunde liegenden ökonomischen Zwänge – zugleich immer auch eine *Politik* und eine *Ethik* des Bewahrens zu sein hat.

Nimmt man aber die Idee einer *Ästhetik* des Bewahrens ernst und stellt die Auswahl dessen, was bewahrenswert erscheint, unter die Prämisse, dass seine Schönheit, Wahrhaftigkeit und historische Bedeutsamkeit sich immer wieder neu in der unmittelbaren Anschauung des Betrachters erweisen muss, dann wäre zumindest im Hinblick auf Museen und Kinematheken der klassischen Trias der Archive – Sammeln, Bewahren, Zeigen[3] – eine weitere hinzuzufügen: *Zeigen*, *Versammeln*, *Bewahren*.

Dass sich ein großes Nationalmuseum wie das Deutsche Historische Museum ein Kino, ja eine Kinemathek mit eigenem Filmarchiv leistet, ist erfreulich – und er-

[1] Der folgende Text geht zurück auf eine Rede, die anlässlich der Feier des 20-jährigen Bestehens des Zeughauskinos im Deutschen Historischen Museum und zur Eröffnung der Fritz-Lang-Retrospektive am 1. Februar 2012 in Berlin gehalten wurde. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung von Jörg Frieß, dem Leiter des Zeughauskinos.

[2] Manfred Sommer: *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt am Main 2002.

[3] Vgl. z. B. Dietmar Schenk: *Kleine Theorie des Archivs*. Stuttgart 2008; Hildegard Vieregg: *Museumswissenschaften. Eine Einführung*. Paderborn 2006.

freulicherweise auch kein Einzelfall mehr. Es ist aber keineswegs selbstverständlich. Zuviel scheint traditionell die Bildungseinrichtung des musealen Innehaltens und Eingedenkens vom Kino zu trennen. Vom Kino, das der französische Filmkritiker Serge Daney einmal einen in jeder Hinsicht „schlimmen Ort, zugleich unmoralisch und unpassend" genannt hat: „Ein Ort billiger Hysterie, ekelhafter Anmache fürs Auge, ein Ort des Voyeurismus und der Zauberei."[4]

Das vereinzelte Objekt der Betrachtung im Museum unterscheidet sich nicht erst durch den Ort seiner erhellenden Inszenierung vom buchstäblich zwielichtigen Milieu des Kinos. Schon seine Einmaligkeit und Echtheit heben es deutlich ab von der Reproduzierbarkeit des Gegenstands Film im Kino. Während das Museumsexponat in all seiner auratischen Präsenz brillieren kann, treten filmische Objekte im Kino dem Publikum zunächst einmal als etwa spürbar Abwesendes entgegen. Ganz zu schweigen davon, dass die Wahrnehmungsverhältnisse in den räumlichen Konfigurationen von Museum und Kino schon dadurch unterschieden sind, dass sich im Kino *die Bilder* bewegen, im Museum sich *das Publikum* bewegt.

Sind es im Museum, dem polnischen Philosophen und Historiker Krzysztof Pomian zufolge, die Objekte selbst, die als „Vermittler zwischen dem Betrachter, der sie sieht, und dem Unsichtbaren, aus dem sie kommen", fungieren, so kommt im Kino diese Vermittlerfunktion dem Film selbst zu, der „zwischen einem anwesenden Sehen und dem vermittelt, was trotz seiner Abwesenheit zu sehen ist".[5]

Wenn dem Kino – aus der vornehmen Perspektive des Museums betrachtet – lediglich der Rang eines Seiteneinstiegs in die Geschichte zukommen mag, sind doch beide, Kino und Museum, in ihrer ästhetischen Praxis eng miteinander verbunden: Darin nämlich, dass sie das Gesammelte und Bewahrte nicht nur irgendwie her*zeigen*, sondern darauf aus sind, ein Publikum zur Anschauung und Reflexion des Gezeigten an einem Ort zu *versammeln*, um auf diese Weise über den jeweiligen Gegenstand als solchen hinaus einen Eindruck der historischen Wirklichkeit hinter dem Gezeigten im öffentlichen Bewusstsein zu *bewahren*.

