

**Ioana Crăciun: *Die Dekonstruktion  
des Bürgerlichen im Stummfilm der Weimarer  
Republik.* WINTER Universitätsverlag,  
Heidelberg, 2015, 337 Seiten,  
ISBN: 978-3-8253-6416-8**

---

**Maria IROD (Bukarest)**

Doz. Dr. Christliche Universität "Dimitrie Cantemir" Bukarest;  
E-mail: maria\_irod@yahoo.com

**Abstract:** The latest publication of Professor Ioana Crăciun from the University of Bucharest deals with the (de)construction of bourgeois values and norms in the silent movies during the Weimar Republic. In five substantial chapters the author approaches the representation in the silent movies of different aspects which she considers relevant for that epoch. The themes range from the metropolis and its psychopathological aspects, the male homosexuality, the destiny of children, the law-breaking and the Doppelgänger motif.

**Keywords:** silent movie, Weimar Republic, screen adaptation, film aesthetics, social critique

Dass die Filmanalyse, zumal sie im Zeichen der Intermedialität mit besonderem Fokus auf dem Wechselverhältnis von Text und filmästhetischen Elementen vorgeht, ein ergiebiges Forschungsobjekt für Literaturwissenschaftler darstellen kann, geht aus der vorliegenden Studie deutlich hervor. Das Buch von Ioana Crăciun ist das Ergebnis einer langjährigen Auseinandersetzung der Autorin mit dem Stummfilm der Weimarer Republik und mit dessen ästhetischen sowie kultur- und gesellschaftskritischen Implikationen. Mit einer bis ins Detail hineinleuchtenden

Gründlichkeit werden Filmskripte ihren literarischen Vorlagen gegenübergestellt und beide in ihrer Beziehung zum Bilddiskurs untersucht. Die daraus entstandenen Auslegungen, die, wie die Autorin selbst zugibt, wegen der zum Teil unvollständig überlieferten Filmwerke nicht ganz frei von Vermutungen und Spekulationen sein können, werden in einer erfreulich lesbaren, ja Lesevergnügen bereitenden Sprache vorgetragen. Dadurch wird der wissenschaftliche Diskurs seinem Gegenstand am besten gerecht: Das Lesen dieses Buches regt dazu an, sich Klassiker der Weimarer Kinematografie neu anzuschauen, um den Argumentationsgang der Arbeit selbst nachzuvollziehen.

Die Studie von Ioana Crăciun gliedert sich in fünf Hauptteile, die ihrerseits aus mehreren Unterkapiteln bestehen. Der Autorin geht es darum, den Stummfilm als Alternative zur logozentrischen Hochkultur in seinem ambivalenten Verhältnis zu bürgerlich-konservativen Werten und Prinzipien zu analysieren und dabei die genuin filmische Ausdrucksweise herauszuarbeiten, zumal – wie sie noch zum Schluss ihrer Erörterungen betont – der Stummfilm „nur dann als Zeitdokument zu fungieren vermag, wenn er sich einer ästhetisch nie da gewesenen, ureigenen Sprache bediente, die seine Existenz im Pantheon der Künste rechtfertigte.“ (S. 322). Den Wechselwirkungen zwischen ideologisch geprägtem, sozialkritischem oder auch konformistischem Inhalt und ästhetisch kodierter, empfindungsauslösender Form geht Ioana Crăciuns Untersuchung konsequent nach. Trotz der besonderen Aufmerksamkeit, die dem Drehbuch und, soweit dies aufschlussreich ist, seinen Beziehungen zur literarischen Vorlage geschenkt wird, gleitet Crăciuns Ankündigung einer Analyse des Films als einer eigenständigen Kunstform nie in eine allein auf das Wort fokussierte literaturwissenschaftliche Abhandlung ab. „Die Subtilität des symbolbefrachteten Bilddiskurses“ (S. 140), die sich etwa in der Kameraführung, dem Beleuchtungsstil, dem Outfit und der Gestik der Schauspieler usw. niederschlägt, wird anschaulich und beispielreich belegt.

