

Neben der Pflege der Filmgeschichte war es „den Freunden“ von Anfang an wichtig, interessante und vor allem politische Filme aus aller Welt zu zeigen, die ansonsten nicht in Deutschland liefen. Damit es nicht bei einer einzelnen Vorführung beim Festival blieb und die Filme auch für andere Spielstätten zugänglich wurden, erwarben „die Freunde“, wann immer möglich, Kopien und sorgten für Untertitel, archivierten und verliehen die Filme. Damit war der Grundstock gelegt für die mittlerweile auf tausende Filme angewachsene Film- und Verleihsammlung des Arsenal, der Maike Mia Höhne im Buch einen eigenen Essay widmet.

Neben der Erinnerung an große Ereignisse und Wegmarken stehen solche an einzelne Veranstaltungen, an spezielle Interessen und Menschen. Zur Sprache kommt etwa das von den Filmemacherinnen Claudia von Alemann und Helke Sander organisierte „Erste Internationale Frauenfilmseminar“ 1973, der Einsatz der Gregors für Filme aus Osteuropa in Zeiten des Kalten Kriegs, damit verbunden Freundschaften zum ungarischen Regisseur István Szabó und zum Moskauer Filmhistoriker Naum Kleiman, mit dem die Gregors eine Sergej Eisenstein-Ausstellung in der Akademie der Künste organisierten. Die langjährige Arsenal- und Forums-Mitarbeiterin Sylvia Andresen wird ebenso gewürdigt wie der 1993 im Alter von 47 Jahren verstorbene Weggefährte Alf Bold. Sie alle sind auch auf den zahlreichen im Buch abgedruckten Fotos zu sehen. So ist das Buch auch das Familienalbum einer weit verzweigten Sippe des politischen und widerständigen internationalen Kinos. (Frederik Lang)

■ Heike Klapdor: **Mit anderen Augen. Exil und Film.** München: edition text + kritik 2021, 290 Seiten, Abb.
ISBN 978-3-96707-472-7, € 34,00

Die Erfahrung des Exils ist kein Einzelschicksal, sondern sie prägt das ganze 20. Jahrhundert und die Moderne insgesamt. Das Medium, das die dahinterliegenden Krisen am genauesten zum Ausdruck bringt, ist wiederum der Film, so die Prämisse von Heike Klapdors Buch *Mit anderen Augen. Exil und Film*. „Der Film übersetzt die Krisenerfahrung in ein mediales Erlebnis und schreibt sie allen Genreästhetiken und Sujets ein“ (S. 19). Auch wenn Klapdor sich ausführlich dem Film der 1930er und 1940er Jahre widmet und damit jenen Exilerfahrungen, die wesentlich mit der nationalsozialistischen Diktatur verbunden sind, so zielt ihr Buch doch weit über diesen historischen Bezugspunkt hinaus. Ihre Darstellung des Verhältnisses zwischen Film und Exil reicht bis in die jüngste Vergangenheit.

Das Exil ist für Klapdor eine „Krise der Identität und Zugehörigkeit“ (S. 22), die sie in mehreren Konstellationen erblickt. Eine erste Identitätskrise verbindet sich demnach mit der Entwicklung der Neuen Frau als Figur, die Mobilität und Migration verkörpert; weiterhin untersucht Klapdor die Verbindung zwischen Flucht und Klassenidentität und schließlich den Topos der Heimat, in dem sich die fragile Verbindung zwischen Identität und Kultur artikuliert. Die Filme, auf die sie sich bei der Untersuchung dieser Identitätskrisen stützt, sind G.W. Pabsts *DU HAUT EN BAS* (F 1933), Johannes Meyers *DIE SCHÖNEN TAGE VON ARANJUEZ* (D 1933)

und Max Ophüls' *LE ROMAN DE WERTHER* (F 1938). Schon diese Auswahl zeigt, dass Klapdor einen Schwerpunkt auf Werke legt, in denen Exilerfahrungen nicht direkt, sondern auf mitunter verschlüsselte Weise reflektiert werden. Sie widmet sich auch der Re-Inszenierung der Krise des Exils, den Erfahrungen der Rückkehr und der Remigration, der Darstellung von Kindern als Opfer und Überlebende sowie der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Vor allem in diesen Kapiteln geht Klapdor über die Filme der 1930er und 1940er Jahre hinaus und bezieht eine Reihe neuerer Produktionen ein.

Die Vielfalt der Erfahrungen und Konstellationen, die in Klapdors Lesart mit dem Exil verbunden sind und es repräsentieren, ist groß. Ihre Interpretationen, in denen sie die Entwicklung dieser Konstellationen über Jahrzehnte hinweg an zahlreichen Filmen nachzeichnet, fordern dazu auf, eine neue, breiter angelegte Definition des Exilbegriffs vorzunehmen. Beispielhaft lässt sich ihr Vorgehen am Kapitel „Der verlorene Sohn“ beschreiben, das sich auf die Figur des „(R)emigranten“ konzentriert und in diesem Zusammenhang zunächst auf den Topos des verlorenen Sohnes und dessen Relevanz im frühen 20. Jahrhundert eingeht: Ihr Korpus reicht von Texten Franz Kafkas wie *Der Verschollene* und *Heimkehr* (postum erschienen 1927 und 1936) bis zu Luis Trenkers *DER VERLORENE SOHN* (D 1934) und umfasst Werke, in denen der Aufbruch aus der Heimat „ein Akt der Emanzipation“ (S. 100) ist und in denen die Möglichkeit der Rückkehr garantiert ist.

