

Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland  
Band 2

# Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland

Herausgegeben von  
Peter Zimmermann

im Auftrag des  
Hauses des Dokumentarfilms, Stuttgart



Band 1  
Kaiserreich (1895–1918)  
Herausgegeben von  
Uli Jung und Martin Loiperdinger

Band 2  
Weimarer Republik (1918–1933)  
Herausgegeben von  
Klaus Kreimeier, Antje Ehmann  
und Jeanpaul Goergen

Band 3  
›Drittes Reich‹ (1933–1945)  
Herausgegeben von  
Peter Zimmermann und Kay Hoffmann

Geschichte des dokumentarischen Films  
in Deutschland

Band 2  
Weimarer Republik  
1918–1933

Herausgegeben von  
Klaus Kreimeier, Antje Ehmann  
und Jeanpaul Goergen

Philipp Reclam jun. Stuttgart

Erarbeitung und Drucklegung dieser Filmgeschichte erfolgte mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), des Bundesarchiv-Filmarchivs, des Hauses des Dokumentarfilms und der im Vorwort genannten Institutionen

Alle Rechte vorbehalten  
© 2005 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart  
Umschlaggestaltung: Martin Völlm  
Umschlagabbildung: Wilfried Basse bei Filmaufnahmen  
(Sammlung Gerhard P. Peringer, Hamburg)  
Repro: Günther Piltz Reproduktionen Stuttgart  
Druck und buchbinderische Verarbeitung: fgb · freiburger graphische betriebe  
Printed in Germany 2005  
RECLAM ist eine eingetragene Marke der  
Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart  
ISBN 3-15-010585-4  
[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

Vorwort . . . . .	11
<b>1 Der dokumentarische Film 1918–1933. Forschung und gesellschaftlicher Kontext . . . . .</b>	<b>15</b>
1.1 Der dokumentarische Kontinent. Ein Forschungsbericht ( <i>Jeanpaul Goergen</i> ) . . . . .	15
Ausgelagert, verschollen, wiederentdeckt . . . . .	16
Eine komplizierte Semantik . . . . .	18
Medienpädagogische Bemühungen . . . . .	21
Von Basse zu Zielke . . . . .	24
Firmen und Verbände . . . . .	29
Lehren und Lernen . . . . .	31
Industrie- und Werbefilme . . . . .	33
Kunst und Künstler . . . . .	38
Tiere, ferne Länder und das Neueste aus aller Welt . . . . .	40
Partei-Filme . . . . .	42
1.2 Krise als Dauerzustand. Moderne und Modernisierung in der Weimarer Republik ( <i>Klaus Kreimeier</i> ) . . . . .	44
Moderne und bürgerliche Kultur . . . . .	45
Heterogene Diskurse . . . . .	49
Exkurs: Besichtigung einer Industrielandschaft . . . . .	52
Der Ideenhimmel der Modernisierer . . . . .	55
Film, Staat und Moderne . . . . .	58
Klirrender Schematismus . . . . .	61
<b>2 Ursprünge und Entwicklungen dokumentarischer Genres nach 1918</b>	<b>67</b>
2.1 Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa ( <i>Klaus Kreimeier</i> ) . . . . .	67
Dokumentarfilm und Kulturfilm . . . . .	68
Die Gründung der Ufa-Kulturabteilung . . . . .	70
Programm und Personal . . . . .	74
Lehr- und Wissenschaftsfilme . . . . .	77
Krise und Paradigmenwechsel . . . . .	82
Beiprogrammware . . . . .	84
2.2 Komplex-starr. Semiologie des Kulturfilms ( <i>Klaus Kreimeier</i> ) . . . . .	87
Symptome . . . . .	88
Kartographien: Aufsicht, Übersicht . . . . .	89
Vergrößerungen: Zugriff und Beherrschung . . . . .	95
Zeitlupe und Zeitraffer, Kreise und Masken . . . . .	97

Apparate, Schnittstellen . . . . .	98
Fiktional/nicht-fiktional . . . . .	100
Beglaubigungen, Beschwörungen, Appelle . . . . .	104
Kultur-Großfilme: Totalisierung und Verengung . . . . .	108
Politik des Körpers und des Krieges . . . . .	113
2.3 Wissen als Film. Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilms ( <i>Ursula von Keitz</i> ) . . . . .	120
Vom Nutzen eines Archivs . . . . .	123
Ein Zentralinstitut . . . . .	126
Theorie und Formenspektrum eines Genres . . . . .	129
›Kinderseelenmörder‹ oder Helfer im Unterricht? . . . . .	136
›Je schlechter die Zeit, um so schmaler der Film‹ . . . . .	139
<b>3 Kulturfilm-Genres . . . . .</b>	<b>151</b>
3.1 Urbanität und Idylle. Städtefilme zwischen Kommerz und Kulturpropaganda ( <i>Jeanpaul Goergen</i> ) . . . . .	151
Heimatgefühle . . . . .	154
Konventionen und Standards . . . . .	158
Die Scheinsonne der Großstadt . . . . .	161
Flanieren und Beobachten . . . . .	164
Ahnendes Verstehen . . . . .	166
Das wahre Gesicht der Riesenstadt . . . . .	170
3.2 Gezüchtet und geopfert. Der Tier- und Naturfilm ( <i>Kerstin Stutterheim</i> ) . . . . .	173
Der biologische Film . . . . .	173
Zoologische Gärten . . . . .	177
Filmtiere: eine neue Branche . . . . .	179
Geburt, Überlebenskampf, Zeugung und Tod . . . . .	181
Gesellschaftsmodelle . . . . .	185
3.3 Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme ( <i>Gerlinde Waz</i> ) . . . . .	187
Patriotismus und Propaganda . . . . .	188
›Fernstenliebe‹ und Abenteuerlust: Expeditionsfilme . . . . .	192
Ein Schablonen-Afrika . . . . .	195
Sichten und Ordnen: Ethnographische Filme . . . . .	198
Perspektivwechsel . . . . .	201
3.4 Bekehrung mit der Kamera. Filme der Äußeren Mission ( <i>F. T. Meyer</i> ) . . . . .	204
Erziehung zum echten Christen . . . . .	205
Vater und Sohn, Tradition und Moderne . . . . .	207
Die Hebung der Frauenwelt . . . . .	210
Ethnographische Betrachtungen . . . . .	212

Der Missionsfilm auf dem Markt . . . . .	214
Filmvorführung als Gottesdienst . . . . .	216
3.5 Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler ( <i>Rainer Ziegler</i> ) . . . . .	219
Altdeutsche Madonnen geraten in Bewegung . . . . .	219
Corinth malt für die Kamera . . . . .	222
Ein Filmschaffender passt sich an . . . . .	225
<b>4 Kulturfilm und Filmkultur . . . . .</b>	<b>229</b>
4.1 Freigesetzte Moderne und diktatorische Optionen. Zur argumentativen Konfliktlage in der Weimarer Republik ( <i>Georg Bollenbeck</i> ) . . . . .	229
Freigesetzte Moderne . . . . .	231
Semantische Hypotheken . . . . .	232
Liberale Argumentationsweisen . . . . .	235
Antirepublikanische Feindbestimmung . . . . .	237
Europäisches Schlagwort . . . . .	239
Anschwellende Beschwörungen . . . . .	244
4.2 Rede, Gerede und Gegenrede. Film und Kultur im Diskurs der Weimarer Jahre ( <i>Antje Ehmann</i> ) . . . . .	249
Publizistik und Filmtheorie . . . . .	249
Geschichte einer Ausblendung . . . . .	251
Die Kinoreform-Debatte . . . . .	253
Das Kulturfilmbuch . . . . .	258
Vom Volksunterhaltungs- zum Volksbildungsmittel . . . . .	262
Der »Film-Kurier« . . . . .	266
Lehr- und Kulturfilmkritiken . . . . .	270
Ein Krisendiskurs . . . . .	274
4.3 Die Disziplinierung der Bilder. Der dokumentarische Film und seine Zensoren ( <i>Ursula von Keitz</i> ) . . . . .	284
Moralischer Konsens . . . . .	284
Systemwechsel . . . . .	286
Wirkungszensur . . . . .	288
Stahlhelm und unschuldige Nackte . . . . .	293
Revision und Übergang . . . . .	298
<b>5 Dokumentarischer Film und Modernisierung . . . . .</b>	<b>301</b>
5.1 Von Emulsionen, Objektiven und Tonlampen. Anmerkungen zur Entwicklung der Filmtechnik ( <i>Niels-Christian Bolbrinker</i> ) . . . . .	301
Ein Explosivstoff . . . . .	302

Made by Kodak . . . . .	304
Mit Fingerspitzen . . . . .	306
Bilder von malerischer Weichheit . . . . .	310
Schnurrendes Federwerk . . . . .	314
Der Brunftschrei der Auerochsen . . . . .	316
5.2 Frühes Infotainment. Entwicklungstendenzen der Wochenschau (Klaus Kreimeier) . . . . .	322
Medialisierung . . . . .	323
Eine kinematographische Institution . . . . .	326
Organisator der kollektiven Wahrnehmung . . . . .	330
Der lustige Film . . . . .	336
Scherbenwelt? Scherbenwelt! . . . . .	340
Eine nicht abgeschlossene Debatte . . . . .	346
5.3 In filmo veritas! Inhaltlich vollkommen wahr. Werbefilme und ihre Produzenten (Jeanpaul Goergen) . . . . .	348
Massenkunst und Experimentierfeld . . . . .	350
Vorzensur . . . . .	355
Weder Fisch noch Fleisch . . . . .	357
Quer durch . . . . .	361
Inbegriff aller Unkultur? . . . . .	362
5.4 Deutsche Arbeit, deutsche Technik. Aspekte des Industriefilms (F. T. Meyer) . . . . .	364
Von Vorschlaghämmern, Graugusszylindern und Oberhemden . . . . .	365
Stapelläufe und andere Monumentalbilder . . . . .	368
Amerikanische Dimensionen . . . . .	374
Mensch und Maschine, Natur und Technik . . . . .	377
5.5 Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen (Thomas Elsaesser) . . . . .	381
Natürliche Verbündete? . . . . .	381
Das Neue Bauen . . . . .	383
Das Neue Frankfurt – Markenzeichen einer Medienavantgarde . . . . .	388
Frankfurter Filme . . . . .	393
Bausteine eines anderen Avantgardekonzepts . . . . .	398
Wie wohnen in der Stadt von morgen? . . . . .	401
Avantgarde der Autoren? . . . . .	403
Hans Richter – ein Gegenbeispiel? . . . . .	405
<b>6 Grenzgänger . . . . .</b>	<b>411</b>
6.1 Symphonie contra Rhythmus. Widersprüche und Ambivalenzen in Walter Ruttmanns Berlin-Film (Karl Prümm) . . . . .	411
Reanimation und abrufbare Chiffren . . . . .	411
Subjektivierungsstrategien . . . . .	413

Materialästhetik und Kunstempfindung	416
Bild-Transformationen	418
Technisiertes Sehen	422
Poetischer Bilderbogen	425
Metaphorisches Sprechen	430
Regulierte Bewegungsmaschine	432
6.2 Der Schatzsucher. Wilfried Basses Erkundungen der ungestellten Wirklichkeit (Klaus Kreimeier)	435
Der Perfektionist	436
Der Augenmensch	438
Der Mann mit der Kinamo	442
Der Kameradichter	446
Der Zweckschaffende	449
Der Sympathisant	453
Der Deutschlandforscher	455
Der Unpolitische	458
Der Komponist	460
6.3 Heinrich Hauser. Der Mann und die Medien (Antje Ehmman)	463
Wirklichkeit erschließen und entwerfen	463
Die Medialität der Realität	465
Mit der Kamera ins Geschehen	469
6.4 Naturmagie und Technik-Faszination. Arnold Fancks Berg- und Sportfilmwerkstatt (Klaus Kreimeier)	474
Wetterwart, Flieger, Astronom	475
Vorkriegs-Aktionismus	478
Ungestellte Natur?	481
Ästhetische Brüche	485
Jede Einstellung ein Kabinettstückchen	487
<b>7 Ausdifferenzierungen: politisch – ästhetisch</b>	<b>493</b>
7.1 Die Avantgarde und das Dokumentarische (Jeanpaul Goergen)	493
Sport und Großstadt	496
Fanatismus der Tatsachen, Poesie des Alltags	499
Ohne Schauspieler, ohne Handlung, ohne Dekoration	502
Organisationen der Outsider	505
Das Jahr 1929	508
Bücher und Theorien	512
Das Netzwerk der Positionen	516
Soziale Reportage	519
Rettung durch den Schmalfilm?	524

7.2	Dosiertes Muskelspiel. Die linke Filmkultur der Weimarer Republik ( <i>Thomas Tode</i> ) . . . . .	527
	Der Kampf um den eigenen Film . . . . .	529
	Bewegte Formationen, kommunistisch . . . . .	532
	Kompilationen und Kontraste . . . . .	535
	Sozialkritik . . . . .	538
	Abgrenzung zur Traumfabrik . . . . .	543
	Filmvorführung als Manifestation . . . . .	547
	Die Stunde der Amateure . . . . .	551
	Die Filme der SPD . . . . .	554
	Bewegte Formationen, sozialdemokratisch . . . . .	556
	Jugendarbeit . . . . .	563
	Kampf um die Öffentlichkeit . . . . .	565
	Mischformen und Montagen . . . . .	570
	Differenzierungen . . . . .	574
7.3	Wie Wirklichkeit erzählen? Methoden des Querschnittfilms ( <i>Antje Ehmann</i> ) . . . . .	576
	Binäre Geschichtsschreibung . . . . .	576
	Heldenlose Filme . . . . .	578
	Die Formalismusfrage . . . . .	581
	Rechtsputsche, Proletarierelend, Tiller-Beine . . . . .	586
	Montage- oder Querschnittfilme? . . . . .	588
	Drei Großstädte . . . . .	592
	Wahrnehmungswirbel . . . . .	594
	Wo bleibt der Mensch? . . . . .	596
	Letzte Bilder . . . . .	599
8	<b>Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte: Von der Wiederkehr der Schwarzweißbilder im Farbfernsehen</b> ( <i>Klaus Kreimeier</i> ) . . . . .	601

#### Anhang

	Bibliografie ( <i>Jeanpaul Goergen</i> ) . . . . .	617
	Filmografie ( <i>Jeanpaul Goergen</i> ) . . . . .	638
	Autorinnen und Autoren . . . . .	663
	Abkürzungen . . . . .	664
	Abbildungsnachweis . . . . .	665
	Personenregister . . . . .	666

## Vorwort

Eine umfassende Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gibt es bislang nicht, da sich die Filmgeschichtsschreibung auf die Erforschung des Spielfilms konzentriert hat. Filmgeschichte wurde dadurch auf die Geschichte fiktionaler Formen reduziert. Das in dokumentarischen Filmbildern bewahrte visuelle Gedächtnis ist ein weitgehend unbekannter Teil der kulturellen Überlieferung. Die hier in drei Bänden vorgelegte Filmgeschichte will diesem Defizit abhelfen. Sie stellt die wichtigsten Perioden der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland mit den ästhetischen Stilrichtungen und Formen für die Zeit von 1895 bis 1945 im Kontext massenmedialer und kultureller Entwicklungen dar. Sie ist in drei Bände gegliedert: dokumentarischer Film im Kaiserreich, in der Weimarer Republik und im ›Dritten Reich‹.

Im Mittelpunkt steht die Untersuchung dokumentarischer Filme in ihren vielfältigen Ausprägungen. Neben der Sammlung und Aufarbeitung zeitgenössischer Quellen war die Sichtung und Auswahl von Filmen ein zentrales Problem bei der Erstellung dieser Filmgeschichte. Zwar gibt es auch im dokumentarischen Bereich einen filmhistorischen Kanon bedeutender oder zeittypischer Autoren und Filme, der eine erste Orientierung vermittelt, doch gerade dieser Kanon musste im Sinne einer kultur- und mediengeschichtlich orientierten Filmgeschichtsschreibung problematisiert, revidiert und vor allem ergänzt werden. Bei den in den Archiven lagernden Filmen konnte es nicht um eine vollständige Erfassung und Auswertung gehen, sondern um eine qualifizierte Auswahl relevanter Filme, Autoren, Formen und Stilrichtungen.

Dokumentarische Filme sind eng mit zeitgeschichtlichen Prozessen verbunden. Wir haben versucht, dies in der filmhistorischen Darstellung angemessen zu berücksichtigen. Die Analyse der Filme erfolgte sowohl unter ästhetisch-strukturellen, stilistischen und typologischen als auch unter medien- und kulturgeschichtlichen Aspekten. Es geht also nicht nur um eine Auseinandersetzung mit Filmen, die für die Formenentwicklung wichtig oder typisch sind, sondern auch um mediale Produktionsbedingungen im Kontext der gesellschaftlichen Entwicklung sowie um Distribution, öffentliche Diskussion und Rezeption. Ein wichtiger Aspekt ist die Funktionalisierung dokumentarischer Filme für unterschiedliche Interessen und die damit eng verknüpften Umbrüche, Perspektiven- und Paradigmenwechsel, durch die insbesondere die Entwicklung in Deutschland gekennzeichnet ist.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren Aktualitäten, Wochenschauen, Kultur- und Werbefilme feste Bestandteile des Kinoprogramms, während Industrie- und Lehrfilme vor allem für die nicht-kommerzielle Verbreitung hergestellt wurden. Mehrere historische Zäsuren zeichnen sich ab: Während dokumentarische Filme im Kaiserreich ähnlich wie Spielfilme eher der Unterhaltung als der Information dienten, machte der Erste Weltkrieg ihr Potential als Propagandainstrument deutlich. Das führte auf Betreiben der Heeresleitung zur Gründung der Ufa, die in der Weimarer Republik zu einem der größten Filmkonzerne in Europa wurde. Mit der Machtübernahme der NSDAP wurden dokumentarische Filme ab 1933 zunehmend für die Propagierung der nationalsozialistischen Weltanschau-

ung genutzt. Nach 1945 schließlich unterlag die Aufführung aller zuvor produzierten Filme der Kontrolle der alliierten Besatzungsmächte.

Die Entwicklung dokumentarischer Filmformen in Deutschland kennzeichnen dementsprechend mehrfache Perspektivenwechsel von Filmstil, publizistischen Intentionen und weltanschaulichen Positionen der Filmemacher. In deren Verlauf wurden ästhetische und politische Positionen mehr oder minder umfänglich revidiert und durch neue dokumentarische Paradigmen ersetzt. Das Dokumentarische ist keine Qualität, die den Filmen ein für alle Mal eingeschrieben ist, sondern wird in Prozessen gesellschaftlicher Kommunikation stets neu diskutiert und problematisiert. Dokumentarische Filme sind meist nicht die realistischen Abbilder gesellschaftlicher Ereignisse und Verhältnisse, als die sie sich ausgeben, sondern artifizielle Produkte, die diesen Eindruck durch wechselnde Strategien der Inszenierung und Authentifizierung zu vermitteln versuchen.

Dass die Periodisierung sich zunächst an historischen Zäsuren orientiert, heißt nicht, dass die Entwicklungsperioden des dokumentarischen Films in Deutschland damit völlig synchron verliefen. So stellt etwa der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm Ende der 1920er Jahre eine wichtige filmästhetische Zäsur dar, die angemessene Berücksichtigung erfordert. Andererseits bewirkten bereits der Erste Weltkrieg und die Gründung der Ufa einen folgenreichen Wandel dokumentarischer Filmformen, der in den 1920er und 1930er Jahren ein breites Spektrum von ›Kulturfilmen‹ hervorbrachte, wie dokumentarische Kinofilme seinerzeit genannt wurden. Ihre Entwicklung von den 1920er bis in die 1940er Jahre ist weit fließender und widersprüchlicher als die politischen Zäsuren von 1933 und 1945 vermuten lassen. Gleitenden Übergängen wird Rechnung getragen, indem die Entwicklungen von dokumentarischen Formen wie Städtefilm, Reisefilm, Propagandafilm usw. und von Stilrichtungen und Produktionsbedingungen in allen drei Bänden betrachtet werden und auch die Verwendung historischer Filmaufnahmen nach 1945 in Kino und Fernsehen Berücksichtigung findet. Das ist auch deshalb wichtig, weil es sich vielfach um film- und zeitgeschichtliche Dokumente handelt, die für die Konstruktion und Rekonstruktion von Geschichtsbildern in den audiovisuellen Medien von größter Bedeutung sind. Sie liefern die Illustrationen für historische Film- und Fernsehdokumentationen zur deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert und prägen das Bild dieser Zeit selbst dort, wo die Autoren die vielfach propagandistische Intention der jeweiligen Filmzitate zu konterkarieren versuchen. So haben Leni Riefenstahls Filme und Joseph Goebbels' Wochenschauen unsere visuelle Vorstellung dieser Zeit weit stärker beeinflusst als alle Autoren, die diese Archivfilme in kritischer Absicht für ihre historischen Kompilationsfilme verwertet haben: von den Regisseuren Andrew Thorndike und Erwin Leiser bis zu denen der vielfältigen Fernseh-Dokumentationen. Die Erschließung unbekannter dokumentarischer Filme ist deshalb nicht nur aus filmhistorischen und zeitgeschichtlichen, sondern auch aus medienpädagogischen Gründen und für die audiovisuelle Vermittlung der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts von großer Bedeutung.

Wenn dokumentarische Filme trotz ihrer film- und zeitgeschichtlichen Bedeutung bislang wenig untersucht worden sind, so hat das verschiedene Gründe. Die Diskreditierung der deutschen Kulturfilm-Tradition infolge ihrer Instrumentalisierung im ›Dritten Reich‹ mag dafür ebenso verantwortlich sein wie der erschwerte Zugang zu den in vielen Archiven verstreut lagernden Filmmaterialien.

Hinzu kommt die Unübersichtlichkeit dokumentarischer Formen und die in Deutschland erst spät einsetzende Reflexion dokumentar-ästhetischer Entwicklungen und Fragestellungen.

Die vorliegende Filmgeschichte geht von einer weit gefassten Definition des dokumentarischen Films aus, die von den frühen Aktualitäten, Städtebildern und Reisebildern über Kulturfilme, Lehrfilme, Industriefilme und Wochenschauen bis zu dokumentarischen Avantgardefilmen reicht und auch semidokumentarische Formen einschließt. Der Verzicht auf eine ontologisierende Gattungsdefinition öffnet den Blick für ein im historischen Kommunikationsprozess sich stets neu ausdifferenzierendes Verständnis des Dokumentarischen. So trat die Dominanz diskursiver Anliegen bei der ästhetischen Organisation des Aufnahmемaterials manifest erst in dokumentarischen Propagandafilmen während des Ersten Weltkriegs in den Vordergrund. Die Aktualitäten, Reisebilder, Industriebilder etc. vor dem Krieg wollten dem Publikum weniger etwas sagen, sondern vor allem etwas zeigen. Tom Gunning spricht hier in Absetzung zum Dokumentarfilmverständnis John Griersons von der »Ästhetik der ›Ansicht‹«. Im dominierenden Gestus des Zeigens hat die Ästhetik dokumentarischer Filme aus der Zeit des Kaiserreichs mehr Gemeinsamkeiten mit den fiktionalen Genres des frühen Kinos als mit den Dokumentarfilmen der 1920er und 1930er Jahre. Die herkömmliche Trennung zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm ist im frühen Kino noch nicht etabliert. Die Unterscheidung früher Film-›Genres‹ in Firmenkatalogen und Programmannoncen unterliegt der notwendigen Abwechslung bei der Zusammenstellung von Nummernprogrammen. Entscheidend sind die beabsichtigten Wirkungen beim Publikum (»hochkomisch«, »dramatisch«, »interessant«) oder Merkmale jenseits aller Sujets wie Farbe (»kolorierte Films«) oder überdurchschnittliche Länge (»Schlager«). »Hochdramatisch« kann sowohl ein Melodram meinen wie die Aufnahmen einer Erdbebenkatastrophe.

Um die Unterschiedlichkeit dokumentarischer Filme des frühen Kinos im Kaiserreich im Vergleich zu dokumentarischen Filmen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus zu kennzeichnen, wird für die frühen Filme der Terminus ›nichtfiktionaler Film‹ verwendet. Die Unschärfe des Begriffs weist darauf hin, dass der Dualismus zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm noch nicht etabliert ist. Das Dokumentarische folgte später unterschiedlichen Konzepten der diskursiven und narrativen Inszenierung etwa des didaktisch aufbereiteten Unterrichts- und Lehrfilms, des Propagandafilms oder verschiedener Varianten des ›dramatizing life‹ im Kultur- und Dokumentarfilm und wurde erst spät im Sinne journalistischer ›Objektivität‹ oder dokumentarfilmischer ›Authentizität‹ auf die möglichst unverfälschte und wirklichkeitsgetreue Abbildung von Realität verpflichtet – ein Selbstverständnis, das bald wieder als neue Mythenbildung kritisiert wurde.

\*

Die Erarbeitung der vorliegenden Filmgeschichte wurde vom Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart angeregt, das finanzielle und organisatorische Hilfe bereitstellte und dessen Wissenschaftlicher Leiter die Organisation und Koordination des Gesamtprojekts übernahm. Sie war angesichts der defizitären Forschungslage nur möglich dank der Einrichtung eines Forschungsprojekts durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), an dem die Leiter der drei Teilpro-

jekte Kaiserreich, Weimarer Republik und ›Drittes Reich‹, Martin Loiperdinger, Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann, sowie die wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Antje Ehmman, Jeanpaul Goergen, Kay Hoffmann, Uli Jung, F.T. Meyer, Jutta Schäfer und Kerstin Stutterheim beteiligt waren. Unterstützt wurde diese Arbeit im Haus des Dokumentarfilms durch Felicitas Jakob, Anita Raith, Kurt Stenzel, Rainer C.M. Wagner und Reiner Ziegler. Organisatorische und finanzielle Unterstützung leisteten die Universitäten Siegen und Trier, das Land Baden-Württemberg, der Südwestrundfunk (SWR) und die Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg Filmförderung (MFG).

Die Erschließung und Auswertung bislang weitgehend unbekannter und von der Forschung vernachlässigter Archivkopien wurde insbesondere vom Bundesarchiv-Filmarchiv unter der Leitung von Karl Griep ermöglicht. Das Bundesarchiv-Filmarchiv verfügt über die weitaus größten einschlägigen Filmbestände und gewährte den Projektmitarbeitern als Kooperationspartner in großzügiger Weise die Sichtung zahlreicher Filme. Der Dank der Herausgeber dieser dreibändigen Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland gilt ebenso der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung für ihr Entgegenkommen wie einer Reihe von Filmarchiven, Kinematheken und Filmmuseen, die ihre Sammlungen für das Projekt geöffnet haben. Zu nennen sind insbesondere: Deutsches Filminstitut – DIF, Filmmuseum Berlin / Deutsche Kinemathek, Filmmuseum München, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, CineGraph Hamburg, Gesellschaft für Filmstudien Hannover, IWF Wissen und Medien, Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU), Kinemathek im Ruhrgebiet, Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Archiv der Rheinischen Mission Wuppertal-Barmen, Hauptarchiv der von Bodelschwingschen Anstalten Bethel, Audio-Visuelles Archiv St. Ottilien, Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, DaimlerChrysler-Archiv, Spiegel-TV, Progress Film-Verleih, Filmarchiv Austria, Filmmuseum (Amsterdam), British Film Institute, Imperial War Museum, Newsfilm Library der University of South Carolina sowie Library of Congress. Für die Bereitstellung von Bildern aus privaten Sammlungen danken wir Carsten Diercks, Götz Hirt-Reger, Gert Koshofer, Oliver Lammert, Fritz Lehmann, Gerhard P. Peringer, Karl Stamm und Peter von Zahn, für die Bildbearbeitung und die Herstellung von Fotos aus Filmen Günther Piltz, M. Reinhardt und Gerhard Ullmann. Ein besonderer Dank gilt auch den nicht dem Projektteam angehörenden Filmwissenschaftlern, die als Autoren einzelner Artikel an der Filmgeschichte mitgearbeitet haben, sowie Rosel Müller für die Gesamtedaktion. Erst durch die Hilfe dieser Einrichtungen und Personen war es möglich, die Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland umfassend aufzuarbeiten. Schließlich möchten wir allen unseren Dank sagen, die sich für die Einrichtung dieses Forschungsprojekts eingesetzt haben und es über die Jahre mit Rat und Tat unterstützt haben.

Die den Forschungsarbeiten zugrunde liegenden dokumentarischen Filme und Materialien sind zum größten Teil im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart als Präsenzbestände in Kopie gesammelt und können dort eingesehen werden. Die filmografische Datenbank des Projekts ist auf der Homepage des Hauses des Dokumentarfilms ([www.hdf.de](http://www.hdf.de)) verfügbar.

*Die Herausgeber*

## Der dokumentarische Film 1918–1933. Forschung und gesellschaftlicher Kontext

### 1.1

Jeanpaul Goergen

#### Der dokumentarische Kontinent. Ein Forschungsbericht

Die deutsche und internationale Filmgeschichtsschreibung hat bisher wenig Notiz von der Entwicklung der nicht-fiktionalen Genres in Deutschland vor 1933 genommen. In der umfangreichen Literatur über Film und Kino in der Zeit des Nationalsozialismus werden die auf dokumentarischem Material basierenden Propagandafilme und Wochenschauen eingehend gewürdigt<sup>1</sup>, während die Frage, welche Entwicklungen vorausgegangen sind und die Etablierung nicht-fiktionaler Filmgenres befördert haben, von der Forschung vernachlässigt wurde. Wir verfügen zwar über einen umfassenden Kenntnisstand der Kinokultur sowie der Produktions- und Rezeptionsbedingungen im Bereich des Spielfilms der Weimarer Republik – die reichhaltige Produktion an Kultur-, Lehr-, Industrie- und Werbefilmen wurde jedoch kaum wahrgenommen. Walter Ruttmanns *BERLIN-Film* ist die immer wieder zitierte Ausnahme und verweist eher auf die Terra incognita, die sich um das einsame Beispiel herum ausbreitet. Siegfried Kracauers *Caligari-Buch*<sup>2</sup> hat schon bald nach dem Zweiten Weltkrieg das Untersuchungsfeld auf den Spielfilm der Weimarer Republik eingegrenzt und bestimmt bis heute den Blickwinkel und die willkürlichen Ausblendungen; sein eigenes Interesse am Dokumentarischen konzentrierte sich auf die NS-Wochenschau und artikulierte sich später vor allem in seiner Filmtheorie.<sup>3</sup>

Das Interesse der Forschung richtete sich eher auf die experimentellen Ansätze des Avantgardefilms als auf solche Genres im nicht-fiktionalen Bereich, die gerade in den 20er Jahren ihre Qualitäten als moderne (audio-)visuelle Bildungs- und Informationsmedien zu entfalten beginnen. Ihnen sind vor allem die Kultur- und Lehrfilme, die Wochenschauen sowie die Industrie- und Werbefilme zuzuzählen. Desgleichen wurde die Politisierung des Dokumentarischen in den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen der Weimarer Republik bisher nur begrenzt und aus einseitigem Blickwinkel wahrgenommen. Wer sich mit den sozialistischen oder kommunistischen Filmen der 20er Jahre befasst, war lange auf die Ergebnisse der DDR-Forschung angewiesen.

1 Vgl. den Forschungsbericht in Bd. 3, Kapitel 1.

2 Kracauer [1947] 1984.

3 Kracauer [1960] 1964.

Der vorliegende Band sucht den Forschungsdesideraten Rechnung zu tragen, indem er den bisher weitgehend ausgeblendeten Bereichen des dokumentarischen Films vor 1933 eine besondere Aufmerksamkeit widmet und entsprechenden Raum gewährt. Gleichzeitig wird mit dieser Schwerpunktsetzung künftiger Forschung eine Perspektive vorgeschlagen: Es geht darum, ergänzend zu den modernistischen Bestrebungen des Avantgardefilms die stärker institutionalisierten, an der pädagogischen Formung und unterhaltenden Unterweisung eines Massenpublikums orientierten ›Formate‹ der nicht-fiktionalen Filmproduktion als einen Beitrag sowohl zur ›Weimarer Moderne‹ als auch zu einer sich entfaltenden Medienkultur des 20. Jahrhunderts zu verstehen.

### **Ausgelagert, verschollen, wiederentdeckt**

Die dokumentarischen bzw. nicht-fiktionalen Filme der Weimarer Republik machten, ohne dass sich ihre Zahl verlässlich schätzen lässt, das Gros der Filmproduktion aus: ein weitgehend unerforschter Kontinent der Filmgeschichte. Die Überlieferung ist außerordentlich fragmentarisch; die meisten der zwischen 1918 und 1932 produzierten dokumentarischen Filme sind wohl unwiederbringlich verloren. Die Wochenschauen, die kurzen Werbefilme und die Industriefilme weisen besonders starke Lücken auf. Die noch zu schreibende Geschichte des Reichsfilmarchivs, seiner Auslagerungen und Verluste in den letzten Kriegsmonaten könnte manche dieser Lücken erklären helfen. Auch nach Kriegsende gingen zahlreiche Filme verloren, weil sie unsachgemäß gelagert waren.<sup>4</sup> Vermisst werden die Theaterfilme von Erwin Piscator, der Tonfilm DEUTSCHER RUNDFUNK (1928) von Walter Ruttmann, der 2. Teil des Ufa-Films DER WELTKRIEG (1928), DER WIRTSCHAFTLICHE BAUBETRIEB (1930) von Wilfried Basse, WUNDERLAND BALI (1927) von Lola Kreutzberg, um nur einige wenige prominente Verluste anzuführen. Dennoch sind genügend Filme überliefert, um sich auf fast jedem Teilgebiet des dokumentarischen Filmschaffens einen verlässlichen Überblick zu verschaffen. Auch die meisten ›Klassiker‹ des nicht-fiktionalen Films sind erhalten, ferner viele Filme, die in der zeitgenössischen Fachpresse diskutiert wurden.

Dokumentarische Filme der 20er Jahre werden vor allem im Bundesarchiv-Filmarchiv, aber auch in anderen deutschen und ausländischen Archiven aufbewahrt. Eine systematische Abfrage könnte manchen noch als verschollen geltenden Film zu Tage fördern. Auch liegen noch erhebliche Bestände nur auf Nitrofilm vor und sind daher nicht benutzbar; die Umkopierungen der Archive erweitern jedoch regelmäßig den Bestand an dokumentarischen Filmen der 20er Jahre.

Dass sich die Filmgeschichtsschreibung bisher nur punktuell mit diesen Filmen beschäftigt hat, lag anfänglich sicher an deren Verfügbarkeit. Spätestens mit Erscheinen der ersten Kataloge des Bundesarchiv-Filmarchivs in Koblenz 1971 (Hans Barkhausen) und 1977 (Heiner Schmitt) wurde ein beachtliches Korpus auf 16 mm bereitgestellt.<sup>5</sup> 1984 edierte Peter Bucher das seitdem leider nicht mehr

<sup>4</sup> Vgl. Barkhausen 1978.