Ioana Crăciun liefert genau das richtige Anschauungsmaterial, aus dem der ästhetische Mehrwert der Filmkunst ersichtlich wird. Sie hat ein sicheres Gespür für Schlüsselszenen, die auf der Bildebene Kernaussagen des Filmwerks transportieren. Es sei hier nur auf ein paar Beispiele verwiesen: Aus dem „neusachlichen Bild der im Spiel umgeworfenen Kegel“, das mit der semantischen Doppeldeutigkeit des Wortes „Kegel“ spielt und dadurch „die Tragödie der unehelichen Kinder“ (S. 141) in Gerhard Lamprechts Film *Die Unehelichen* (1926) verdeutlicht, dem idyllisch anmutenden Ringelreihen nackter um einen Baum tanzender Kinder in Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924), den Kreisformen und -bewegungen, die sowohl in Lamprechts *Die Unehelichen* als auch in F. W. Murnaus *Faust. Eine deutsche Volkssage* (1926) als Andeutungen auf das Rad der Fortuna und somit als Zeichen des Schicksalhaften vorkommen, oder aus der phallischen Symbolik, die die äußere Erscheinung des Vampirs in Murnaus *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* (1922) und des Somnambulen Cesare in Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) kennzeichnet, werden metaphorisch und synthetisch verdichtete Sinnkonstellationen der jeweiligen Filme herausgelesen.

Jedes Kapitel der vorliegenden Studie untersucht die Darstellung bürgerlicher Normen im Stummfilm der Weimarer Republik aus einer jeweils anderen Perspektive, die die Autorin als exemplarisch für den damaligen Zeitgeist und dessen Relation zur Filmästhetik erachtet. Zuerst werden das zeittypische urbane Milieu als Pandämonium und die damit verbundenen psychopathologischen Elemente thematisiert. Das erste Kapitel setzt mit einer ausführlichen Analyse von Joe Mays *Asphalt* (1929) ein, die vor allem die in der Forschung bislang kaum beachteten sozialkritischen Aspekte dieses neusachlichen Films hervorhebt. So wird etwa die Verführung des Polizisten Holk durch die Juwelendiebin Else als Initiation interpretiert, die den infantilen Kleinbürger aus seiner ödipalen Mutterbindung löst

und zur Mündigkeit bzw. zur Hinterfragung der sozialen Ordnung verhilft. Die vergleichsweise konservative Haltung des Wiener Regisseurs G.W. Pabst wird am Beispiel seiner Filme *Die freudlose Gasse* (1925) und *Geheimnisse einer Seele* (1926) aufgezeigt. In ersterem tritt die Bejahung der bürgerlichen Sittlichkeitsvorstellungen besonders deutlich zutage, wenn man den Roman des fortschrittlichen Autors Hugo Bettauer, auf dem das Drehbuch von Willy Haas basiert, als Kontrastfolie heranzieht. Mit dieser Parallelektüre schließt Ioana Crăciun mit großem Erkenntnisgewinn auch eine Forschungslücke. Ihre Ausführungen über die unumgängliche Doppelbödigkeit der Weimarer Werte kulminieren mit einer eingehenden Analyse des Pabstschen halb dokumentarischen, halb fiktionalen „Kulturfilms“, der die Tiefenpsychologie zum Thema macht. Wie Ioana Crăciun überzeugend argumentiert, steckt hinter der Fassade einer aufklärerischen Verherrlichung des medizinischen Fortschritts die Angst vor den unbewussten Kräften, die die tradierte Geschlechterhierarchie entstabilisieren könnten und die es mit Hilfe psychoanalytischer Mittel im Zaum zu halten gilt.

Das zweite Kapitel behandelt die Darstellung der männlichen Homosexualität im Film der Weimarer Republik. Zunächst geht Ioana Crăciun anhand der Filmkomödie *Ich möchte kein Mann sein* (1918) von Ernst Lubitsch und des Aufklärungsfilms *Anders als die Andern* (1919) von Richard Oswald auf die unterschiedlichen Gestaltungsstrategien ein, deren sich deutsche Regisseure im Umgang mit diesem Tabuthema bedienen und die entweder das Filmbild als Ausdruck eines trügerischen Scheins oder, gemäß dem angekündigten wissenschaftlichen Anspruch, eher das Filmwort zum Träger homoerotischer Inhalte werden lassen. Anschließend nimmt die Autorin zwei ausgewählte Filme des homosexuellen Regisseurs F.W. Murnau unter die Lupe, in denen sie homoerotische Signale zu entdecken meint. So wird etwa der Stummfilm ohne Zwischentitel *Der letzte Mann* (1924) als Geschichte einer utopisch-homo

erotischen Männerfreundschaft interpretiert, während im Horrorstreifen *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens* die Verflechtung von Herrschaft und Sexualität sowie die Rivalität zwischen dem Vampir als Verkörperung eines „in homoerotischen Bildern chiffrierten deutschen Militarismus“ (S. 115) und dem „bürgerlichen Familienoberhaupt“ Hutter (S. 111) im Vordergrund stehen.