Wie aber eigneten sich die „(R)emigranten“ diesen Topos an? Sie sehen ihre Rückkehr als notwendig an und als einen Weg „am Wiederaufbau mit[zu]wirken“, werden aber mit „Ablehnung“ konfrontiert (S. 103), stellt Klapdor fest. Von der unmittelbaren Nachkriegszeit schlägt sie einen Bogen bis in die Jahre kurz nach dem Fall der Mauer: von genauen Analysen der Figur des „(R)emigranten“ in Roberto Rossellinis *GERMANIA ANNO ZERO (DEUTSCHLAND IM JAHRE NULL, I 1948)*, Wim Wenders' *DER HIMMEL ÜBER BERLIN (BRD 1987)* bis zu Lars von Triers *EUROPA* (DK 1991). Die „(R)emigranten“ erscheinen hier als Gegenspieler der Hauptfiguren und verkörpern, im Gegensatz zu jenen, „Menschlichkeit und Empathie, Geschichtsbewusstsein und Erinnern, Identität und Verlusterfahrung“ (S. 107). In anderen Filmen wie Josef von Bakys *DER RUF (D-West 1949)* und Giulio Ricciarellis *IM LABYRINTH DES SCHWEIGENS (D 2014)* werden die „(R)emigranten“, mit unterschiedlichem Erfolg, zu Mentoren. Am häufigsten sind Filme, in denen die „(R)emigranten“ scheitern, wie Klapdor vor allem an Peter Lorres *DER VERLORENE (BRD 1951)* zeigt.

Ein Publikumserfolg war dagegen Harald Brauns *ZWISCHEN GESTERN UND MORGEN (D-West 1947)*, was Klapdor auf eine Umkehrung zurückführt: Denn hier werden die Zurückgebliebenen „nicht etwa als Täter, sondern als Leidtragende des Regimes“ gezeigt, während der Rückkehrer zu einem „Kriminellen und Verräter“ wird (S. 124). Im Zusammenhang mit diesem Film geht Klapdor auf das Leben von Nelly Dreifuss ein, einer jüdischen Schauspielerin, die das Vorbild für eine der Figuren im Film war. In den früheren Nachkriegsfilmen blieben die Rückkehrer meist Randfiguren, deren eigene Geschichte in den Hintergrund tritt; die

Zurückgebliebenen, die nicht fliehen mussten oder vertrieben wurden, treten als aktive Subjekte hervor, die „sich die Identität des Remigranten aneignen, indem sie ihre Täter-Geschichte als Opfererzählung umschreiben“ (S. 135). Erst in späteren Filmen verschiebt sich der Fokus wieder auf die „(R)emigranten“. Anhand von Beispielen, unter anderem aus den späten 1980er Jahren, legt Klapdor dar, dass die Rückkehr eine Unmöglichkeit war. Hier finden sich die Zurückkehrenden „im Augenblick zwischen Ankunft und Eintritt [...] in einem Raum wieder [...], in dem sie sich neu orientieren müssen und können“ (S. 138). Sie sind zugleich „verlorene Söhne“, die nie wieder nach Hause kommen können.

Heike Klapdor liefert komplexe Analysen von Schlüsselszenen zu einer Vielzahl von Filmen und bettet diese in einen breiten Kontext ein. Die Zusammenhänge, die Klapdor bei der Konstruktion der Hintergründe dieser Filme herstellt, sind beeindruckend und zeugen von ihren umfassenden Recherchen. Ihre Quellen reichen von aktueller und klassischer Filmtheorie und -geschichte über literarische und philosophische Werke bis hin zu Materialien aus unterschiedlichen Nachlässen.

Mit anderen Augen. Exil und Film ist eine anspruchsvolle wissenschaftliche Arbeit, die den Lesern einiges abverlangt. Das gilt vor allem dann, wenn diese nicht bereits über eine umfassende Kenntnis der Text- und Filmquellen aus vielen Jahrzehnten verfügen. Wer einen engeren Fokus und umfassende Filmanalysen erwartet, wird möglicherweise enttäuscht sein. Wer das Buch jedoch nicht als erschöpfende Analyse, sondern vielmehr als eine Theoretisierung des Forschungsfeldes ansieht, dem eröffnet es neue Lesarten, Definitionen und Wege, sich diesem großen Thema zu nähern. Heike Klapdor weitet den Blickwinkel über Produktionen hinaus, die von Menschen im Exil gemacht wurden oder die Erfahrung explizit thematisieren. Nicht zuletzt öffnen ihre Analysen unsere Augen dafür, wie stark auch die jüngste Geschichte und kulturelle Produktion von der Krise des Exils geprägt wurde. (Anjeana K. Hans)