<sup>5</sup> Vgl. die Vorbemerkung in: Bucher 1984, S. XX–XXII.

aktualisierte Findbuch »Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895–1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (16 mm-Verleihkopien)«. <sup>6</sup> Zahlreiche dokumentarische Filme wurden zudem ab den frühen 50er Jahren vom IWF (Institut für den Wissenschaftlichen Film; heute: Film und Wissen) auf 16 mm ediert und für Forschungs- und Unterrichtszwecke aufbereitet; zu vielen dieser Editionen erschienen umfangreiche Begleithefte mit Analysen, Texten und Zusatzinformationen. Die Filmwissenschaft hat von diesen Ausgaben nur selten Gebrauch gemacht, was mit dem Anspruch des IWF zusammenhängen mag, Film primär als Dokument und Quelle zu nutzen; filmästhetische und -analytische Überlegungen wurden eher vernachlässigt. Noch im Staatlichen Filmarchiv der DDR zusammengestellt, erschien nach der Wende »als ein Dokument deutscher Archivgeschichte« (Beilagezettel) der von Hans-Gunter Voigt verantwortete Bestandskatalog »Filmdokumente zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1911–1933«, ohne die entsprechenden Filme des Koblenzer Filmarchivs zu berücksichtigen. <sup>7</sup>

1980 benannte Hans Helmut Prinzler vier Regisseure aus der Geschichte des Dokumentarfilms, die ihm »überlebensgroß vorkommen« <sup>8</sup>: Robert Flaherty, Dsiga Wertow, John Grierson und Joris Ivens. Der deutsche dokumentarische Film mit all seinen Facetten war in Vergessenheit geraten. Es dauerte bis 1993, ehe mit Klaus Kreimeiers Überblicksartikel »Dokumentarfilm, 1892–1992« in einer westdeutschen Filmgeschichte <sup>9</sup> ein Kapitel zum Dokumentarfilm erschien. Gleich eingangs konstatiert Kreimeier, dass der Dokumentarfilm »beharrlicher als andere Filmgenres nach Selbstdefinition« suche: »Und die berühmten Theoriedebatten verwirren sich nicht selten in einem Knäuel, aus dem Diskutanten mit Hilfe jener Haarspaltereien wieder herauszufinden suchen, mit denen sie sich zuvor hineinmanövriert haben.« Die Beschäftigung mit dem Dokumentarfilm werfe stets aufs Neue die Frage auf: »Gibt es den Dokumentarfilm überhaupt?« <sup>10</sup>

Diese Definitionsversuche erinnern an die Kulturfilm-Debatte der 20er Jahre, von Walther Günther 1926 auf den Punkt gebracht: »Was ein Kulturfilm ist, das weiß ernstlich niemand.« <sup>11</sup> Als kleinster gemeinsamer Nenner des Kulturfilms lässt sich zwar retrospektiv das Begriffspaar Belehrung und Unterhaltung ausmachen, eine »Kulturpropaganda auf populäre Weise« <sup>12</sup>, zum Teil unter Verzicht auf eine dramatische Handlung. Damit ist aber noch keines der definitorischen Probleme gelöst, die sich bei der Beschäftigung mit nichtfiktionalen Filmformen wie Industriefilm, Kulturfilm, Lehrfilm, Werbefilm usw. und mit ihrem Verhältnis zum Dokumentarischen ergeben. Hinzu kommt, dass der heute gebräuchliche Begriff »Dokumentarfilm« in den Weimarer Jahren noch unbekannt war und das Konzept eines »dokumentarischen Films« als einer neuen Ästhetik in der Wirklichkeitsbetrachtung erst gegen Ende der 20er Jahre von der Avantgarde entwickelt wurde.

<sup>6</sup> Bucher 1984. Vgl. Teichler/Meyer-Ticheloven 1981.

<sup>7</sup> Voigt 1991.

<sup>8</sup> Prinzler 1980, S. 16.

<sup>9</sup> Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993.

<sup>10</sup> Kreimeier 1993, S. 391.

<sup>11</sup> Günther 1926.

<sup>12</sup> Feld 1926.

### Eine komplizierte Semantik

Um dem Dilemma auszuweichen, den vagen Begriff des Kulturfilms mit einer nicht minder unscharfen Ex-post-Definition des Dokumentarischen zu erklären, sei auf eine Überlegung von Jean-Luc Godard von 1980 aus seiner »Introduction à une véritable histoire du cinéma« zurückgegriffen, wo er sich mit *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK*, US 1922, Robert Flaherty) beschäftigt: »Hier ging es mir um den Dokumentarfilm, das heißt, was man im Film dokumentarisch genannt hat.« Weder Kunst, Literatur oder Musik würden diesen Unterschied machen. »Ich weiß nicht, wie es beim Kino dazu gekommen ist. Man glaubt zu wissen, was das heißt, fiktiv und dokumentarisch. Ich glaube, in Wirklichkeit sind es nur zwei verschiedene Momente, ich ahne das ein bißchen, es ist sehr kompliziert.«<sup>13</sup> Wenn *NANUK* heute gedreht würde, so Godard, er würde im Fernsehen laufen – »als Dokumentarfilm für die, die nicht wissen, wie man einen Fisch fängt«.<sup>14</sup>

Dass Flaherty mit *NANUK* einen »Klassiker des Dokumentarfilms« und »neue Akzente für das Genre«<sup>15</sup> schuf – so das »Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft« von 2002 –, ist heute in einer »globalisierten« Filmhistorie allgemein anerkannt. Das war aber nicht immer so. Präzisieren wir Godards Frage: Was hat man im deutschen Film der 20er Jahre dokumentarisch genannt? *NANUK* – um bei diesem Beispiel zu bleiben – wurde vom deutschen Verleiher, der Deutsch-Amerikanischen Film-Union (Dafu), sowohl als Kulturfilm mit Begleitvortrag für den Kinoeinsatz als auch als Lehrfilm für die Schulen vermarktet. Der Inserat-Text ruft Erinnerungen an die populären Völkerschauen wach: »Ein Leben in Eis u. Schnee – Der primitive Mensch u. seine seltsamen Sitten. – Ein Kulturdokument aus der Polarwelt.«<sup>16</sup> An der »Grenze zwischen Kultur- und Spielfilm« sei dieser Eskimofilm angesiedelt, so Studienrat Fritz Gutmann von der Dafu.<sup>17</sup>

Kein Geringerer als Béla Balázs rezensierte *NANUK* als »mittelmäßige[n] Urania-Lehrfilm«. Er beklagte, »daß wir so wenig zu sehen bekommen. Ein Eskimo jagt und angelt und rudert und baut seine Schneehütte. Das ist alles.«<sup>18</sup> Was Balázs 1923 als zu wenig empfand, macht für die heutige Filmtheorie die Qualität des Films aus. Helmut H. Diederichs, der Herausgeber von Balázs' »Schriften zum Film«, rubrifiziert *NANUK* als »berühmtesten Dokumentarfilm jener Tage«<sup>19</sup> – und muss daher Balázs zwangsläufig eine »völlige Fehleinschätzung des dokumentarischen Films« vorwerfen.<sup>20</sup> Balázs bewertete 1923 aber keinen Dokumentarfilm, sondern einen Kulturfilm, den er mit vergleichbaren Kulturfilmen – hier: *SOUTHWARD ON THE »QUEST«* (*SHAKLETONS TODESFAHRT ZUM SÜDPOL*, GB 1922) – in Beziehung setzte.

Filme, die man in Berlin und Wien als Kultur- und Lehrfilme diskutierte, wurden zur gleichen Zeit in Paris als »dokumentarische Kunst« rezipiert. Ein Beispiel:

13 Godard 1984, S. 126.

14 Godard 1984, S. 128.

15 Lampe 2002, S. 68.

16 *Der Bildwart*, Nr. 5, 15. 6. 1924 (Anzeige).

17 Gutmann 1924, S. 303.

18 Balázs [1923] 1982, S. 217.

19 Diederichs 1982, S. 32.

20 Diederichs 1982, S. 37.

Preis 30 Goldpfennig

# Der Kinematograph

FRAGEN UND BEWERTUNGEN      INTERNATIONALE BEWERTUNG

18. Jahrgang

August Scherl G. m. b. H., Berlin SW 68

Nummer 885



„NANUK“

IN DEM GLEICHNAMIGEN GROßEN AMERIKANISCHEN EISFILM  
ERSTGEBILDET GEMACHT - SYSTEM: DEUTSCH-FRANZÖSISCHER FILM UNION A.-G.

Kinematograph, Nr. 885, 3. 2. 1924

Am 7. Mai 1930 veranstaltete der Pariser Club de l'Écran ein Programm unter dem Motto »L'Art documentaire« und zeigte u. a. NANUK, MOANA (MOANA, DER SOHN DER SÜDSEE, US 1926, Robert Flaherty) sowie Filme von Jean Painlevé.<sup>21</sup> All diese Filme wurden in Deutschland als Kultur- und Lehrfilme gezeigt: Die Filme von Painlevé etwa liefen in der Berliner Urania, der bevorzugten Aufführungsstätte für Industrie- und Lehrfilme. Aber auch in Frankreich hat sich das Konzept eines künstlerisch-dokumentarischen Films erst aus dem erheblich breiteren des (populär)wissenschaftlichen »film documentaire« herauskristallisiert. Die Wanderung des Begriffs von Paris nach Moskau und von Moskau nach Berlin, wo er 1929 mit Dsiga Wertow als »dokumentaler Film« ankam, kann hier ebenso wenig verfolgt werden wie das Aufgreifen des deutschen Terminus »Kulturfilm« in den östlichen Kinematographien.<sup>22</sup>

Heute gilt John Grierson als »Erfinder« des Begriffs »documentary«, weil er 1926 in seiner Rezension Flahertys MOANA »documentary value« attestiert hatte. Dass dies im englischsprachigen Raum keineswegs die erste Erwähnung des »documentary films« ist, wurde von Brian Winston eindrucksvoll nachgewiesen.<sup>23</sup> Grierson machte aber den Ausdruck »documentary« zur Grundlage seines Theoriegebäudes – die berühmte Definition »creative treatment of actuality«.<sup>24</sup> Diese sollte Deutschland erst nach 1945 erreichen: Grierson hat weder die Theoriebildung in der Endphase der Weimarer Republik noch unter dem Nationalsozialismus beeinflusst, wohl aber die Arbeiten der Emigranten Richard Plaut und Hans Richter in der Schweiz.

1937 erschien in Zürich Plauts »Taschenbuch des Films«, das aus Vorlesungen an der Volkshochschule der Universität Basel hervorgegangen war. In der Schweiz hatte man Zugriff auf die Schriften von John Grierson, und so wundert es nicht, dass Plaut eine ganz andere Theorie des Dokumentarfilms entwickelt als zeitgleich im nationalsozialistischen Deutschland. Während hier Dokumentarfilme als Medium zur Dramatisierung der Wirklichkeit verstanden werden, bezeichnet sie Plaut, Grierson zitierend, als Filme, die »die Wirklichkeit auf schöpferische Weise vorführen«.<sup>25</sup> Ausführlich erläutert er die Prinzipien der englischen Schule des Dokumentarfilms, deren Arbeiten kaum auf den Kontinent vorgedrungen seien. Er referiert auch die verschiedenen Gruppen, die die englischen Dokumentaristen unterscheiden: »die romantische Tradition (Flahertys Erzeugnisse), die kontinentale Tradition (worunter sie die sogenannte Avantgarde verstehen, die man besser mit dem Ausdruck »symphonische Schule« bezeichnen würde), die Wochenschau-Tradition (vor allem die des Russen Dziga Vertoff) und schließlich die propagandistische Tradition (Sowjet-Filme, etwa TURKSIB)«.<sup>26</sup>

Stärker auf Wertow denn auf Grierson bezieht sich ein anderer Emigrant: Ende 1939 schließt Hans Richter das Manuskript zu dem Buch »Der Kampf um den Film« ab, das erst 1976 in einer gekürzten und überarbeiteten Fassung veröffentlicht wird. Auch Richter widmet dem Dokumentarfilm und seiner Entwicklung

21 Ciné-clubs et écrans d'avant-garde. In: Ciné Magazine, Nr. 5, Mai 1930, S. 69.

22 Sarkisova 2003.

23 Winston 1995.

24 Winston 2003, S. 144.

25 Plaut 1938, S. 78.

26 Plaut 1938, S. 80.

ein prominentes Kapitel. Flaherty (»Er holte den Sinn der Tatsachen hervor, ›deutete‹ sie«) und Wertow (»Film-Poesie«, »Ebene der freien künstlerischen Gestaltung«) markieren für ihn die Eckpfeiler des dokumentarischen Films. Richter rekapituliert auch jene Bewegung, an der er selbst maßgeblich teilhatte: »Von Flaherty und Vertov zu Ruttmann und Ivens, zu Vigo und Kaufman, zu Cavalcanti und Richter, zu den englischen, holländischen und schweizerischen Gruppen, der belgischen Gruppe um Storck, dem glänzenden russischen Dokumentaristen Turin und den Amerikanern führt die Entwicklung des Dokumentarfilms dahin, ihn zu einem sozialen Dokument unserer Zeit zu machen.«<sup>27</sup>

Bezeichnungen wie ›Dokument‹, ›Dokument der Zeit‹, ›Zeitdokument‹, ›historisches Dokument‹, ›Naturdokument‹, ›Kulturdokument‹, ›Filmdokument‹, ›factisches Dokument‹, ›dokumentarischer Wert‹ benutzte die deutsche Filmkritik der 20er Jahre regelmäßig, wenn auch nicht allzu häufig, um Kulturfilm wegen der historischen Bedeutung ihres Themas, ihrer Beweiskraft und Wahrheitstreue hervorzuheben. Das änderte sich tendenziell Ende der 20er Jahre, wo zum einen der Begriff ›dokumentarischer Film‹ häufiger allgemein für Kulturfilm benutzt wird, zum anderen nun aber auch, um jene Filme zu charakterisieren, die dem avantgardistischen Konzept der ›ungestellten Bilder der Wirklichkeit‹ entsprachen, also einem ästhetischen Gegenmodell zur Spielfilmindustrie. Dass Filme im Untertitel oder in der Werbung als ›dokumentarisch‹ bzw. ›Dokumentarfilm‹ bezeichnet wurden, war in der Weimarer Republik hingegen die Ausnahme. Dies bürgerte sich wohl erst um 1940 ein: GROSSMACHT JAPAN. DIE WACHT IM FERNEN OSTEN (1938, Johannes Häußler) firmierte als Dokumentarfilm<sup>28</sup>, EINE WERKSCHAR KÄMPFT FÜR SCHÖNHEIT DER ARBEIT (1940) und DIE OT BAUT AUF (1941) galten als dokumentarische Filmberichte.<sup>29</sup> Das nationalsozialistische Konzept des Dokumentarfilms hatte aber mit dem der Filmavantgarde der 20er Jahre nichts mehr zu tun.<sup>30</sup>

### Medienpädagogische Bemühungen

Ein Blick auf die filmtheoretischen Überlegungen der frühen 50er Jahre mag den Blick dafür schärfen, was man wann »im Film dokumentarisch genannt hat«: Es geht um die Herausbildung des Begriffs aus den jeweils spezifischen Ausprägungen der nationalen Kinematografien. Nach der totalen Niederlage Deutschlands definierten auch die Filmwissenschaftler wichtige Begriffe neu. Die während des Nationalsozialismus vorherrschende Definition des Dokumentarfilms als eines Films, »der die Geschichte, die wir miterleben, in Form eines optischen Geschichtswerkes den künftigen Generationen bewahrt«<sup>31</sup>, wurde mehr oder weniger stillschweigend begraben, in Ost und West gleichermaßen. Die Neudefinition des Dokumentarfilms wurde Teil der Auseinandersetzung der Systeme. Die

27 Richter 1976, S. 33, 35, 37.

28 ZK B 52711, 17. 11. 1939 (BA-FA). Bei der Erstzensur vom 23. 7. 1938 fehlte diese Angabe noch.

29 ZK B 54290, 25. 9. 1940 (BA-FA); ZK B 55532, 18. 6. 1941 (BA-FA).

30 Zum nationalsozialistischen Dokumentarfilm siehe insgesamt Band 3.

31 Oertel 1941, S. 238. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Der dokumentarische Film« bei Groll 1937, S. 125–127.

ostdeutsche Filmwissenschaft berief sich auf das Vorbild der Sowjetunion, die bundesdeutsche auf John Grierson.

Bereits 1947 kam das 1946 in London erschienene Buch »Grierson on Documentary« als »Grierson und der Dokumentarfilm« heraus.<sup>32</sup> Die Einleitung von Wilhelm Flöttmann lässt keinen Zweifel an der reedukativen Zielsetzung der Übersetzung: »Grierson hat uns Deutschen manches zu sagen, was uns mit Beschämung über die vergangene Epoche nachdenken lassen wird.«<sup>33</sup> Besonders für die Deutschen sei »Dokumentarfilm« ein neuer Begriff, mit dem man keine richtige Vorstellung verbinde. »Um den Ausdruck ›documentary film‹ zu erklären, muß man etwas auf den Ursprung und die Geschichte der ›Documentary Film Movement‹ eingehen.«<sup>34</sup> Um 1930 sei der Film [in England, JpG] erstmals eingesetzt worden, »um Vorgänge des täglichen Lebens wiederzugeben und uns besonders die sozialen Seiten sehen zu lernen«. Diese Filme hätten weniger fertige Lösungen als noch zu bewältigende Aufgaben in den Vordergrund gestellt; das soziale Gewissen der Zuschauer sollte geschärft werden. Dokumentarfilm, so Flöttmann, ist »eine Bewegung, die im Film den geeignetsten Weg sieht, um erzieherisch auf die Massen einzuwirken«. Grierson glaube an den Dokumentarfilm als »ein Mittel der internationalen Verständigung und Erziehung der öffentlichen Meinung«.<sup>35</sup> Hier liege der besondere Wert des Buches für den denkenden Deutschen: »Wir sollen nach einer Zeit hoffnungsloser Irrwege wieder in die europäische Völkerfamilie zurückkehren und wieder ein vollwertiges Mitglied darin werden.«<sup>36</sup>

Nun wurden auch die Filme der britischen Dokumentarfilmschule in den Westzonen gezeigt. »Die Dokumentarfilm-Schau der Britischen Film Section ISD Hamburg machte uns allzu lange vom Ausland abgeschlossene Deutsche mit einer neuen Filmgattung bekannt.« So bekannte Jos Adelman 1950 in einem Aufsatz über »Lehrfilm – Dokumentarfilm – Spielfilm«. In seiner Definition dieser neuen Filmgattung folgt er ausdrücklich Grierson: »Der Dokumentarfilm behandelt mit filmischer Stilreinheit ein irgendwie bedeutsames Gebiet menschlicher Wirklichkeit, wirft ein aktuelles Problem wirtschaftlicher, politischer, kultureller, beruflicher oder rein menschlicher Natur auf, will aber nicht den Stoff als solchen, sondern ein Erlebnis vom Wesentlichen des Stoffes vermitteln, um so menschliches Erleben bis zur Erschütterung zu steigern, um die Zuschauer zu einer Auseinandersetzung aufzurufen und zu einer möglichen Lösung anzuregen.« John Grierson »wollte das Alltägliche dramatisieren und der üblichen Dramatisierung des Außergewöhnlichen gegenüberstellen. ›Die treibende Kraft ist sozialer, nicht ästhetischer Art.« Bahnbrecher und Meister des Dokumentarfilmes sind neben Grierson vor allem Robert Flaherty, Edgar Anstey, Arthur Elton, Alberto Cavalcanti und Paul Rotha.«<sup>37</sup> Deutsche Filmkünstler werden in diesem Aufsatz nicht erwähnt: Die Pioniere der 20er Jahre sind vergessen, die Akteure der 30er Jahre verdrängt.

32 Hardy 1947.

33 Flöttmann 1947, S. 8.

34 Flöttmann 1947, S. 5.

35 Flöttmann 1947, S. 5 f.

36 Flöttmann 1947, S. 7. Über den Dokumentarfilm als Instrument amerikanischer Re-education-Politik im Nachkriegsdeutschland vgl. Hahn 1997.

37 Adelman 1950, S. 4.

In der DDR erfolgte die Neudefinition des Dokumentarfilms als scharfe Abgrenzung zur bisherigen deutschen Filmgeschichte. »Unsere Dokumentaristen konnten 1946 nicht auf deutsche Erfahrungen aufbauen. Die sogenannten ›Kulturfilme‹ aus der Zeit bis 1945« – so Andrew Thorndike 1951 – »haben mit dem Dokumentarfilm nichts gemein, weder was ihren Inhalt noch was ihre Form anbelangt.«<sup>38</sup> Die Filmproduktion bis 1945 habe sich »im Besitz der deutschen imperialistischen Kriegsanstifter«<sup>39</sup> befunden, die kein Interesse gehabt hätten, »dem Volke die Wahrheit zu sagen«.<sup>40</sup> Sie hätten ihre Macht vielmehr benutzt, um die Kinobesucher »in Unwissenheit zu halten, sie zu verhetzen oder ihre Aufmerksamkeit auf unbedeutende, für die Zwecke der Kriegstreiber harmlose Probleme hinzulenken.«<sup>41</sup> In Thorndikes Definition muss man das Primat der Partei mitdenken, die das »wesentliche Geschehen« bestimmt: »Der Dokumentarfilm ist ein durchaus selbständiges Genre der Filmkunst mit nur ihm eigenen Inhalten, Formen und Gestaltungsprinzipien. Seine Eigenart besteht darin, daß er das wirkliche Geschehen, die unbestreitbare Tatsache – und zwar das für die Gesellschaft wesentliche Geschehen, die bedeutungsvolle Tatsache – zum Gegenstand seiner künstlerischen Aussage macht.«<sup>42</sup> Thorndikes Vorbild ist die Sowjetunion: »Vom sowjetischen Dokumentarfilm – dem besten der Welt – haben wir gelernt.«<sup>43</sup> Zwei Jahre zuvor war diese eindeutige Festlegung noch offen gewesen: In einem »Versuch, klare Begriffe zu schaffen«, hatte 1949 die »Neue Filmwelt« den Dokumentarfilm als »im Grunde nichts weiter als eine ausführliche Wochenschau« definiert und gewarnt: »Auch der Dokumentarfilm kann lügen!«<sup>44</sup>

Nach 1945 wurde somit der dokumentarische Film je nach Standort und politischer Ausrichtung unterschiedlich definiert; es wurden andere Vorbilder gesucht und die deutsche Filmgeschichte, soweit sie überhaupt wahrgenommen wurde, unterschiedlich interpretiert. Die Definition dessen, was dokumentarisch zu nennen ist, scheint erheblich enger mit dem Feld des Politischen als mit filmtheoretischen Überlegungen verflochten zu sein. Dies hat Dorothea Becker 1999 für die DDR-Forschung über die deutsche Filmgeschichte herausgearbeitet – eine vergleichbare Arbeit über die westdeutsche Filmhistoriografie steht noch aus. Auch wenn Becker die Forschungen nicht nach Gattungen aufschlüsselt, wird deutlich, dass weite Bereiche des nicht-fiktionalen Films der 20er Jahre von der DDR-Filmforschung entweder gar nicht wahrgenommen oder nur am Rande in kleineren Aufsätzen abgehandelt wurden. So richtete sich Gerhard Knopfe 1983 in einer Wertung des Kulturfilms an Kracauer aus: »Der deutsche Kulturfilm wies hinsichtlich seiner filmisch-technischen Realisierung eine hohe Perfektion auf: die Mehrzahl dieser Filme nutzte ihren Realitätsbezug jedoch lediglich zur puren Faktenvermittlung, enthielt sich philosophischer Wertungen oder blieb idealistischen Positionen verhaftet.«<sup>45</sup> Die Filmforschung der DDR beschränkte sich – was

38 Thorndike 1951, S. 98.

39 Thorndike 1951, S. 98.

40 Thorndike 1951, S. 99.

41 Thorndike 1951, S. 99.

42 Thorndike 1951, S. 98.

43 Thorndike 1951, S. 111.

44 Heyberg 1949.

45 Knopfe 1983, S. 6.

den dokumentarischen Film anging – weitgehend auf die proletarische, sprich kommunistische Filmbewegung.

In der Bundesrepublik waren es vor allem außeruniversitäre Einrichtungen, die ab Mitte der 1980er Jahre neue Forschungen zum nicht-fiktionalen Film initiierten. Die filmografischen Arbeiten von CineGraph Hamburg mit dem »Lexikon zum deutschsprachigen Film«<sup>46</sup> und dem Index zum »Film-Kurier«<sup>47</sup> lenkten den Blick auf die breite Filmproduktion jenseits des Spielfilm-Kanons, stellten gesicherte bio- und filmografische Daten zur Verfügung und ermöglichten einen leichten Zugriff auf eine der wichtigsten Filmzeitschriften der 20er Jahre. Insbesondere das 1992 von Hans-Michael Bock und Michael Töteberg in Zusammenarbeit mit CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung herausgegebene »Ufa-Buch« stellt die vielfältigen Bereiche der Filmproduktion wie Verleih, Drehbuch, Filmarchitektur, Kinobauten, Genres wie Wochenschau, Kultur- und Werbefilm, sowie betriebs- und volkswirtschaftliche Aspekte gleichberechtigt neben die Film-Klassiker und Star-Regisseure.<sup>48</sup> Seit 1997 zeigt CineGraph Babelsberg in Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv-Filmarchiv und anderen Archiven in einer monatlichen Filmreihe unbekannte nicht-fiktionale Filme der deutschen Filmgeschichte, die Forschungsergebnisse werden in der Zeitschrift »Filmblatt« veröffentlicht.<sup>49</sup>

Bibliografien<sup>50</sup> zum dokumentarischen Film der 20er Jahre decken bisher nur Teilaspekte ab: Film und bildende Kunst<sup>51</sup>, volkskundlich-kulturwissenschaftliche Filme<sup>52</sup> sowie die Filmzensur der Weimarer Republik.<sup>53</sup>

### Von Basse zu Zielke

Über einige Dokumentaristen der 20er Jahre liegen in Art, Umfang und Gewichtung höchst unterschiedliche Arbeiten vor. Über Wilfried Basse erfährt man immer noch am meisten aus den Begleitheften der FWU zu den Filmeditionen *MARKT IN BERLIN* (1929)<sup>54</sup> und *MENSCHEN IM DEUTSCHLAND VON 1932*<sup>55</sup> – der von Wolfgang Kiepenheuer 1968 bearbeiteten Fassung von *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933). Ersteres bringt neben einem Erinnerungstext von Gertrud T. Basse<sup>56</sup> Hinweise zur pädagogischen Auswertung und eine »cinographische Inhaltsanalyse«<sup>57</sup>, Letzteres weitere Erinnerungen von Gertrud Basse<sup>58</sup> und einen Aufsatz von Fritz Terveen über »Wilfried Basse und sein Werk«, der die

46 CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film. München 1984ff.

47 Film-Kurier-Index. Hamburg/Berlin 1991ff.

48 Bock/Töteberg 1992.

49 <http://www.filmblatt.de>

50 Übergreifend: Hagener/Töteberg 2002.

51 Burgmer 1967 a.

52 Dehnert 1998.

53 <http://deutsches-filminstitut.de/dt2tai011.htm>

54 Wolf 1967.

55 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1972.

56 Basse, Gertrud 1967.

57 Wolf 1967 a.

58 Basse, Gertrud 1972.



DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE. Wilfried Basse. 1933

Qualitäten von Basses Filmsprache im Kontext der dokumentarischen Avantgarde analysiert. 1977 veranstaltete die Stiftung Deutsche Kinemathek bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin eine Retrospektive zu Wilfried Basse.<sup>59</sup> Der Katalog enthält u. a. Erinnerungen von Rudolf Arnheim<sup>60</sup> und von Basses Witwe<sup>61</sup>. Eine intensivere Beschäftigung mit Basse löste diese Retrospektive aber nicht aus, und so konnte ihn Hans-Jürgen Brandt 1983 als einen der »erfolgreichsten deutschen Dokumentarfilmer« und zugleich den »am wenigsten bekannte[n]« charakterisieren.<sup>62</sup>

Über das Lebenswerk von Ella Bergmann-Michel informiert zuverlässig ein 1990 vom Sprengel-Museum in Hannover edierter Ausstellungskatalog »Ella Bergmann-Michel 1895–1971«; dort findet sich auch eine Auswahlbibliografie zum breiten Schaffen der Künstlerin.<sup>63</sup> Als »erste Kamerafrau Deutschlands« porträtierte Hans-Jürgen Brandt 1985 die Trickfilmzeichnerin und Cutterin Wera

59 Wetzel/Hagemann 1977.

60 Arnheim 1977 a.

61 Basse, Gertrud 1977.

62 Brandt 1983.

63 Nobis/Pollmann 1990.



DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE. Wilfried Basse. 1933

Cleve, die in viele Arbeitsfelder der Ufa-Kulturfilmproduktion eingebunden war.<sup>64</sup> Das Frühwerk von Slatan Dudow untersuchte 1962 Hermann Herlinghaus.<sup>65</sup>

Das Werk Arnold Fancks ist seit den 1970er Jahren von der Filmwissenschaft immer wieder eingekreist, gedeutet, umgedeutet und in neue Koordinaten gerückt worden. Fancks eigene reichhaltige publizistische Produktion wurde gern als Belegmaterial sowohl für apologetische Darstellungen als auch für kritische Analysen genutzt. Eine erste Bestandsaufnahme unter ideologiekritischen Gesichtspunkten versuchte das 1972 von Klaus Kreimeier organisierte Seminar »Fanck – Trenker – Riefenstahl: Der deutsche Bergfilm und seine Folgen« der Stiftung Deutsche Kinemathek. Das Material dieses Seminars, das auch einen Briefwechsel mit Fanck enthält, ist zwar nur Archiv-Besuchern zugänglich<sup>66</sup>, wird jedoch bis heute als Markierung für Abgrenzungen gegenüber einer ›linken Fanck-Rezeption‹ ausgiebig genutzt.

Nicht zufällig verläuft die Geschichte der ›Neubewertung‹ Fancks parallel zu dem von Susan Sontag ausgelösten Diskurs über die Relation von Faschismus

<sup>64</sup> Brandt 1985.

<sup>65</sup> Herlinghaus 1962.

<sup>66</sup> Klaus Kreimeier (Hg.): Fanck – Trenker – Riefenstahl: Der deutsche Bergfilm und seine Folgen. Hektographiertes Typoskript, 1972 (SDK, Schriftgutarchiv: Seminare, Bergfilm).

und Ästhetik im Werk seiner Schülerin Leni Riefenstahl.<sup>67</sup> Eine neue »Standortbestimmung des Bergfilms« versuchte Eric Rentschler 1992 im Arnold Fanck gewidmeten ersten Heft der Zeitschrift »Film und Kritik« mit einem Essay, der erstmals die Bildsprache des Genres einer detaillierten Untersuchung unterzog.<sup>68</sup> Mit Nachdruck unternahm Leonardo Quaresima<sup>69</sup>, gleichfalls 1992, eine Zuordnung Arnold Fancks zur deutschen Filmavantgarde der 20er Jahre; seine These – die freilich zwangsläufig den Avantgarde-Begriff zur Disposition stellt – hat direkt oder indirekt etliche nachfolgende Untersuchungen inspiriert. Als das Münchner Stadtmuseum / Filmmuseum 1996 den gesamten schriftlichen Nachlass Fancks übernahm, bot sich die Möglichkeit sowohl für eine umfassende Ausstellung als auch für eine ambitionierte Begleitpublikation, die, herausgegeben von Jan-Christopher Horak, nicht nur den Forschungsstand zusammenfassen, sondern ihn unter Nutzung neuen Quellenmaterials erweitern, einige bisher unbekannte Texte Fancks veröffentlichen und so ein facettenreiches Gesamtbild herstellen konnte.<sup>70</sup> Mit den Ambivalenzen in der Biografie und im Werk Fancks setzt sich Horak auseinander<sup>71</sup>; für die Beschäftigung mit den nicht-fiktionalen Filmen und ihren Affinitäten zum *film pur* und den Abstraktionsmustern der Avantgarde ist vor allem ein Aufsatz von Thomas Brandlmeier aufschlussreich<sup>72</sup>. Neueren Forschungen von Uli Jung zur Freiburger Filmproduktion vor 1914 sind auch Hinweise auf die Anfänge Fancks als Pionier und »Erfinder« des Bergfilms zu verdanken.<sup>73</sup> Eine ausführliche Monografie zum Genre des Bergfilms hat 1997 der österreichische Filmwissenschaftler Christian Rapp vorgelegt.<sup>74</sup> Auch der jüngste Sammelband zum Thema stammt aus Österreich: »Der BergFilm 1920–1940«<sup>75</sup>, in dem u. a. Gertraud Steiner Daviau Fancks Beziehungen zu Hollywood und dem Produzenten der Universal, Paul Kohner, beleuchtet.<sup>76</sup>

Über die schmale, aber gewichtige Filmarbeit des Schriftstellers Heinrich Hauser informiert die 2001 von Grith Graebner vorgelegte kritisch-biographische Werk-Bibliographie<sup>77</sup>, leider mit Ungenauigkeiten in den Kapiteln zu seinen Filmarbeiten: So werden u. a. die auf den Aran-Inseln aufgenommenen Teile seines Irland-Films fälschlich als Flahertys *MAN OF ARAN* geführt. Hans-Jürgen Brandt forschte über Carl Junghans und Svend Noldan, schwerpunktmäßig über ihre Arbeiten im Nationalsozialismus.<sup>78</sup> 1965 analysierte Wolfgang Dietzel Phil Jutzis Beitrag zu einem »dokumentarischen Spielfilmstil«.<sup>79</sup> Ein Heft der Reihe FilmMaterialien stellte 1993 die biofilmografischen Daten zu Jutzis Leben und Werk zusammen.<sup>80</sup>

67 Sontag 1975, 1975 a, 1977, 1981 a.

68 Rentschler 1992.

69 Quaresima 1992.

70 Horak 1997.

71 Horak 1997 b.

72 Brandlmeier 1997.

73 Jung 2001.

74 Rapp 1997.

75 Aspetsberger 2002.

76 Steiner Daviau 2002.

77 Graebner 2001.

78 Brandt 1987.

79 Dietzel 1965.

80 Bock/Jacobsen 1993.

Grundlegend für die Beschäftigung sowohl mit seinen Filmen als auch mit dem Gesamtwerk von László Moholy-Nagy ist immer noch die 1986 von Krisztina Passuth herausgegebene Dokumentation.<sup>81</sup> Zu seinen Filmarbeiten erschienen zuletzt Aufsätze von Christiane Heuwinkel<sup>82</sup> und Rudolf Helmstetter<sup>83</sup>. Auch aus den zahlreichen Arbeiten über die Filme von Hans Richter seien hier nur die letzten angeführt. 1998 edierte Stephen C. Foster das Katalogbuch »Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde«<sup>84</sup>. Justin Hoffmann<sup>85</sup> und Bernd Finkeldey<sup>86</sup> verorten Richter vor allem im Kontext des Konstruktivismus, während Marion von Hofacker ihn als politischen Künstler definiert.<sup>87</sup> Von Hofacker stellte auch die umfangreiche Bibliografie zusammen.<sup>88</sup> 2003 erschien in der Reihe »Kinemathek« der Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin, der Band »Hans Richter. Film ist Rhythmus« u. a. mit allen von Hans Richter zwischen 1920 und 1934 veröffentlichten Texten und einer annotierten Filmografie.<sup>89</sup>

Über Martin Rikli, den Pionier des Kulturfilms Marke Ufa, publizierte Hans-Jürgen Brandt 1983 den bisher einzigen monografischen Aufsatz.<sup>90</sup> Ausgangspunkt für Forschungen zu Walter Ruttmann bildet die 1989 bei den Freunden der Deutschen Kinemathek erschienene Dokumentation<sup>91</sup>, an die 1994 eine italienische Edition anschloss.<sup>92</sup> Über Clärenore Stinnes, die 1931 mit ihrem Tonfilm *IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN* den »dokumentarischen Idealbeweis« einer zweijährigen Auto-Weltreise erbrachte, schrieb Michael Winter sein Buch »PferdeStärken«.<sup>93</sup> Mit dem Fotografen und Regisseur Paul Wolff haben sich Fotohistoriker beschäftigt, insbesondere mit seinen Arbeiten mit der Leica, für die er berühmt wurde. 1988 unterzieht Sabine Kübler die Arbeiten von Paul Wolff und Friedrich Seidenstücker einer vergleichenden Betrachtung<sup>94</sup>, 1996 legt Jan Brüning eine ausführliche Analyse von Wolffs Bildsprache vor.<sup>95</sup> Gesine Haseloff untersucht 2001 in einer Magisterarbeit das filmische Werk von Willy Zielke »zwischen Avantgarde und nationalsozialistischer Ästhetik«<sup>96</sup>. 2002 erarbeitete die Retrospektive »Frauen – Film – Frauen« des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 45. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm den Anteil der Frauen am nicht-fiktionalen Film bis 1945.<sup>97</sup>

81 Passuth 1986.

82 Heuwinkel 1997.

83 Helmstetter 2001.

84 Foster 1998.

85 Hoffmann 1998.

86 Finkeldey 1998.

87 Hofacker 1998.

88 Hofacker 1998 a.

89 Freunde der Deutschen Kinemathek 2003.

90 Brandt 1983 a.

91 Goergen 1989.

92 Quaresima 1994.

93 Winter 2001.

94 Kübler 1988.

95 Brüning 1996.

96 Haseloff 2001; siehe auch Loiperdinger 1994.

97 Bundesarchiv-Filmarchiv 2002.

### Firmen und Verbände

Zur Firmengeschichte liegen partiell beachtliche Studien vor. Grundlegend zur Ufa sind die Arbeiten von Klaus Kreimeier<sup>98</sup> sowie das »Ufa-Buch«; die Untersuchung von Petra Putz zur Emelka spart allerdings die Kulturfilmproduktion aus.<sup>99</sup> Die Marginalisierung des Kulturfilms in der Filmforschung kann man daran ablesen, dass die bisher detaillierteste Studie zur Ufa-Kulturabteilung einer Magisterarbeit von 1995 vorbehalten blieb.<sup>100</sup> Die verschiedenen Firmen von Julius Pinschewer sind bisher vor allem im Hinblick auf seine Werbetrickfilme untersucht worden; vernachlässigt wurde dagegen die breite Palette seiner Industriefilme.<sup>101</sup> 1988 legte Ulrich Linse erste Forschungen über Hubert Schonger und dessen Produktionsfirma, die Naturfilm Hubert Schonger, vor, die neben zahlreichen Kultur- und Industriefilmen auch Auftragsfilme für politische Parteien und Verbände von der SPD bis zum Stahlhelm herstellte. Linse interessierte sich vor allem für die Herkunft Schongers aus der Natur- und Heimatschutzbewegung und seine Leistungen in der filmischen Dokumentation industriearchäologischer Denkmäler: Filme, die heute als verschollen gelten müssen.<sup>102</sup>

Irmgard Wilharm erforschte 1995 die in Hannover gegründete Döring-Film<sup>103</sup>, die »bis 1933 mindestens 60 Filme produzierte und sich selbst als ›Deutschlands größtes Spezialwerk für Kultur-, Lehr- und Werbefilme‹ anpries.« Ein schwieriges Unterfangen, denn es gibt »keinen Geschäftsnachlaß der Firma, und die Handelsregister [...] sind im Krieg zerstört worden«<sup>104</sup>: ein Problem, das alle firmenbezogenen Studien außerordentlich erschwert. Wilharm konzentriert sich auf »die Entwicklung der Firma in Hannover« und geht der Frage nach, wie »die zunächst kleine und kapitalschwache Firma angesichts der Berliner Konkurrenz von z. B. Ufa und Deulig [...] einen so beträchtlichen Aufstieg nehmen«<sup>105</sup> konnte. Sie untersucht auch die Verbindungen zwischen der Döring-Film und dem Filmvortragsredner Oberingenieur Dietrich W. Dreyer und kommt zu dem Schluss, dass es »gerade die großen Reisefilme« waren, die der Döring-Film die Erfolge brachten, vor allem im Zusammenhang mit dem »Symbolwert des deutschen Schiffbaus nach dem Ersten Weltkrieg und dem Vertrag von Versailles«.<sup>106</sup>

Eine gleichfalls vorbildliche Einzelstudie, gestützt auf eine intensive Auswertung der erheblich besser überlieferten kirchlichen Archive, präsentierte Klaas Dierks 1995 über SPRECHENDE HÄNDE (1925), den die Gervid-Film über das Taubstummlinden-Heim des Oberlin-Vereins in Nowawes bei Potsdam im Auftrag des Evangelischen Preßverbands für Deutschland und des Centralausschusses für Innere Mission aufnahm.<sup>107</sup> Dierks untersucht sowohl die Öffentlichkeitsarbeit der an dem Film beteiligten evangelischen Einrichtungen als auch die Produktions-,

98 Kreimeier 1992, 1992 a.

99 Putz 1996.

100 Schweitzer 1995.

101 Amsler 1997; Agde 1998.

102 Linse 1988.

103 Wilharm 1995.

104 Wilharm 1995, S. 35.

105 Wilharm 1995, S. 36.

106 Wilharm 1995, S. 38.

107 Dierks 1995.



Links: Kinematograph, Nr. 1023, 26. 9. 1926. Rechts: LichtBildBühne, Nr. 192, 30. 9. 1925

Aufführungs- und Verleihgeschichte des Films. Vorführungen erinnerten stark an Gottesdienste: »Die Aufführung begann mit einem Vorspiel und gemeinsamem Gesang. Daran anschließend begrüßte der Veranstalter das Publikum. Nach einer Rezitation oder dem Verlesen von Schriftabschnitten aus der Bibel, die inhaltlich dem Film angemessen waren, folgte ein Vortrag, in dem das Oberlinhaus vorgestellt wurde. Unmittelbar vor dem ersten Akt sang man gemeinsam oder erfreute sich an einem Chor. [...] Zum Ende der Veranstaltung beteiligten sich alle am Schlussgesang; manchmal setzte auch ein Orgelnachspiel den Schlußpunkt.«<sup>108</sup> Dierks verfolgt auch die Rezeption von SPRECHENDE HÄNDE von den 20er Jahren bis in die Nachkriegszeit und liefert nebenbei noch ein Kurzporträt der Gervid-Film und ihrer Gründerin Gertrud David.