Einen Gegenstand *zeigen*, um ihn herum ein Publikum *versammeln*, ihn damit im öffentlichen Bewusstsein *bewahren*: So gesehen, ist das Kino nicht weniger als das Museum jenes „Traumhaus", von dem Walter Benjamin einmal als einem Ort sprach, an dem sich das „Kollektiv" seiner Geschichte ästhetisch zuwenden kann.[6]

## II.

Filme, historische wie aktuelle, können heute aber auch anderswo gesehen werden. Im Fernsehen und auf DVD, in den eigenen vier Wänden, unterwegs auf dem Laptop und dem Smartphone, selbstverständlich auch im Internet. Der Zugriff

[4] Zitiert nach Vrääth Öhner: „Das ist kein Rot, das ist Blut". Das Museum vom Kino aus betrachtet. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.): *Museum und Film*. Wien 2003, S. 31–49, hier S. 36.

[5] Zitiert nach ebd., S. 40.

[6] Vgl. ebd.

ist problemlos, die Kontexte der Rezeption dabei so unstet wie die Qualität und Zusammenstellung, in denen die Filme – auf Youtube gerne scheibchenweise – verfügbar sind. So sehr die Verfügbarkeit an sich zu begrüßen wäre: Es fehlt die dem Kino eigene Art der ästhetischen Zuwendung auf einen in seiner materiellen und historischen Integrität respektierten Gegenstand.[7]

Darüber hinaus stellt sich auch hier die Frage, ob das Überangebot der im Internet bereitgestellten Bilder tatsächlich ihrer Bewahrung dient oder ob der Überfluss nicht vielmehr das Vergessen befördert, indem er Unterschiede der Materialität und Provenienz zu nivellieren droht. Archivare sprechen in diesem Zusammenhang von einer „digitalen Demenz", die sich gesellschaftlich über die Artefakte der Vergangenheit legt und ihre tatsächliche Überlieferung im kulturellen Gedächtnis bedroht.[8]

Es wäre freilich zu billig, die schleichende Vergiftung von Film und Kino im Dickicht des Digitalen zu suchen. Allzu offenkundig sind die Vorteile, die das Medium in den letzten 20 Jahren gerade in Hinsicht auf neue Produktionsabläufe und Darstellungsmöglichkeiten aus seiner fortschreitenden Digitalisierung gezogen hat, um sich einmal mehr neu zu erfinden und im Konzert der Freizeitangebote seine Nische zu behaupten. Mit Blick auf die historische Überlieferung des Films, seine Geschichte und Geschichtlichkeit, signalisiert das Stichwort Digitalisierung aber zumindest das dringende Gebot, die Möglichkeiten zu prüfen, unter denen unser filmhistorisches Bewusstsein langfristig zu bewahren wäre, und die Formen zu bedenken, in denen dies zu geschehen hätte.

Die Diskussion darüber wird nicht nur in Deutschland unter dem Begriff des „Filmerbes" oder „Filmkulturerbes" geführt, auf Kongressen, in Podiumsdiskussionen und Fachzeitschriften, ja selbst bei Anhörungen im Bundestag.[9] Dabei erscheint der Begriff des „Filmkulturerbes" bisher allzu sehr verengt auf die – zweifellos drängende – Frage der geeigneten Überlieferung der Filme selbst, der digitalen Kurz- und analogen Langzeitsicherung erhaltener Filmkopien.

Weitaus weniger ausgeprägt ist hingegen das Verständnis dafür, dass zur Bewahrung des „Filmkulturerbes" auch die Sicherung und Überlieferung von relevantem Kontextmaterial gehört - von Schriftgut aller Art, von Produktionsskizzen und Aushangfotos, Requisiten und Kostümen, Drehbüchern und Rezeptionsdokumenten, dank derer den überlieferten Filmkopien erst die historischen Dimen-

[7] Vgl. zu diesem Themenkomplex grundlegend die Beiträge in Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg 2011.

[8] Der Neuropsychologe Manfred Spitzer hat die Metapher jüngst zum Erkennungszeichen seiner Medienkritik erhoben. Vgl. Manfred Spitzer: *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München 2012.