Im dritten Kapitel widmet sich Ioana Crăciun den Kindergestalten des Weimarer Kinos. Die These, dass im deutschen Stummfilm „selten Platz für das Kind als liebreizendes Sinnbild der Hoffnung und der Erfüllung, als Quelle reiner elterlicher Freude, als Grund legitimen elterlichen Stolzes“ sei (S. 119), belegt die Verfasserin anhand zahlreicher Filmbeispiele, die vom dokumentarischen Streifen Walter Ruttmanns *Berlin, die Sinfonie der Großstadt* (1927), der die Dämonie der Metropole durch unheimliche Nahaufnahmen von Kinderbildern anschaulich macht und damit die bürgerliche Fassade von Sicherheit und Ordnung dekonstruiert, bis zu Fritz Langs Filmutopien *Der müde Tod. Ein deutsches Volkslied* (1921) und *Metropolis* (1927) reichen, hinter deren Moral der christlichen Nächstenliebe und der Selbstopferung sich konservative, kriegsbejahende Botschaften verbergen. Politische Konnotationen werden auch im Monumentalfilm *Die Nibelungen* entdeckt und Ioana Crăciun stellt die Hypothese auf, dass Kriemhilds Instrumentalisierung des eigenen Kindes für ihren Racheplan u.a. eine Anspielung auf die Aufopferungsbereitschaft deutscher Mütter sei, die ihre Söhne in den Ersten Weltkrieg schickten. Das Kapitel schließt mit einer ausführlichen Vergleichsanalyse des erfolgreichen Romans Margarete Böhmers, *Tagebuch einer Verlorenen* (1905), und dessen Verfilmung durch G. W. Pabst (1929). Dabei richtet Ioana Crăciun ihr Augenmerk auf die narrativen bzw. filmischen Mittel, mit deren Hilfe die bürgerliche Doppelmoral und die soziale Stigmatisierung ihrer Opfer dekonstruiert werden.

Der Gestalt des Verbrechers gilt das vierte Kapitel der vorliegenden Studie. Die Faszination, die die „Ästhetik des Verbrechens“ (S. 174) auf das Kinopublikum der damaligen Zeit ausübte, könnte man, so Crăciun, auf eine latente Aggression gegen die starre Gesellschaftsordnung der Weimarer Republik zurückführen, die jedoch im Medium Film kaum reflektiert wurde. Auf eine der wenigen Ausnahmen, *Wachsfigurenkabinett* (1923), geht die Autorin in einem *Filmische Selbsreflexion, filmische Selbstironie* überschriebenen Unterkapitel ausführlich ein, in dem sie den Streifen Paul Lenis als Reflexion über „das Wesen des Films als eines kulturellen Massenkonsumguts“ (S. 176) liest. Aus der Analyse ergeben sich zwei für die Weimarer Ära charakteristische Verbrechertypologien: der weltfremde Kleinbürger, der einer Illusion nachjagt und dabei oft unwillkürlich gegen das Gesetz verstößt, und das Genie des Bösen, das das Verbrechen zur Kunst erhebt und das, so die These Ioana Crăciuns, durch die merkwürdige „Absenz einer Sympathie weckenden Gestalt als Verkörperung der triumphierenden Staatsmacht“ (S. 173) sogar Anteilnahme beim Publikum erfährt. Im Gegensatz zu Siegfried Kracauer, dessen Buch *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (1984) sie oft zitiert, interpretiert Ioana Crăciun die kleinbürgerlichen Verbrecher – so wie sie in Karlheinz Martins *Von morgens bis mitternachts* (1920) und F. W. Murnaus *Phantom* (1922) auftreten – nicht als Rebellen, sondern vielmehr als Opfer der eigenen unrealistischen Wunschvorstellungen. Den genialischen Verbrecher hingegen, so wie er in den Kultfiguren des Dr. Caligari oder des Dr. Mabuse in Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) sowie in dessen Remakes verkörpert wird, sieht die Verfasserin der vorliegenden Studie in der Nachfolge „des deutschen Ur-Naturwissenschaftlers und Renaissance-menschen Dr. Faust“ (S. 219).