Stellvertretend für die breite kirchliche Filmarbeit werden im vorliegenden Band einige Filme der Äußeren Mission untersucht. Das Verhältnis der katholischen und evangelischen Kirche zum Film sowie die Organisationsformen und Strukturen kirchlicher Filmarbeit hat Heiner Schmitt 1978 in einer grundlegenden Studie erschlossen.<sup>109</sup> Der in diesem Standardwerk enthaltene ausführliche Filmkatalog hat die Filmwissenschaft aber nicht motivieren können, sich mit diesen Filmen zu befassen, so dass Helmut Regel 1997 den »filmhistorischen Dornröschenschlaf« des Missionsfilms beklagen kann.<sup>110</sup> 1981 hatten Johannes Horstmann und Heiner Schmitt eine weitere Übersicht der erhaltenen Kirchenfilme bis 1945 (mit Credits, Inhaltsangaben und einem hilfreichen Archiv- und Verleihnachweis) vorgelegt<sup>111</sup> – Resultat einer geplanten Tagung, die eine Aus-

108 Dierks 1995, S. 24.

109 Schmitt 1978.

110 Regel 1997.

111 Horstmann/Schmitt 1981.

wahl der erhaltenen kirchlichen Dokumentarfilme zeigen sollte, aber mangels Beteiligung abgesagt werden musste. Immerhin wurden die Referate gedruckt, darunter Heiner Schmitts Einführung in »Kirchliche Filmproduktionen zur Jugendarbeit, zum sozial-caritativen Wirken und zur Missionstätigkeit der Kirchen bis 1945«. <sup>112</sup> Ebenfalls als Veröffentlichung der Katholischen Akademie Schwerte erschien 1986 eine von Johannes Horstmann edierte Sammlung »Mission in filmischen Dokumenten. Kirchliche Filmproduktion zur deutschen Missionstätigkeit bis 1945«. <sup>113</sup> Axel Schwanebeck widmete in seiner Gesamtschau »Evangelische Kirche und Massenmedien« <sup>114</sup> auch der evangelischen Filmarbeit der Inneren und Äußeren Mission ein kleines Kapitel, ohne jedoch neue Quellen heranzuziehen. Erst der zur Ausstellung »Grüße aus Viktoria. Im Lehnstuhl durch die weite Welt« im Filmmuseum Düsseldorf (2002) erschienene Begleitband beschäftigte sich wieder mit der Missionsfilmproduktion in Deutschland. Gerlinde Waz erschließt neue Quellen und analysiert ausgewählte Missionsfilme; ihre kommentierte Filmografie berücksichtigt jedoch nur einen Teil der Gesamtproduktion. <sup>115</sup>

### Lehren und Lernen

Liegen somit zum dokumentarischen Film der 20er Jahre durchaus Forschungen vor, so machen diese auffällig oft einen Bogen um die Filme selbst. Das trifft exemplarisch auf die erstaunlich umfangreiche Beschäftigung mit dem Lehr- und Schulfilm zu: Sie beschränkt sich auf die Geschichte der Institutionen und der pädagogischen Konzepte. Bereits 1947 brachte die in Basel erscheinende »Ciba Zeitschrift« ein Themenheft »Film und Medizin« heraus, das fast ausschließlich von Nicholas Kaufmann bestritten wurde, u. a. mit den Beiträgen »Kinetische Grundlagen des medizinischen Films«, »Der Film in der medizinischen Forschung« und »Der Film im medizinischen Unterricht«. <sup>116</sup> Und schon 1948, in den ersten Ausgaben des vom Institut für den Unterrichtsfilm in München herausgegebenen Mitteilungsblattes »Film – Bild – Funk«, schreibt Hans Ammann eine dreiteilige Artikelserie »Zur Geschichte des Unterrichtsfilms in Deutschland«. <sup>117</sup> Zwei Jahre später skizziert G. Wolf die Entstehung des wissenschaftlichen Films. <sup>118</sup> Diese ersten Versuche, die Entwicklung des Lehr-, Schul- und Wissenschaftsfilms nachzuzeichnen, vermeiden die Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Unterrichtsfilm.

Grundlegend für die Beschäftigung mit Lehr- und Schulfilm ist die 1959 von Fritz Terveen herausgegebene Sammlung »Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland«; die Berichte, Aufsätze, Denkschriften, Vorschläge, Erlasse, Verfügungen, Kritiken und Statistiken umfassen den Zeitraum 1910

<sup>112</sup> Schmitt 1981.

<sup>113</sup> Horstmann 1986.

<sup>114</sup> Schwanebeck 1990.

<sup>115</sup> Waz 2002.

<sup>116</sup> Ciba Zeitschrift, Basel, Nr. 108/November 1947.

<sup>117</sup> Ammann 1948.

<sup>118</sup> Wolf 1950.

bis 1956.<sup>119</sup> Im gleichen Jahr legte Horst Ruprecht seine Dissertation über »Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland«<sup>120</sup> vor – ein erster Versuch, eine »Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland zu schreiben«.<sup>121</sup> Seine Überblickskapitel über die wichtigsten Lehrfilm-Produzenten, die Entwicklung des Bildstellenwesens, den Bildspielbund Deutscher Städte, die Fachzeitschrift »Der Bildwart« sowie die Bildwochen und Lehrfilmkonferenzen sind auch heute noch nützlich. In der zweiten Entwicklungsphase von 1919 bis 1934, so Ruprecht, sei es den Pädagogen gelungen, »den Anschluß an die internationale Schulfilmbewegung zu gewinnen«, allerdings seien die »praktischen Erfolge [...] weit hinter den theoretischen« zurückgeblieben.<sup>122</sup> Bis 1933 sei der Unterrichtsfilm in den Schulen noch nicht heimisch geworden. Der gleiche Autor präzierte 1970 in einem Überblick über die »Historische Entwicklung des Lehrens mit Film«<sup>123</sup>, dass »die Pädagogen und Mediendidaktiker in erster Linie Bildungs-, aber nicht Erziehungsabsichten mit dem Filmeinsatz verbanden.«<sup>124</sup> Anders dagegen 1974 Knut Hickethier: In seinem Abriss der Geschichte der deutschen Medienpädagogik<sup>125</sup> geht es ihm nicht um den »formengeschichtlichen Wandel« der Unterrichtsmedien, vielmehr fordert er: »die Behandlung der Massenmedien in der Schule muß in ihrer Verankerung in der jeweiligen *gesellschaftlichen* Diskussion der Massenkommunikation deutlich werden.« Hickethier begreift die pädagogische Beschäftigung mit Massenmedien immer auch als »Teil der gesellschaftlichen Diskussion der Medien«.<sup>126</sup>

Der Medienpädagoge Gerhard K. Hildebrand edierte 1976 zahlreiche historisch ausgerichtete, bereits an anderer Stelle veröffentlichte Beiträge »Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland«; diese Sammlung hat bis heute nichts an ihrer Nützlichkeit eingebüßt.<sup>127</sup> Von 1983 stammt die opulent bebilderte Schrift »AV-Medien für die Bildung. Eine illustrierte Geschichte der Bildstellen und des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht« von Joachim Paschen.<sup>128</sup>

In seiner 1998 veröffentlichten Dissertation »Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht«<sup>129</sup> geht Michael Kühn auch kurz auf die Entwicklung des Schul- und Unterrichtsfilms bis 1934 ein. Die Schulfilmbewegung der 20er Jahre sei »in didaktischer und methodischer Hinsicht zu einer Vielzahl wegweisender Ergebnisse« gekommen, die praktischen Erfolge seien aber »weit hinter den theoretischen Erkenntnissen« zurückgeblieben. »Immer noch war der Film kein anerkanntes und weit verbreitetes Unterrichtsmittel. Insbesondere konnten die organisatorisch-finanziellen Fragen in bezug auf eine

119 Terveen 1959.

120 Ruprecht 1959.

121 Ruprecht 1959, S. 1 a.

122 Ruprecht 1959, S. 125.

123 Ruprecht 1970.

124 Ruprecht 1970, S. 23.

125 Hickethier 1974.

126 Hickethier 1974, S. 21.

127 Hildebrand 1976.

128 Paschen 1983. Vgl. Strunk/Paschen/Viering 2000.

129 Kühn 1998.

planmäßige Unterrichtsfilmproduktion und einen regelmäßigen Filmeinsatz in der Schule nicht gelöst werden.«<sup>130</sup> Zeitgleich mit Michael Kühn und zum gleichen Thema legte Malte Ewert eine Dissertation über »Die Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht« vor.<sup>131</sup> Auch er skizziert die Entwicklung des Schullichtbild- und Filmwesens bis 1934, wertet diese aber vor allem angesichts der Machtübernahme der Nationalsozialisten 1933 und der Einrichtung der Goebbelschen Filmkammer: »Hier einen Mißbrauch durch einen maßlos machthungrigen Staat zu verhindern und dennoch das Geschaffene in der Schulfilmbewegung und dem Bildstellenwesen zu erhalten und weiterzuentwickeln, bedurfte eines ausgewogenen Planes und einer vorsichtig taktierenden Ausführung. Beides geschah und beides gelang [...]«. <sup>132</sup> Ewert bringt auch eine wertvolle biografische Skizze zu Walther Günther (1891–1952), einem der Pioniere des Bildstellenwesens.<sup>133</sup>

Zum Spezialthema wissenschaftlicher Film und Psychiatrie liegen wichtige Quellenforschungen vor. Einen Abriss über die »Geschichte des wissenschaftlichen Films in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895–1929« nebst einer umfangreichen Übersicht der zeitgenössischen Literatur gaben 1998 Klaus Podoll und J. Lüning anhand einer systematischen Zeitschriftenanalyse.<sup>134</sup> Sie beklagen, dass »der Film als Quelle für die medizingeschichtliche Forschung [...] in der Neurologie und Psychiatrie bisher erst in Ansätzen und für einzelne Zeitepochen erschlossen«<sup>135</sup> ist, die sich zum einen auf den Spielfilm, zum anderen auf die Zeit des Nationalsozialismus konzentrieren. Darauf aufbauend veröffentlichte Podoll eine kurze »Geschichte des Lehrfilms und des populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilms in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895–1929«<sup>136</sup>, in der er u. a. zu dem Schluss kommt, dass das medizinische Filmarchiv der Ufa unter Leitung des Neurologen Curt Thomalla von »entscheidender Bedeutung für die Zentralisation von Produktion und Vertrieb medizinischer Lehrfilme«<sup>137</sup> war.

### Industrie- und Werbefilme

Obschon der Industriefilm – neben dem Spielfilm – die wirtschaftlich bedeutendste Filmgruppe sei, gebe es, so Roeber/Jacoby 1973, »keine allgemein gültige Definition [...]. Die sachlich richtige Bezeichnung wäre »Wirtschaftsfilm«. Dem steht aber der internationale Sprachgebrauch entgegen.«<sup>138</sup> Erst 1995 begann eine Sichtung der Filmquellen. »Industriefilmfaszination« – unter diesem Motto breiteten die 41. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen die Bandbreite des Genres aus.<sup>139</sup> »Versteckt in den Gattungen Dokumentarfilm, Kulturfilm, Propaganda-

130 Kühn 1998, S. 25.

131 Ewert 1998.

132 Ewert 1998, S. 60.

133 Ewert 1998, S. 53–57.

134 Podoll/Lüning 1998.

135 Podoll/Lüning 1998, S. 122.

136 Podoll 2000.

137 Podoll 2000, S. 523.

138 Roeber/Jacoby 1973, S. 627.

139 Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1995.



DAS STÄHLERNE PFERD. Atelier Gerd Philipp. 1932

film, Experimentalfilm, Unterrichtsfilm und Fernsehfeature hat sich der Industriefilm als Profession etabliert.«<sup>140</sup> Katalogbeiträge u. a. von Harun Farocki, Georg Seeßlen, Hans-Joachim Schlegel und Martin Loiperdinger versuchten national und international eine thematische Auffächerung, sparten aber die 20er Jahre aus. Bereits 1978 hatte das Oberhausener Festival eine Retrospektive »Das Ruhrgebiet im Film« veranstaltet, die auch Industriefilme berücksichtigte.<sup>141</sup> Ende der 70er Jahre begann die Kinemathek im Ruhrgebiet nicht nur mit der Erstellung einer »Gesamtfilmografie Ruhrgebiet«, sie baut auch seit 1988 eine Filmsammlung auf, die wesentlich die Entwicklung des Industriefilms dokumentiert. 1994 kam mit »Filmschätzen auf der Spur« ein Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen heraus, das auch Industriefilme nachweist.<sup>142</sup> Der 1997 erschienene Sammelband »Industriefilm – Medium und Quelle« – Ergebnis einer

140 Internationale Kurzfilmtage Oberhausen 1995, S. 106.

141 Günter/Hofmann/Günter 1978.

142 Hofmann 1994, 1997.



DAS STÄHLERNE PFERD. Atelier Gerd Philipp. 1932

Veranstaltung unter Mitwirkung der Archive großer Industrieunternehmen – verfolgt am Beispiel der Eisen- und Stahlindustrie die Entwicklung der Filmarbeit von Hoesch, Krupp, Mannesmann sowie der Thyssen-Hütte.<sup>143</sup> Obwohl der Industriefilm vornehmlich als historische Quelle gewertet wird, leistet das Buch einen entscheidenden Schritt auch zu einer filmwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Genre, zumal die Autoren ausführlich auf die Filme selbst eingehen.

Hinweise zum Industriefilm finden sich auch in der Literatur zum Werbefilm. Bereits 1930 erschien eine Dissertation über die Filmreklame aus volkswirtschaftlicher Sicht<sup>144</sup>, 1937 eine staatswissenschaftliche Doktorarbeit des Werbefachmanns Emil Guckes.<sup>145</sup> Die 1962 vom Münchner Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) edierte dreiteilige Filmanthologie »Dokumente zur Geschichte des Werbefilms« mit Filmen von Julius Pinschewer blieb jahrzehn-

143 Rasch/Ellerbrock/Köhne-Lindenlaub/Wessel 1997.

144 Gnam 1930.

145 Guckes 1937.

telang die maßgebende Filmquelle; das von Fritz Kempe erstellte Beiheft war der erste wichtige Kommentar zum deutschen Werbefilm.<sup>146</sup> Erst 1983 wurde der Werbefilm der 20er Jahre durch die Arbeit von Ingrid Westbrock als Forschungsfeld erschlossen.<sup>147</sup> Es sei der »geisteswissenschaftlich ausgerichteten Filmwissenschaft in der Bundesrepublik Deutschland« geschuldet, dass das Werbemedium als solches »von einer Aufarbeitung ausgeklammert« blieb.<sup>148</sup> 1989 versuchte Roland Cosandey einen ersten Überblick über das Werk des 1932 in die Schweiz emigrierten Werbefilmproduzenten Pinschewer zu gewinnen.<sup>149</sup> Die 38. Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen organisierten 1992 eine erste, folgenreiche Retrospektive nebst Symposium zum Werbefilm.<sup>150</sup> Ein Jahr später berücksichtigte Dirk Reinhardt in seiner Studie »Von der Reklame zum Marketing« auch die Entwicklung des Werbe- und Industriefilms.<sup>151</sup>

Unter Zusammenfassung aller Informationen und Filme breitete 1997 André Amsler das Werk von Julius Pinschewer in einer vierteiligen VHS-Edition sowie einem detailreichen Text- und Materialienband aus.<sup>152</sup> Mit »Flimmernde Versprechen« veröffentlichte Günter Agde 1998 die erste umfassende »Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897«.<sup>153</sup> Agde analysiert den Werbefilm im Kontext der seit der Jahrhundertwende sich ausdifferenzierenden Reklameformen und detailliert die Vielfalt sowohl der großen als auch der nur regional auftretenden Werbefilmproduktionen: Sein Buch ist eine reiche Fundgrube für weitere Forschungen. Agdes Hinweis, dass die deutschen Filmavantgardisten im Werbefilm »debütierten« und hier die »mediale Initialzündung für ihre ästhetische Entwicklung«<sup>154</sup> zu suchen sei, ist freilich nicht haltbar: Der Werbefilm engagierte vielmehr das Personal der Filmavantgarde und damit auch deren neue Filmästhetik.

Werbefilme waren auch fast alle Städtefilme der 20er Jahre. Die nachgerade inflationäre Verbreitung des Städtefilms, jener Groß- und Kleinstadtporträts in den Vorprogrammen des Weimarer Kinos, wurde bisher vollständig übersehen. Zwar gibt es zahlreiche Studien zum Thema »Stadt und Film«; sie beschränken sich jedoch auf Spielfilme und die kanonisierten Klassiker des dokumentarischen Films. Nur die regionale Filmgeschichtsschreibung hat sich aus lokalgeschichtlicher Perspektive mit dem Städtefilm als Kultur- und Werbefilm beschäftigt. So liegen beispielsweise Recherchen zu Dresden<sup>155</sup>, Frankfurt am Main<sup>156</sup>, Hannover<sup>157</sup>, Köln<sup>158</sup>, Leipzig<sup>159</sup> sowie Ostwestfalen und Lippe<sup>160</sup> vor –

146 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1965.

147 Westbrock 1983.

148 Westbrock 1983, S. 9.

149 Cosandey 1989.

150 Krönung 1992.

151 Reinhardt 1993.

152 Amsler 1997.

153 Agde 1998.

154 Agde 1998, S. 72.

155 Gehrisch/Borchert 1993.

156 Seide 1984; Worschech/Schurig/Worschech 1995.

157 Stettner 1991; Gesellschaft für Filmstudien 1995.

158 <http://www.filminstitut.de/koefi/flyer.html> (9. 6. 2003).

159 Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz 1993.

160 Müller/Wiesener 1996.

Arbeiten, die sich auf die Produktions- bzw. Distributionssituation vor Ort konzentrieren sowie auf die Identifizierung von Lokalitäten aus stadthistorischer Perspektive: Eine filmwissenschaftliche Erforschung des Genres können und wollen sie meistens nicht leisten. 1998 analysierte Mathias Güntner in einer Masterarbeit Heinrich Hausers Reportage *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO* (1931) im Kontext des fiktionalen und dokumentarischen Stadtfilms.<sup>161</sup>

Die zahlreichen Filme zum Thema Architektur und Bauen waren in der Regel ebenfalls Industrie- und Werbefilme. 1988 hatte Helmut Weihsmann die Wechselbeziehungen zwischen Architektur und Film erforscht.<sup>162</sup> Sein Versuch einer »ganzheitliche[n] Darstellung und Analyse der Filmarchitektur und ihrer historischen Rolle als verbindendes Element für eine Vielzahl von modernen Architekturströmungen« macht er vorwiegend am Spielfilm fest. Obschon sein Thema die Filmarchitektur ist, »also die Gestaltung von Kulissen, Requisiten und Bauten im Film«<sup>163</sup>, bringt er doch wertvolle Anregungen auch für den nichtfiktionalen Film. Dokumentarische Filme über Architektur und Bauen berücksichtigt er erst 1995 in »Cinetecture«<sup>164</sup>, wo er dem Zusammenhang von Film, Architektur und Moderne am Beispiel der französischen Filmavantgarde nachspürt, die »Reportagen über das moderne Bauen«<sup>165</sup> streift und sich mit der filmischen Tätigkeit von Le Corbusier auseinandersetzt. Weihsmann kuratierte auch das umfangreiche Filmprogramm der Stuttgarter Architekturfilmtage 2002 über »Neues Bauen – Deutsches Bauen. Architektur im Widerspruch«.<sup>166</sup>

1997 untersuchte Andres Janser »Hans Richter's Die Neue Wohnung and the Early Documentary Film on Modern Architecture«<sup>167</sup> und isolierte ein Korpus von Filmen, die ab Mitte der 20er Jahre in verschiedenen Ländern hergestellt wurden: »Die Zusammenarbeit von Architektur und Filmen hatte hauptsächlich propagandistische und erzieherische Ziele. [...] In den meisten Fällen konzentrierten sich die Analysen und Debatten zum Thema »Architektur und Film« auf den Spielfilm. Ich schlage vor, dass man diese Diskussionen erweitern sollte um den Dokumentar- und nicht-fiktionalen Film, die bisher vernachlässigt wurden.«<sup>168</sup> Janser ordnet diese Filme sowohl der Film- als auch der Architekturgeschichte zu und versucht auch eine Typologie der Architektur-Filme »entsprechend der Frage, wer sie in Auftrag gegeben hat, einem Kriterium, das in Beziehung gesetzt werden kann zu den kommunikativen Funktionen der Filme, da es sich um Kommunikationsmedien in einem speziellen Kontext handelt.«<sup>169</sup> Zusammen mit Arthur Rüegg widmete Andres Janser 2001 Hans Richters *DIE NEUE WOHNUNG* eine hervorragende, auch typographisch überzeugende Einzelstudie.<sup>170</sup> Im gleichen Jahr reflektierte Janser auch das Verhältnis von Bruno Taut zum Film und ging dabei auf den nur

161 Güntner 1998.

162 Weihsmann 1988.

163 Weihsmann 1988, S. 7f.

164 Weihsmann 1995.

165 Weihsmann 1995, S. 78–81.

166 Kommunales Kino Stuttgart 2002.

167 Janser 1997.

168 Janser 1997, S. 34 (Übers.: Kay Hoffmann).

169 Janser 1997, S. 36f.

170 Janser/Rüegg 2001.

fragmentarisch erhaltenen Film *WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?* (1928) ein, an dem Taut mitarbeitete: »Die vorliegenden Kopien zeigen eine zurückhaltend-sachliche Darstellung und lassen kaum einen Anspruch auf künstlerische Gestaltung erkennen.«<sup>171</sup> Architekturfilme der 20er Jahre waren kein »Instrument der kritischen Betrachtung«<sup>172</sup>, sondern Werbefilme, deren Ausgangsmaterial immer wieder neu zusammengesetzt werden konnte.

Über die Filme zum Neuen Bauen in Frankfurt/M. wurde bisher vor allem in lokal- und architekturgeschichtlichen Studien geschrieben. 1995 gestand Kristin Vincke diesen Filmen »vom heutigen Standpunkt [aus] nicht mehr als zeitdokumentarischen Wert« zu: »Sie wirken auf den heutigen Betrachter wie eine Serie didaktischer Dias, unterbrochen von kleinen semi-dokumentarischen Handlungen«, gerinnen »zu theoretischen Manifesten« und erinnern an »klassische Kultur- und Lehrfilme«.<sup>173</sup> Die 1984 von Heinz Hirdina herausgegebene Auswahl aus der Zeitschrift »Das Neue Frankfurt« enthält auch ein umfangreiches Kapitel über die Künste, das ihre wichtigsten Texte und Bildseiten zum Thema Film zugänglich macht.<sup>174</sup>

### Kunst und Künstler

Die Veröffentlichungen zur deutschen Filmavantgarde der 20er Jahre, thematisch oder personenbezogen, sind kaum noch zu überblicken.<sup>175</sup> Hervorgehoben seien hier nur die Rekonstruktion der Filmprogramme sowohl der Ausstellung »Film und Foto« als auch des Ersten Kongresses des Unabhängigen Films in La Sarraz (beide 1929).<sup>176</sup> Die Herausbildung einer neuen dokumentarischen Ästhetik innerhalb der Avantgarde wurde bisher nur selten untersucht, wenngleich Studien zur internationalen Avantgarde häufig Kapitel zum Dokumentarismus enthalten.<sup>177</sup>

Um 1980 wurde das Verhältnis Film und Foto erstmals systematischer erforscht<sup>178</sup>, auch wenn es hier immer noch Defizite gibt, wie Jan-Christopher Horak 1997 konstatiert.<sup>179</sup> In Texten zur Fotografie der 20er Jahre wird gelegentlich, wenn auch verdeckt, das Querschnitt-Konzept angesprochen: etwa beim Verhältnis der fotografischen Kamera zur Arbeit der Filmkamera<sup>180</sup>, beim Fotoessay<sup>181</sup> oder bei den enzyklopädischen Fotoprojekten etwa von August Sander<sup>182</sup>. Größere Versuche, das Konzept des Querschnittfilms historisch oder systematisch zu rekapitulieren – sieht man von den entsprechenden Passagen bei Balázs<sup>183</sup> und Kra-

171 Janser 2001.

172 Janser 2001, S. 270.

173 Vincke 1995, S. 133 f.

174 Hirdina 1984.

175 Vgl. Hagner/Töteberg 2002, S. 68–71.

176 Schleif 1988, 1989.

177 Etwa Rees 1999; Michels 2001.

178 Eskildsen/Horak 1979.

179 Horak 1997 c.

180 Kamman 1991.

181 Jennings 2000.

182 Trachtenberg 1989; Jeffrey 1981.

183 Balázs [1930] 1984.

cauer<sup>184</sup> ab –, liegen nicht vor. Verstreute Überlegungen finden sich auch in Texten zu Großstadt und Film<sup>185</sup> und zur Avantgarde<sup>186</sup> – explizit dort, wo Balázs<sup>187</sup>, Cavalcanti<sup>188</sup>, Ruttman<sup>189</sup> oder Wertow<sup>190</sup> behandelt werden. Einträge zum ›Querschnittfilm‹ finden sich in Ulrich Kurowskis »Lexikon Film« von 1973<sup>191</sup> sowie in »Eine Subgeschichte des Films« von 1974<sup>192</sup>. Neuere Lexika kennen das Stichwort aber nicht mehr.<sup>193</sup>

Im Jahre 2000 versuchte Enno Patalas in einem Programm für Le Giornate del Cinema Muto Hans Cürlis als Figur der deutschen Film-Avantgarde der 20er Jahre zu etablieren<sup>194</sup> – eine gewagte Zuordnung, da Cürlis sowohl mit seinen Anti-Versailles-Propagandafilmen, den Künstlerporträts der Reihe »Schaffende Hände« und seinen Reisefilmen stets Teil der dominierenden Kulturfilm-Produktion und -Ästhetik war. Nicht zuletzt dank der Förderung durch die UNESCO brachte das Thema »Kunst und Künstler im Film« in den 50er und 60er Jahren international eine Vielzahl von Veranstaltungen und Publikationen hervor; dabei wurden auch Fragen der Vermittlung von Kunst durch den (dokumentarischen) Film behandelt. Die erste wissenschaftliche Arbeit zum Thema entstand 1964 als Diplomarbeit an der Humboldt-Universität Berlin (DDR).<sup>195</sup> Der Seminarbericht »Film im Museum«<sup>196</sup> mit Beiträgen u. a. von Hilmar Hoffmann<sup>197</sup> und Hans Cürlis<sup>198</sup> sowie einem umfangreichen Katalog<sup>199</sup> markiert den Höhepunkt dieser Diskussion in der Bundesrepublik. Die neueste Untersuchung ist Reiner Zieglers »Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919–1945« (2003).

Die mit dem Oberhausener Manifest unübersehbar zu Tage getretene Neuorientierung des westdeutschen Dokumentarfilms drängte die publizistische und wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Kulturfilm alter Schule in den Hintergrund. Die »Schaffende Hände«-Filme von Cürlis blieben dank ihrer Editionen als »Filmdokumente zur Zeitgeschichte« durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) in Göttingen präsent. In vorbildlichen Begleitpublikationen wurde jeweils die Herkunft des Materials dokumentiert und durch Informationen zum porträtierten Künstler, Einstellungsprotokolle usw. ergänzt.<sup>200</sup> In dieser Editionsreihe erschien 1975 auch ein Film über Hans Cürlis; die Begleitpublikation von Ursula Spormann-Lorenz ist bis heute die einzige biografische Arbeit über ihn.<sup>201</sup> Unter kunsthistori-

184 Kracauer [1947] 1984.

185 Möbius/Vogt 1990; Schenk 1999.

186 Horak 1995; Faulstich/Korte 1991; Schmitz 2001.

187 Locatelli 1999.

188 Klaue 1962.

189 Elsaesser/Hagener 2002.

190 Petric 1987.

191 Kurowski 1973.

192 Scheugl/Schmidt jr. 1974.

193 Rother 1997; Koebner 2002.

194 [http://cinetecadelfriuli.org/gcm/previous\\_editions/edizione2000/avanguardia2000.html](http://cinetecadelfriuli.org/gcm/previous_editions/edizione2000/avanguardia2000.html) (28. 10. 2003).

195 Thiel 1964.

196 Deutsche UNESCO-Kommission 1967.

197 Hoffmann 1967.

198 Cürlis 1967.

199 Burgmer 1967.

200 <http://www.iwf.de>

201 Spormann-Lorenz 1981. Vgl. Kirchmayer 1992.

schen Fragestellungen reflektiert Karl Stamm<sup>202</sup> 1990 die Cürlis-Filme als Kulturfilme und stellt u. a. fest, »daß hier wohl zum erstenmal eine Programmatik des dokumentarischen Charakters von Künstler-Filmen gegeben wird, die neben Merkmalen wie Einheit von Raum und Zeit auch wissenschaftliche Kriterien wie Nachprüfbarkeit, Wiederholbarkeit, Objektivität und Authentizität ins Spiel bringt.«<sup>203</sup>

### **Tiere, ferne Länder und das Neueste aus aller Welt**

Eine der zahlenmäßig bedeutendsten und am wenigsten erforschten Gruppen des Kulturfilms ist der Tier- und Naturfilm. Wichtige Forschungsperspektiven brachten erst die Beiträge der Stuttgarter Tagung »Film und Natur« von 1993<sup>204</sup> und die Schweizer Filmzeitschrift »Cinema« mit ihrem Schwerpunkt »CineZoo« von 1997. Hier analysierte beispielsweise Frieda Grafe den französischen Tierfilm-Pionier Jean Painlevé im Kontext des Surrealismus.<sup>205</sup> Biografische Annäherungen an die deutschen Tierfilmer wie Hermann Hähnle oder Ulrich K. T. Schulz legte Gabriele Teutloff 2000 in »Sternstunden des Tierfilms« vor; der Band bringt auch wichtige Informationen zur der im Tierfilm besonders wichtigen Filmtechnik.<sup>206</sup>

Tierfilme waren häufig auch Expeditionsfilme. Bereits 1985 hatte sich Hedwig Preuk in einer Magisterarbeit die deutschen Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre vorgenommen.<sup>207</sup> Eine Sichtung der Forschungsansätze für den großen Bereich der Kolonial-, Expeditions- und ethnographischen Filme leistete 1996 der CineGraph-Kongress über Exotische Reise- und Abenteuerfilme 1919–1939.<sup>208</sup> Hervorzuheben sind in der Veröffentlichung der Vorträge vor allem die Arbeit von Bodo-Michael Baumunk über den Reiseschriftsteller und -filmer Colin Ross<sup>209</sup>, Gerlinde Waz' Beitrag über den Afrikaforscher und Filmregisseur Hans Schomburgk<sup>210</sup> sowie die ca. 250 Spiel- und Kulturfilme umfassende Filmographie von Jörg Schöning.

Die Wochenschau als ein Medium, das neben überwiegend unterhaltenden Motiven aus aller Welt sowie Berichten von Katastrophen und Unglücken auch versuchte, die Tagesaktualität zu berücksichtigen, musste gegenüber politisch-ideologischen Diskursen und machtpolitischen Einflüssen besonders porös sein. Frühe monografische Untersuchungen zum Thema wählten daher publizistikwissenschaftliche Ansätze, um die Wochenschau als Spiegel ihrer Epoche und jeweils dominierender Machtkonstellationen zu analysieren, wie die (nationalsozialistisch geprägte) Untersuchung Hans-Joachim Gieses von 1940<sup>211</sup> oder die Dissertation von Jest van Rennings von 1956.<sup>212</sup> Auch Hans Barkhausens institutionsgeschicht-

202 Stamm 1990.

203 Stamm 1990, S. 64f.

204 Berg/Hoffmann 1994.

205 Grafe 1997.

206 Teutloff 2000.

207 Preuk 1985.

208 Schöning 1997.

209 Baumunk 1997. Vgl. Baumunk 1992.

210 Waz 1997.

211 Giese 1940.

212 Rennings 1956.

liche Arbeit über Filmpropaganda in den beiden Weltkriegen<sup>213</sup> und Hans-Gunter Voigts knapper Aufsatz über die Anfänge der Wochenschau in Deutschland bis 1918<sup>214</sup> ordnen das Medium primär propagandistischen Verwertungsinteressen zu. Wie die genannten Autoren sieht Hilmar Hoffmann<sup>215</sup>, im Anschluss an Kracauer<sup>216</sup>, die deutsche Wochenschau der 30er und 40er Jahre im Kontext des nationalsozialistischen Propagandaauftrags, erweitert jedoch die ideologiekritische Analyse um film- und medien-spezifische Aspekte.