[9] Vgl. Andreas Kilb: Unser Filmschatz im Bildersee. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2011. Ausgelöst wurde die Debatte durch die Initiative „Schätze des deutschen Films", vgl. http://www.schaetze-des-deutschen-films.de (16.9.2012).

sionen ihrer Entstehung und Wahrnehmung zurückerstattet werden können. Und sich ein Wissen darum herausbilden kann, wie die Filme nicht einfach *zur* Geschichte, sondern wie sie *in* der Geschichte stehen.

Noch ein weiterer Aspekt bleibt aus der Diskussion um die Erhaltung des „Filmkulturerbes" zu stark ausgeblendet: die Bewahrung des Kinos als kultureller Form, als jener der überwiegenden Mehrzahl historischer Filme angestammte Ort, an dem sie auf ein versammeltes Publikum treffen können und ihre einmal gemeinte Wirkung zumindest ansatzweise anschaulich und nachvollziehbar wird. Es hätte im Rahmen der Diskussion um das „Filmkulturerbe" also mit viel mehr Nachdruck auch um die finanzielle und technische Zukunftssicherung von Programmkinos, Filmmuseen und Kinematheken zu gehen – nicht zuletzt um die nächsten 20 Jahre Zeughauskino.

**III.**

Wenn es sowohl für die Notwendigkeit einer sorgfältigen Kontextualisierung als auch für den Erhalt des Kinos als öffentlichem Ort der Begegnung mit der Filmgeschichte noch eines schlagenden Beweises bedurft hätte, so hat ihn das Zeughauskino gerade mit der Reihe von Vorbehaltsfilmen aus der NS-Zeit geliefert: Ein solches Vorhaben ist nicht nur aufgrund der geltenden Rechtslage auf andere Art überhaupt nicht denkbar als mit kompetenten Einführungen, in denen der historische Zusammenhang erläutert und das ideologische Kalkül des je gezeigten Beispiels ans Licht gehoben wird. Es geschieht aber auch im Wissen um veränderte Rezeptionshaltungen, deren tatsächliche Differenz zu den historischen sich jedoch nur dann – gewissermaßen unverzerrt – abzeichnen kann, wenn sie weiterhin am Aufführungsort Kino eingenommen werden können. Und die Wahrnehmung des Gezeigten in dem für das Kino bezeichnenden Amalgam einer individuell mit dem Film geführten Beschäftigung erfolgen kann, die sich dennoch im öffentlichen Raum vollzieht.

Einmal mehr hat das Zeughauskino mit dieser Reihe auch gezeigt, dass das historische Erbe des Films – gerade in Deutschland – unteilbar ist. Man kann nicht die Beine Marlene Dietrichs feiern, ohne auch an Jud Süss (1940) zu erinnern; den künstlerischen Höhenkamm der Werke Murnaus, Pabsts oder Konrad Wolfs nicht angemessen würdigen, ohne zumindest auch die Raffinesse eines Genrestücks wie Die Drei von der Tankstelle (1930) oder das Wirkungspotenzial eines Indianerfilms mit Gojko Mitić anzuerkennen. Jede Institution, die sich der Pflege der Filmgeschichte verschrieben hat, sollte ihr Interesse der Kunst wie dem Kommerz, der Propaganda und der Unterhaltung widmen. Sie wird dabei nicht selten feststellen, dass die wirksamste Propaganda in der Maske von Kunst und Unterhaltung daherkommt; Kunst im Kino immer auch auf die ein oder andere Weise wenn nicht unterhaltend, so doch affizierend wirkt; und gerade in der Unterhaltung zuweilen eine hohe Kunst liegen kann.

Über die vergangenen 20 Jahre hinweg hat sich das Zeughauskino dieser Herausforderung kontinuierlich gestellt. Es hat in seinem Programm insbesondere

die deutsche Filmgeschichte und deutsche Geschichte im Film in einer beeindruckenden historischen Tiefe ausgelotet und in einer bemerkenswerten Breite präsentiert.

