

Malte Hagener (Hg.): The Emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945

New York/Oxford: Berghahn Books 2014, 380 S., ISBN 978-1-78238-423-6, EUR 106,-

In gewisser Weise ist *The Emergence of Film Culture* ein ‚Sequel‘ zu Malte Hageners Dissertation *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939* (Amsterdam: Amsterdam UP, 2007), da die bahnbrechenden Erkenntnisse des ersten Werks – beispielsweise hinsichtlich eines Verständnisses von Avant-Garde-Filmkultur über die Filme hinaus, die Filmrezeption und Rezeptionskontexte (z.B. Filmklubs) mitdenkt – als Leitfaden für die Essays im zweiten Band fungieren. Dies äußert sich zum Beispiel im Blick auf Amateurfilmklubs als Träger einer entstehenden Filmkunstbewegung. Im Gegensatz zur Dissertation, in der hauptsächlich die 1920er Jahre unter die Lupe genommen werden, fokussiert der vorliegende Band die sich verändernden wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse der 1930er Jahre und den maßgeblichen Einfluss des Staates auf die Filmkultur, vor allem in den Diktaturen in Deutschland, Italien und der Sowjetunion, aber auch in England.

Dem Herausgeber geht es um transnationale Aspekte der europäischen Filmkultur zwischen den Weltkriegen, die aus drei Perspektiven beleuchtet werden: 1.) „Formations of Knowledge“ umfasst eher heterogene Essays zur Rassenzensur in der Weimarer Republik, den Einfluss von

Feminismus auf die Filmtheorie Béla Balázs, das Filmprogramm der holländischen Filmliga und die Evolution der russischen Filmhistoriografie im Zeitalter der stalinistischen Schauprozesse; 2.) „Networks of Exchange“ behandelt nationale, filmkulturelle Bewegungen in der Sowjetunion, Jugoslawien, Italien und in der Schweiz und deren innen- und außenpolitische Beziehungen; 3.) „Emergence of Institutions“ widmet sich Filmkulturen in Schweden und Italien sowie der Gründung von Filmakademien, -festivals und -archiven. Leider erscheint die Aufteilung der Essays etwas willkürlich, und es gibt manche Überschneidungen; nichtsdestotrotz wird in allen Essays grundlegende Arbeit geleistet, und die Beiträge ziehen auch inhaltlich einen weiten Bogen.

Tobias Nagl untersucht die Bemühungen der in Deutschland lebenden Chinesen, den im deutschen Kino allgegenwärtigen rassistischen Stereotypen entgegenzuwirken. Der entstehende Diskurs zwischen Auswärtigem Amt, Filmwirtschaft und polizeilicher Zensur weist auf staatliche Eingriffe in der Filmproduktion hin, welche auch in weiteren Essays thematisiert werden. Erica Carters Essay „The Visible Woman in and against Béla Balázs“ zeigt einen der wichtigsten Filmtheoretiker Europas im Kontext der ungarischen Moderne und das Erscheinen

‚der neuen Frau‘ (vgl. S.49f.) die ihre filmische Realisierung in Asta Nielsen findet. Tom Gunning liest die Filmprogramme der holländischen Filmliga, um nicht nur die Vielfalt des Programms anzumerken, sondern auch, um die ernsthaften Bemühungen der Liga, Film als Kunst, Information und Kultur zu validieren, deutlich zu machen. Indes zeigt Natalie Ryabchikova auf, wie die Geschichte des revolutionären sowjetischen Kinos wiederholt von den intellektuellen Bürokratien Moskaus umgeschrieben werden musste, um den zeitgenössischen ideologischen Vorzeichen zu genügen.

Auf die Amateurfilmbewegung in Jugoslawien geht Greg de Cuir Jr ein und stellt heraus, dass viele Beteiligte sich später professionalisierten und zur Entstehung einer lokalen Filmkultur beitrugen. Yvonne Zimmermann dagegen untersucht die institutionellen Bemühungen in der Schweiz, Film nicht nur als Avantgarde-Praxis zu verstehen, sondern auch als Kultur- und Wissensträger. Die Aussage Zimmermanns zur Schweizer Situation deckt sich mit der vieler anderer nationaler Filmkulturen zu dieser Zeit: „The[se] activities [...] clearly show that even though non-theatrical film culture emerged in distinct institutional fields, it evolved in a hybrid environment in which people, artefacts and practices constantly transgressed lines, migrated and circulated, thus making milieus intersect, overlap and to some extent converge“ (S.210). Lars Gustaf Andersson sowie Francesco Pitassio und Simone Venturini verfolgen ähnliche Ziele in Bezug auf die

Situation in Schweden und Italien, wobei im letzteren Beispiel die staatliche Lenkung der Filmkultur viel eher in Erscheinung tritt. In seinem Beitrag „A New Art for a New Society? The Emergence and Development of Film Schools in Europe“ erzählt Duncan Petrie die Gründungsgeschichten von drei Filmschulen, nämlich VGIK (Moskau), Centro Sperimentale (Rom) und IDHEC (Paris), aus denen viele der einflussreichsten Filmemacher_innen der Nachkriegszeit hervortraten. Hagener führt den Faden weiter, indem er die ersten Filmfestivals (FiFo, La Sarraz) und die Gründung der ersten Filmarchive (Paris, Berlin, New York) verfolgt.

Während die Filmavantgardebewegung und deren Beitrag zur Entstehung der Filmkultur in Frankreich, Deutschland und der Sowjetunion schon ein gewisses Forschungsinteresse genossen hat, füllt der vorliegende Band eine wichtige Forschungslücke, indem er das Augenmerk auf weniger bekannte europäische Filmländer und auf transnationale Phänomene der Filmkultur richtet. Trotz der Heterogenität der Beiträge gibt es hier viel Neues zu entdecken. Für die weitere Forschung wäre zu fragen, in wieweit die filmkünstlerischen Ansätze der 1930er Jahre auf die Filmkultur der Nachkriegszeit einwirkten oder ob sie, wie in der bisherigen Literatur zu Nouvelle Vague und Neorealismus bisher behauptet, eine Stunde Null erlebten.

Jan-Christopher Horak (Pasadena)