Hans Magnus Enzensbergers vehementer, immer wieder zitierter Verriss reagiert, Ende der 50er Jahre<sup>217</sup>, auf die Staatsfrömmigkeit der Wochenschauproduktion in der Bundesrepublik und sieht ihren Stellenwert in einem allumfassenden, vom Autor als »Bewusstseins-Industrie« gezeißelten medialen »Verblendungszusammenhang«. Die Wochenschau als Katalysator in einem von Beschleunigungsprozessen und Unterhaltungsbedürfnissen gekennzeichneten Medienensemble, dessen historische Entwicklung die illustrierte Massenpresse und das Radio mit einschließt und mit den aktuellen Sendungen und »Infotainment«-Formen des Fernsehens fortzuschreiben wäre, ist bisher nur in Ansätzen ein Objekt genuin medienwissenschaftlicher Forschung. Einen wichtigen Anfang haben die Medienwissenschaftler der Universität Hamburg 2002 mit der 6. Ausgabe ihrer »Hamburger Hefte zur Medienkultur« gemacht, die neben historischen Beiträgen u. a. Texte zur wochenschau-spezifischen Dramaturgie der »Verkürzung«, zu »Bildwahl und Bildeinsatz« sowie über Filmschnitt und »Sprache und Sprecher in der Wochenschau« versammelt.<sup>218</sup>

Mit ihren politischen Sujets musste die Wochenschau der 20er Jahre nicht nur auf die aufgeputschte Stimmungslage des heterogenen Kinopublikums Rücksicht nehmen, sondern auch auf die geschriebenen (und ungeschriebenen) Vorgaben der Filmzensur. Bereits 1948 untersuchte Georg Böse Geschichte und Soziologie



LichtBildBühne, Nr. 152, 31. 12. 1924

213 Barkhausen 1982.

214 Voigt 2000.

215 Hoffmann 1988.

216 Kracauer [1947] 1984.

217 Enzensberger [1957] 1964 a.

218 Hamburger Hefte zur Medienkultur, 6/2002.

der Filmzensur.<sup>219</sup> In ihrer Magisterarbeit von 1997 analysierte Eva Sturm<sup>220</sup> die Wiedereinführung der Filmzensur auf dem Hintergrund der »ideologischen Schlachten« von 1919/20: »Der Aufklärungsfilm war Vorwand, insofern hinter der moralischen Entrüstung der Wunsch nach Kontrolle des gesamten Mediums Film stand. [...] Das Klima für die Wiedereinführung der Zensur haben maßgeblich die KinoreformerInnen geschaffen«.<sup>221</sup> Eine ausführliche Würdigung findet die Weimarer Filmzensur 1998 in einem Beitrag von Jan-Pieter Barbian für das »Archiv der Kulturgeschichte«.<sup>222</sup> In der DDR porträtierte Wolfgang Mühl-Benninghaus Reinhard Mumm, den ›Vater‹ des Lichtspiel- und des Schmutz- und Schundgesetzes der Weimarer Republik.<sup>223</sup> Für die Zensurforschung der 20er Jahre ist die 1995 erschienene Arbeit von Klaus Petersen über »Zensur in der Weimarer Republik«<sup>224</sup> ebenso unentbehrlich wie die entsprechenden Internet-Angebote des Deutschen Filminstituts-DIF.<sup>225</sup> Zuletzt legte Christine Kopf eine kompakte Darstellung der institutionellen Filmzensur der Weimarer Republik nebst einer Fallstudie zu drei Urteilen der Oberprüfstelle zu Filmen des Stahlhelms vor.<sup>226</sup>

### Partei-Filme

Die Zensoren der Film-Prüfstellen waren »auf dem rechten Auge blind, auf dem linken Auge dafür umso scharfsichtiger«, konstatiert Martin Loiperdinger 1993.<sup>227</sup> In seiner Arbeit über »Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung« analysiert Thomas Hanna-Daoud auch die behördlichen Reaktionen und Zensurmaßnahmen anhand von vier exemplarisch ausgewählten NSDAP-Filmen.<sup>228</sup> »Jeweils in den Jahren 1924, 1927, 1930 und 1931 haben die Prüfstellen die Filme der NSDAP mehrheitlich mit Auflagen oder Verboten versehen; auf die Gesamtheit bezogen, bleiben diese Fälle aber in der Minderheit. [...] Gegen Ende der Weimarer Republik konnten die Nationalsozialisten bei den staatlichen Stellen eher mit Entgegenkommen rechnen.«<sup>229</sup> Über Dokumentarfilme aller politischen Parteien in der Endphase der Weimarer Republik informiert die anlässlich einer Retrospektive der 20. Westdeutschen Kurzfilmtage in Oberhausen erschienene Dokumentation.<sup>230</sup> Grundlegend für jede weitere Beschäftigung mit den Filmen der

219 Böse 1948.

220 Sturm 1998.

221 Sturm 1998, S. 109 f.

222 Barbian 1998.

223 Mühl-Benninghaus 1988.

224 Petersen 1995.

225 Deutsches Filminstitut-DIF (Hg.): Die Zensurentscheidungen der Film-Oberprüfstelle Berlin 1920–1938. Internet-Edition, betreut von Ursula von Keitz und Jürgen Keiper. Publiziert auf [www.deutsches-filminstitut.de/projekte/zensur.htm](http://www.deutsches-filminstitut.de/projekte/zensur.htm). Dort auch: <http://deutsches-filminstitut.de/news/dt2n13.htm> (Christine Kopf: »Der Schein der Neutralität« – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik).

226 Kopf 2003.

227 Loiperdinger 1993, S. 484.

228 Hanna-Daoud 1996.

229 Hanna-Daoud 1996, S. 244.

230 Jaeger/Kalbfleisch/Regel 1974.

NSDAP vor 1933 ist die Arbeit von Thomas Hanna-Daoud,<sup>231</sup> in der er auch die Produktionen des rechtsgerichteten Filmhaus Sage streift.<sup>232</sup> Die Erforschung der Filme der politischen Rechten neben der NSDAP bleibt weiterhin ein Desiderat.

Über die Filme der Linken liegt dagegen eine breite Forschungsliteratur vor. Die bereits 1985 erschienene materialreiche Studie »Arbeiterbewegung und Film (1895–1933)« von Jürgen Kinter ist immer noch das Standardwerk zur gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Filmarbeit der 20er Jahre.<sup>233</sup> Dieser Bereich der Arbeiterfilmbewegung wurde in der DDR-Filmhistoriografie nur am Rande erforscht, während sie andererseits kaum einen Aspekt der kommunistischen Filmarbeit unbeachtet ließ. 1975 erschien die zweibändige Materialsammlung »Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932«<sup>234</sup>, die auch in der Bundesrepublik ausgiebig genutzt wurde. Die Wiederentdeckung der Arbeiterfilm-, Arbeiterfoto- und Arbeiterradiobewegungen durch die undogmatische Linke Westdeutschlands ab den 60er Jahren führte durchaus zu neuen Forschungsergebnissen im Zusammenhang mit den bis dahin wenig bekannten Medienaktivitäten der deutschen Arbeiterbewegung.<sup>235</sup> Auf der Suche nach historischen Vorbildern für eine linke Gegenöffentlichkeit wurde diesen Filmen aber eine neue Deutungslast aufgebürdet. Das Ende der Systemkonfrontation in Europa befreite auch das Gros der dokumentarischen Filme der Weimarer Republik aus der Gefangenschaft der Ideologien.

231 Hanna-Daoud 1996.

232 Vgl. Hanna-Daoud 1996, S. 68 ff.

233 Kinter 1985. Zuletzt: Ko 2002.

234 Kühn/Tümmler/Wimmer 1975.

235 Exemplarisch: Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg 1982.

Klaus Kreimeier

## Krise als Dauerzustand. Moderne und Modernisierung in der Weimarer Republik

Dass die Kinematographie ein Produkt der industriellen Moderne sei, ist ein Gemeinplatz, der – so einleuchtend wie allgemein – noch nicht die Entwicklungslinien erfasst, mit denen sich das Medium dem sozialen und kulturellen Prozess einschreibt und in den je konkreten historischen Phasen von den gesellschaftlichen und politischen Faktoren geprägt wird. Hier ist Detailforschung gefordert, die, bezogen auf dokumentarische Konzepte im Film, in diesem Buch sehr unterschiedliche Gegenstände und Schärfereinstellungen präsentieren wird. Eine ›übergreifende‹ These voranzustellen, scheint riskant. Gleichwohl sei hier der Versuch gewagt, mit der Zuordnung des nicht-fiktionalen Films zum ›Projekt der Moderne‹ in Deutschland nach 1918 Kontexte herzustellen und Verbindungslinien zu ziehen, die traditionelle Filmgeschichtsschreibung notwendigerweise transzendieren.

Begriffsklärungen sind dabei unumgänglich. Semantische Präzisierungen dessen, was in den Jahren zwischen den Weltkriegen unter ›Dokumentarfilm‹ und ›dokumentarisch‹ zu verstehen sei, findet der Leser an anderer Stelle dieses Bandes.<sup>236</sup> Als nicht weniger problematisch erweisen sich die Begriffe ›Moderne‹ und ›Modernisierung‹ – zumal dann, wenn es sowohl um historische Schnittstellen als auch um komplexe, interdisziplinär zu beschreibende Prozesse geht, die sich vor-schnellen Ein- und Zuordnungen entziehen. Nachdenklich stimmt, dass gerade die Postmoderne, welche die Auflösung der Kontinuitäten und der linear-kausalen Weltbilder konstatiert, gleichzeitig den Projekt-Begriff in den Diskurs eingeführt hat und ihn mit Emphase propagiert. Die Moderne als – wahlweise vollendetes oder unvollendetes – Projekt ist eine semantische Erfindung der letzten Jahrzehnte, in denen die Übersicht über Wirkung und Ursache, die Details und das Ganze, Realität und Wahrnehmung verloren gegangen sind und es einigermaßen aussichtslos scheint, noch Projekte von zivilisatorischem Gewicht und historischer Tragweite zu entwerfen. Doch gerade das gegenwärtige Zwielficht erklärt wohl nicht zuletzt die Faszination, die von der Vorstellung ausgeht, die Modernisierung von Politik und Gesellschaft, Ökonomie und Kultur sei ein großes Vorhaben der industrialisierten Menschheit gewesen, das zu Beginn des 19. Jahrhunderts seinen Anfang nahm und, unbeschadet der Weltkriegskatastrophen und der Rückschläge durch totalitäre Ideologien, bis heute geschichtsphilosophischen Rang hat und noch immer seiner Vollendung harret.

Doch selbst wenn man die Idee vom ›Projekt der Moderne‹ nur als Metapher gelten lassen mag, stellt sich zwingend die Frage nach dem (politischen oder gesellschaftlichen) Subjekt, das planvoll – projektierend – seine Energien konzentriert, um dem Lauf der Dinge eine neue Bahn zu geben. Hier eröffnen sich, im

236 Vgl. meinen Beitrag über die Ufa-Kulturabteilung in diesem Band, S. 67ff.

Blick auf die Entwicklungsgeschichte der Moderne im Bezugsrahmen der Industrialisierung, nicht geringe Probleme. War es die bürgerliche Klasse des 19. Jahrhunderts, die – im Streit mit dem Feudalsystem um die politische Macht – dem Aufbruch in den europäischen Nationalstaaten zu visionären Inhalten und kulturellen Perspektiven verhalf? Waren es ihre ›progressiven‹, dynamisch vorwärtsstrebenden Kräfte – das Industriekapital und die Finanzoligarchien –, die im vollen Bewusstsein ihrer Geschichtsmächtigkeit den neuen sozialen und kulturellen Entwicklungen den Weg gebahnt haben? Zweifel scheinen angebracht, zieht man in Betracht, dass es eher die Kritiker und Abtrünnigen der Bourgeoisie gewesen sind, einzelne Repräsentanten ihres ideologischen ›Überbaus‹, Wissenschaftler und Literaten, Künstler und brotlose Visionäre, die dem gesellschaftlichen und kulturellen Fortschritt, der Innovation und der ›Moderne‹ zumindest das Wort geredet und den publizistischen Druck ausgeübt haben, der es heute legitim erscheinen lässt, von einem Projekt zu sprechen – selbst wenn das Ergebnis so unterschiedliche Facetten aufweist, dass der Versuch, seinen ›Geist‹ auf einen Nenner zu bringen, wenig Erfolg verspricht.

### Moderne und bürgerliche Kultur

Die Frage nach dem Subjekt erscheint weniger kompliziert, versteht man unter Moderne, Thomas Nipperdey folgend, die Wandlungen in den Künsten und im kulturellen Diskurs. »Die Geburt der Moderne kommt zwar nicht aus, wohl aber geschieht sie in dem Geist der bürgerlichen Kultur. Er liegt in dem spannungsvollen Urverhältnis von Bürgertum und Kunst selbst beschlossen.«<sup>237</sup> Die »Verbürgerlichung der Kunst« seit Beginn des 19. Jahrhunderts, so Nipperdey, mit ihr die »gewaltige Ausbreitung des Zugangs zu und des Umgangs mit Kunst« habe deren Bedeutung im Leben »und damit das Leben selbst« verändert.<sup>238</sup>

Zugang zu und Umgang mit Kunst erhalten hier einen Stellenwert, der mit Blick auf die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerks und die rasant verlaufende Technisierung und Industrialisierung der künstlerischen Produktion in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht hoch genug zu veranschlagen ist. »Der Bedarf an Kultur, an der Präsentation einer zweiten Welt, an Sinnreflexion und Sinnpräsentation«<sup>239</sup> gewinnt in der bürgerlichen Epoche erheblich an Bedeutung und wird, seit der Erfindung der Fotografie, zunehmend auch von den Angeboten einer technisch basierten ›Massenkultur‹ gedeckt. Sieht Nipperdey in der Ausweitung und Kommerzialisierung der Reproduktionstechniken die Tendenzen einer »Para-Kunst« wirksam, mit der sich das Unterhaltungsmoment aus der »emphatisch verstandenen Kunst« ausgrenzt und vom Ritual befreite Gefühlsexpansionen möglich werden, so geht gerade diese Entwicklung mit ökonomischen Prozessen einher, die explizit auf Modernisierung verweisen: »In einem demokratisch ausgeweiteten und zugleich enthierarchisierten und individualisierten Publikum dieser Art entsteht eine Markt-Situation [...]«<sup>240</sup>

237 Nipperdey 1988, S. 75.

238 Nipperdey 1988, S. 24.

239 Nipperdey 1988, S. 30.

240 Nipperdey 1988, S. 36 f.

Erfindung und Etablierung der Kinematographie treffen somit auf ein vorbereitetes Terrain und weiten dieses innerhalb weniger Jahrzehnte mit einer zuvor nicht bekannten Dynamik aus. Wenn, wiederum nach Nipperdey, der »Aufstieg von Kapital und Arbeitswelt« den »Werktag werktäglicher« und die »Forderungen an den Sonntag dringlicher«<sup>241</sup> werden ließen, so sind es gerade die technisch-mechanisch produzierten und reproduzierten »Para-Künste« einer neu entstehenden Medienkultur, die dem Verlangen nach einer Gegenwelt zum Werktag gerecht zu werden suchen. Sie offerieren auch eine Gegenwelt zum geschlossenen Raum der Politik, der – zumal in der Denktradition des deutschen Bildungsbürgertums, aber auch von den proletarisierten und urbanisierten Massen der Jahrzehnte vor dem Ersten Weltkrieg – als eine hermetische Welt erfahren wird, die schwerlich »zu einem offenen Feld der Lebensaktivität«<sup>242</sup> gemacht werden kann. Ausdrücklich ordnet Nipperdey den politikfernen Bereichen nicht nur die Kunst, sondern auch Wissenschaft und Technik zu: »Zentralbereiche der Wirklichkeitsauseinandersetzung, der Weltbewältigung, der Selbstverwirklichung, der Lebenserfüllung, der gesellschaftlichen Veränderung«. Sein Fazit: »Das waren die Räume, in denen Veränderung möglich war, Neues, Modernität. Gerade hier fand der Modernitätsbedarf der Menschen und der Gesellschaft einen Ort.«<sup>243</sup>

Damit freilich eröffnet sich ein widerspruchreiches, für die Frage nach der Modernisierung in Deutschland keineswegs homogenes Feld. Zum einen zeigt sich, dass es – jedenfalls im Kontext der in diesem Band versammelten Untersuchungen – verkürzt wäre, die »Erfindung« der Moderne allein im Feld des Ästhetischen zu lokalisieren und sie auf die Herausbildung der bildungsbürgerlichen Kulturöffentlichkeit im 19. Jahrhundert zu beschränken. Die Revolutionierung der Künste ist, so auch Nipperdey, eine »Antwort« auf umfassende Umwälzungen, die sich in der »Prosa der Welt von Wirtschaft und Arbeit, der Welt der Notwendigkeiten und Zwecke« manifestieren, in der »Intellektualisierung der Welt durch die Wissenschaft und die Technik« und der »Rationalisierung des Verhaltens in einer bürokratisch-technischen Welt«.<sup>244</sup> Mit anderen Worten: Die großen Veränderungen schreiten auf breiter Front voran; sie bilden ein komplexes Geflecht unterschiedlichster Strömungen und Impulse, die seismographisch aufeinander reagieren.

Zum anderen ist in diesem Zusammenhang die Ambivalenz der technisch reproduzierbaren Künste, genauer: der sich herauskristallisierenden technisch gestützten Medienkultur zu berücksichtigen. Die Kinematographie, hervorgegangen aus den Errungenschaften der optischen, chemischen und elektrotechnischen Industrie, ist mit einem erheblichen Teil ihrer massenwirksamen Angebote zweifellos dem Arsenal der ästhetischen Gegenwirklichkeiten zuzuschlagen, die sich im Zuge der Industrialisierung und der Rationalisierung des Alltags als notwendiges Lebensmittel der neuen Massengesellschaft bewähren. Zugleich aber ist ihre Erfolgsgeschichte gerade darin begründet, dass sie ihre technische Herkunft – und den jeweiligen Stand ihrer technischen Entwicklung – stets selbstbewusst exponiert und als ein wesentliches Moment der ästhetischen Rezeption zur Geltung

241 Nipperdey 1988, S. 31.

242 Nipperdey 1988, S. 74.

243 Nipperdey 1988, S. 74f.

244 Nipperdey 1988, S. 30f.

zu bringen versteht. Hinzu kommt, dass ihre unmittelbaren Vorläufer und Wegbereiter wie Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Ottomar Anschütz und andere keineswegs an Kunst, auch nicht an den Märkten der Para-Künste interessiert waren, um so mehr am naturwissenschaftlich-technischen Experiment, an physikalischer Erkenntnis, an Chronometrie, an der Analyse der Bewegung und ihrer einzelnen Phasen, nicht zuletzt an der Ausmessung des Menschen und der ihm eigenen Motorik. Ihr Erkenntnisinteresse und ihr Erfindergeist waren mit der »Prosa der Welt von Wirtschaft und Arbeit« im Bunde, während wenig später die ersten Kinematographen mit ihren phantastischen oder burlesken Gegenbildern zur Welt des Alltags über die Jahrmärkte zogen.

Gerade hier aber – an der Schnittstelle zwischen modernem Erkenntnisdrang und moderner Massenkultur – hat ein erheblicher Teil der nicht-fiktionalen Filme seit 1918 seinen Ort. Während die ›dokumentarischen‹ Filme der Kaiserzeit noch einer Kultur des demonstrativen Zeigens, der Ausstellung, der Attraktion und der auf Effekt bedachten Präsentation zuzurechnen sind, formulieren die Lehr-, Unterrichts- und Wissenschaftsfilme, die ›Tatsachen‹-, ›Berichts‹- und ›Wirklichkeitsfilme‹ der im Krieg oder bald nach seinem Ende gegründeten Filmkonzerne in Deutschland ein neues Programm und eine neue Intention: Es geht nun um den authentischen Nachweis und die medienadäquate Vermittlung gesicherten Wissens, um den Dienst, den das Medium dank seiner technischen Qualität der wissenschaftlichen Erkenntnis ebenso wie ihrer massenhaften Verbreitung zu leisten vermag. »Wenn man auf die ersten Jahrzehnte des Films zurückblickt«, so der Kulturfilm-Pionier Oskar Kalbus 1956, »so muß man die interessante Feststellung machen, daß seine Bedeutung für die Wissenschaft viel früher erkannt wurde als sein Wert für die Kunst.«<sup>245</sup>

Nicht minder zwingend stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von Modernisierung und Politik. Wenn sich epochale Veränderungen gerade in den politikfernen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens Bahn brechen, wenn sich zwischen dem Raum der Politik und den »Zentralbereiche[n] der Wirklichkeitsauseinandersetzung«<sup>246</sup> eine unüberbrückbare Kluft auftut (wie etwa im wilhelminischen Deutschland), dann ist ein erhebliches gesellschaftliches Defizit zu konstatieren, das seinerseits nach Modernisierung ruft. Eine Moderne, die nicht auch politische und soziale Emanzipation, die Demokratisierung von Wirtschaft und Arbeit und die Humanisierung der bürokratisch-technischen Welt auf ihre Fahnen schreibt und somit die Zielperspektiven der Epoche der Aufklärung ausblendet, ist per definitionem eine gefesselte Moderne, die ihr Werk gleichsam in gesellschaftlicher Klausur verrichtet. Technik und Wissenschaft, die Medien und die Kunst arbeiten am ›Neuen‹, während die Regeln, nach denen die Menschen leben und arbeiten, ihre Rechte wahrnehmen und ihr Gemeinwesen organisieren, alten Mustern folgen. In Deutschland fehlt der Moderne in der Phase ihres historischen Durchbruchs das politische Subjekt.

Ermöglichte die Gewinnung der nationalen Einheit mit der Reichsgründung von 1871 einerseits Innovationsschübe für Naturwissenschaft und Technik, Industrie und Handel, die Kommunikationssysteme und die Verwaltungsbürokratien,

245 Kalbus 1956, S. 13.

246 Nipperdey 1988, S. 74.

# Filme

der

## Wissenschaft u. Industrie

- 1) Erscheinungen bei sehr niedrigen Temperaturen
- 2-4) Eine Welt im Wassertropfen J. II. III. Teil
- 5) Sonnenfinsternis
- 6) Eine Fahrt mit der Ybbstalbahn
- 7) Wie ein Filzhut entsteht
- 8) Glasbläse
- 9) Erzeugung und Verwertung von Tierimpfstoffen
- 10) Glühlampenerzeugung
- 11) Rassehunde
- 12) Exotische Wasserbewohner
- 13) Im Tierspital
- 14) Bilder aus einer Geflügelfarm
- 15) Historische Haartrachten
- 16) Holzgewinnung im Gebirge
- 17) Sport
- 18) Erzeugung künstlerischer Bronzen
- 19) Die Forelle
- 20) Säuglingspflege
- 21) Einst und jetzt (landwirtschaftliche Aufnahmen)
- 22) Operation einer Sattelnase
- 23) Feste und flüssige Gase
- 24) Prüfung von Bau- und Maschinenmaterial
- 25) Wie der Modezeichner arbeitet



### Josef Rideg

Film-Vertriebs-Gesellschaft m. b. H.  
BERLIN SW 48, Friedrichstr. 11

Fernruf: Moritzpl. 630 u. 673 / Telegr.-Adr.: Ridegfilm Berlin



so bremste der dynastische Überbau gerade diejenigen sozialen und politischen Reformen, die den Modernisierungstendenzen ein solides Fundament hätten verleihen können. Die den industriellen Fortschritt tragenden gesellschaftlichen Schichten und Gruppierungen waren überwiegend nationalkonservativ orientiert und ›kaisertreu‹; keineswegs eigneten sie sich als Bannerträger einer umfassenden, auch neue Sozialentwürfe und liberale Kulturmodelle einschließenden Modernisierung. Das sozialdemokratische Milieu hatte um sein Existenzrecht zu kämpfen, und seine Parteigänger in Kunst, Kultur und Wissenschaft blieben Außenseiter – eine Rolle, die ihre überwältigende Mehrheit 1914 erfolgreich durch den Anschluss an den allgemeinen Kriegsenthusiasmus kompensierte.

Nach dem verlorenen Krieg war die Monarchie restlos kompromittiert. Eher der Not gehorchend als aus eigenem Antrieb übernahm die Sozialdemokratie die Aufgabe, die Konkursmasse des Kaiserreichs zu verwalten. Zumindest im parteipolitischen Kräftespiel der Phase nach der Novemberrevolution war sie diejenige Instanz, die aufgerufen war, die Grundlagen für ein modernes Deutschland zu legen. Sie selbst belastete diesen Auftrag freilich mit einer schwerwiegenden politischen Hypothek. Der Sozialdemokratie fiel nicht nur die staatspolitische Funktion zu, die links-revolutionären Bestrebungen gewaltsam zu unterdrücken – sie musste sich zu diesem Zweck auch mit den Kräften der äußersten Reaktion liieren. »Die Reichstagsmehrheit mit den Sozialdemokraten an der Spitze machte im Bündnis mit den konterrevolutionären Kräften der alten Armee die Revolution vom November 1918 tatsächlich ungeschehen«, schreibt Sebastian Haffner. »Nur ein Ergebnis dieser Revolution blieb erhalten: das Ende der Monarchie.«<sup>247</sup>

Alles in allem ein bescheidenes Ergebnis, mit dem sich die deutsche Sozialdemokratie schwerlich als politische Speerspitze der zweiten Modernisierungsphase ausweisen konnte. Die Weimarer Republik und die Modernisierung Deutschlands nach 1918 waren kein ›Projekt‹ der SPD, die allenfalls bereit war, »das Kaiserreich unter sozialdemokratischem Management weiterzuführen«.<sup>248</sup> So konnte es nicht anders sein, als dass sich die überfälligen Veränderungen ihre Vollstrecker in unterschiedlichen gesellschaftlichen und politischen Lagern suchen mussten. Von der äußersten Linken bis zur extremen Rechten beteiligten sich alle relevanten Strömungen am Patchwork der Republik und am Bau einer überaus polyvalenten Moderne, die 1933 politisch zu zerrissen und kulturell noch zu instabil war, um neuen Modernisierern vom Schlage der Nationalsozialisten zu widerstehen.

### Heterogene Diskurse

Ein Versuch, das Innovationspotenzial der dokumentarischen, oder besser: paradokumentarischen Konzepte im Filmschaffen der Weimarer Republik in dieses diffuse politische und soziale Kräftefeld einzuordnen, ist unerlässlich, um die aus ihnen hervorgegangenen Filme einer filmhistorisch immanenten Betrachtungsweise und damit einer letztlich begriffslosen Etikettierung zu entziehen. Bleibt in

247 Haffner 1987, S. 172.

248 Haffner 1987, S. 206.

den wesentlichen Neuerungsbestrebungen einer Gesellschaft das Politische ein blinder Fleck, so schlägt dies nicht nur auf das System der Politik, sondern eben auch auf die Reform- und Innovationstendenzen in den anderen gesellschaftlichen Bereichen zurück. Auch für eine Filmgeschichtsschreibung der Weimarer Republik ist daher von zentraler Bedeutung, dass die Republik als Projekt der Moderne, in ihren Anfängen jedenfalls, nur von einer politischen Minderheit akzeptiert wurde – nämlich von den drei Parteien der ›Weimarer Koalition‹ (Sozialdemokratie, Deutsche Demokratische Partei und katholische Zentrumspartei), die wiederum zu einem erheblichen Teil »sich mit der neuen Staatsform mehr abfanden, als daß sie sie wirklich gewollt hätten.«<sup>249</sup> Die Republik, fügt Haffner hinzu, »stand sozusagen auf einem Bein. Einverstanden mit ihr war nur die linke Mitte.«

Als besonders prekär stellt sich die Lage dar, betrachtet man die politische Konsistenz der sozialen Gruppen und Institutionen, die seit den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts für den Fortschritt in den »Zentralbereiche[n] der Wirklichkeitsauseinandersetzung«<sup>250</sup> federführend waren. Denn nicht nur die aus der Monarchie bruchlos übernommenen Einrichtungen – Armee, Justiz, der größte Teil der Verwaltungsbürokratien und der ihr angehörenden Beamtschaft – nahmen eine gegenüber der Republik ablehnende Haltung ein. Auch in großen Bereichen der Wirtschaft, vor allem in der Großindustrie sowie im Bildungs- und Wissenschaftsbetrieb wurde die politisch-soziale Erneuerung desavouiert, teilweise unterlaufen, teilweise offen bekämpft. »Die deutschen Akademiker waren in ihrer großen Mehrheit nicht einmal zu dem Scheinfrieden mit der Republik geneigt, den zwischen 1924 und 1928 die Kapitalisten, Agrarier und Mittelständler geschlossen hatten«, schreibt Arthur Rosenberg mit Blick auf die trügerische Stabilisierungsphase der Republik um die Mitte der 20er Jahre. »Der typische Akademiker blieb völkisch und antisemitisch, ein Feind der Republik, der Beteiligung an einer demokratischen Regierung und jeder Erfüllungs- und Kompromißpolitik nach außen.«<sup>251</sup>

Mit anderen Worten: Gerade jene Kräfte und Institutionen, die in der Sphäre der »Notwendigkeiten und Zwecke« (Nipperdey) agieren und in deren Wirkungsbereich der »Modernitätsbedarf« spätestens seit der Reichsgründung seinen »Ort« gefunden hatte, verhielten sich gegenüber der politischen Erneuerung scharf resistent. Die bereits im Kaiserreich aufgerissene Kluft zwischen dem politischen Raum und den auf Innovation drängenden Eliten der Gesellschaft blieb auch unter den gewandelten Bedingungen erhalten und weitete sich aus. In diesem Vakuum konnte sich eine Ideenwelt festigen, die »zu den Grundaxiomen der liberalen parlamentarischen Demokratie in Widerspruch« stand und eine »neue Politik«, einen »neuen Staat«, ein »neues Reich« zu ihren Zielsetzungen erklärte.<sup>252</sup> Was »wahrhaftige Erneuerung« sei, wurde nun, mit erheblicher Resonanz in Kultur und Wissenschaft, in den Schriften Arthur Moeller van den Brucks<sup>253</sup>, Friedrich Hielschers<sup>254</sup>,

249 Haffner 1987, S. 204.

250 Nipperdey 1988, S. 74.

251 Rosenberg 1970, S. 171.

252 Sontheimer 1968, S. 142.

253 Vgl. Moeller van den Bruck 1923.

254 Vgl. Hielscher 1931.

Wilhelm Stapels<sup>255</sup> oder Friedrich Georg Jüngers<sup>256</sup> definiert. Diese spezifische Gemengelage wirft für die Wesensbestimmung jener Moderne, die in der Weimarer Republik nach Ventilen suchte, gravierende Fragen auf.

Mit Blick auf den Bildungs- und Ausbildungsbereich im engeren Sinne spitzt sich die Problematik noch einmal zu. Schon im November 1922, anlässlich der Gerhart Hauptmann-Feier an der Berliner Universität, beobachtet Harry Graf Kessler entsetzt »das grotesk bornierte Verhalten der Studenten und Professoren [...]. Die Berliner Studentenschaft hat mit einer Mehrheit [...] feierlich beschlossen, an der Hauptmann-Feier nicht teilzunehmen, weil Gerhart Hauptmann, nachdem er sich als Republikaner bekannt hat, nicht mehr als charakterfester Deutscher zu betrachten sei.«<sup>257</sup> »Ganz schlimm«, notiert Sebastian Haffner noch aus eigener Erfahrung, »stand es für die Republik bei den Universitäten und Oberschulen. Die Studenten und Professoren, die Oberlehrer und Oberschüler waren [...] stramm anti-republikanisch, monarchistisch, nationalistisch und revanchistisch.«<sup>258</sup> Ein Detail aus der Geschichte der Hochschulen in der Weimarer Republik belegt diese Beobachtung eindrucksvoll: Der Aufstieg Baldur von Schirachs, des späteren Reichsjugendführers, hängt mit den Wahlen zu den studentischen Parlamenten Ende 1928 zusammen; besonders an Traditionsuniversitäten wie Erlangen, Greifswald und Würzburg legt der NS-Studentenbund um bis zu 32 Prozent zu. »Die Wahlen an den Universitäten waren für Hitler ein ermutigender Hinweis auf die wachsende Stärke der Nationalsozialisten.«<sup>259</sup> Auch die organisierte Studentenschaft, traditionell nationalistisch-großdeutsch orientiert, gerät »in ständiger Auseinandersetzung mit den demokratischen Kultusbehörden schon früh in das Schlepptau der nationalsozialistischen Propaganda«<sup>260</sup>; bereits im Wintersemester 1930/31 setzt sich in ihrer Dachorganisation eine NS-Mehrheit durch.

Nicht erst in der Schlussphase der Weimarer Republik überkreuzen sich somit die traditionell politikfernen, politik-resistenten Modernisierungstendenzen in zentralen Bereichen wie Ausbildung und Wissenschaft mit einer ›Moderne‹, die dem Diskurskontext einer ganz anderen Umwälzung – dem der ›Modernisierung‹ Deutschlands durch eine ›nationale Revolution‹ – zuzuordnen ist. Zwischen den beiden Moderne-Konzepten besteht offensichtlich ein Verhältnis der Spannung, aber auch der gegenseitigen Stimulation. Und es liegt auf der Hand, dass spezifisch ›moderne‹ Aktivitäten der jungen deutschen Filmindustrie – die Lehr-, Wissenschafts- und Kulturfilmproduktion ist gewiss diesen Aktivitäten zuzurechnen – nicht in einem luftleeren Raum betrachtet werden können, sondern mit ihrem Wirkungsfeld, also den Schulen, Universitäten und Forschungsstätten der Weimarer Republik, in Beziehung gesetzt werden müssen. Beide, das Medium und sein Operationsfeld, entwickeln sich in einer Industrielandschaft neuen Typs.

255 Vgl. Stapel 1928.

256 Vgl. Jünger 1926.

257 Kessler 1982, S. 362.

258 Haffner 1987, S. 207 f.

259 Kershaw 1998, S. 393.

260 Bracher 1983, S. 437.

### Exkurs: Besichtigung einer Industrielandschaft

Ökologisch kündigte sich der Wandel durch Modernisierung schon in den letzten Jahren der Monarchie an. In beträchtlichen Teilen des Deutschen Reiches, jedenfalls wo die Industrialisierung seine gewachsenen Strukturen zerschnitten hatte, waren neue Zonen zwischen bedrohter Landwirtschaft und vehement expandierender Schwerindustrie entstanden. Die kommunalen und regionalen Verwaltungsbürokratien, geheime Machtzentralen moderner Industriestaatlichkeit bereits im Kaiserreich, arbeiteten kraft der ihr innewohnenden Eigendynamik. Kinos und Vergnügungsetablissemments bereicherten die Ortszentren; an der grünen Peripherie glänzten »Villen in Barockmanufaktur« und »Siedlungen im Schwarzwälder Puppenstil«, abgesetzt von den proletarischen Mietskasernen im Osten, »wo das Dickicht aus gelbem Qualm unaufhörlich wogte und scharenweise die Zechentürme, wie Bakterien auf Gelatine, daraus hervorsproßten. Gas, Wasser und Kanalisation wurden in die Vertiefungen hineingebuddelt, die auf dem Katasteramt schon Straßen hießen.«<sup>261</sup>

Dieses und die folgenden Zitate stammen aus dem Buch »Union der festen Hand«, das erstmals 1931 erschien und dessen Autor, Erik Reger, den Leser davor warnt, sich von der Bezeichnung »Roman« täuschen zu lassen: Es gehe nicht um die »Wirklichkeit von Personen oder Begebenheiten«, sondern um die »Wirklichkeit einer Sache und eines geistigen Zustandes«.<sup>262</sup> Reger unternimmt die Vivisektion der Republik am Beispiel des rheinisch-westfälischen Industriereviers, topographisch, soziologisch und sozialpsychologisch – mit einer Genauigkeit, die akademische Untersuchungen weder ersetzen noch mit ihnen konkurrieren will, sie an Anschaulichkeit und Überzeugungskraft jedoch bei weitem übertrifft.