Im fünften und letzten Kapitel befasst sich Ioana Crăciun mit der Gestalt des Doppelgängers im Stummfilm der Weimarer

Republik, die sie einerseits in Anlehnung an Siegfried Kracauer als Zeichen der für die betreffende Epoche charakteristischen Spaltung zwischen Theorie und Praxis versteht, andererseits auch in ihrer filmästhetischen Dimension als wesentlichen Beitrag zur Aufwertung der neuen Kunstform deutet. Diesem letzten Teil der Arbeit werden noch ein paar sehr interessante Überlegungen zur Geschichte des Doppelgängermotivs im deutschsprachigen Kulturraum vorangestellt. Anhand eines Gedichts des Minnesängers Friedrich von Hausen und der entsprechenden Miniatur aus dem *Codex Manesse* belegt Ioana Crăciun ihre These, dass das Thema der Ich-Spaltung „Jahrhunderte vor der Auflehnung der europäischen Romantik gegen den rationalistischen Geist der Aufklärung“ (S. 265) und zwar in der Kreuzzugslyrik ihre Wurzeln habe. Am Beispiel des „erste[n] künstlerische[n] Film[s] überhaupt“ (S. 270), so wie der filmbegeisterte Autor Hanns Heinz Ewers die erste Verfilmung seiner Gruselgeschichte *Der Student von Prag* (1913, in der Regie von Stellan Rye) sowie ihr erfolgreiches Remake aus dem Jahre 1926 (Regie: Henrik Galeen) bezeichnete, gelingt es der Verfasserin, die komplexen, ineinander verwobenen Aspekte des Doppelgängermotivs auszuleuchten. Sie konzentriert sich dabei auf die zweite Fassung des Films, die zum einen „die prononcierte Literarizität der Erstverfilmung“ (S. 273) aufgibt und zum anderen die logische Abfolge der Handlung durch mitunter vereinfachende Lösungen zu sichern versucht. Mit viel Sinn für Nuancen analysiert Ioana Crăciun die eigenartige Verschränkung von Anti- und Philosemitismus im Film, die sich im Spiel mit den Klischees des Juden als eines ungenügsamen, gottlosen Materialisten, aber zugleich auch im einfühlsamen Porträt der Hauptgestalt manifestiert. In der tragischen Geschichte des Studenten, der sein Spiegelbild dem Teufel verkauft, sieht Crăciun unter anderem auch „eine Allegorie über das Wesen des Films“, vor allem über dessen Außenseitertum zu Beginn des 20. Jahrhunderts (S. 286). Anschließend untersucht sie die „zweifache

Doppelgänger-Konstellation“ (S. 299) in Thea von Harbous Roman *Metropolis* und in Fritz Langs gleichnamigem Film, indem sie auf den grundlegenden Konflikt zwischen dem matriarchalischen und dem bürgerlich-patriarchalischen Sozialmodell sowie auf dessen politisch konservative Lösung in beiden Kunstwerken aufmerksam macht. Schließlich richtet die Verfasserin ihr Augenmerk auf das vielseitig inszenierte Doppelgängertum in *Das Cabinet des Dr. Caligari*, das den mörderischen Somnambulen Cesare als „phallische Verdopplung“ (S. 315) des unheimlichen Dr. Caligari sieht, der seinerseits als böses Alter Ego des Medizinalrats Dr. Olfen interpretiert wird und somit dem Film eine subtile, auf mehreren Ebenen vorgenommene Dekonstruktion der „anständigen“ bürgerlichen Fassade nachweist.

Ein an den Bedürfnissen der Leser orientierter Anhang, der Primär- und Sekundärliteratur übersichtlich auflistet und sowohl ein Filmregister als auch ein Personenregister enthält, rundet die Arbeit ab und bestätigt ihren handlichen, gut lesbaren Charakter. Ohne ihre Ausführungen explizit und eingehend theoretisch zu reflektieren, vermag die Autorin vor allem im Modus des *Close reading* durch Interpretationen zu überzeugen, die oft psychoanalytische Ansätze fruchtbar machen und nicht nur Grundaussagen und Metaphern der jeweiligen Filmwerke verfolgen, sondern auch intertextuelle und intermediale Anspielungen, Filmzitate und Leitmotive identifizieren sowie weitreichende Kontextualisierungen vornehmen.