

Werner Faulstich: Filmgeschichte. Paderborn: Wilhelm Fink 2005 (UTB basics), 348 Seiten

Die Filmgeschichtsschreibung kann inzwischen auf eine beachtliche Tradition zurückblicken. Seit Maurice Bardès und Robert Brasillachs *Histoire du cinéma* aus dem Jahr 1935 sind bereits zahlreiche filmhistoriographische Standardwerke erschienen: in den 40er und 50er Jahren die *Histoire générale du cinéma* von Georges Sadoul, ebenfalls in den 50er Jahren die *Historia sztuki filmowej* (dt. *Geschichte des Films*) von Jerzy Toeplitz, in den 60er Jahren die *Geschichte des Films* von Ulrich Gregor und Enno Patalas, in den 60er und 70er Jahren die *Histoire du cinéma* von Jean Mitry. Einen konzentrierten Überblick bietet David Bordwells und Kristin Thompsons *Film History. An Introduction* von 1994.

Mit Werner Faulstichs *Filmgeschichte* aus der Reihe „UTB basics“ liegt erstmals ein deutschsprachiges Lehrbuch vor, das insbesondere Studienanfängern der Film- und Medienwissenschaften und interessierten Laien, die dem Film eine eigene Wissenschaft vielleicht gar nicht zutrauen, einen raschen Einstieg ermöglichen soll. Faulstichs *Filmgeschichte* ist keine Geschichte des Films als Medium, sondern eine Geschichte der Filmkunst, die sich, wie die meisten Filmhistoriographien, auf „narrative Kino-Spielfilme (die natürlich auch im Fernsehen oder auf Video und DVD verbreitet werden)“ (S. 7) beschränkt. Außer Acht bleiben damit neben anderen Filmformaten auch all jene Aspekte, die man mit einem Ausdruck von Gilbert Cohen-Séat als „faits cinématographiques“ bezeichnen kann: Produktion, Verleih, Rezeption usw. Doch auch eine Geschichte der Filmästhetik, betont Faulstich, sei immer „ein Stück Gesellschaftsgeschichte“, wobei die „historisch sich wandelnden Gestaltungsformen, wie sie auch in Filmgenres und Filmstars verdichtet sind, größte Bedeutung“ (S. 8) haben. Für eine genauere Analyse solcher Gestaltungsformen läßt jedoch die knappe Darstellung kaum Platz. Sergej Eisenstein wird unter der Rubrik „Der russische Revolutionsfilm und die Montage“ auf etwas mehr als zwei Seiten, Chaplin auf anderthalb Seiten abgehandelt. Mehr als zehn Seiten werden dagegen dem deutschen expressionistischen Film gewidmet; unvergleichlich viel Platz, der aber leider nicht ausreicht, um an entscheidenden Punkten zur Klärung der oben angesprochenen gesellschaftsgeschichtlichen Fragen beizutragen: Von Fritz Langs *Metropolis* (1926) wird behauptet, der Film sei „zugerichtet zu einer sozialistischen Ideologie, bei der sich nicht nur die Liebenden, sondern auch Kapital und Arbeit die Hände reichen und scheinbar den Klassenkampf beenden“ (S. 76 f.). So zugerichtet wurde er unter anderem von der späteren Nationalsozialistin Thea von Harbou, die mit ihrem Drehbuch maßgeblich dazu beitrug, daß Joseph Goebbels sich von der Volksgemeinschaftsideologie des Films begeistert zeigte.

Globale Filmhistoriographien sind längst in den Verdacht geraten, Filmgeschichte zu einer Art Meistererzählung zu formen, in der etliche Filme entweder gewaltsam in vorgefertigte Klassifikationsschemata gepreßt oder gar nicht berücksichtigt werden. Dies Bedenken bringt Faulstich in seiner Darstellung konzeptionell zum Ausdruck, wenn er neben kanonischen Filmepochen und Stilrichtungen Parallelentwicklungen aufzeigt und „andere Beiträge“ (so der Titel der jeweiligen Unterkapitel) einbezieht. Über die Auswahl dieser anderen Beiträge läßt sich im einzelnen streiten: Warum z.B. werden im Kontext der Nouvelle Vague nicht auch das brasilianische Cinema Novo oder das osteuropäische Autorenkino wenigstens erwähnt? Selbst die indische Bollywood-Produktion, die in Europa und Amerika inzwischen nicht mehr nur als ökonomisches, sondern ebenso als ästhetisches Phänomen wahrgenommen wird, kommt bei Faulstich nicht vor. Thematisiert werden aber beispielsweise Subgenres des amerikanischen Kinos (wie der Vietnamfilm), die Entwicklung des Filmstars oder der in der ‚legitimen‘ Filmgeschichtsschreibung sonst kaum beachtete pornographische Film. Als eine der „Alternativen zur hochtechnisierten und globalisierten Filmkultur der großen multimedialen, supranationalen Finanz- und Medienkonzerne“ (S. 304), wie sie sich seit den 90er Jahren etabliert hat, werden exemplarisch die dänischen „Dogma“-Filme vorgestellt,

deren Authentizität suggerierende Wackelkamera-Ästhetik Faulstich jedoch zu Recht kritisiert und in Zusammenhang bringt mit der beinahe puritanischen Verächtlichmachung der Sexualität, die in Filmen wie Thomas Vinterbergs *Festen* (Das Fest, 1997) oder Lars von Triers *Idioten* (1998) „hässlich und grotesk“ (S. 308) erscheine.

Störend ist, außer der gedrungenen Darstellung, die sich bisweilen in bloßen Aufzählungen verliert, vor allem die Tatsache, daß es sich um ein Lehrbuch handelt. Ob griffige Definitionen, Merksätze, Zusammenfassungen, Arbeitsaufgaben und Übungsfragen am Ende jedes Kapitels dem didaktischen Anspruch einer Einführung gerecht werden, ist zumindest zweifelhaft. Wer setzt sich an seinen Schreibtisch und erledigt „weiterführende Arbeitsaufgaben“ wie diese: „Rekonstruieren Sie die Gewaltdebatte, die in Deutschland zum Film ‚Natural Born Killers‘ geführt wurde“ (S. 294)? Wer stellt sich die Frage: „Worin besteht im Kern das Image von Brigitte Bardot“ (S. 169)? Im „Antwortteil“ (S. 311 ff.) gibt es auf solche Fragen keine Antwort.

Christoph Hesse

In: Medienwissenschaft, 3/2005