Regers Klassenanalyse ist phänomenologisch und mikrologisch; sie mustert die Befunde ohne Parteilichkeit, aus der Distanz eines klugen und leidensfähigen, überaus disziplinierten Beobachters. Der Krieg und die Streikbewegungen im Herbst 1918 brachten einen neuen Arbeitertypus hervor. Sie zerstörten das seit der Gründerzeit gezüchtete idyllische Selbstbild der einträchtigen Familie privilegierter »Werksangehöriger« und ließen den patriarchalischen Herrschaftsgestus der Fabrikherren hohl erscheinen. Auf dem Höhepunkt der revolutionären Umtriebe, die kaum einen Betrieb der Schwerindustrie verschonten, reagierten die Fabrikeigentümer noch mit der Einrichtung betriebseigener Spitzelsysteme und der Stärkung der Werkvereine, die traditionsgemäß »friedliche Arbeit und Treue zum angestammten Herrscherhaus (womit sowohl der Kaiser wie der Firmeninhaber gemeint war)«<sup>263</sup> propagierten. Doch die Werkvereine schürten nur das Misstrauen der Arbeiter, die mehrheitlich Selbstorganisation und Koalitionsfreiheit forderten.

Das deutsche Proletariat, das bald auch den Typus des deklassierten Angestellten und den des »gehobenen Arbeiters« (er klebt noch keine Marken in der Angestelltenversicherung, aber ihm werden die Sonn- und Feiertage bezahlt) einschlie-

261 Reger 1946, S. 14f.

262 Reger 1946, S. 7.

263 Reger 1946, S. 21.

ßen wird, entwickelt sich in der Phase des Umbruchs und in den ersten republikanischen Jahren zu einem modernen Industrieproletariat und bildet seine Strömungen und Unterströmungen, seinen Kollektivismus und seine Uneinigkeit, seinen Dogmatismus und seine Mythologien, seine Parteien und seine Leidenschaft für politische Spaltungen heraus. In der scharf konfrontativen gesellschaftlichen Realität der frühen Nachkriegszeit sind es, letztlich, »kapitalistische«, von der bürgerlich-sozialdemokratischen Regierung erlassene und von der konservativen Fraktion des Kapitals zunächst bekämpfte Regelungsinstrumente wie das Betriebsrätegesetz und die gewerkschaftliche Koalitionsfreiheit, die den Weg der deutschen Arbeiterklasse in die Moderne ebneten.

Der Traditionstypus des deutschen Industriellen, dessen älteste Generation noch im Gründergeist der 50er Jahre des 19. Jahrhunderts wurzelt, muss von den Privilegien Abschied nehmen, die aus der Funktion der Schwerindustrie als Waffenschmiede des Kaiserreichs resultierten. Sein Mythos treibt freilich weiterhin Blüten, während die Reparationszahlungen, die internationalen Verflechtungen, der Finanzkapitalismus und die Gesetze der Börse seine Grundlagen beseitigen. Als flexibler erweist sich die zweite Generation – jener »Unternehmer der hochkapitalistischen Epoche, der schon mitten im Fach geboren war und dessen Unternehmungen aus Lust am Risiko, an kaufmännischen Abenteuern entstanden« waren.<sup>264</sup> Seine merkantile Abenteuerlust befähigt ihn zu Koalitionen und Kompromissen, zum Lavieren in der Krise und zum diplomatischen Manöver auch im Blick auf die Klassenfrage und die Belange des Proletariats. »Er schuf nicht mehr, er kaufte, kaufte«<sup>265</sup> – stets unter lebhafter Beteiligung der Banken. Er ist – nach dem Ende der imperialistischen Ära – der Akteur eines neuen, betriebswirtschaftlich fundierten und international kooperationsfähigen Unternehmenskonzepts, das auch die konkurrierenden Industrien Westeuropas und Nordamerikas in der Periode zwischen den Weltkriegen entscheidend prägt.

Zur Schlüsselfigur wird der »beamtete Wirtschaftler, aber noch nicht der reine Typ des leitenden Angestellten«<sup>266</sup>, der erst mit der dritten Generation heranwachsen wird. Zum Generaldirektor ist prädestiniert, wer – als Ingenieur oder Kaufmann – ein marodes Eisenwerk, ein überschuldetes Walzwerk modernisiert und sich mit seinem Sinn für Betriebsstrukturen und die Gesetze des Bankkapitals für ein neues, antipatriarchalisches Wirtschaften empfohlen hat. Als geborener Organisator steht er besonders dem industriellen Newcomer der 20er Jahre zu Gebote, der seine Karriere nicht als Produzent oder Eigentümer von Bodenschätzen, sondern als Händler begonnen hat und, bereichert um das Spekulationswissen der Inflationsjahre und ein jäh angehäuften Vermögen, jetzt hinter einem »Schutzwand von Kaufverträgen und Börsenpapieren«<sup>267</sup> Kartellbildungen betreibt, somit neue industrielle Dimensionen einfädelt. Ein post-wilhelminischer Unternehmer-Typ, der sich gern mit Tänzerinnen, Dirigenten und Filmregisseuren umgibt und sich von einem avantgardistischen Architekten aus Berlin in seine Villa eine »dämmerige Tropfsteinhöhle« als Konzertsaal bauen lässt, »voll Üppig-

264 Reger 1946, S. 110f.

265 Reger 1946, S. 111.

266 Reger 1946, S. 112.

267 Reger 1946, S. 242.

keit und barockem Geriesel, verschwenderisch ausgestattet und die Pracht ehemaliger Fürstenschlösser weit übertreffend.«<sup>268</sup>

Im Wandel vom »Betriebsbeamten« der Gründerzeitdynastien zum modernen Angestellten (der nun um seinen Gehaltstarif zu kämpfen hat) bilden sich neue, sowohl innerbetriebliche als auch soziologisch markante Hierarchien heraus. Bei den geselligen Zusammenkünften im Betriebskasino ist »alles gegeneinander abgesetzt, die Betriebsbeamten gegen die Verwaltungsbeamten, die Techniker gegen die Kaufleute, die Doktoren gegen die Nichtakademiker.«<sup>269</sup> Auf dem Arbeitsmarkt bieten sich junge, noch im Krieg per »Notexamen« promovierte Volkswirtschaftler aus verarmten Familien an, bereit zu jeder Überstunde als Aushilfskraft, und wirken »aus sozialer Not und menschlicher Unreife mit, den ganzen Angestelltenstand in Grund und Boden zu drücken.«<sup>270</sup> Werkstudenten, proletarisierte Intellektuelle und gescheiterte Doktoranden, die in die Pressebüros der Konzerne drängen, vervollständigen das Personal einer Ökonomie, die nun als das »allmächtige Götzenbild republikanischer Gläubigkeit«<sup>271</sup> figuriert. Die Prozesse der Modernisierung in Deutschland zwischen 1918 und 1933 werden nicht zuletzt von den in Bewegung geratenen Zwischenschichten getragen – gleichzeitig modellieren sie den »neuen Menschen« dieser Jahre und disponieren ihn für den Überlebenskampf.

Was ist neu in diesen Jahren, was zeichnet die Weimarer Zeit als Moderne aus? Zu ihren Kennzeichen gehören die bürotechnische Optimierung der betrieblichen Belegschafts-, Lohn- und Produktivitätsstatistiken, »psychotechnische« Eignungsprüfungen vor der Einstellung und die Verkäuferinnen mit Bubikopf im Werkskonsum. Die Werkszeitungen registrieren alle Personalien, veröffentlichen »ganze Galerien von Jubilaren, Prokuristen, Packern, Oberingenieuren, Transportarbeitern, Revisoren, Drehern, die Köpfe seitenweise und höchst demokratisch zusammengereiht.«<sup>272</sup> Das Ruhrgebiet heißt in der zeitgenössischen Publizistik der »Gigant im Westen«, »und ein vierdimensionaler Schornstein, den der Kameramann, mit dem Rücken auf der Erde liegend, fotografiert hatte«, ist sein Emblem. »Es war der Inbegriff alles dessen, was eine neue, durch das Erlebnis des Krieges und der Inflation sonderbar geläuterte Menschheit als grandios empfand, abgöttisch liebte und unter verzückten Schauern anbetete.«<sup>273</sup> Neue Sachlichkeiten in Deutschland, industrie-gestützt.

»Jetzt fängt die Zeit des Kapitalismus erst richtig an, meine Herren!«<sup>274</sup> – so ermuntert in Regers Roman ein Kapitalist seine Kollegen. Nicht nur Steinkohle und Kapitalmarkt, auch Elektrizität und Börse gehen schwindelerregende Allianzen ein. Erste Gutachten über die allgemeine Umweltzerstörung werden in Auftrag gegeben und – je nach der Position im Konkurrenzkampf oder der Verbindung zu den Gesetzgebern in Berlin – bekämpft oder als Munition gegen die gegnerische Branche verwendet. Es gibt Kanalbaufanatiker, die ganz Norddeutschland mit

268 Reger 1946, S. 342.

269 Reger 1946, S. 169f.

270 Reger 1946, S. 320.

271 Reger 1946, S. 321.

272 Reger 1946, S. 610.

273 Reger 1946, S. 582.

274 Reger 1946, S. 250.

neuen Wasserstraßen zerschneiden wollen – und Fundamentalisten des bedrohten Mittelstands, die die Handelskammer gegen die Ruhrkonzerne in Stellung bringen. Flächendeckend schreitet die Rationalisierung voran, in den Gaswerken und Kokereien, in den Personalbüros und den technischen Abteilungen, in den Büromaschinen und in den Köpfen der Akteure. Die Propaganda feiert Triumphe – ein Despotismus eigener Art, ausgeübt von ›Jongleuren der Logik‹, die in den Presseabteilungen der Konzerne ihre virtuellen Realitäten fabrizieren. »Die neuen Machthaber kamen nicht mehr ohne Projektionsapparate aus. Während sie faszinierende Reden zu halten anfangen, verwandelten sie sich in Diapositive, die hinter das Objektiv des Pressebüros geschoben wurden und als riesengroße Schatten auf die Leinwand fielen.«<sup>275</sup>

### Der Ideenhimmel der Modernisierer

Die Glaubenssätze, ideologischen Konstrukte und kulturellen Leitbilder, die in den Köpfen der Akteure dieser bewegten Industrielandschaft ihr Wesen treiben, sind verblüffend konstant – vor allem aber: Sie sind ihrem ökonomischen und sozialen Handeln erstaunlich unangemessen. Nicht nur, dass, z. B. in den Inflationsjahren, die »Mystik stieg, wie der Dollar stieg«<sup>276</sup> und ein gesteigertes Verlangen nach dem Immateriellen, nach Bildung und Lebensbejahung gleichsam eine lyrische Aussöhnung mit der Industriewelt suchte. Auch eine dem deutschen Idealismus und dem »Zauber einer unausrottbaren Romantik«<sup>277</sup> entstammende, wenngleich trivialisierte ›Ganzheitlichkeit‹ der ›Weltschau‹ ist gefragt und folgt den Mustern einer aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Goldschnitt-Prosa. Sie lässt die Prokuristen, technischen Direktoren und Personalchefs dieser Jahre anlässlich von Betriebsfesten über die Verbindung von Kopf und Herz, Geist und Seele im edlen Stahl philosophieren oder über die innige Beziehung zwischen der »Siegesfreude des Sportmanns« und der »Demut des Priesters«<sup>278</sup> im industriellen Produktionsprozess. Eine fest verwurzelte Passion, »auch für echte Empfindungen falsche Töne einzusetzen«<sup>279</sup>, prägte den Rededuktus der vaterländisch gesinnten Industriellen, Militärs und Regierungsbeamten schon in der Kaiserzeit und setzt sich seltsam bruchlos in den Verlautbarungen der neuen Modernisierer fort. Sie wird überwölbt von einer – wiederum trivialisierten – Denkabstraktion, die über die materielle Akkumulation den »Besitz ideeller Güter« stellt und mit der gefeierten Konstruktion des »idealen Besitzes« im Handumdrehen den Besitz als solchen idealisiert.<sup>280</sup>

Gerade die Nähe des Kulturfilms, vor allem aber des Lehr- und wissenschaftlichen Films zur Sphäre der Industrie- und Verwaltungswelt legt es nahe, für die filmhistorische Untersuchung die Parallelen aus der »Prosa der Welt von Wirtschaft und Arbeit« (Nipperdey) heranzuziehen. Erik Reger dokumentiert in sei-

275 Reger 1946, S. 482.

276 Reger 1946, S. 311.

277 Reger 1946, S. 601.

278 Reger 1946, S. 601.

279 Reger 1946, S. 54.

280 Reger 1946, S. 214.

nem Roman Semantiken und Diskursformen, ohne die der emphatische Begriff des ›Kulturfilms‹ nicht zu verstehen wäre. Der Kulturfilm, so lautet ein Dekret Felix Lampes, sei »ein kulturell wünschenswertes Gegengewicht gegen die Überwucherung des abstrakten Denkens und gegen die Einseitigkeit vorwiegend intellektueller Bildung.«<sup>281</sup> Lampe gehört der Kulturfilmabteilung der Ufa an; seit 1919 ist er zudem Direktor des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Selbst diesem Filmfunktionär ist ein tiefes Misstrauen gegen das Medium eingepflanzt, gegen seine Affinität zu »Massenware, Massengeschmack, Kapitalmasse«: »Überall läßt sich hier die Weiche vom Gleis, das zu Kulturidealen führt, umstellen auf den Strang, der mitten in die Unkultur hineinleitet.« Explizit versteht sich Lampe als Weichensteller: »Wächter der Filmkultur werden in der Schöpfung von Kulturfilmen die stärkste Sicherung gegen die falsche Weichenstellung finden.«<sup>282</sup>

In zahlreichen Äußerungen des »Kulturfilmbuchs« schwingt im nationalpädagogischen Anspruch ein irrationales, weil angstbesetztes Verhältnis zur ›indolenten Masse‹ mit, die es »einzufangen« und zu bändigen gelte: Der Kulturfilm sei »das Lasso, das die geistige Oberschicht nach der Masse des amüsiert sein wollenden Publikums auswirft, um es dort einzufangen, wo es sich am dichtesten gedrängt findet: im Lichtspielhaus.«<sup>283</sup> Was die Funktionäre nicht bemerken (oder ängstlich verdrängen), ist die Tatsache, dass die Kinematographie längst zu einer Selbstverständlichkeit im Leben der Menschen geworden ist und unversehens eine Medialisierung der alltäglichen Erfahrung, auch der Selbsterfahrung, initiiert hat. Aus Anlass eines Weltreise-Films von Colin Ross bemerkt Kurt Pinthus 1925 beiläufig: »Hat das Kino bereits allenthalben so stark auf den Menschen gewirkt – oder sind alle Menschen von Natur aus Filmspieler?« Vor der Kamera von Ross »bewegen sich die Bewohner aller Kontinente, als wären sie von besten Filmregisseuren geschult.«<sup>284</sup> Auf solche demokratisierenden und egalisierenden Potenziale des jungen Mediums reagieren die dominanten Diskurse der Republik bemerkenswert unangemessen.

Zu den Gärstoffen der aktuellen Kulturdiskurse gehört eine sich verstärkende Tendenz zur »Politisierung des Irrationalismus« – mit dem Resultat, dass auch »der vermeintlich unpolitische Geist« eine »politische Komponente«<sup>285</sup> erhält, deren Tragweite bald erkennbar werden wird. Zugleich gilt auch: Da Denkformen und rhetorische Gestik ihre historischen Ursprünge tief im 19. Jahrhundert haben, das vom aufstrebenden Besitz- und Bildungsbürgertum geprägt war, sind die Mechanismen in Betracht zu ziehen, mit denen sich die »bürgerliche Kultursemantik« (ein Begriff von Georg Bollenbeck) noch in der zweiten Modernisierungsphase nach 1918 ablagert und sich auch in die Strukturen eines neuen, ›modernen‹ Mediums einschreibt. »Was lebensweltlich zerfällt, das wird publizistisch kompensiert.«<sup>286</sup> Diese These gilt für die zunehmende Bedeutung der Presse, zumal der Kulturzeitschriften im Kaiserreich, ebenso wie für das neue publizistische Medium Kulturfilm nach 1918.

281 Lampe 1924, S. 24.

282 Lampe 1924, S. 26 f.

283 Coböken 1924, S. 15.

284 Pinthus 1925, S. 68.

285 Sontheimer 1968, S. 54 f.

286 Bollenbeck 1999, S. 181.



LichtBildBühne, Nr. 134, 15. 11. 1924

Der Ideenhimmel der Modernisierer bildet sich, wie traditionalistisch er immer sein mag, im konkreten Material und den argumentativen Strukturen der jeweils ›neuen Medien‹ ab. Wenn die technisch gestützten Medien einer neuen Massenkultur dem Weltbild und dem Selbstverständnis des Bildungsbürgers davonzu-eilen scheinen, so holt in den Medien der wilhelminischen Kulturzeitschrift und des Kulturfilms der Weimarer Epoche der nationalpädagogische Anspruch des 19. Jahrhunderts die Modernisierung wieder ein. Kunst/Kultur – Volk – Nation bildeten im Kaiserreich den »gemeinsamen semantischen Nenner«<sup>287</sup> des liberalen und des radikalnationalistischen bürgerlichen Lagers; eben diese Integrationskraft bleibt ihrer Semantik unter republikanischen Bedingungen erhalten und schließt nun auch sozialdemokratische Denk- und Redeweisen mit ein.

Ähnlich wie der 1907 gegründete Deutsche Werkbund und die Kinoreformbewegungen vor 1914 zielen die Konzepte des Kultur-, Wissenschafts- und Unterrichtsfilms auf eine »Wiedereroberung harmonischer Kultur«<sup>288</sup>. Wie der Werkbund strebt auch der Kulturfilm, wie vage auch immer, eine Gesellschaftsreform an und will gleichzeitig »den deutschen Waren eine bessere Position auf dem Weltmarkt verschaffen«<sup>289</sup>. Auch die »ambivalente Haltung gegenüber der kulturellen Moderne«<sup>290</sup>, die schon den Dürerbund kennzeichnete, pflanzt sich in den Ideologemen des neuen Mediums fort: ›Sachlichkeit‹ ist gefragt, aber auch die

287 Bollenbeck 1999, S. 182.

288 Fritz Schumacher [1908], zit. n. Bollenbeck 1999, S. 187.

289 Bollenbeck 1999, S. 187.

290 Bollenbeck 1999, S. 188.

Pflege der deutschen ›Seele‹, Heimatschutz und die Öffnung zur großen weiten Welt. Nach 1918 fordern sozialdemokratische oder linksliberale Wortführer wie der Staatssekretär im preußischen Kulturministerium, Carl Heinrich Becker, ein »nationales Bildungsideal« und den Einsatz »geistiger Werte im Dienste des Volkes oder des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit anderen Völkern nach außen«<sup>291</sup> – Forderungen, die in der bürgerlich-demokratischen Publizistik der 20er Jahre ebenso wie in den nationalpädagogischen Argumentationstopoi zahlreicher Filme immer wiederkehren.

Im Kunst- und Kulturdiskurs der Weimarer Republik wirken nicht nur die radikalnationalistischen Töne des 19. Jahrhunderts weiter – sie werden auch aggressiver, sie wenden sich zunehmend gegen die entschieden liberalen Tendenzen der Modernisierung und gewinnen eine prekäre politische Qualität. »Warum regt man sich in Deutschland stärker als anderswo über uns heute so harmlos anmutende Dinge wie das Flachdach, das Saxophon, Kompositionstechniken oder Inszenierungen auf?« fragt Georg Bollenbeck in seinem Beitrag zu diesem Band. Seine Antwort: »Das hat etwas mit den Folgen (nicht unbedingt mit den Konsequenzen) semantischer Hypotheken des 19. Jahrhunderts zu tun; Hypotheken, von denen die Gebildeten profitierten und die nun zur Belastung werden.« Zur Belastung nicht nur für die traditionell politikfernen Modernisierungsbestrebungen in Kunst und Kultur, Handel und Industrie, Ausbildung und Wissenschaft, sondern jetzt auch für diejenigen Kräfte, die an den politischen Verheißungen der Moderne, an der Republik und an einer demokratischen Ordnung der Dinge festhalten und die zunehmend in die Defensive geraten. »Nun wird der Ton schärfer.«<sup>292</sup> Das »semantische Archiv« rückt ins »Feld der Polarisierung und Politisierung« und somit, spätestens in der Schlussphase der Republik, in den Bereich der politischen Tagesaktualität.

### Film, Staat und Moderne

Das Verhältnis von Filmindustrie, staatlicher Einflussnahme und Modernisierung in den wirtschaftlich am weitesten entwickelten Staaten nach dem Ersten Weltkrieg kann unter zwei diametral entgegengesetzten Gesichtspunkten erörtert werden. Grenzenlose privatkapitalistische Freiheiten einerseits, eine strikt staatlich kontrollierte Wirtschaft auf der anderen Seite haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr unterschiedliche Modernisierungsprozesse vorangetrieben. Unbestreitbar hat das Produktionssystem Hollywoods mit seinen Filmen die Transformation der industriellen Massen- zur modernen Konsumgesellschaft ebenso stark beeinflusst wie die staatlich dirigierte Filmproduktion der Sowjetunion den gewaltsamen Umbau des Landes zu einem modernen Industriestaat. Modernisierung, sieht man von ihren politischen Implikationen ab, verhält sich neutral gegenüber ökonomischen Organisationsformen und ideologischen Legitimationen. Thomas Elsaessers Frage, ob auch »eine zentral geplante und staatlich kontrollierte Wirtschaft wie die der Nationalsozialisten eine solche Modernisie-

291 Becker [1919], zit. n. Bollenbeck 1999, S. 196.

292 Vgl. den Beitrag von Georg Bollenbeck in diesem Band, S. 229 ff.

nung betreiben konnte«<sup>293</sup>, wird etwa seit Beginn der 1990er Jahre kontrovers diskutiert und heute jedenfalls nicht mehr pauschal verneint.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Bemühungen der staatlichen Instanzen in der Weimarer Republik, auf die nationale Filmindustrie und nicht zuletzt auf die Kulturfilmproduktion Einfluss zu nehmen, eindeutig in den Kontext aktueller Modernisierungsbestrebungen zu rücken. Schon der preußisch-deutsche Kraftakt der auf Initiative des Generalstabs und unter Reichsbeteiligung erfolgten Ufa-Gründung 1917 war ein Sprung in die Moderne – nicht nur im Hinblick auf die Binnenstrukturen des nationalen Filmgewerbes und seine Wettbewerbsfähigkeit, sondern auch im Sinne der gesellschaftlichen Ausstrahlungs- und Transformationskraft des jungen Mediums Kinematographie. In den Jahren der Republik wird die Förderung des nationalen Filmschaffens als eine Aufgabe des Staates erkannt. Die einzelnen staatlichen Maßnahmen sind keineswegs ausschließlich und von Beginn an von jener regressiven ›Kultursemantik‹ gezeichnet, die schließlich in die reaktionäre Moderne des Nationalsozialismus münden wird. Im Gegenteil: Vieles weist darauf hin, dass ab 1919 ein demokratisch fundierter Staatsapparat Anstrengungen unternimmt, um ein modernes Massenmedium sinnvoll in den gesellschaftlichen Prozess zu integrieren. Sowohl die Einsicht in die Förderungswürdigkeit des Films als auch die Schritte zur Unterstützung der Kulturfilmproduktion, sogar die Auseinandersetzungen über Sinn und Zielrichtung einer staatlichen Filmzensur spiegeln eine apparativ-moderne, durchaus demokratisch inspirierte Ratio wider, die sich dem sozialen und kulturellen Fortschritt verpflichtet weiß.

Schon 1919 gibt der Referent in der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, Generalkonsul Kiliani, dieser Position Ausdruck, wenn er in einem Vortrag vor angehenden Diplomaten Aufmerksamkeit für die Spielfilme anderer Nationen verlangt und von den staatlichen Einrichtungen fordert, »daß der leistungsfähigen Filmindustrie jede Erleichterung in Verkehr und Reisen, bei der Rohstofflieferung, zu ihrer Aufklärung über die fremden Leistungen gewährt wird«. Kilianis Themenvorschläge für eine zeitgemäße Spielfilmindustrie – Wilsons Völkerbundsidee, die »geistige Verständigung der großen Kultur-Nationen« – antizipieren bereits Sujets der gleichzeitig einsetzenden Kulturfilmproduktion; ebenso seine Mahnung, der »Auffassung der deutschen Staatsumwälzung als einer rein mechanischen Folge eines verlorenen Krieges« mit geeigneten Filmen entgegenzutreten oder seine Anregung, den Nutzen »kulturell rückständiger Völker bei taktvoller Vorführung der Erzeugnisse deutscher Technik« wahrzunehmen.<sup>294</sup> Hier begegnen sich kultur- und wirtschaftspolitische Denkmodelle mit einem dezidiert technokratischen Verständnis von Kulturadministration, aber sie bewegen sich im Fahrwasser der Republik. Noch zeigen sie sich immun gegen Einflüsterungen vonseiten der nationalkonservativen Reaktion.

Auch das Schicksal des noch von der Obersten Heeresleitung gegründeten Bild- und Filmamtes (BuFA), das 1919 zunächst in eine der Reichskanzlei zugeordnete Reichsfilmstelle umgewandelt und 1920 dem Innenministerium einge-

293 Elsaesser 1994, S. 38. Vgl. auch die Beiträge von Quaresima, Lowry und Kreimeier in *monatage* / av 2 / 1994.

294 Zit. n. Barbian 1998, S. 218f.

gliedert wird, belegt die Abkehr von dirigistischen Strukturen und den Willen zu zivilen Reformen. Der Reichsfilmstelle obliegt bis zu ihrer Auflösung 1923 die Verwaltung des reichseigenen Kultur- und Lehrfilmbestands und dessen kommerzielle Auswertung in Kooperation mit der Ufa und anderen Produktionsfirmen. Ähnlich arrangiert sich die Reichszentrale für Heimatdienst, gleichfalls noch eine Kriegsgründung, mit den demokratischen Verhältnissen; im Zuge der ersten Reichstagswahlen im Juni 1920 beteiligt sie sich mit Vorschlägen für eine aktive filmische Wahlpropaganda im Dienst der Weimarer Koalition.<sup>295</sup> Umgekehrt arbeiten private Filmunternehmen mit den Ministerien zusammen; das Institut für Kulturforschung ist sogar durch Personalunion – Institutsgründer Hans Cürlis ist gleichzeitig Beamter im Referat für Auslandsfilmpropaganda – mit dem Auswärtigen Amt verflochten. Cürlis selbst freilich verkörpert nachgerade die Ambivalenz der politischen Situation: Unmittelbar nach Gründung seines Instituts im Juni 1919 nimmt er ein umfangreiches Propaganda-Projekt in Angriff, aus dem bis 1926 nicht weniger als 20 militante Tendenzfilme gegen den Versailler Vertrag hervorgehen. Das Auswärtige Amt hatte den Bock zum Gärtner gemacht. Cürlis muss als Referent für Auslandsfilmpropaganda den Dienst quittieren.<sup>296</sup> Er setzt seine Karriere mit Filmen über Kunst und Künstler fort<sup>297</sup>; die Agitation gegen den Versailler Vertrag wird in den kommenden Jahren zu einer Spezialität der Ufa-Kulturabteilung.<sup>298</sup>

1929, in der Phase des Kampfes um den Young-Plan, stellt die Reichsregierung unter Hermann Müller (SPD) durch direkte finanzielle Beteiligung die Selbständigkeit der Emelka, des zweitgrößten deutschen Filmkonzerns, sicher und verhindert so eine Übernahme der angeschlagenen Firma durch die Ufa unter Alfred Hugenberg. Die Machtgelüste der Deutschnationalen (und im Hintergrund der NSDAP) im Filmgeschäft werden noch einmal in ihre Schranken verwiesen. 1931 produziert die Tobis-Melofilm im Auftrag des Preußischen Innenministeriums einen »Verfassungsfilm«. »Er beschrieb die Entstehung der Weimarer Reichsverfassung von 1919 und wollte damit in breiten Bevölkerungsschichten für den Erhalt des demokratischen Staates werben.«<sup>299</sup> (Vermutlich handelt es sich um Alex Strassers Film MÜNDIGES VOLK von 1931.) Beispiele dieser Art sind rar, aber sie belegen, dass auch in der »ungeliebten Republik« staatliches Verantwortungsbewusstsein im Umgang mit dem modernen Medium und staatliche Aufmerksamkeit für seine demokratischen Potenziale in Ansätzen lebendig waren.

Das im April 1920 nach heftigen parlamentarischen Auseinandersetzungen verabschiedete Gesetz über die Prüfung von Bildstreifen für Lichtspiele (Reichslichtspielgesetz) lässt demokratische Zurückhaltung vor Eingriffen in das Grundrecht der Meinungsfreiheit allerdings nur rudimentär erkennen. Zumal die vier Verbotsgünde zeigen eine dominante obrigkeitstaatliche Ausrichtung.<sup>300</sup> Jan-Pieter Barbian verweist darauf, dass die Konstruktion einer Gefährdung der »öffentlichen Sicherheit und Ordnung« sogar wörtlich auf das Allgemeine Landrecht für

295 Vgl. Barbian 1998, S. 224.

296 Vgl. Brandt 2003, S. 77.

297 Vgl. zu Hans Cürlis den Beitrag von Reiner Ziegler in diesem Band, S. 219ff.

298 Vgl. meinen Beitrag über die Ufa-Kulturabteilung in diesem Band, S. 67ff.

299 Barbian 1998, S. 228.

300 Vgl. den Beitrag von Ursula von Keitz über Filmzensur in diesem Band, S. 284ff.

die preußischen Staaten von 1794 zurückgeht, somit feudalistischen Ursprungs ist.<sup>301</sup> In den Widersprüchen des Gesetzes bildet sich nicht zuletzt die Kontroverse zwischen einem modern-liberalen Staatsverständnis und autoritär-dirigistischen Konzeptionen ab. Während es den Sozialdemokraten und der Deutschen Demokratischen Partei (DDP) gelingt, Filmverbote aus politischen, sozialen, religiösen, ethischen und weltanschaulichen Gründen aus dem Gesetzestext herauszuhalten, setzt die Deutschnationale Volkspartei (DNVP) den Verbotsgrund einer Gefährdung des »deutschen Ansehens oder der Beziehung Deutschlands zu auswärtigen Staaten« durch.

Schließlich darf nicht übersehen werden, dass der ideologische Zuschnitt des zuständigen Personals über die politische Qualität staatlicher Zensurmaßnahmen mitentscheidet. Der Vorsitzende der Berliner Film-Oberprüfstelle Carl Bulcke, als schriftstellernder Staatsanwalt mit Gespür für die Spezifika des Mediums ausgestattet, wird 1924 durch Ernst Seeger abgelöst – nach Barbian »Prototyp eines Juristen, der seine Sachkompetenz in den Dienst jeder Herrschaftsform stellte und der trotz seiner rein formalistischen Amtsführung entscheidend zur politischen Instrumentalisierung des Reichslichtspielgesetzes beitrug.«<sup>302</sup> Selbst dort, wo Seeger als Regierungsrat im Reichsinnenministerium produktive Ideen zur staatlichen Filmförderung entwickelt, gibt seine Sprache die Abgründe technokratischen Denkens preis – etwa, wenn er die »ressortmäßige Einstellung« des Reichs zum Filmwesen positiv hervorhebt oder eine »dem Wesen des Films als Kulturfaktor Rechnung tragende Einstellung der Steuerschraube«<sup>303</sup> empfiehlt. Hier spricht der Prototyp des gut ausgebildeten, formalistisch agierenden und staatsfrommen Spezialisten, der nicht nur in den Filmprüfstellen, sondern auch in den politischen Schaltzentralen der Republik, in den Chefetagen der Konzerne, in den Verwaltungsbürokratien, in den Hochschulen und Medienbetrieben den Ton angibt und die Richtung weist – der heimliche Held der zweiten Modernisierungsphase in Deutschland, ihrer ambivalenten Verlaufsgeschichte ebenso wie ihres unrühmlichen Ausgangs.

### Klirrender Schematismus

Die Weimarer Republik, schreibt Peter Gay, sei ein »Ausnahmезustand« gewesen, aber die Nachwelt tue gut daran, »diesen Ausnahmезustand nicht mit Kurzlebigkeit zu verwechseln.«<sup>304</sup> Vierzehn lange Jahre war Weimar »die Arena eines großen Zweikampfes, der 1918/19 mehr als ein Jahrhundert alt war, eines Kampfes des einen Deutschlands gegen das andere.«<sup>305</sup> Die Frontverläufe dieser Auseinandersetzung sind nicht immer so präzise zu bestimmen wie in jener denkwürdigen Debatte um die Steinach-Filme der Ufa über die Forschungen des heute längst vergessenen ›Verjüngungsmediziners‹ Eugen Steinach mit ihren seinerzeit aufsehen erregenden sexualmedizinischen und -politischen Implikationen. Oskar Kalbus, Pionier des Lehrfilms bei der Ufa, berichtet 1924 im »Kulturfilmbuch« über

301 Barbian 1998, S. 231.

302 Barbian 1998, S. 234f.

303 Seeger 1924, S. 74.

304 Gay 1987, S. 10.

305 Gay 1987, S. 15.



Links: Der Querschnitt, H. 1, 1931. Rechts: Kinematograph, Nr. 901, 25. 5. 1924.  
Der Film DER DEUTSCHE TAG IN HALLE wird 1924 zugelassen, 1926 verboten

die Auseinandersetzungen um diesen Film: »Die etwas übertrieben ängstliche Berliner Prüfstelle trommelte einen Stab von medizinischen und biologischen Kapazitäten als Sachverständige zusammen und verwandelte das Tribunal in einen wertvollen Chirurgenkongreß. Breitspuriger wissenschaftlicher Dünkel, Professoreneid, Antisemitismus, falsches Schamgefühl, nicht zuletzt Kino- und Filmfeindlichkeit brauten ein Sachverständigenurteil zusammen, das den Zensoren den Mut nahm, den STEINACHFILM für öffentliche Vorführungen zuzulassen. Erst ärztliche Autoritäten wie von Wassermann, Klapp, Straßmann, Adam, Fraenkel, Lennhoff u. a. m., ferner bekannte Männer der Öffentlichkeit wie Stresemann, der Zentrumsabgeordnete Fleischer, die sozialdemokratische Provinzialschulrätin Frau Dr. Wegscheider, Alfred Kerr, Oskar Bie, Max Osborn, Kurt Pinthus, Franz Servaes mußten von mir als Begutachter des Films aufgestellt werden, um vor der Oberfilmprüfstelle die Aufhebung des ersten Urteils und die Zulassung des Films für öffentliche Vorführungen zu erkämpfen.«<sup>306</sup>

306 Kalbus 1924, S. 226.



## STEINACHS FORSCHUNGEN. WISSENSCHAFTLICHE FASSUNG. Ufa 1922

Auf der einen Seite: ein Kartell des alten wilhelminischen Obrigkeitsstaats, auf der anderen: die Prominenz des republikanischen Lagers, des aufgeklärten Denkens, kurzum: der Weimarer Moderne. Für zahlreiche Protagonisten der Republik hatte das Projekt dieser Moderne Leuchtkraft und Kontur. So sind heute etwa die Aufsätze und Reden des Diplomaten Harry Graf Kessler als politische Interventionen eines intellektuell und parteipolitisch unabhängigen Aufklärers zu lesen. In seinem Essay »Der neue deutsche Menschentyp«, den die »Neue Rundschau« noch im März 1933 veröffentlicht, sucht Kessler die Ursachen für das soziale »Tiefenbeben« der Epoche im »Eindringen der ungeheuren und in rasendem Tempo fortschreitenden technischen Neuerungen« und erinnert daran, wie präzise bereits Walther Rathenau »die von der Technik heraufgeführte, alle Gebiete des Lebens, der Gesellschaft, des Geistes erfassende, von Jahr zu Jahr mächtiger vordringende Mechanisierung«<sup>307</sup> ins Bewusstsein gehoben hat. Schon Rathenau habe den »Übergangstyp« des »mechanistischen Zeitalters« kritisiert, ihm »einseitigen öden Rationalismus, Skeptizismus, Eitelkeit, Geschwätzigkeit, Überheblichkeit und hemmungslose Gewinnsucht« vorgeworfen.<sup>308</sup> Die moderne Menschheit, so Kessler

307 Kessler 1988 a, S. 286.

308 Kessler 1988 a, S. 290.

ler, stehe vor einem »Anpassungsprozess«, denn es sei fraglos, »daß bei der ungeheuren Kompliziertheit, Undurchsichtigkeit und Verbundenheit der heutigen gesellschaftlichen, technischen und wissenschaftlichen Probleme auch der moderne Techniker, Gelehrte, Unternehmer, Arbeiter, Politiker ohne künstlerische Intuition, Solidaritätsgefühl und Verantwortung vor einem nicht mehr sinnlich überschaubaren Ganzen den ihm gestellten Aufgaben gegenüber versagen muß.«<sup>309</sup>

Heute liest sich dieser Text wie eine – indirekte – Analyse des kulturellen Phänotyps der Epoche, jenes noch immer nationalkonservativ geprägten, allenfalls ›neusachlich‹ orientierten Sozialcharakters, der an den Schnittstellen der Weimarer Modernisierungsphase agiert und ihre Weichen stellt. Es rächt sich, dass eine grundlegende soziale und politische Reform ausgeblieben ist und dass gerade in den »Zentralbereiche[n] der Wirklichkeitsauseinandersetzung«<sup>310</sup> noch immer der politikferne und politisch blinde, wenngleich als Funktionär seines Fachs hoch qualifizierte Experte konservativer Prägung die Oberhand behalten hat. Zumal der Mehrheit der Techniker und Gelehrten mangelt es an jenem Verantwortungsbewusstsein, das sie befähigen würde, nicht nur die fachliche Korrektheit, sondern auch den gesellschaftlichen Kontext und die Folgen ihres Handelns zu bedenken. Ihre noch im wilhelminischen Drill wurzelnde intellektuelle Enge schirmt sie dagegen ab, die Komplexität der aktuellen Probleme wahrzunehmen und ihre eigenen Maßstäbe zu überprüfen.