Die Geschichte des Films hat die Rigorosität der Unterscheidung zwischen Kunst und Kitsch wenn nicht hinfällig, so doch zumindest in beide Richtungen durchlässig gemacht. Die Unteilbarkeit der Filmgeschichte erfordert von einer Spielstätte wie dem Zeughauskino die Pflege sowohl der anerkannten Meisterwerke und Meilensteine der Filmkunst als auch das Bekenntnis dazu, historisch und kulturell unterschiedlichen Produkten des Genre- und Unterhaltungskinos, deren historische Aussagekraft nicht selten deutlicher hervortritt als in artistischer Verklausulierung, einen Ort zu bieten. Deshalb finden sich in den Monatsprogrammen Murnau *und* Eichberg, Farocki *und* Winnetou, Werner Herzog *und* Herbert Reinecker. Im Oktober 2007 wurde Gelegenheit geboten, Abend für Abend Vorstellungen der Werkschau Thomas Heise mit einer anschließenden Karl-May-Verfilmung ausklingen zu lassen. Im November 2010 hätte Hans Jürgen Syberberg im Zeughauskino Nadja Tiller begegnen können.

In seiner Gründungserklärung vom 24. Juni 1987 hat sich das Deutsche Historische Museum der „Aufklärung und Verständigung über die gemeinsame Geschichte von Deutschen und Europäern" verpflichtet.[10] Es hat damit sein Verständnis der Aufgaben eines Museums zur deutschen Geschichte definiert und dem fünf Jahre später in ihm beheimateten Kino vorgegeben: Nicht in Isolation von weltweiten politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen, sondern mit dem Blick über die Grenzen hinaus, sei er nun in die Geschichte oder – wie in vielen Filmreihen des Zeughauskinos der letzten 20 Jahre – auf aktuelle Entwicklungen gerichtet.

Im Laufe der Jahre wurden unzählige nationale Kinematographien mit historischen Retrospektiven und Werkschauen der aktuellen Produktion im Zeughauskino gewürdigt: Darunter, um nur einige zu nennen, die Schweiz, Rumänien, Russland, Polen, aber auch – weit über die europäischen Grenzen hinausgreifend – Mexiko, Argentinien und das lateinamerikanische Kino, das japanische Kino der Gegenwart, einmal sogar die tibetanische Kunst des Dokuments. Selbst ein Ausflug ins „Weltraumkino" wurde vor einiger Zeit unternommen.

**IV.**

Einem Filmemacher wie Fritz Lang – in letztgenannter Reihe, wie könnte es anders sein, mit Frau im Mond (1929) prominent vertreten – hätte die Idee vom „Weltraumkino" sicher gut gefallen. Überhaupt scheint die Wahl Langs zum Paten der 20-Jahr-Feier des Zeughauskinos überaus glücklich. Nicht allein deswegen, weil sein Werdegang als Regisseur, der in verschiedenen Gesellschaftssystemen in Deutschland, in Frankreich und den USA Filme gemacht hat, die Internationalität filmhistorischer Entwicklungen exemplarisch verdeutlicht. Sondern auch

[10] http://www.dhm.de/orga/konzept.htm (16.9.2012).

deshalb, weil er sehr früh die traditionellen bürgerlichen Geschmacksgrenzen zwischen Kunst und Kommerz überschritten und sich mit Nachdruck für den „Sensationsfilm" als bewahrenswerte Errungenschaft des Kinos eingesetzt hat.

Schon in den frühen 1920er Jahren rechtfertigte Fritz Lang den historischen Kulturwert des Films damit, dass er, um als Zeitdokument Gültigkeit beanspruchen zu können, die sensationelle Übersteigerung brauche, die Überlebensgröße in den Ausmaßen des Empfindens und Handelns, selbst da, wo er ganz klein, ganz schäbig werde.[11] Darin – und nicht etwa in unbeholfenen Anbiederungsversuchen bei der Hochkultur – bilde der dem modernen Film gemäße und gegenüber der Kunst gleichberechtigte „Sockel der Stilisierung" der Filmkultur ein sicheres Fundament.[12]

[11] Fritz Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film. In: Edgar Beyfuss, Alex Kossoswky (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924; wieder abgedruckt in: Fred Gehler, Ullrich Kasten: *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis*. Berlin 1990, S. 202–206. Vgl. auch Fritz Lang: Das Land der unbegrenzten Möglichkeiten (1927). In: *Filmblatt*, Nr. 15, Winter/Frühjahr 2001, S. 24–30.