■ Marcus Plaul, Anna-Rosa Haumann, Kathleen Kröger (Hg.): **Kino in der DDR. Perspektiven auf ein alltagsgeschichtliches Phänomen.** Baden-Baden: Nomos 2022, 320 Seiten, Abb. ISBN 978-3-8487-7268-1, € 69,00

■ Patrick Rössler: **Großes Kino. Monumentale DDR-Filmplakate der 1960er Jahre.** Erfurt: Universität Erfurt 2021 (Vertrieb: Bertz + Fischer), 184 Seiten, Abb. ISBN 978-3-86505-420-3, € 29,00

Im Gegensatz zum Filmschaffen sind Kinogeschichte und Kinobesuch in der DDR weitgehend unerforscht. Während im Sozialismus viel Geld in eine staatliche Filmproduktion floss, deren politische und ideologische Bedeutung nie angezweifelt wurde, haperte es von Anfang an bei der finanziellen Ausstattung der staatlich verwalteten Kinos und Spielstätten. Neuerrichtete moderne

Kinos auf dem Stand der Zeit waren rare Ausnahmen. In Gebäude und Technik wurde jahrzehntelang zu wenig investiert. Wie in westlichen Industrieländern auch, gingen die Besucherzahlen extrem zurück. 1957 wurden in der DDR 317 Millionen Kinokarten verkauft, 1970 waren es 91 Millionen, 1983 noch 72,5 Millionen und 1988 schließlich 50 Millionen – bei einer Planvorgabe von 80 Millionen bis Mitte der 1980er Jahre. Der jährliche Kinobesuch pro DDR-Bürger sank von 17 im Jahr 1956 auf knapp vier im Jahr des Mauerfalls. Parallel dazu wurden die einheimischen DEFA-Filme im Kino immer weniger nachgefragt, vielleicht auch deshalb, weil mancher Film außerhalb der großen Städte aufgrund geringer Kopienzahlen erst auf die Leinwand kam, als er längst schon im Fernsehen gelaufen war.

Stattdessen bevorzugten die Kinobesucher Produktionen aus dem westlichen Ausland. Zwischen 1979 und 1987 befanden sich unter den jährlichen Top 5 oder Top 10 nur ausnahmsweise Filme aus sozialistischer Produktion. Einer unveröffentlichten Studie von 1980 zufolge wurden damals mit DEFA-Filmen 23 Prozent, mit Filmen aus dem sozialistischen Ausland 7 Prozent und mit denen aus dem „nicht-sozialistischen Wirtschaftsgebiet“ 70 Prozent der Kinobesucher in der DDR erreicht. Mit Abstand am populärsten waren amerikanische Produktionen, gefolgt von französischen und italienischen. Ist die Beliebtheit der DEFA-Filme in den ostdeutschen Bundesländern also primär ein Nachwendephänomen?

Es ist dem im letzten *Filmblatt* bereits vorgestellten bürgerwissenschaftlichen Forschungsprojekt „Kino in der DDR“, das von 2019 bis 2022 an der Universität Erfurt stattfand, zu verdanken, dass die kinogeschichtliche Forschung in jüngster Zeit neue Impulse bekommen hat. Neben einer interaktiven Karte der Kinostandorte finden sich auf der Webseite des Projekts auch lesenswerte kürzere lokalgeschichtliche Publikationen mit Erinnerungen von Zeitgenossen an Kinos in Erfurt, Leipzig und kleineren Städten und Orten, an die Arbeit im Hochschulfilmclub und die Erlebnisse eines Vorführers beim sogenannten Landfilm, der Vorführungen mit mobilen Projektoren im ländlichen, kinofreien Raum organisierte (<https://projekte.uni-erfurt.de/ddr-kino/blog/>).

Zum Abschluss des Projekts erschien der Sammelband *Kino in der DDR*, aus dem die oben genannten Zahlen stammen. Der Band enthält neun längere Aufsätze, darunter persönliche Erinnerungen der DEFA-Dramaturgen und Filmwissenschaftler Dieter Wiedemann und Dieter Wolf, von Ben Kaden über Kinos als Ansichtskarten-Motiv sowie eine methodisch-kritische Evaluierung des Projekts selbst. Über das Kino als Arbeitsort informieren Beiträge von Merve Lühr zu Filmvorführern in der DDR und Ronny Grundig zu drei Kreislichtspielbetrieben. Quellennah beschreibt Grundig die diversen mit der Planwirtschaft zusammenhängenden Problemfelder, unter anderem bei der Versorgung der Landbevölkerung mit Filmen. Das schließt künstlich hochgeschraubte Zuschauerzahlen mit ein, Klagen von Besuchern über die schlechte Vorführqualität und die Delegation von Betriebsangehörigen zu politisch erwünschten, im Grunde aber unpopulären Filmveranstaltungen.