Kesslers und Rathenaus Kritik am »Übergangstyp« des »mechanistischen Zeitalters« schließt jedoch auch jene Propagandisten der technischen Vernunft ein, die sich im progressiven Lager wähnen und nach deren Verständnis das moderne Deutschland »ein einziger großer Werkbund, ein einziges großes Bauhaus« sein solle – »eine einzige große Wirtschaftsdemokratie, wo sich alle um das Los aller kümmern« und wo »Sachlichkeit« herrscht: eine »neue« Sachlichkeit, »die auf Kriterien wie Typisierung, Mechanisierung und Automatisierung beruht.«<sup>311</sup> Gerade die in der Prosperitätsphase der Weimarer Republik aufblühende Technik-Euphorie erweist sich als eher kurzsichtige Überanpassung an die durch technische Neuerungen revolutionierte Wirklichkeit – eine Überanpassung, die wiederum Komplexität ausblendet, ja sie entschieden negiert. (Hier sind auch die Defizite der künstlerischen und literarischen ›Neuen Sachlichkeit‹ begründet – gleichzeitig wird evident, dass eine ausschließlich ästhetische, dem Kulturdiskurs verhaftete Kritik der Neuen Sachlichkeit zu kurz greift, um ihr Versagen im Kontext der Modernisierungsprozesse zu erklären.)

»Wird ein Machtgefüge durch sozialen Wandel nachhaltig erschüttert und läßt infolgedessen der Anpassungsdruck festgesetzter Lebensschemata plötzlich nach, so ist mit einem *Rückstoß* zu rechnen«, schreibt Helmut Lethen in seinen »Verhaltenslehren der Kälte«.<sup>312</sup> Scheinbar neue und doch historisch erprobte Stabilisierungsmuster treten in Kraft. »Ein Furor des Rasterns ergreift die Beobachter des sozialen Feldes. Alle Phänomene vom Körperbau bis zum Charakter, von der Handschrift bis zur Rasse werden klassifiziert. Wenn die stabilen Außenhalte der Konvention wegfallen und eine Diffusion der vertrauten Abgrenzungen, Rollen,

309 Kessler 1988 a, S. 291.

310 Nipperdey 1988, S. 74.

311 Hermand/Trommler 1988, S. 61.

312 Lethen 1994, S. 40f.

Sozialcharaktere und Fronten gefürchtet wird, antwortet die symbolische Ordnung mit einem klirrenden Schematismus, der allen Gestalten auf dem nebligen Feld des Sozialen wieder klare Konturen verleiht.« Wenn schon in der Dominanz des naturwissenschaftlichen – d. h. des ›exakten‹, metrischen, statistischen und technokratischen – Denkens ein ›Furor des Rasterns‹ latent angelegt ist, so wächst ihm mit dem »klirrenden Schematismus« der Komplexitätsreduktion eine unheilvolle soziale Dimension zu, die einer inhumanen gesellschaftlichen und politischen Praxis offene Flanken bietet.

Auch hier gilt: Vom Wissenschaftsverständnis der Weimarer Moderne führt kein zwangsläufiger, irreversibler Weg in die nationalsozialistischen Gaskammern. Doch die Keime der nationalsozialistischen Modernisierung, die schließlich in der industriellen Vernichtung menschlichen Lebens kulminiert, sind in den Defiziten der zweiten Modernisierungsphase, ihren Kälteströmen, ihrer Klassifizierungswut, ihrem »Rasterdenken« angelegt. Hinzu kommt die Erfahrung sozialer Depravierung in den Berufsschichten der Pädagogen, Freiberufler und technischen Intelligenz. Lehrer, Juristen, Ärzte bildeten »eine gesellschaftliche Gruppe mit traditionellen Sympathien für die nationalistische Rechte, waren verärgert über begrenzte Karriereaussichten, sinkende Einnahmen und ein von der Linken auferlegtes Finanzierungssystem, das in den Jahren der Depression stark ausgeweitet worden war.«<sup>313</sup> Die Rasanz einer bloß technokratisch definierten Modernisierung bietet fatale Profilierungsmöglichkeiten an. Schon lange vor 1933 stellt Ian Kershaw z. B. eine »Radikalisierung medizinischer Positionen zur Eugenik und ›Rassenhygiene‹« fest. »Die wachsende Unterstützung der Ärzte, Psychiater, Juristen und Beamten führte mit Hilfe des Deutschen Ärzteverbandes zur Konzeption von Entwürfen für ein Reichssterilisationsgesetz.«<sup>314</sup>

Die Übergänge zwischen der zweiten, Weimarer Modernisierungsphase und dem destruktiven Modernismus des Nationalsozialismus sind fließend. Die Kultur- und Wissenschaftsfilme der Epoche, die Industrie-, Städte- und Querschnittfilme bis zu den Experimenten der Avantgarde stehen mitten in den sozialen und politischen Verwerfungen der Weimarer Moderne und nehmen ihre divergierenden Impulse auf. Kein Zweifel, dass bei der Ufa, der Deulig, der Emelka und den anderen maßgeblichen Filmkonzernen am Projekt der Modernisierung Deutschlands gearbeitet wird. Aber woraus speist sich das Avantgardebewusstsein, das hier im Spiel ist? Welches Spezialistentum ist hier am Werk? Wie reagiert der hochtalentiertere, auf Spitzenleistung fixierte Technizismus in den Produktionsabteilungen auf den gesellschaftlichen Verwertungszusammenhang, auf den Kontext der sozialen, politischen, kulturellen Kommunikation? Anders gefragt: Wie wirken sich die spezifische Dialektik in den ›Argumentationsfiguren‹ der Epoche, das diffuse Changieren zwischen Modernismus und Regression, Fortschrittsoptimismus und idealistischen Potenzphantasien auf die technischen Medien aus – besonders im Produktionssystem der auf Belehrung, aber auch auf Unterhaltung und ›Gesinnung‹ zielenden dokumentarischen Filme? Die berühmte, von Siegfried Kracauer lancierte Frage nach dem ›präfaschistischen Charakter‹ der Weimarer Filmproduktion muss anders gestellt werden: Wie weit kann der Faschis-

313 Kershaw 1998, S. 505.

314 Kershaw 1998, S. 510.

mus, als Modernisierungsprojekt, anschließen an die Konzepte von Fortschritt und technischer Rationalität, die sich nicht zuletzt in den technischen Massenmedien der Weimarer Republik durchgesetzt haben?

Die Moderne und ihre Krise fallen in der Republik zusammen. Zugespitzt gesagt: Die Weimarer Moderne ist Krisenzustand in Permanenz. Die Detailuntersuchungen dieses Bandes operieren, explizit oder implizit, an den Rändern oder im Zentrum dieser Problemkonstellation.

## Ursprünge und Entwicklungen dokumentarischer Genres nach 1918

---

### 2.1

Klaus Kreimeier

### Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa

Ein Versuch, den deutschen Kulturfilm zu den dokumentarischen Formen der Kinetographie in Beziehung zu setzen, ist überfällig – und stößt zugleich auf theoretische und definitorische Schwierigkeiten. Da der Begriff ›Dokumentarfilm‹ für nicht-fiktionale Genres in Deutschland, aber auch international erst gegen Ende der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts allmählich gebräuchlich wurde, hat sich die Filmgeschichtsschreibung ebenso wie die Film- bzw. Medientheorie mit zwei Problemen auseinanderzusetzen. Zum einen trifft die Forschung in den historischen Quellen auf eine Fülle höchst unterschiedlicher Bezeichnungen, die in den ersten fünf Jahrzehnten des Kinos von Produzenten, Distributoren oder Kritikern für nicht-fiktionale Filmformen verwendet wurden. Ihnen ist auch der Terminus ›Kulturfilm‹ zuzurechnen, der in Deutschland bereits vor 1918 in Gebrauch kam<sup>1</sup> und auch die Etablierung des Begriffs ›Dokumentarfilm‹ überlebt hat. Zum anderen ist die Ausdifferenzierung der dokumentarischen Genres im internationalen Maßstab von historischen Entwicklungen geprägt, die sich in relativer Distanz zur Kulturfilmtradition – teilweise sogar in entschiedener Opposition zu ihr – durchgesetzt haben.

In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts waren es europäische, nordamerikanische und russische Filmavantgardisten, die gleichsam die Inkunabelwerke des modernen dokumentarischen Kinos schufen und so auch dem Begriff international zum Durchbruch verhelfen. Charles Musser nennt in diesem Zusammenhang, stellvertretend für viele andere, Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK, DER ESKIMO*, US 1922), Dsiga Wertows *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, SU 1929), Walter Ruttmanns Querschnittfilm *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) und John Griersons *DRIFTERS* (GB 1929).<sup>2</sup> Zu einem weiteren Paradigmenwechsel kam es etwa drei Jahrzehnte später mit der Einführung der tragbaren Synchronon-Kamera. Die technologische Vervollkommnung des Equipments hat jene ›Direktheit‹, jene ›Spontaneität‹ und ›Flexi-

1 Vgl. Bd. I, Kap. 8.11.

2 Vgl. Musser 1998, S. 80.

bilität« der Kamera zum Maßstab dokumentarischen Arbeitens werden lassen, die noch heute Gültigkeit beanspruchen und von Alan Rosenthal besonders treffend umschrieben wurden, als er den Dokumentaristen mit einem Zureiter (»bareback rider«) verglichen hat – und den Wirklichkeitsausschnitt vor der Kamera mit einem Tier, auf dessen Regungen der Filmemacher in jeder Sekunde flexibel reagieren muss (»adjust to every swing of the beast«).<sup>3</sup>

### Dokumentarfilm und Kulturfilm

Mit den Produktions- und Distributionsformen des Kulturfilms etablierte sich im Deutschland der frühen Weimarer Republik somit eine ›dokumentarische‹ Kinetographie *avant la lettre*: einerseits als Kino-Genre, andererseits als (populär)wissenschaftliches Unterrichtsmedium und Repräsentations- und Werbemedium der Industrie. Schon während des Ersten Weltkriegs hatte die 1916 unter Einfluss Alfred Hugenbergs gegründete Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG, später Deulig) die Grundlagen für eine mit dokumentarischen Mitteln arbeitende Filmpropaganda im Ausland sowie für populäre Genres wie ›deutsche Städte- und Landschaftsbilder‹ gelegt, aus denen sich bald die formalen Standards des Kino-Kulturfilms (als Vorprogramm zum langen Spielfilm) herausbildeten.<sup>4</sup> Die seit 1918/19 in der Kulturabteilung der Ufa konzentrierten Erfahrungen und technischen Innovationen führten nicht nur zu einer bis heute kaum wahrgenommenen Massenproduktion an sogenannten Lehr- und Wissenschaftsfilmen, sondern auch zu einer Ausdifferenzierung der Genres und Subgenres (ethnographischer Film, Kolonialfilm, Reisefilm, Naturbeobachtungen, biologisch-medizinische Unterrichtsfilm sowie ›Lehrfilme‹ für nahezu alle Lebens- und Wissensbereiche).

Dass der von der europäischen Filmavantgarde eingeführte und propagierte Begriff des ›Dokumentarischen‹ nur mit Vorbehalt auf diese Genres anzuwenden ist, wird noch zu zeigen sein. Jedenfalls handelt es sich um eine Definition *ex post*, die einen von der Weiterentwicklung der technischen und ästhetischen Standards stimulierten Begriff auf frühere Formen appliziert. Semantische Pauschalierungen solcherart bergen das Risiko, Grenzen zu verwischen und fragwürdige Kontinuitäten zu suggerieren. Gewiss sind im weiteren Verlauf Annäherungen und Überschneidungen zwischen Kulturfilm und (avantgardistischem) Dokumentarfilm festzustellen; in Deutschland praktizieren Autoren wie Ruttmann und Basse in diesem Sinne eine überaus produktive Grenzgängerei.<sup>5</sup> Gleichwohl sind die sehr unterschiedlichen institutionellen, ökonomischen und produktionstechnischen Bedingungen in Betracht zu ziehen, die der ästhetischen Entwicklung des Dokumentarischen im Kultur- und im Avantgardefilm ihren Stempel aufprägen. Der in diesem Band gelegentlich verwendete Begriff des ›Para-Dokumentarischen‹ sucht dieser Problematik Rechnung zu tragen, kann aber selbst nur eine Hilfskonstruktion sein.

3 Rosenthal 1972, S. 8.

4 Vgl. Bd. I, Kap. 8.6.

5 Vgl. meinen Beitrag über Wilfried Basse in diesem Band, S. 435ff.

Die Filmtheorie muss sich um derlei historiographische Feinheiten nicht sorgen. Sie beschränkt sich darauf, Modelle bereit zu stellen und der Analyse des einzelnen Produkts zu mehr oder weniger geeigneten Instrumentarien zu verhelfen. Der von den klassischen Dokumentarfilmtheorien behauptete ›Wirklichkeitsbezug‹ (der den Dokumentarfilm vom Spielfilm abgrenzen soll) hat im Verlauf der Theorieentwicklung gründlich Federn lassen müssen. Das angenommene »Primat der Realität vor dem Film« fällt in sich zusammen, sobald jeder Film, gerade auch jeder dokumentarische, als Konstrukt, als Resultat einer (Präsentations-)Strategie und – in einem weiteren Sinne – als ›Text‹ verstanden wird. Mit dem Textbegriff entfernt sich der emphatische, ontologisch fundierte Realitätsbegriff aus der Diskussion, rückt die »Realität des Films selbst«, das »Gemachte« (Eva Hohenberger) in den Blick.<sup>6</sup> Statt Abbildungsbehauptungen also: »Adressierungsweisen«<sup>7</sup> (Ben Nichols); statt Wirklichkeitsversicherungen: »Authentisierungsstrategien«<sup>8</sup> (Manfred Hattendorf); statt Übereinkunft durch die Realität: das Angebot einer »dokumentarisierenden Lektüre«<sup>9</sup> (Roger Odin).

Es ist kein Zufall, dass gerade die neueren Theorieentwicklungen einen schärferen Blick auf vor- und frühkinematographische Präsentationsformen ermöglichen, die einem anderen, vom Begriffskanon der Avantgarde abweichenden und ihm vorgelagerten Dokumentarismus-Verständnis Raum verschaffen. Frei von historiographischen Skrupeln formuliert Charles Musser: »Die dokumentarische Tradition existierte bereits vor dem Film und setzte sich im Zeitalter von Fernsehen und Video fort« – und schlägt so einen kühnen Bogen vom Realismus der Laterna Magica-Darbietungen zur Tagesschau. Und er fährt fort: »Folglich wurde der Dokumentarismus vor dem Hintergrund technischer Neuerungen, und im Kontext sozialer und kultureller Veränderungen, stets neu definiert.«<sup>10</sup>

Gerade der deutsche Kulturfilm ist ein prominentes Beispiel dafür, dass unter bestimmten politischen und soziokulturellen Voraussetzungen, gestützt auf bemerkenswerte filmtechnische Errungenschaften, ein filmisches Konzept und ein Rezeptionsangebot an den Zuschauer generiert werden, die sich als spezifisches Authentisierungsverfahren und Aufforderung zu einer dokumentarisierenden Lektüre beschreiben lassen. Die technischen Möglichkeiten sind neu und werden innerhalb des Genres und im Dienste seiner Vervollkommnung perfektioniert – aber der ästhetische Kanon folgt einer Tradition, die in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreicht und in den dokumentarisierenden Präsentationsformen der Lichtbildervorträge in Westeuropa und Nordamerika ihre Wurzeln hat. Als präkinematographisches Vehikel medialer Realitätsversicherung diente, noch bis ins 20. Jahrhundert, die Laterna Magica, in Großbritannien auch Optical Lantern, in den USA Stereopticon genannt.<sup>11</sup> Und es ist eben dieses Medium, das bereits die Programme, mit ihnen die thematischen Zuordnungen des späteren Kulturfilms kreiert: »Die meisten der elementaren Dokumentar-Genres – Reisebericht, Ethno-

6 Hohenberger 1998 a, S. 21.

7 Nichols 1976.

8 Vgl. Hattendorf 1995, S. 192.

9 Odin 1990.

10 Musser 1998, S. 80.

11 Vgl. Musser 1998, S. 81.

grafie, Archäologie, soziale Themen, Wissenschaft und Krieg – existierten bereits vor der Einführung des Films.«<sup>12</sup>

Der Kulturfilm – dies wird im Folgenden zu zeigen sein – bediente mit einer avancierten Technik ein kulturell, ästhetisch und bildungssoziologisch äußerst bewährtes und noch immer massenwirksames Programm. Technisch hat er den Sprung vom Lichtbild zum Film vollzogen, ohne vom ›Geist‹ und von der kommunikationstheoretischen Anordnung des Lichtbildervortrags Abschied zu nehmen. Seine Pioniere verfolgten differenzierte Strategien der Authentisierung ihres Gegenstands, aber ihnen kam – von einigen markanten Ausnahmen abgesehen – nicht in den Sinn, sich jener Herausforderung zu stellen, die nur wenige Jahre später von der Avantgarde des modernen Dokumentarfilms artikuliert wurde. Somit scheint es auch gerechtfertigt, die Begrifflichkeit an den Definitionen zu orientieren, mit denen die Akteure und Funktionäre des Kulturfilms selbst ihr Handwerk und ihre Produkte zu bestimmen versucht haben.

Oskar Kalbus, seit 1920 Mitarbeiter der Ufa und ab 1927 verantwortlich für die Verleihbetriebe, hat noch dreißig Jahre später die Kulturfilmarbeit des Konzerns mit den Worten gewürdigt, sie habe, gestützt auf eine Vielzahl von Begabungen, »die Überfülle menschlicher Kulturleistungen erstmalig im Film zur lebendigen Anschauung gebracht.«<sup>13</sup> Er entwickelt sogar etwas Ähnliches wie eine Kulturtheorie: Stärker noch als der Spielfilm sei der Kulturfilm den »entsinnlichenden Wirkungen« des Buches und der Wortkunst entgegengetreten und habe als »Spiegel der Kultur«, als »Sozialisierung der Kulturgüter« einen »höchst befruchtenden Einfluß auf die Kultur ausgeübt.«<sup>14</sup> Noch 1956 ist somit der Kulturbegriff des deutschen Bildungsbürgertums in der Fachterminologie ungebrochen und mit allem Nachdruck virulent. Kalbus versteht den Kulturfilm als Super-Genre, dem er den »wissenschaftlichen Film« (»Forschungsfilm«), den »Lehrfilm« (»Unterrichts- und Erziehungsfilm für Schulen«) und schließlich den »populärwissenschaftlichen Groß- und Beiprogramm-Film« für die Kinos subsumiert. Äußerst präzise datiert er den Zeitraum von 1919 bis 1925/26 als »Entstehungszeit des deutschen Kulturfilms«<sup>15</sup> und betont: »Der Dokumentarfilm im heutigen Sinne aber und in seiner heutigen Gestaltung war vor drei Jahrzehnten nicht bekannt.«<sup>16</sup>

### Die Gründung der Ufa-Kulturabteilung

Die Gründung der Ufa-Kulturabteilung (ab 1927 Ufa-Kulturfilmherstellung) am 1. Juli 1918, also noch zu Kriegszeiten, folgt dem bei der Ufa-Gründung im Dezember 1917 geäußerten Regierungsanliegen, »entscheidende Aufgaben auf dem Gebiete deutscher Propaganda sowie deutscher Kultur- und Volkserziehung nach den Wünschen des wichtigsten Aktionärs, des Deutschen Reiches, zu lösen« – wie

12 Musser 1998, S. 81.

13 Kalbus 1956, S. 7.

14 Kalbus 1956, S. 10.

15 Kalbus 1956, S. 12.

16 Kalbus 1956, S. 11.

es Kalbus Jahrzehnte später treffend formuliert.<sup>17</sup> Der exakte Wortlaut ist neutral gehalten: Die Kulturabteilung »befasst sich mit der Herstellung und dem Vertrieb wissenschaftlicher, belehrender und unterhaltender Filme, die dem Unterrichts- und Volksbildungswesen dienen. Ferner mit dem Vertrieb von Vorführungsapparaten.«<sup>18</sup> Dass die Reichsregierung bei der Ufa-Gründung die Einrichtung einer Kulturabteilung zur Auflage gemacht habe, ist durch Quellen nicht zu belegen,<sup>19</sup> jedoch angesichts der Reichsbeteiligung am Ufa-Aktienkapital eine naheliegende Schlussfolgerung. Noch 1920 betont der Leiter der Herstellungsgruppe, Major a. D. Ernst Krieger, dass beim Aufbau der Kulturabteilung »den Wünschen des Reichsministeriums des Innern sowie des Preußischen Unterrichts-, des Landwirtschafts- und des Volkswohlfahrtsministeriums in vollkommener Weise«<sup>20</sup> Rechnung getragen worden sei.

Die Besonderheiten dieser Gründungsgeschichte<sup>21</sup> sind nicht zu unterschätzen. Ihre Kenntnis bewahrt davor, die Entwicklung des deutschen Kulturfilms sorglos dem internationalen Mainstream zuzuordnen und angesichts vielfacher ästhetischer Analogien zu britischen oder amerikanischen Kultur- und Propagandafilmen die Geburtsmerkmale des Genres zu vernachlässigen. An der Wiege des Kulturfilms standen Monarchie und Militarismus; getauft wurde er mit dem Geist der vaterländischen Propaganda, und über seine Entwicklung wachte der konservative Patriotismus des deutschen Bildungsbürgertums.

Doch diese – im strikten Sinne – wilhelminischen Ursprünge kennzeichnen die Intentionen der Kulturabteilung nicht vollständig. Auch die Impulse aus der »unpolitischen«, politik-fernen Lebenswelt der wilhelminischen Ära, in der die Weichen für eine erste, rasant verlaufende Modernisierung der deutschen Verhältnisse gestellt wurden, sind in Betracht zu ziehen.<sup>22</sup> Die Ufa, und besonders ihre Kulturabteilung, weiß sich in Übereinstimmung mit den Konzentrationsprozessen in der Großindustrie und mit dem seit den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts unübersehbaren Funktionswandel der Wissenschaften, vor allem der Natur- und Ingenieurwissenschaften, im internationalen Wettbewerb.<sup>23</sup> »Die Kulturfilmer«, so Michael Töteberg, »sind weniger konservativ als die anderen Abteilungen, schließlich beschäftigen sie sich mit dem Fortschritt in Wissenschaft und Technik.«<sup>24</sup> Im Zusammenhang mit einer frühen Mustervorführung ihrer Filme im Dezember 1919 in Hamburg formuliert die Kulturabteilung programmatisch: Es gelte, die »Herstellung von Lehrfilmen auf allen Gebieten des Unterrichts und der Wissenschaft, der Volksbildung und der Volkswohlfahrt, des Handwerks und der Technik«<sup>25</sup> in Angriff zu nehmen und dabei so eng wie möglich mit den kommunalen Verwaltungen, Schulen, Fachschulen und Fortbildungseinrichtungen zusammenzuarbeiten.

17 Kalbus 1956, S. 20.

18 R 109 I / 564 a (BA Koblenz).

19 Vgl. Schweitzer 1995, S. 23.

20 Zit. n. Schweitzer 1995, S. 23.

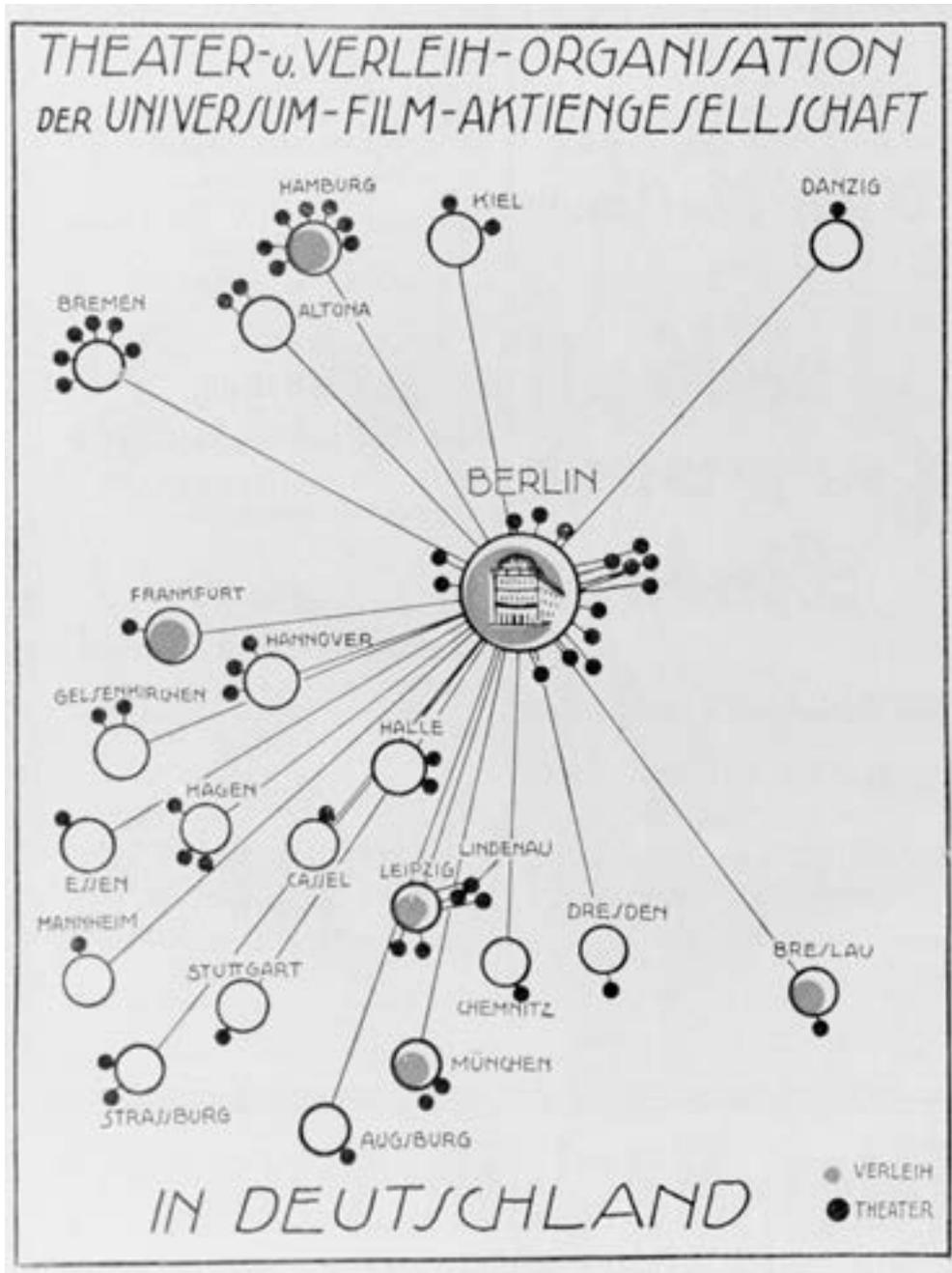
21 Vgl. Kreimeier 1992, S. 39 ff.

22 Vgl. meinen Beitrag über Moderne und Modernisierung in diesem Band, S. 46.

23 Vgl. Kreimeier 1992, S. 208.

24 Töteberg 1992 a, S. 66.

25 Universum-Film AG, Kulturabteilung (Hg.): Mustervorführung von Lehrfilmen der Kultur-Abteilung der Ufa in Hamburg am 6., 8. und 9. Dezember 1919. Berlin 1919, nicht pag. (Archiv Kreimeier).



Kinematograph, Nr. 725, 9. 1. 1921

Für die Entwicklung des Kulturfilm-Spektrums in der Periode zwischen 1918 und 1933 ist die Gründung der Ufa-Kulturabteilung zweifellos von überragender Bedeutung. Zugleich steht sie jedoch, mit Blick auf die Herauskristallisierung des Genres schon vor 1914 und die programmpolitischen Konzepte der Kinoreformbewegung um 1910, in einer historischen Kontinuität. Die bald nach 1900 einsetzende Lehrfilmbewegung, die Einführung von Dorfkinos durch die Preußische Regierung im Januar 1910<sup>26</sup> und die Einrichtung der Stettiner Urania als Schulkinos (1914)<sup>27</sup> gehen einher mit einem gegen den (fiktionalen) ›Schundfilm‹ gerichteten pädagogischen Programm-Konzept, das schon auf den späteren Unterrichtsfilm verweist. Auch die Ufa wird 1919 zu ihrer Leitlinie erklären, »im Gegensatz zu den Schundfilmen dem Schul- und Volksbildungsfilm«<sup>28</sup> eine Basis zu verschaffen. Die regionalen, teils privaten, teils staatlich geförderten Initiativen von unterschiedlicher Qualität lassen im Laufe des Ersten Weltkriegs eine »volkswirtschaftlich begründete, planmäßige Zentralisierung« als notwendig erscheinen, die Kalbus mit der Gründung des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht in Berlin (1915), des Bilder-Bühnen-Bunds deutscher Städte in Stettin (April 1918) und der Ufa-Kulturabteilung verwirklicht sieht.<sup>29</sup>

Ebenso sind die – im Kontext der Propaganda-Anforderungen unter Kriegsbedingungen formulierten – programmatischen Intentionen der DLG in diesem Zusammenhang zu sehen. Wenn DLG-Gründer Ludwig Klitzsch 1917 fordert, »Deutschlands Landschaften, historische Stätten, Heilquellen und Erholungsorte« sowie die »Leistungen deutscher Technik« und die »hygienischen Maßnahmen unserer Großbetriebe«<sup>30</sup> darzustellen, nimmt er expressis verbis zentrale Inhalte des Kulturfilms, der Städte- und Landschaftsfilm und des Industriefilm der 20er Jahre vorweg. Auch der Plan der DLG, zweimal wöchentlich Programme dieser Art in die Kinos zu bringen, antizipiert sehr bald eingeführte Distributionsformen des Kulturfilms.

Die Ufa ist Marktführerin, aber sie steht auch im Bereich des Kulturfilms in einem Wettbewerb. Nach Kriegsende entwickelt sich das Programm der DLG – nunmehr Deulig-GmbH und Deulig Verleih-GmbH – zunächst in einem Verhältnis von Konkurrenz und Kooperation mit der Kulturabteilung. Bei der Deulig wird eine Lehrfilm-Abteilung gegründet, die zwischen 1920 und 1924 die Produktion von 110 auf ca. 500 Filme steigern kann, »worunter der größte Teil kulturelle Themen behandelt«.<sup>31</sup> Wie bei der Ufa ist der Nationalfilm in München eine Kulturabteilung angeschlossen, doch ihr Generaldirektor Hermann Rosenfeld gibt im »Kulturfilmbuch« unverblümt zu Protokoll, er könne als »Leiter einer Erwerbsgesellschaft« nicht darüber hinwegsehen, »dass der Kulturfilm [...] geschäftlich nichts einbringt und nur in den seltensten Fällen die aufgewandten Kosten deckt.«<sup>32</sup> Eine bedeutendere Rolle spielt ab 1923 die Emelka-Kulturfilm (Eku) in

26 Vgl. Kalbus 1924 a, S. 4.

27 Vgl. Kalbus 1924 a, S. 7.

28 Universum-Film AG, Kulturabteilung (Hg.): Mustervorführung von Lehrfilmen der Kultur-Abteilung der Ufa in Hamburg am 6., 8. und 9. Dezember 1919. Berlin 1919, nicht pag. (Archiv Kreimeier).

29 Vgl. Kalbus 1924 a, S. 8f.

30 Schreiben der DLG an das Reichsmarine-Amt, 18. 5. 1917. RM 3 / v. 9901. (BA-MA).

31 Günther 1924, S. 297.

32 Rosenfeld 1924, S. 298.

München, begründet von der Münchner Lichtspielkunst, der Neuen Kinematographischen Gesellschaft und der Moeve-Film. Sie verfügt über eigene trickgrafische Ateliers sowie eine Mikrofilmabteilung und pflegt neben wissenschaftlichen Filmen auch den »populärwissenschaftlichen Film großen Stils«<sup>33</sup>.

Eine besondere Stellung nimmt die Deutsch-Amerikanische Film-Union (Dafu) ein, die 1921 als Tochtergesellschaft die Kulturfilm gründet, um im großen Maßstab die »Auslandsauswertung unserer Kulturfilmerzeugnisse« (überwiegend die Kulturfilme anderer Gesellschaften, auch die der Ufa) zu organisieren und dabei »außerordentlich weitgehende Beziehungen nach Russland« ins Spiel bringen kann. In Deutschland bringt die Dafu nicht nur Flahertys NANUK, sondern auch wissenschaftlich anspruchsvolle Filme erfolgreich in die »kleinsten Städte«.<sup>34</sup>

### Programm und Personal

Zum Leiter der Herstellungsgruppe in der Ufa-Kulturabteilung wird Major a. D. Ernst Krieger berufen, bis dahin Produzent militärischer Lehrfilme beim Bild- und Filmamt (BuFA). Die Leitung der Vertriebsgruppe (Verkauf, Verleih, Apparatevertrieb und Buchhaltung) obliegt Wilhelm Meydam, der später zum Verleihchef der Ufa aufsteigen wird. Das wissenschaftliche Referat übernimmt Anfang 1920 Oskar Kalbus, zuvor Finanzdirektor der Central-Film-Gesellschaft und Autor des »Film-Kurier«. In seinem historischen Rückblick von 1956 erinnert Kalbus an zwei entscheidende Gönner und Förderer im Hintergrund: Emil Georg von Stauss und Alexander Grau. Stauss hatte, als Direktor der Deutschen Bank, die Finanzierung der Ufa-Gründung fachmännisch in die Wege geleitet<sup>35</sup> und ist Vorsitzender des Aufsichtsrats des Konzerns; Major Grau, bis Kriegsende Ludendorffs persönlicher Referent für Presse- und Propagandaangelegenheiten und Pressechef im Kriegsministerium, gehört dem Ufa-Vorstand an. »Ohne Stauss und Grau hätte in dem jungen Ufakonzern der Kulturfilm keine besondere Pflege und Bedeutung erlangt.«<sup>36</sup> Das liegt auf der Hand: Beide hatten bei der vom Chef des Generalstabs veranlassten Ufa-Gründung im vorletzten Kriegsjahr ein entscheidendes Wort mitgesprochen; beide waren durchdrungen von jener Botschaft, mit der Ludendorff sein später als Geburtsdokument der Ufa bezeichnetes Schreiben an das Königliche Kriegsministerium vom 4. Juli 1917 eröffnet hatte: »Der Krieg hat die überragende Macht des Bildes und Films als Aufklärungs- und Beeinflussungsmittel gezeigt.«<sup>37</sup>

Nach 1918 soll das Propagandainstrument Film friedlichen Zwecken zugeführt und, so Kalbus, in den »Dienst des Wiederaufbaus Deutschlands und zum Brückenschlag für eine Völkerversöhnung und Völkerverständigung gestellt werden«<sup>38</sup>. Aber die Akteure, die sich dieser Aufgabe verpflichtet sehen, entstammen überwiegend der wilhelminischen Militärbürokratie. Sie begreifen sich als Aus-

33 Ricklinger 1924, S. 301.

34 Gutmann 1924, S. 302.

35 Vgl. Kreimeier 1992, S. 35 f.

36 Kalbus 1956, S. 21.

37 Zit. n. Bredow/Zurek 1975, S. 102.

38 Kalbus 1956, S. 21.

führende eines patriotischen Propagandaauftrags, und als geeignetes Instrument erscheint ihnen nunmehr der Kulturfilm. Schon mit der Übernahme des BuFA-Filmstocks (230 000 Meter Negativ- und 810 000 Meter Positiv-Material<sup>39</sup>) tritt die Kulturabteilung das Erbe einer militärischen Einrichtung an. Ein gewisser ›eherner Ton‹, der die programmatischen Ausführungen zum Filmschaffen während des Krieges prägte, hat das Kriegsende überlebt und erweist sich nachgerade als konstitutiv für das Selbstverständnis ›erzieherischer‹ Filmarbeit auch in den Jahren der Republik. Wenn die BuFA-Funktionäre gegen die »Seichtheit« der Kinoprogramme »die Vorführung gediegener Bilder ernsten Charakters« forderten, »die geeignet sind, Vaterlandsliebe und gute Sitten zu erhalten und zu fördern«,<sup>40</sup> so deutete sich noch in Kriegszeiten eine Diktion, eine deutsche ›Haltung‹ an, die auch dem modernen Medienprodukt Kulturfilm in den 20er und 30er Jahren anhaften wird.