[12] Lang: Kitsch – Sensation – Kultur und Film, S. 206.

Fritz Langs Kellerkino in M – Eine Stadt sucht einen Mörder (Szenenfoto von Horst von Harbou / Deutsche Kinemathek)

Fritz Lang war ein Regisseur, der so früh wie kaum ein zweiter ein historisches Bewusstsein von seiner Filmarbeit entwickelt hat. Es ist daher auch kein Zufall, dass von ihm Sätze stammen, die sich das Zeughauskino getrost als Credo über den Eingang hängen könnte. Lang schrieb 1924 in einem Aufsatz mit dem Titel „Kitsch – Sensation – Kultur und Film": „Wir glauben befugt zu sein, das Bild einer uns fernliegenden Weltepoche aus den Dokumenten zu rekonstruieren, die uns die Überlieferung in Architektur, in Kunsterzeugnissen, in Schriften bewahrt hat, wobei die subjektive Einstellung des Beschauers ausschlaggebend für dessen Wertung ist. Eine spätere Zeit wird es leichter haben, unser chaotisches Zeitalter, wenn es längst zu einer Formel erstarrt sein wird, studienhalber neu vor sich aufleben zu lassen. Sie öffnet eine Büchse mit kondensiertem Leben, in dem sie einen Film vor sich abrollen lässt. Da ist ein Stück Geschichte von ehemals."[13]

Wie wohl alle Filme Langs will auch M (1931) ein filmisches Zeugnis seiner Zeit geben – im Sinne des soeben Zitierten jedoch keineswegs nur als mentalitätsgeschichtliches Dokument für den Terror und die Massenpsychose der späten Weimarer

[13] Ebd., S. 203.

Republik angesichts von Serienmördern, Triebtätern und eines ins Wanken geratenen moralischen und politischen Wertesystems. Erst im Rückblick lässt sich vielleicht ein Gespür dafür entwickeln, wie aggressiv und mit welch radikaler Offenheit dieser frühe Tonfilm seinem Publikum gegenübertritt. Mit welcher Konsequenz er sein Publikum auffordert, die Aufmerksamkeit durch das Geschehen hindurch auf die ästhetischen Mittel seiner Darstellung zu lenken, dem immer wieder vom Ton aufgerufenen Bild ebenso zu misstrauen wie der Herleitung der Figur des Mörders aus den kriminalistischen Ermittlungsverfahren: Nicht anders als die Gesellschaft im Film den Mörder Hans Beckert erst hervorgebracht hat, treibt auch Lang sein Bild – in der Konkretion einer Spiegelansicht des grimassierenden Peter Lorre – als Künstliches aus der Logik der narrativen und filmischen Konstruktion hervor.

In den Notizbüchern, die Lang während der Arbeiten an M geführt hat, findet sich die etwas rätselhaft anmutende Eintragung: „Szenen: Aus dem *Dunkel* eines Raumes / eines Hauses tönt die Stimme: / ‚Halt! –' *das Dunkel spricht*!"[14] Von der virtuosen Exposition, die viel der zeitgenössischen Hörspielästhetik verdankt, bis zur Spiegelkonstruktion der abschließenden Gerichtsverhandlung im Versteck der Berliner Unterwelt, deren Anordnung in Komposition und Montage sich in ihrer Kippbildlogik erst vollends entfaltet, wenn man das Gegenüber der im Kino versammelten Zuschauer mit einbezieht, ist M ein Film, der sich an ein kollektiv im Kinosaal anwesendes Publikum richtet, und damit ein Film, dem der dunkle Raum des Kinos als ästhetisches und gesellschaftliches Wirkungskalkül wesentlich eingeschrieben ist. Es ist diesem Film zu wünschen, dass ihm der Raum zur vollständigen Entfaltung seines ästhetischen und gesellschaftlichen Potenzials noch lange erhalten bleibt. In diesem Sinne: Lassen wir das Dunkel sprechen!

[14] Fritz Lang: Notizbuch (1930–1934). Edition und Kommentar. In: Christoph Bareither, Urs Büttner (Hg.): *Fritz Lang. „M – Eine Stadt sucht einen Mörder". Texte und Kontexte*. Würzburg 2010, S. 173–179, hier S. 174.