Eine Akzentverschiebung findet statt: von der politischen Propaganda, für die der Ufa-Konzern mit Verspätung gegründet worden war, zur Wirtschaftspropaganda, für die er nach dem Krieg gebraucht wird. Ausdrücklich beruft sich eine Programmschrift der Ufa auf eine Rede des Außenministers Hermann Müller im Juli 1919 vor der Nationalversammlung: »Die auswärtige Politik wird in den nächsten Jahrzehnten in allererster Linie Wirtschaftspolitik sein müssen. Unser heute am Boden liegender Handel muß wieder erstarken und so unserem Volke in seiner Lebensnot helfen.«<sup>41</sup> Präzis im Sinne dieses Zitats – das als Leitspruch über Deutschlands zweiter Modernisierungsphase stehen könnte – bestimmt die Ufa-Kulturabteilung den Lehrfilm als »politische(n) Pionier«, dessen Aufgabe es sei, »eine Anerkennung deutscher Erfolge auf wissenschaftlichem und wirtschaftlichem Gebiet bei den Völkern jenseits der Grenzen und jenseits des Ozeans« zu erzielen.<sup>42</sup>

In ihren eigenen Aussagen neigen die Funktionäre der Kulturabteilung dazu, diese Botschaft zu überspitzen und zumindest verbal die militärische Niederlage von 1918 auf kulturpolitischem Terrain zu kompensieren. Es gelte, so Kalbus 1922, im Bereich des Lehrfilms den Vorsprung des Auslands »nicht nur einzuholen, sondern, wenn möglich, zu überflügeln.«<sup>43</sup> Und noch zwei Jahre später: Der Krieg sei für den deutschen Lehrfilm »Reformer und Schöpfer zugleich« gewesen, denn die Vorherrschaft der französischen Firmen Pathé und Gaumont auf diesem Gebiet sei nun »vernichtet«, »durch den Krieg gebrochen« und werde nicht wiederkehren.<sup>44</sup> Gerade der Lehrfilm, so drückt es Ernst Krieger aus, solle »unseren heutigen Gegnern [...] zeigen, was deutsche Wissenschaft und Willenskraft, deutsche Gründlichkeit und Zähigkeit nicht bloß auf kriegerischem wie bisher, sondern auch auf friedlichem Gebiete zu leisten vermag.«<sup>45</sup> In wünschenswerter Deutlichkeit wird das didaktische Feld abgesteckt: Es geht um Medizin, Naturwissenschaft, Völkerkunde, Geographie, Landwirtschaft, Technik und Gewerbe,

39 Vgl. Schweitzer 1995, S. 27.

40 Zit. n. Zglinicki 1956, S. 393.

41 Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919 a, S. 76.

42 Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919 a, S. 75.

43 Kalbus 1922, S. 35.

44 Vgl. Kalbus 1924 a, S. 13.

45 Krieger 1919 a, S. 10.

körperliche Ausbildung – und militärische Dienstausbildung. Im Hinblick auf die Bestimmungen der Siegermächte formuliert man bei der Ufa vorsichtig: »[...] wir werden nach der Auflösung unseres Heeres und infolge des Fortfalls der unschätzbaren Kräftigung der Jugend während ihrer militärischen Dienstzeit alle Veranlassung haben, den Ausfall in anderer Weise wettzumachen.«<sup>46</sup>

Gemeinsam sind den Pionieren der Ufa-Kulturabteilung das Fronterlebnis und die traumatische Erfahrung, nach dem verlorenen Krieg dem Zusammenbruch des einst so fest gefügten monarchischen Systems und – so muss es ihnen scheinen – einem desorientierten, in Auflösung befindlichen Gemeinwesen gegenüberzustehen. Die »alte Verbindung vom Kasernenhof«<sup>47</sup>, so Kalbus, ist noch intakt und erweist sich als willkommene Ressource für neue Kooperationen zu gegenseitigem Nutzen, so etwa in der Zusammenarbeit zwischen den ehemaligen Regimentskameraden Ernst Krieger und Alexander Grau. »Krieger und Grau waren maßgeblich für die Personalpolitik der Kulturabteilung verantwortlich und sorgten dafür, dass leitende Stellen nur von ehemals aktiven Offizieren besetzt wurden, die unteren zumindest von kaisertreuen Personen, was dazu führte, dass die Mitarbeiter weniger nach ihrer beruflichen Qualifikation als vielmehr nach ihrem Offizierspatent ausgewählt wurden.«<sup>48</sup> Man hält zusammen – und mustert aus, was ins politische Milieu nicht passt: So wird Wieland Herzfelde, wie sein Bruder John Heartfield seit der Gründung bei der Kulturabteilung beschäftigt, wegen eines Streikaufrufs nach der Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs im Januar 1919 von Krieger entlassen.<sup>49</sup>

Major a. D. Krieger übernimmt die Aufgabe, Mitarbeiter zu rekrutieren, und hält nach alten Bekanntschaften aus dem Schützengraben und der Etappe Ausschau. Die desolote wirtschaftliche Lage und die Schwierigkeit zahlloser Kriegsheimkehrer, in einem äußerst ungewissen Zivilleben Fuß zu fassen, erleichtern ihm die Aufgabe. »[...] viele kehrten heim, die nicht mehr zu ihrem früheren Beruf zurück finden konnten oder wollten, die entweder durch die lange Kriegszeit beruflich enturzelt waren oder so viel draußen an der Front erlebt hatten, daß sie voller Abenteurerlust steckten und nach beruflichem Neuland auf der Suche waren.«<sup>50</sup>

Dieses Neuland bietet ihnen, beinahe unversehens, der Film – für die meisten von ihnen ein in der Tat gänzlich neues Metier. Soziale Verunsicherung, ein im Krieg bewährter Hang zur Männerbündelei, Experimentier- und Innovationslust, nicht zuletzt Misstrauen gegenüber den neuen demokratischen Strukturen – aus dieser Mischung bildet sich, in individuell gewiss unterschiedlichen Abstufungen, die Mentalität des Personals, das unmittelbar nach Kriegsende bei der Ufa ein neues Filmgenre kreiert. Aufgeschlossenheit für alle technischen Neuerungen kommt hinzu. Die Botschaft, die es zu übermitteln gilt, mag vage sein, aber man weiß, dass man sie durch das »lebendige Bewegungsbild« einprägsamer, »leichter und vielfältiger«<sup>51</sup> als mit dem gedruckten Wort unter die Massen bringen kann. Freilich wird in den programmatischen Schriften auch unablässig die humanisti-

46 Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919 a, S. 19.

47 Kalbus 1956, S. 22.

48 Schweitzer 1995, S. 26f.

49 Vgl. Herzfelde 1986, S. 23.

50 Kalbus 1956, S. 22.

51 Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919 a, S. 75f.

sche Gymnasialbildung des deutschen Bürgertums gefeiert, und immer wieder wird Goethe zitiert, wenn die unterhaltsame Vermittlung wissenschaftlicher Inhalte für das große Publikum eine Rechtfertigung verlangt.<sup>52</sup> »Wir waren Fantasten, Idealisten, Besessene, die sich als Kulturmissionare fühlten und ein bestimmt einmaliges Gremium bildeten.«<sup>53</sup>

### Lehr- und Wissenschaftsfilme

Schon 1918 wird in der Kulturabteilung, unter Leitung des Mediziners Curt Thomalla, ein Medizinisches Filmarchiv aufgebaut, das schnell wächst und Mitte der 20er Jahre 135 Titel umfasst.<sup>54</sup> »Hygienische Volksbelehrung« als »Sofortaktion«<sup>55</sup>, die sich vordergründig gegen das nach Kriegsende florierende Genre spekulativer »Aufklärungsfilme« im Spielfilmsektor wendet; die politische Stoßrichtung gilt freilich dem Einfluss linksliberaler, der psychoanalytischen Schule nahe stehender Mediziner und Sexualpolitiker wie Magnus Hirschfeld und Ivan Bloch.<sup>56</sup> Thomalla und seinem engsten Mitarbeiter, dem Schweizer Arzt Nicholas Kaufmann, der von der Berliner Charité ins Filmatelier gewechselt ist, gelingt es in den ersten Jahren, den medizinischen Lehrfilm als Priorität der Kulturabteilung durchzusetzen und beträchtliche Mittel einzuwerben. Erfolgreich kooperieren sie mit Kliniken und Universitäten sowie, ab 1919, mit der Zentralstelle für medizinische Kinetographie. »Geburtswehen, Blinddarmoperation, bakteriologische Versuche oder chirurgische Eingriffe – die Ufa ist immer dabei.«<sup>57</sup> Ein Vorbild sind die Entwicklungen in den USA: »Im Mercy-Hospital in Denver und im Medizinisch-Chirurgischen College in Philadelphia hatten sich während des Krieges mehr als 15 000 Meter an medizinischen Filmen angesammelt, die in Vorlesungen und zur Fortbildung von Ärzten vorgeführt wurden.«<sup>58</sup>

Die frühen Filme der Kulturabteilung, schon als Beiprogramme für die Kinos produziert, behandeln Nachkriegsnot: die Situation der Krüppel, die gesundheitlichen Folgen der Hungerblockade und die soziale Problematik der Geschlechtskrankheiten. Die Mentalität der Stabsärzte steht dabei Pate. Wenn Kalbus verfügt, es solle gezeigt werden, »wie die Krüppel trotz ihrer Gebrechen zu brauchbaren Menschen erzogen werden können«<sup>59</sup>, klingt eine Tonart an, in der sich Patriotismus mit sozialtechnokratischem Denken mischt. Schon früh wird mit Hybridformen experimentiert: Als »theaterfähig« soll sich der belehrende Inhalt durch seine gefällige Einrahmung in Spielhandlungen erweisen, durch »gestellte Zwischenbilder«, wie sie Ernst Krieger nennt.<sup>60</sup> 1924 wird in der Presse sogar der neue Typus des »Kulturspielfilms«<sup>61</sup> diskutiert.

52 Vgl. Krieger 1924, S. 293.

53 Kalbus 1956, S. 23.

54 Vgl. Töteberg 1992 a, S. 64.

55 Kalbus 1956, S. 23.

56 Vgl. Kalbus 1956, S. 23.

57 Töteberg 1992 a, S. 65.

58 Kalbus 1956, S. 25.

59 Zit. n. Töteberg 1992 a, S. 64.

60 Krieger 1924 a, S. 292.

61 Ernst P. Bauer zit. n. Schweitzer 1995, S. 82.

Ulrich K. T. Schulz, zuvor Assistent an einer landwirtschaftlichen Hochschule, ist seit Januar 1920 verantwortlich für Botanik und Zoologie und drängt aus den frühen, im Studio errichteten Terrarien bald in die freie Natur; 1923 erhalten seine Kameras ein Fernobjektiv für die Tierbeobachtung in freier Wildbahn. Es entsteht eine inflationäre Produktion über Insekten, Lurche, Kriech-, Wirbel- und Säugetiere aller Art; bis 1930 werden in der biologischen Abteilung unter Schulz über hundert Natur- und Tierfilme hergestellt.<sup>62</sup> Bemerkenswert sind das Sendungsbewusstsein und der volkspädagogische Aufklärungsdrang, die sich einige Jahre lang unter den Bedingungen eines kapitalistisch agierenden Filmkonzerns entfalten können und auch in den wirtschaftlichen und politischen Wechselfällen der kommenden Zeit lebendig bleiben. Die Ufa bekennt sich zu einem selbstformulierten Programm der gesellschaftlichen Verantwortung. Dabei wirkt der ›Kulturauftrag‹ von Staats wegen aus der Gründungsphase weiter, aber auch die Selbstverpflichtung zu ›deutscher Wertarbeit‹ motiviert die Kulturfilmproduzenten, ebenso das Gründlichkeitsethos, mit dem man in Deutschland eine Sache um ihrer selbst willen betreibt.

Von erheblicher Bedeutung für die Entwicklung des Ufa-Lehrfilms ist die Kooperation mit der im April 1919 auf Erlass des preußischen Wissenschaftsministeriums gegründeten Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Diese Einrichtung, unter ihrem Leiter Prof. Dr. Felix Lampe, ist mit der Sichtung und Erhaltung der vom ehemaligen Bild- und Filmamt (BuFA) an die Reichsfilmstelle überantworteten Filmbestände beauftragt, deren Auswertung die Ufa-Kulturabteilung übernommen hat. Lampe, ehemals Professor für Geographie, verfügt über ausgezeichnete Kontakte zu den Hochschulen und betrachtet die Bildstelle, im kooperativen Verbund mit der Kulturabteilung, als schlagkräftiges Instrument zur wissenschaftlich-pädagogischen Förderung und politischen Durchsetzung des Lehr- und Forschungsfilms. Dabei bedient er sich nicht zuletzt jenes Zertifikats, das, sehr bald als ›Lampe-Schein‹ populär, die Kinobetreiber mit einer Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer für die spröden Filme erwärmen soll. Lampes enge Zusammenarbeit mit der Ufa, seine quasi-staatliche Amtsausübung und die ihm sicher zu Recht unterstellte Interessenverflechtung in seiner Funktion als Zensor alarmieren die demokratische Presse, deren Kritik allerdings folgenlos bleibt. Freilich kann von ungetrübter Harmonie in der Zusammenarbeit zwischen Lampe und der Kulturabteilung nicht die Rede sein, denn Kalbus konstatiert 1924 im »Kulturfilmbuch« nüchtern, die vom Zentralinstitut veranstalteten Bildwochen hätten »stets unter einseitigen und oft diktatorischen Ansichten des Berliner Bildstellenleiters«<sup>63</sup> gelitten.

Lampe agiert in diesen Jahren in einer filmpolitischen Schlüsselposition; das Gewerbe, an dessen Regulierung er mitwirkt, ächzt unter den Steuerlasten. Die »nur in öffentlichen oder als öffentlich anerkannten Bildungs- oder Forschungseinrichtungen«<sup>64</sup> vorgeführten Unterrichts- und Wissenschaftsfilme sind bereits durch das Reichslichtspielgesetz vom Mai 1920 von der Zulassungspflicht und damit von der Lustbarkeitssteuer befreit. Die ›populärwissenschaftlichen‹, für die

62 Vgl. den Beitrag von Kerstin Stutterheim in diesem Band, S. 173ff.

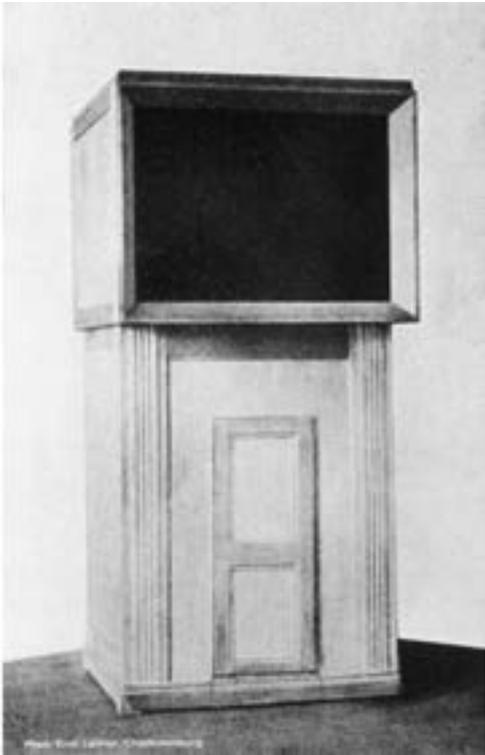
63 Kalbus 1924 a, S. 11.

64 Reichsgesetzblatt, Nr. 107, 1920: Lichtspielgesetz, 12. 5. 1920.

**Das sind die hervorragenden  
Kulturfilme des Ufateih!**

1. Sturm	16. Bilder aus der brasilianischen Tierwelt
2. Feuer	17. Erste Hilfe bei Unglücksfällen
3. Madura	18. Fantasien an der Mosel
4. Erfinderin Natur	19. Vom Baum zum Buch
5. Tierkünste unter der Zeitlupe	20. Blut ist ein besonderer Saft
6. Im Vogelparadies der Nordsee	21. Gestachelte Plagegeister
7. Säuglingswege zu Kraft und Schönheit	22. Der Hamster
8. Tänze aus aller Welt	23. Totenfeste in der Natur
9. Deutsche Kultur in Kamerun	24. Motor des Lebens
10. Die Welt um den Götterberg	25. Turnen und Sport in Klöstern und Stiften
11. Der Kameruner als Sportsmann	26. Reinlichkeit über alles
12. Im Lande der Kabylen	27. Kabsellegung im Wattenmeer
13. Algier	28. Sportmagazine der Deulig
14. Tunis	
15. Über Ägypten nach Syrien	

**UNIVERSUM-FILM VERLEIH G-M-B-H.**  
VERLEIHSTELLE FÜR UNIVERSUM-FILM AKTIONSGESellschaft BERLIN DWARL ROßSTRASSE 2-7



Links: Reichsfilmbblatt, Nr. 32, 13. 8. 1927. Rechts: Tageslichtprojektor der Petra A. G., in: Erde, Nr. 6, 15. 9. 1919

Kinovorführung vorgesehenen Lehrfilme hingegen werden nun einer doppelten Zensur – durch die Berliner Filmprüfstelle und den »Lampe-Ausschuss« – unterzogen. »Die Kinobesitzer schätzten die Lehrfilme nicht sehr, da sie beim Publikum nicht besonders gut ankamen, und nahmen daher fast nur Lehrfilme ins Programm, die als solche von der Bildstelle anerkannt waren. Der Staat konnte hier in Form der Bildstelle maßgeblichen Einfluss auf die Lehrfilmproduktion ausüben.«<sup>65</sup> Bis September 1920 erhalten 124 Lehrfilme, darunter 89 Produktionen der Kulturabteilung, den »Lampe-Schein«.<sup>66</sup> Die Doppelzensur ist für Produzenten und Verleiher freilich kostspielig und erweist sich daher nicht gerade als ein Hebel schwungvoller staatlicher Förderung. Erst eine erhebliche Senkung der Lustbarkeitssteuer im Mai 1924 und weitere steuerliche Begünstigungen für Kulturfilme durch das Reichsinnenministerium schaffen bessere Voraussetzungen für die Durchsetzung des neuen Genres im Kino-Beiprogramm.

Im Rahmen der Lehrfilmproduktion erweitert die Kulturabteilung ihr Personal; 1921 gehören ihr 120 feste Mitarbeiter an, ferner eine große Zahl nebenamtlicher

<sup>65</sup> Schweitzer 1995, S. 35.

<sup>66</sup> Vgl. Schweitzer 1995, S. 36.

Mitarbeiter, darunter solche »mit bedeutendem Gelehrtennamen«<sup>67</sup>: Professoren und Geheimräte aus den medizinischen und naturwissenschaftlichen Fakultäten deutscher Hochschulen und Forschungseinrichtungen. Unter der Leitung von Krieger, Kalbus und Meydam ist Dr. Ulrich Kayser für die technischen Fragen der Filmherstellung zuständig; Dr. Walter Zürn betreut die Herstellung erd- und völkerkundlicher Filme sowie Sportaufnahmen; als Mitarbeiter von Dr. Ulrich K. T. Schulz in der naturwissenschaftlichen Abteilung wirken Dr. Schön und Dr. Schiche; das Mikrolaboratorium leitet Dr. Köhler (ab 1926 Herta Jülich); für die landwirtschaftlichen Filme sind Arnold Kühnemann und Dr. Baumann verantwortlich; die medizinische Abteilung untersteht den Ärzten Dr. Curt Thomalla und Dr. Nicholas Kaufmann (der 1928 auch die Leitung der Kulturabteilung übernimmt).<sup>68</sup>

Unverkennbar ist diese Struktur dem Aufbau nach Fakultäten und Fachbereichen an den Universitäten und technischen Hochschulen nachgebildet, wobei die Entwicklung der Filmtechnik unter wissenschaftlichen Anforderungen jeweils speziellen Ressorts zugeordnet ist. So erwirbt sich die Trickabteilung (bis 1922 unter der Leitung von Svend Noldan, der danach in seiner eigenen Firma weiter arbeiten wird) vor allem mit ihren animierten kartografischen Aufnahmen einen besonderen Ruf, der nicht zuletzt Wera Cleve, der ersten deutschen Kamerafrau<sup>69</sup>, zu danken ist. Zunächst improvisieren die Herstellungsgruppen ihre Aufnahmen in behelfsmäßigen Räumen der Ufa-Zentralverwaltung. »In einem Zimmer der Kulturabteilung wurde auf einem Tisch mit ein paar Eimern Sand, aus einigen Grasbüscheln und mehreren Steinen die kleine Situation für das aufzunehmende Tier geschaffen«, erinnert sich Schulz 1939.<sup>70</sup> 1920 bezieht die Kulturabteilung ein eigenes Atelier in Berlin-Steglitz; von 1925 an residiert sie in Ufa-Stadt/Neu-Babelsberg und kann für ihre Aufnahmen die Vorzüge des dortigen Freigeländes nutzen.

Als treibende Kraft für die Entwicklung und die Beständigkeit des Genres erweist sich die zügige Perfektionierung der kinematographischen Technik.<sup>71</sup> Besonders in diesem Bereich hat die ›Lehrfilmperiode‹ entscheidende Weichen gestellt und den Anschluss der Filmarbeit an den allgemeinen Prozess der technisch-industriellen Modernisierung in Deutschland hergestellt. Die chirurgischen Lehrfilme, die aus der Zusammenarbeit mit der Zentralstelle für medizinische Kineematographie hervorgehen, revolutionieren sowohl das Aufnahme- als auch das Wiedergabeverfahren. ›Aseptische‹ Vorrichtungen werden erforderlich, um im Operationssaal anschauliches Bildmaterial zu gewinnen, ohne die komplexen klinischen Vorgänge zu beeinträchtigen oder den Patienten zu gefährden.<sup>72</sup> Neue Linsen gewährleisten Vergrößerungen medizinisch-biologischer Details in einem bisher nicht bekannten Maßstab. Für die Filmpräsentation im universitären Hörsaal wird eine Technik entwickelt, die es ermöglicht, das bewegte Bild an beliebiger Stelle ›einzufrieren‹ und mit Erläuterungen durch den Dozenten zu versehen. 1924 führt der Mediziner Joaquin J. Stutzin Filmaufnahmen aus dem Innern einer Harnblase vor, die mittels Verbindung eines lichtverstärkten Cystokops mit einer

67 Zglinicki 1956, S. 578.

68 Vgl. Zglinicki 1956, S. 578.

69 Vgl. Schweitzer 1995, S. 41.

70 Zit. n. Töteberg 1992 a, S. 65.

71 Vgl. den Beitrag von Niels Bolbrinker in diesem Band, S. 301 ff.

72 Vgl. Rothe 1924.

**neuen**

**Unsere :  Lehrfilme**

<p><b>Anschauungsunterricht:</b> Unsere Haustiere. Die Formen der Erdoberfläche.</p>	<p><b>Länderkunde:</b> Die Mark Brandenburg. Der Schwarzwald.</p>
<p><b>Naturkunde:</b> Grundlagen und Beweise der Einsteinschen Relativitäts-Theorie.</p>	<p><b>Verkehrs-Geographie:</b> Die Entwicklung des Verkehrs. Moderne Verkehrsmittel.</p>
<p><b>Allgemeine Erdkunde:</b> Der Fluß von der Quelle bis zur Mündung.</p>	<p><b>Mathemat. Geographie:</b> Die Erde als Weltkörper. Die Bewegung der Planeten.</p>

**DEULIG-FILM G. M. B. H.**

Berlin SW 19, Krausenstraße 38-39.
Telephon: Zentrum 369-71.

Der Film, Nr. 14, 2. 4. 1921

Filmkamera möglich wurden. Die Technologie der Röntgen-Kinematographie macht erhebliche Fortschritte, desgleichen das Verfahren der Zeitlupe, das sehr bald für ballistische Zwecke, zur filmischen Wiedergabe fliegender Geschosse, eingesetzt wird. »Für die Filmaufnahmen wurden alle modernen Apparaturen wie Teleobjektive, Fernbildlinsen, Zeitlupen-, Zeitraffer- und Trickfilmapparaturen angeschafft und die Mikrokinematographie wie auch die Astro-, die Röntgen-, die Unterwasserkinematographie u. a. m. eingesetzt.«<sup>73</sup>

Kalbus betont nicht ohne Stolz, dass nur eine kapitalstarke Firma wie die Ufa die erheblichen Investitionen für die neuen Technologien habe aufbringen können. Die neuen Techniken des Ton-, Farb- und Farbtonfilms hat der Konzern erstmals im Bereich der Lehr- und Kulturfilmproduktion getestet. »Die Bedeutung der Kulturabteilung für den Tonfilm war nicht nur im Rahmen der Kulturfilmherstellung wichtig, sondern im Zusammenhang der gesamten Ufa-Filmproduktion. Regisseure, Kameramänner und Schauspieler wurden, sofern sie noch keine Tonfilmerfahrung hatten, zuerst in der Kulturabteilung eingesetzt, um dort die neue Technik kennen zu lernen, bevor sie von der Spielfilm-Produktion übernommen wurden.«<sup>74</sup> Auch die Farbtechnik Ufa-Color (eine Adaption des Zweifarbverfahrens von Agfa) wird erstmals von den Kulturfilmern erprobt – fast zehn Jahre, bevor bei der Ufa die ersten Spielfilme in Farbe entstehen werden.

<sup>73</sup> Kalbus 1956, S. 34f.

<sup>74</sup> Schweitzer 1995, S. 84.

### Krise und Paradigmenwechsel

Zu Beginn der 20er Jahre hofft man noch darauf, dass die Universitäten, die Laboratorien der Großindustrie und die 60 000 Schulen in Deutschland im Zuge der technischen Modernisierung ungeduldig die Segnungen der Kinematographie erwarten und den Forschungs-, Lehr- und Unterrichtsfilm Absatz- und Förderungsperspektiven erschließen. Die von der Ufa zur Verfügung gestellten und in Katalogen angebotenen Filme sind zwischen 100 und 300 Meter lang; sie können von den Ausbildungseinrichtungen gekauft oder gemietet werden; der Mietpreis beträgt 1919 zwischen fünf und zehn Pfennig pro Meter und Vorführungstag.<sup>75</sup> Kalbus organisiert, in Verbindung mit der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, »Musterreisen« und »Bildwochen« an 23 Universitäten. Unterstützung findet er beim preußischen Kultusminister Haenisch, der in einem Erlass vom März 1920 eine breite Förderung von Lehrfilmen für die Jugend empfiehlt. 200 Gemeinden werden bald von der Filmunterrichts-Organisation der Ufa unter der Leitung von Edgar Beyfuss versorgt. Die Kulturabteilung propagiert Projektionsgeräte für die Schulen und fördert die Einrichtung von Schulkinos in Münster, Kassel, Köln und einigen anderen Städten.<sup>76</sup> Vom Bilder-Bühnen-Bund deutscher Städte, von den Urania-Theatern, den Kirchen- und Vereinskinos erwarten die Kulturfilm-Pioniere – zumal vor dem Hintergrund der Kommunalisierungsbewegung von 1919 und der Verstaatlichungsdebatte in Kinokreisen – einen progressiven Schub und nachhaltige Unterstützung.

Doch bald schlägt sich das Missverhältnis zwischen Produktionskosten und Absatzmöglichkeiten in den Ufa-Bilanzen nieder. Der Verzicht des Reichs auf seine Anteile an den Ufa-Aktien und deren Übernahme durch die Deutsche Bank dämpfen die Hoffnung auf wirksame staatliche Unterstützung; auch Mittelzuwendungen von privater Seite bleiben aus. Die Produktion medizinischer Lehrfilme wird 1924 weitgehend eingestellt. Die wirtschaftlichen Krisen der Republik, aber auch der Konservatismus der Kooperationspartner in den wissenschaftlichen Instituten bringen die Visionäre der Ufa-Kulturabteilung auf den Boden der Tatsachen zurück. »Film war den deutschen Wissenschaftlern eine zu moderne Sache.«<sup>77</sup> Und obwohl bis 1923 allein bei der Ufa nicht weniger als 400 Lehr- und Kulturfilme für den Unterricht an höheren, mittleren und Einheitsschulen, an Gewerbe-, Fortbildungs- und Volkshochschulen entstehen, zeigt sich, dass die Lehrenden dieser Einrichtungen intellektuell zu unbeweglich, technischen Neuerungen gegenüber zu wenig aufgeschlossen sind, um das neue Medium zu akzeptieren.

Währungsverfall und Inflation beeinträchtigen zudem die Nachfrage nach kostspieligen Unterrichtsmitteln. 1924 wird auch die Schul- und Lehrfilmproduktion eingestellt; mehrfach steht im Ufa-Konzern die Weiterarbeit der gesamten Kulturabteilung zur Disposition. Bis 1926 – »das heißt bis zu jenem Zeitpunkt, wo der Kulturfilm auf festen Füßen stand, als populärer Beiprogrammfilm und abendfüllendes Filmwerk Weltruf genoß und eine organisatorische Stützung im

<sup>75</sup> Vgl. Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919, S. 57–64.

<sup>76</sup> Vgl. Krieger 1924, S. 291.

<sup>77</sup> Kalbus 1956, S. 32.

Grunde nicht mehr benötigte<sup>78</sup> – ist das Kulturfilmschaffen ein Verlustgeschäft. Im Juni 1926 regeln neue »Bestimmungen über die Vergnügungssteuer« eine weitere Absenkung der Steuer für anerkannte Lehr- und Kulturfilme von mehr als 100 m Länge sowie Steuerfreiheit für solche Lehrfilme, die »in einer Länge von mehr als 9/10 der Gesamtlänge der Bildstreifen«<sup>79</sup> vorgeführt werden, also für Kulturfilme von »abendfüllender« Länge. Kalbus räumt ein, dass erst mit dem neuen Steuergesetz die wirtschaftliche »Betreuung« des neuen Genres gewährleistet ist.

Bemerkenswert sind in diesem Kontext die Wege, die in der ersten Hälfte der 20er Jahre die Deutsch-Amerikanische Film-Union (Dafu) beschreitet, um ein spezifisches, eher kino-fernes Publikum für den Kulturfilm zu gewinnen. »Um an dieses Publikum heran zu kommen und auch nach außenhin zu dokumentieren, dass Kulturfilme etwas völlig anderes seien als die für gewöhnlich im Kino laufenden Spielfilme, gingen wir in vielen Fällen dazu über, unsere Kulturfilme in den großen Konzertsälen herauszubringen, und hatten damit die besten Erfolge. Es gelang tatsächlich, dadurch ein anderes, intellektuell hoch stehendes Publikum zu erfassen und für unsere Filme zu interessieren.«<sup>80</sup> Bei der Ufa ist man, spätestens ab 1926, zu stark auf das Kino – und das heißt zunächst: auf die eigene Theaterkette – fixiert, um einem originellen Konzept wie dem der Dafu eine Chance zu geben.

Die Kulturabteilung, kaum in die raue Realität des freien Markts entlassen, beschleunigt die Umstellung der Produktion auf attraktive Beiprogrammfilme für die Kinos und auf »Kulturgroßfilme« in Spielfilmlänge für Matinee-Veranstaltungen. Die Ufa kann sich dabei an den Erfolgen anderer Firmen orientieren: Die wissenschaftliche Abteilung der Decla-Bioscop und die Kulturabteilung der Emelka haben in der ersten Hälfte der 20er Jahre bereits eine Reihe publikumswirksamer Kinofilme mit populärwissenschaftlichem Inhalt herausgebracht. Auch Hans Cürdis und sein Institut für Kulturforschung, seine frühen Experimente mit kartografischen Trickzeichnungen und seine Filme zur Kunst- und Kulturgeschichte,<sup>81</sup> schließlich die Natur- und Heimatschutzfilme Hubert Schongers werden bei der Ufa als richtungweisend für die weitere Entwicklung gesehen. Mit der Deulig findet bereits seit längerem »eine Verständigung über das Produktionsprogramm statt, um nach Möglichkeit zu vermeiden, dass dieselben Themata von den verschiedenen Arbeitsstätten in Angriff genommen werden.«<sup>82</sup>

Der gesamte Bestand der »Lehrfilmperiode« kommt noch einmal auf die Schneidetische und wird zu »Populärfilmen« ummontiert, auch um-inszeniert; gleichzeitig starten Kaufmann, Schulz und ihre Mitarbeiter ein neues Produktionsprogramm und liefern nun »nicht nur den Ufa-, sondern allen deutschen Lichtspieltheatern Kulturfilme am laufenden Band«.<sup>83</sup> »Allerdings ist man bemüht, das Material optimal auszuwerten, und so werden von einigen Filmen drei Versionen

78 Kalbus 1956, S. 27.

79 Reichsgesetzblatt Nr. 35, 1926.

80 Gutmann 1924, S. 303.

81 Vgl. den Beitrag von Reiner Ziegler in diesem Band, S. 219ff.

82 Krieger 1924, S. 292.

83 Kalbus 1956, S. 43.

hergestellt: die wissenschaftliche (für die Universität), die pädagogische (Schule) und die populäre (Kino).<sup>84</sup> Die Wochenschau, der Kulturfilm als Beiprogramm und der Spielfilm als ›Hauptprogramm‹ werden den Kinos nun von der Ufa ›im Paket‹ geliefert. Kalbus nennt Zahlen: 1924 weist der Ufa-Katalog 358 Kulturfilme auf; 1927 liegt die Jahresproduktion des Konzerns bei 91 Filmen – bei einer Gesamtzahl von 870 Kulturfilmen von 214 in- und ausländischen Produzenten. Der Markt scheint unerschöpflich – und er ist längst international: 1927 werden, nach einem Verzeichnis von Walther Günther, in Deutschland ca. 6000 Lehr- und Kulturfilme einheimischer sowie französischer, britischer und amerikanischer Herkunft angeboten.<sup>85</sup> Umgekehrt exportiert die Ufa ihre Produktionen mit mehrsprachigen Zwischentiteln in die anglophonen und frankophonen Absatzgebiete. »Sogar in Amerika werden die ›Ufa-oddities‹ gern gesehen.«<sup>86</sup> Das Genre hat sich durchgesetzt; es hat seinen Weg in die Kinos gefunden und trifft dort ein interessantes, gewiss auch bildungshungriges, vor allem aber auf Neuheiten und Neuigkeiten versessenes Massenpublikum.

### Beiprogrammware

Die Rationalisierungsmaßnahmen nach der Übernahme der Ufa durch den deutschnationalen Großindustriellen und ›Medienzar‹ Alfred Hugenberg im Frühjahr 1927 führen zur Fusion der Kulturabteilung mit der Deulig, also einer auf dem Gebiet des Werbe-, Kultur- und Propagandafilms besonders erfahrenen Produktionsfirma, die der neue Machthaber als Morgengabe in den Konzern einbringt. Die neue Abteilung, die sich nun Ufa-Kulturfilmherstellung nennt, arbeitet unter dem Diktat der von Ludwig Klitzsch verfügten Sparmaßnahmen mit kleinerem Etat und reduziertem Personal. Zu ihrem alleinigen Direktor wird Major a. D. Ernst Krieger ernannt, dem schon im März 1928 Nicholas Kaufmann folgt. Der jeweilige Leiter hat nun darüber zu wachen, dass auch für die Kulturfilmproduktion unter Hugenberg »ausschließlich der Gesichtspunkt geschäftlicher Verwertbarkeit«<sup>87</sup> als Maßstab gilt. Kommerzielle Gesichtspunkte entscheiden über die weitere Entwicklung des Genres. Die Lehrfilmproduktion wird marginal, und Kulturfilme müssen verkäuflich sein.

Der Ufa-Vorstand erfindet die Begriffskonstruktion »Kulturbeiprogrammfilm«<sup>88</sup> – und meint damit eine Profitmaschine. »Zweck der Kulturabteilung war von nun an, Geld in die Ufa-Kassen zu bringen. Sie wurde zur ›Steuerschinder‹-Abteilung degradiert, deren Auflösung in Kauf genommen wurde – von ihrer kulturpolitischen Bedeutung war nichts mehr übrig geblieben.«<sup>89</sup> Für die Kinobesitzer zählt das Motiv der Steuerersparnis, für die Produzenten das Kriterium des Wettbewerbs – und für die Kulturfilmer der Ufa im Besonderen die Konkurrenz mit der Werbefilm-Abteilung im eigenen Haus, die gleichfalls den Auf-

84 Töteberg 1992 a, S. 66.

85 Vgl. Kalbus 1956, S. 43.

86 Töteberg 1992 a, S. 66.

87 Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung vom 15. 6. 1927. R 109 (BA Koblenz).

88 Protokoll der Ufa-Vorstandssitzung vom 4. 1. 1929 (BA Koblenz).

89 Schweitzer 1995, S. 67.

trag erhält, attraktive Kulturfilme herzustellen. Im Juni 1929 verlautet aus einer Ufa-Vorstandssitzung: »Herr Meydam erklärt, er brauche für den Verleih, da die Werbefilmabteilung ihm eine große Reihe brauchbarer Beiprogramme liefere, fast gar keine Kulturfilme mehr.«<sup>90</sup>

Hermann Grieving, Mitglied des Ufa-Vorstands, nimmt sich der besonderen Probleme der Kulturfilmproduktion im Zeichen der technischen Umstellung auf den Tonfilm an und fordert kühn, klingende und sprechende Beiprogrammfilme für den ausländischen Markt, besonders für die englischsprachigen Absatzgebiete herzustellen.<sup>91</sup> Tatsächlich melden die USA in dieser kritischen Situation neuerlichen Bedarf an ›Ufa-shorts‹. Verstärkt wird die schon in etlichen frühen Kulturfilmen erprobte Mischung des ›dokumentarischen‹ Materials mit fiktionalen Elementen, Spielfilmsequenzen und inszenierten Rahmenhandlungen eingesetzt. Mit Wolfram Junghans und dem Schweizer Martin Rikli, der 1929 Kaufmanns Nachfolger in der Leitung wird, steigen junge Talente in die Kulturfilmabteilung ein; der Reisefilm-Spezialist Rikli bringt 1930 den ersten abendfüllenden Kultur-Tonfilm mit einer Spielhandlung in die Kinos.

Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit und Kinosterben in den letzten Jahren der Weimarer Republik beschwören auch neue Gefahren für das Kulturfilm-Gewerbe herauf. Prominente Künstler und Intellektuelle wie Max Liebermann, Otto Dix, Paul Wegener und Alfred Döblin erinnern in einem Aufruf noch einmal an die kulturpolitische Qualität des Kulturfilms als eines modernen Bildungsmittels für die Massen – aber sie appellieren an Institutionen, die ums Überleben kämpfen, und sie fordern Unterstützung von einem Staat, der mittels Notverordnungen regiert.<sup>92</sup> Die Kontingentierung des ausländischen Filmimports seit 1930 verschafft nur begrenzte Erleichterung. Unter Hugenberg setzt die Ufa neue politische Prioritäten: Die Wochenschau-Abteilung verfügt über einen weitaus höheren Etat, und da die Bildstelle zunehmend dahin tendiert, auch Wochenschauen als ›volksbildend‹ einzustufen<sup>93</sup>, droht den belehrenden, bei den Kinobetreibern noch immer wenig beliebten Beiprogrammfilmen die Marginalisierung. Kalbus kommentiert die Entwicklung mit äußerster Skepsis: »Wenn aber heute und in Zukunft die Kulturabteilung der Ufa einer gründlichen kaufmännischen Reinigung unterzogen wird und ihre Produktion sich immer mehr dem Theaterbedarf mit Beiprogrammware [...] anpassen soll, so wird das ehemalige wissenschaftliche Institut bewusst zu Grabe getragen.«<sup>94</sup>

Von der teils schleichenden, teils lautstark betriebenen Politisierung der Ufa unter dem deutschnationalen Parteifürsten Hugenberg bleibt die Kulturfilmproduktion weitgehend verschont. Alexander W. Schweitzer weist darauf hin, dass die Verantwortung der Kulturfilmabteilung für einige Propagandafilme der Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) und der Reichswehr, die 1930 entstehen, ungesichert ist.<sup>95</sup> Allerdings trifft seine von Georges Sadoul übernommene These, Hitler habe dem Kulturfilm »mehr oder minder« ein Ende gesetzt und ihn in Propagan-

90 Zit. n. Töteberg 1992 a, S. 67.

91 Vgl. Schweitzer 1995, S. 70.

92 Vgl. Kalbus 1956.

93 Vgl. Schweitzer 1995, S. 75.

94 Zit. n. Töteberg 1992 a, S. 65f.

95 Vgl. Schweitzer 1995, S. 76.

da verwandelt,<sup>96</sup> nicht den Sachverhalt, und sie wird auch der dem Genre von Beginn an inhärenten Problematik nicht gerecht.

Nicht nur arbeiten Nicholas Kaufmann, Wolfram Junghans, Ulrich Kayser, Ulrich K. T. Schulz, Martin Rikli und andere Pioniere des Ufa-Kulturfilms unter den Nationalsozialisten weiter – auch ihr Selbstverständnis und ihre politische Geschäftsgrundlage bleiben im Wesentlichen unverändert, da ihre teils patriotisch-konservativ, teils stimmungsvoll-deutschnational imprägnierte Ware auch unter dem neuen Regime durchaus verkäuflich ist. Nicht das flammende Bekenntnis zu einem Parteiprogramm, sondern ein aus dem 19. Jahrhundert tradiertes biedermeierlich-idealistisches Weltbild, eine von Zucht und Ordnung geprägte Einstellung gegenüber Natur, Wissenschaft und Technik und eine nahezu vollständige Indolenz gegenüber dem Sozialen machen den deutschen Kulturfilm aus. Solchermaßen prädisponiert, taugt er auch für das nationalsozialistische Regime, das ihn weiter pflegt, während es seinen Propagandabedarf an andere Einrichtungen und Filmgenres delegiert. Der deutsche Kulturfilm ist das Kind einer labilen Demokratie, das unter der Diktatur nicht abgetrieben, aber auch nicht erwachsen, allenfalls perfekter werden wird.

96 Vgl. Schweitzer 1995, S. 79.

## Komplex-starr. Semiologie des Kulturfilms

Nicht von ungefähr bezeichnet Roland Barthes die Syntagmatik als den wichtigsten Bereich der Semiologie. Er definiert sie als den »Einsatz des Zeichens dank einer kombinatorischen Operation«<sup>97</sup> – wie sie der Arzt bei der Diagnose und der Filmrezipient beim Betrachten eines Films vornimmt. Kombinatorik erschließt die Eigenschaften eines Syndroms. Im Bereich der Sprache vergleicht Barthes das Syndrom mit dem »sogenannten starren Syntagma«, das »in verschiedenen Sätzen ständig auf dieselbe Weise zusammen geballt auftritt«, nämlich »als signifikante, stabile, regelmäßige und legale Konfiguration«.<sup>98</sup> Besonders diese Stabilität und Regelmäßigkeit der Konfiguration machen den Kulturfilm zu einem semiologisch ergiebigen Objekt.

Auch Barthes' von Michel Foucault inspirierter Vorschlag, »Symptome und Zeichen zu unterscheiden und gegenüberzustellen«<sup>99</sup>, ist für das Verständnis filmischer Zeichensysteme ein Gewinn. Die Zwischentitel etwa, die den kinematographischen Kontext vor Einführung des Tonfilms kennzeichnen, können als filmisches »Symptom« gelesen werden, das »noch nicht semiologisch, semantisch ist«.<sup>100</sup> Das Symptom wird semantisch, also zum Zeichen, »insofern es sich in eine Beschreibung einfügt«. Dem »schwindelerregenden Kreislauf« zwischen Signifikat und Signifikant (Barthes) entrinnt die Analyse freilich nur, wenn sie sich gegenüber der Benennung des Syndroms neutral verhält, d. h. wenn sie sich von einer Terminologie a priori, die Kulturfilme dokumentarisch nennt und für den Begriff »dokumentarisch« zwangsläufig nach weiteren Signifikanten suchen muss, nicht irritieren lässt. Es geht nicht darum, den Kulturfilm als Dokumentarfilm zu legitimieren, sondern zu zeigen, wie er funktioniert.

Die vorliegende Darstellung folgt der großzügigen Definition von Oskar Kalbus, der dem Kulturfilm auch den »wissenschaftlichen Film« (»Forschungsfilm«) und den »Lehrfilm« (»Unterrichts- und Erziehungsfilm für Schulen«) zurechnet.<sup>101</sup> Zwar haben die Pioniere des Genres immer wieder diffizile Unterscheidungen vorgeschlagen – so etwa Curt Thomalla, der aus medizinischer Perspektive für unterschiedene Grenzziehungen zwischen dem Lehrfilm, dem »Volksbelehrungsfilm« und dem als Beiprogramm im Kino gezeigten Kulturfilm plädiert hat.<sup>102</sup> Allerdings weist Thomalla selbst darauf hin, dass solche Differenzierungen auf dem Gebiet »des hygienischen und sozialmedizinischen Vortragsfilmes« in eine »Sackgasse« geführt haben und dass gerade die prominenten Beispiele dieses Subgenres wie STEINACHS FORSCHUNGEN (1922) oder HYGIENE DER EHE (AT 1922) »in

97 Barthes 1988 a, S. 215.

98 Barthes 1988 a, S. 216.

99 Barthes 1988 a, S. 211.

100 Barthes 1988 a, S. 212.

101 Vgl. Kalbus 1956, S. 12.

102 Vgl. Thomalla 1924, S. 217.

Vortragssälen und auch in Kinos mit Begleitworten von Fachleuten vor dicht gedrängten Zuschauermassen gelaufen sind.«<sup>103</sup> Vielfach wurde das wissenschaftlich erstellte Material eines Lehrfilms auch für die populäre Version verwendet – ein Problem für jeden Historiker, der nicht selten fragmentarisch erhaltenes Material zu beurteilen hat und entsprechend vor Zuordnungsschwierigkeiten steht. Zudem weisen Kultur- und Lehrfilm für die syntagmatische Analyse vergleichbare Strukturen auf, so dass beide Genres in einem engen Zusammenhang zu sehen sind.

### Symptome

Die deutschen Kulturfilme der Weimarer Republik operieren mit drei Zeichensystemen, die sich wechselseitig interpretieren. In der Regel bilden Realfilmaufnahmen den Kern des Gesamttextes, häufig korrespondieren sie mit trickgrafischen Aufnahmen, und in allen Fällen werden sie von Zwischentiteln, also schriftsprachlichen Elementen, kommentiert. (Dies ändert sich erst mit der Einführung des Tonfilms, der die Funktion der Zwischentitel an den gesprochenen On- oder Off-Kommentar weitergibt; allerdings sind auch Mischformen geläufig: Filme, die Zwischentitel mit gesprochenem Kommentar kombinieren; im Übrigen werden noch bis in die 40er Jahre Kulturfilme in stummen Fassungen vorgeführt.) Eine vierte, für die Kinoaufführung überaus relevante Komponente, die begleitende Musik, muss hier unberücksichtigt bleiben, weil über sie mangels überlieferter Dokumente allenfalls zu spekulieren wäre; auch die Aussagen zeitgenössischer Fachleute wie etwa Klaus Pringsheim im »Kulturfilmbuch« zu diesem Thema bleiben recht vage.<sup>104</sup>

Der proportionale Anteil der visuellen Zeichensysteme ist variabel; keineswegs sind die Realfilmsequenzen in allen Filmen dominant; der Raum, den die Zwischentitel beanspruchen, ist (verglichen etwa mit den zeitgenössischen Spielfilmen) erheblich. Die Interferenz der drei Systeme lässt eine Tendenz zum »starrten Syntagma« im Sinne Barthes' erkennen: Ein Ausbruch aus der einmal festgelegten Konfiguration ist nicht vorgesehen. Wir haben es mit einer Matrix, einem »Syndrom« zu tun und können beobachten, wie seine Teile agieren und sich zueinander verhalten.

Im Bereich der Realfilmkamera ist eine Vielfalt der Einstellungsgrößen symptomatisch, bei äußerst geringer Mobilität der Kamera selbst. Die Variabilität der Bildausschnitte und ihre oft hierarchisierte Reihung innerhalb einer Sequenz (z. B. von Total über Halbnah und Nah bis Groß) ist mit der Objektbezogenheit des Genres zu erklären: Häufig beobachtet die Kamera einen Gegenstand und nähert sich ihm aus der Distanz, um allmählich in sein Zentrum vorzudringen. Der filmische Modus passt sich hier methodisch dem Perzeptionsmodus des Forschers an. Der Affinität zu den Naturwissenschaften entsprechen mikroskopische Aufnahmen mit teilweise extremen Vergrößerungseffekten; sie erweitern das Wahrnehmungsspektrum um Bereiche, die dem »normalen« Auge nicht zugänglich

103 Thomalla 1924, S. 220.

104 Vgl. Pringsheim 1924.

sind. Bildmasken (zur Hervorhebung eines Details) sowie betont ›didaktische‹ Einstellungen, die als demonstratio ad oculos im Sinne einer Beweisführung funktionieren, vervollständigen das Repertoire der im Kulturfilm bevorzugten Kadrierungen. Zeitlupe und (seltener) Zeitraffer, im zeitgenössischen Spielfilm ungebrauchlich, belegen den für den Kulturfilm spezifischen Einsatz avancierter kinematographischer Techniken.

Auch die grafischen Darstellungen weisen ein vielfältiges Spektrum auf, das von stark abstrahierten Formen bis zu ›realistischen‹ Zeichentechniken reicht, von der animierten Landkarte bis zu den Piktogrammen der ›bebilderten‹ Statistik, vom ungegenständlichen Symbol bis zum Silhouetten-Film. Die Schriftsprachlichkeit der Zwischentitel setzt sich oft in den grafischen Sequenzen fort: Der von den Druckmedien Buch und Zeitung bestimmte Lektüremodus ist im deutschen Kulturfilm erheblich gefordert; der Zuschauer hat ›viel zu lesen‹, und den Leser im Kino bedrängt unablässig das ›Merkel‹, das bereits die Schultafel und der Zeigestock des Lehrers seiner Seele eingebrannt haben.

Bezieht man in die Symptomatik des Kulturfilms übergeordnete Kategorien wie ›fiktional‹ und ›nicht-fiktional‹ ein, so steht man einem Hybrid-Genre<sup>105</sup> gegenüber, das heterogene Anordnungsmuster entschlossen miteinander verschränkt. ›Spielfilmhandlungen‹ übernehmen sehr oft die Rahmung des didaktisch aufbereiteten Materials, sind jedoch ein immanenter Bestandteil der didaktischen Konfiguration; sie haben in der Regel eine dienende Funktion und unterwerfen sich dem Unterweisungsduktus des Gesamttextes. Soweit der behandelte Gegenstand auf Instruktionspersonal angewiesen ist – ›Experten‹, ›Wissenschaftler‹ –, wird dieses mittels ›Inszenierung‹, also in der Dramaturgie des Spielfilms, eingeführt; oft ist der Lehrperson ein ›Schüler‹ beigegeben, und die Instruktion entwickelt sich zu einer ›Erzählung‹. Auch der Kulturfilm ist eine narrologische Maschine, die dem Rezipienten eine Geschichte erzählt.

Der Kulturfilm der Weimarer Republik vereint somit komplexe Strukturen im Mikrobereich der Zeichensysteme mit ebenso hochgradiger Komplexitätsreduktion in der ›Makrostruktur‹, d. h. in der didaktischen Gesamtanordnung, die der Erzählung strenge Grenzen setzt, jedem Teilsystem seine Funktion zuweist und ein Ausbrechen aus der syntagmatischen Struktur mit dem Stigma des Genrewechsels ahndet. Die ›kombinatorische Operation‹ innerhalb dieser Struktur wird Gegenstand der folgenden Untersuchung sein, in der die Symptome als Signifikanten betrachtet werden.

### **Kartographien: Aufsicht, Übersicht**

Kartographien schematisieren, bieten dem Nutzer eine fingierte Auf- und Übersicht. Das »geographische Laufbild« DIE ALPEN (1919, Felix Lampe) modelliert die politischen Grenzen der alpinen Staaten mit Hilfe animierter Ketten aus Punkten; Karten zeigen die Besiedlung am Süd- und Nordrand. Danach Luftaufnahmen: Städte, Seen, Schlösser, Ebenen sind nun aus ›realer‹, panoramatischer Aufsicht zu sehen; die Tragfläche eines Doppeldeckers, die kurz im Bild auftaucht,

105 Vgl. Schanze 2002, S. 141 f. (Hybridisierung).

verweist auf den Herstellungsmodus und verbindet die Realaufnahmen mit dem kartographischen Modus zu einem Syntagma.

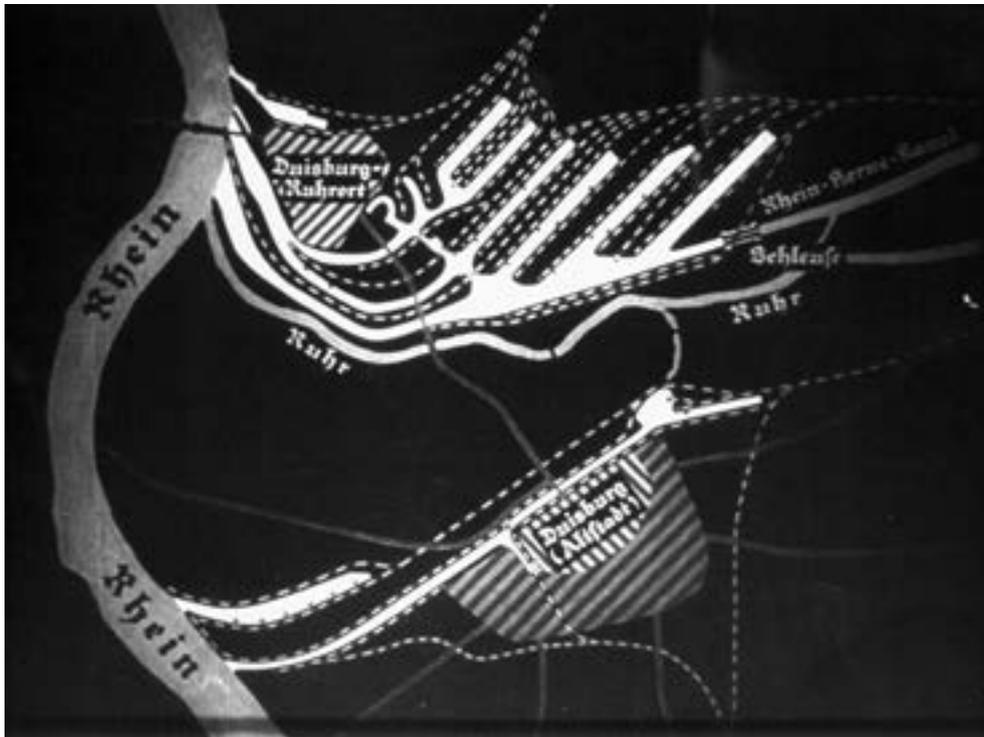
Die Modell- und Reliefdarstellungen werden so um eine Wahrnehmungsdimension erweitert, die jedoch nicht Dominanz beansprucht, sondern sich der Matrix der ›schematischen Darstellung‹ unterordnet. Eine Geographiestunde in Bildern – dass die Bilder laufen können, wird mit Vorsicht genutzt. Wichtig sind strukturelle Analogien. Noch 1933 wird der mit musikalischer Untermalung, Arbeiterchören und lyrisch-dramatischem Kommentar opulent ausgestattete Tonfilm *WAS IST DIE WELT?* aus dem Atelier Svend Noldan die ästhetische Struktur von Reliefkarten nutzen und sie als »Momentbilder« (Zwischentitel) permanenter geologischer Verschiebungen präsentieren.

Felix Lampe, der Erfinder des »geographischen Laufbilds«, begründet sein Verfahren sehr genau: »In der Fülle der Einzelperscheinungen findet sich der Mensch erst zurecht, wenn er Ähnliches aneinander rückt. [...] Gleiten auf einem geographischen Lehrfilm verwandte Wolken-, Küsten-, Berg-, Siedlungsformen ineinander über, jede an sich ein filmisches Stehbild ohne Bewegungsvorgang, so vollzieht sich im Betrachter durch seelischen Auf- und Übereinanderdruck dieser Einzelbilder doch eine Bewegung, nämlich die der Verschmelzung und der Klassifikation der Bilder, die Typenbildung.«<sup>106</sup> In etlichen anderen Filmen – wie etwa *DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART* (1922) – greift Lampe dieses Verfahren auf; *BILDER AUS GRIECHENLAND* (1921) beginnt mit einem achtminütigen, kartographisch gestützten Erdkundeunterricht. Erst in *VÖLKER UND KULTUREN AUS SÜDOST-ASIEN* (1923) sind die animierten Karten den Realaufnahmen untergeordnet: Orientierungshilfe für eine ethnographische Erzählung über einen »von der Kultur noch unbeeinflussten« (Zwischentitel) Teil der Welt. Ähnlich wird Jahre später das Kartenmaterial in dem Werbefilm *AMERIKA, DAS LAND DER UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN* (1926), hergestellt vom Filmdienst der Hamburg-Amerika-Linie, das reisesüchtige Auge eines bessergestellten Publikums über den Atlantik und durch die landschaftliche Vielfalt der Vereinigten Staaten geleiten.

In *DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT* (1921), einem Film des medizinischen Filmarchivs der Ufa, wird die Zeichentrick-Kartographie für die politisch-wirtschaftliche Statistik verwendet. Um die Folgen des Vertrags von Versailles für die deutsche Landwirtschaft zu veranschaulichen, werden auf einer Karte von Mitteleuropa die Viehbestände in Bewegung gesetzt; Rinder ›wandern‹ über die deutschen Grenzen nach Belgien und Frankreich. *DIE RUHRSCHANDE* (1923) operiert mit einem ähnlichen Verfahren. Auf einer Karte des besetzten Ruhrgebiets schieben sich kleine französische Soldatenhelme über die Städtenamen. Die Konnotation wird durch den folgenden Zwischentitel hergestellt: »Mit einem Riesenaufgebot von Truppen – 80 000 Franzosen und 7000 Belgiern – und modernstem Kriegsgerät haben die Verbündeten dieses waffen- und wehrlose Gebiet überfallen.«

Ein rein kartographisch-tricktechnischer Film ist der 1921 von der Ufa-Kulturabteilung produzierte Streifen *DIE ENTSTEHUNG DES BRITISCHEN WELTREICHES*: Eine Weltkarte verwandelt sich in einen Globus, dessen Erdteile sich zu einem schwarzen Rechteck zusammenschieben – der Fläche des britischen Empires, die

106 Lampe 1924 b, S. 138f.



LANDSCHAFT UND WIRTSCHAFT AM NIEDERRHEIN. Deulig-Film. Ca. 1925

in einem Schrifttitel exakt in Quadratkilometern angegeben wird. In trickgraphischen Metamorphosen wird die Bevölkerungsstatistik in bewegte Piktogramme übersetzt. Animierte Karten rekonstruieren die Gebietsveränderungen während des Hundertjährigen Kriegs, die Entstehung des ›atlantischen Reiches‹ und der Vereinigten Staaten. Auch die Kartengrafik über Entstehung und Wachstum des Duisburger Hafens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Deulig-Produktion *LANDSCHAFT UND WIRTSCHAFT AM NIEDERRHEIN* (1925), einem 80 Minuten langen Landschafts-, Industrie- und Städtefilm, folgt diesem Schema: Auf schwarzem Grund greifen die weißen Arme der Kanäle aus, Werftanlagen absorbieren zuvor leere Flächen – Umbau einer Landschaft unter dem Zugriff der Industrie. Die (gezeichneten) Figuren seien »nicht grafische Tatsachen, sondern grafische Ereignisse«<sup>107</sup> sagt Béla Balázs und umschreibt damit die spezifische Dynamik des gezeichneten Films.

Geographie als bewegte Geometrie: Auf diese Formel lässt sich der kartographische Signifikant im Lehr- und Kulturfilm verdichten. Exemplarisch wird dies im Film *DER VERSAILLER FRIEDENSVERTRAG – EIN WELTDRAMA* von 1923 vorgeführt: Eine Deutschlandkarte verwandelt sich in einen Kreis, dessen Segmentie-

107 Balázs 1961, S. 201.

rungen die »Zerstückelung des Deutschen Reiches« (Zwischentitel) und seine Gebietsverluste in Prozentzahlen anzeigen. Geographie wird in einem sehr direkten Sinn vermessen, d. h. in Statistik transformiert und als Relation von Soll und Haben dargestellt. Landvermessung, Absteckung des Territoriums: Das Reich präsentiert sich als quantifizierbare Masse, die ihrer politischen Natur gemäß nach Ausdehnung strebt. Verlorenes wird dabei buchstäblich – d. h. bildlich – glorifiziert: Die Umrisse Afrikas mit den verlorenen deutschen Kolonien sind umgeben von einem animierten Strahlenkranz.

Anders als die geographischen Kartographien tasten die Körpertopographien des Kultur- und Lehrfilms den realen Leib an seiner Oberfläche ab, um seine Defizite, Krankheiten und Beschädigungen als Abweichungen von der Norm festzuhalten. Der Signifikant – die Realaufnahme – bewährt sich als Instrument des *factum brutum*: der Augenschein als Beweis. Wenn der Ufa-Film KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE (1920) die Folgen der Wirbelsäulentuberkulose in Großaufnahme zeigt, wenn in DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT die Symptome der Hungerwassersucht in Detail Einstellungen vor Augen geführt werden, geht es um die Untrüglichkeit des Befunds: Die Überzeugungskraft des fotografischen Abbilds bestätigt die Diagnose, die der Zwischentitel schriftsprachlich dokumentiert. Der Körper ist hier das Territorium, das Krieg oder Frieden signalisiert, sich zur Wehr setzt oder gegen den Feind unterliegt.<sup>108</sup> Die Körperschau wird zum politischen Beweis: »Gesunde Gestalten« der Vorkriegszeit kontrastieren mit Erscheinungsformen ihres Verfalls unter den Bedingungen der »Hungerblockade« nach 1918.

Der den Blicken ausgestellte Körper des »Anderen« ist seit den Völkerschauen und den frühen ethnographischen Fotografien und Filmen geläufig; in diesem Bereich ist er auch in den Filmen der Weimarer Republik fest etabliert. (Auch der konfessionelle Missionsfilm macht hier keine Ausnahme, wie etwa die Aufnahmen von den Nigritos, den Ureinwohnern auf der philippinischen Insel Luzon, in PERLE DES OSTENS, 1926, beweisen.) Der Kulturfilm mit wissenschaftlichem Anspruch geht einen Schritt weiter: Den menschlichen Leib analysiert er als Feld von Tatbeständen nach dem binären Schema krank / gesund, normal / nicht normal. STEINACHS FORSCHUNGEN (1922), ein Ufa-»Großfilm« über neue Erkenntnisse in der Sexualmedizin, kontrastiert einen »feminin ausgebildeten« Mann mit seinem »normalen« Pendant.<sup>109</sup> Ein »bärtiges Weib« wird präsentiert wie in einer Monstrositätenschau. Der Index des »Abnormen« verlangt nach Behandlung, Anpassung an geltende Norm: Während in Naheinstellungen aus einem Operationssaal die Transplantation eines Leistenhodens zu sehen ist, versichert der Zwischentitel, dieses Verfahren diene »auch zur Behandlung der Homosexualität«.

Auch der Körper wird vermessen, territorial abgesteckt nach »angegriffenen« und noch nicht »angegriffenen« Zonen. Wie im »geographischen Laufbild« stellen grafische Darstellungen den syntagmatischen Zusammenhang her. In HYGIENE DER EHE, dem der Ruf »geradezu vollendeter künstlerischer und dramatischer«<sup>110</sup>

108 Zur »politischen Ökonomie« des Körpers vgl. u. a. Foucault 1976, S. 36 ff.

109 Vgl. den Beitrag von Ursula von Keitz über den Lehrfilm in diesem Band, S. 133.

110 Eheberatung im Film. In: Film-Kurier, Nr. 152, 19. 7. 1922 (Tagesbericht).

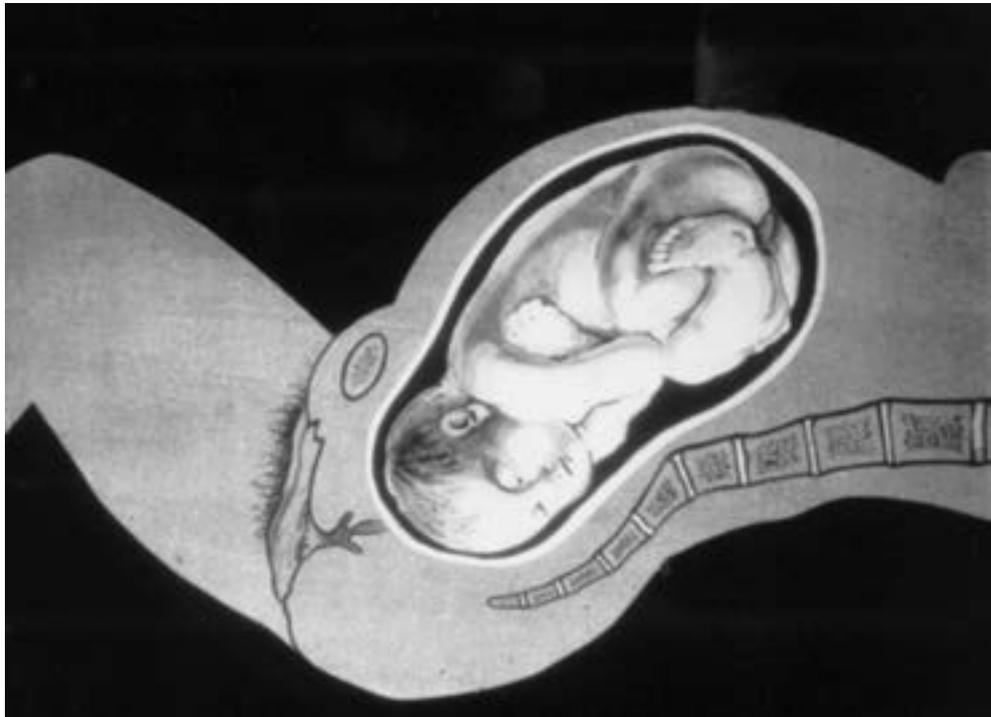


KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE. Nicholas Kaufmann. 1920

Gestaltung vorausgeht, werden in einer grafischen Technik die Entzündung der Samenkanäle und des Eileiters beim Tripper gezeigt, danach in nahen und großen Einstellungen die erbbiologischen Folgen: Eine Krankenschwester demonstriert an einem Säugling eine gonorrhöische Augenentzündung. In einer Verbindung von Real- und Trickfilm wird das Lichtbild eines weiblichen Beckens vermessen, in Zonen eingeteilt und mit Ziffern versehen, die dem monatlichen Wachstum des Embryos entsprechen. Der komplementäre Einsatz von schematischen Zeichnungen, Realfilm und Zwischentiteln funktioniert in STEINACHS FORSCHUNGEN als dramaturgische Grundstruktur für den »wissenschaftlichen Großfilm« (eine popularisierte Fassung für die Kinos wird gleichzeitig hergestellt und gegen die Zensur durchgesetzt).<sup>111</sup>

Demselben Schema folgt der argumentative Aufbau in GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG (1924). Mit diesem Film knüpfen Curt Thomalla und Nicholas Kaufmann an ihre Produktion DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN von 1920 an. Als Kopie überliefert sind eine »Ausgabe für Frauen« und eine »Ausgabe für Männer«: Bei dem ›heiklen Thema‹ hielt man es für ratsam, auf Geschlechtertrennung zu achten. ›Heikle Themen‹ bedingen antiseptische Präzi-

<sup>111</sup> Vgl. meinen Beitrag über Moderne und Modernisierung in diesem Band, S. 61 ff.



HYGIENE DER EHE. Panfilm, Wien. 1922

sion, eine Auskühlung der Bilder. Ausdrücklich empfiehlt ein Zensururteil zu *HYGIENE DER EHE* »lineare Trickdarstellungen [...], wie sie zur Darstellung des Schwangerschaftsverlaufs und des Geburtsakts schlechthin nicht entbehrt werden können.«<sup>112</sup> Gerade in diesem Bereich wird die körperliche Landschaft für den Kamerablick auf- und zubereitet, segmentiert und in Befunde zergliedert, die wissenschaftlich etikettiert und nach dem ›krank/gesund‹-Schema katalogisiert werden können. Gemessen wird, was der Krieg, die Hungerblockade, der Versailler Vertrag, der soziale Niedergang dem Leib zugefügt und in ihm angerichtet haben.

Die Summe aller aus der Ufa-Kulturabteilung hervorgegangenen Körperbilder ist der über 70 Minuten lange Lehrfilm *GEISSEL DER MENSCHHEIT* (1926) von Thomalla und Kaufmann, der die Technik der Mikroaufnahme (Adele Hollmann) und den Zeichentrick aus der Werkstatt Svend Noldans auf der Höhe ihrer Kunstfertigkeit zeigt. Im Verhältnis zur wissenschaftlichen ›Sachlichkeit‹ dieser Bilder übernehmen die Realaufnahmen von den Merkmalen der Syphilis eine um so dramatischere, gezielt perhorreszierende Funktion. »Bisweilen windet man sich kotzübel vor Grauen«, bekennt Kurt Pinthus in schöner Offenheit.<sup>113</sup> Im sel-

112 <http://www.deutsches-filminstitut.de>. Edition der Zensururteile der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. Dokument 0.70, 28. 2. 1925, S. 5 (28. 7. 2003).

113 Pinthus 1926, S. 473.

ben Jahr noch finden erhebliche Teile der hier gezeigten Aufnahmen Eingang in den 105 Minuten langen Spielfilm *FALSCHER SCHAM* (1926, Rudolf Biebrach), der, gleichfalls unter der wissenschaftlichen Leitung von Thomalla und Kaufmann, die von der Deutschen Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten initiierte Kampagne gegen unehelichen Geschlechtsverkehr in ein sentimentgeladenes Melodrama einkleidet – nicht ohne Referenz auf das nicht-fiktionale Original: Wenn die bereits ›bekehrte‹ Heldin und ihr noch widerstrebender Liebhaber ins Kino gehen, weist ihnen die Leuchtschrift des Ufa-Titels *GEISSEL DER MENSCHHEIT* den Weg zum rechten Lebenswandel.

Übrigens übt die Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten einen nicht geringen filmpolitischen Einfluss aus, wie das Urteil der Film-Oberprüfstelle vom Januar 1927 zu *FALSCHER SCHAM* belegt: Gegen den Antrag der badischen Regierung kann der Sachverständige des Reichsgesundheitsamtes erfolgreich geltend machen, dass die Mitwirkung der Gesellschaft »an der Herstellung des Filmstreifens bereits eine Gewähr dafür biete, dass auf Jugendliche ausreichend Rücksicht genommen sei.«<sup>114</sup> 1931 schließlich stellt Walter Ruttmanns Spielfilm *FEIND IM BLUT* die Syphilis als eine Geißel der Weimarer Republik dar, deren wachsende Gefahr die suggestiv eingeblendeten Jahreszahlen seit 1918 signalisieren; einige extreme Kameraeinstellungen und die von Wolfgang Zellers Musik gestützten Parallelmontagen zwischen unterschiedlichen Spielhandlungen vermitteln im Sinne einer modernen Soziologie zwischen Arbeit und Freizeit, dem privaten und dem öffentlichen Raum.

### Vergrößerungen: Zugriff und Beherrschung

An Naturbildern schult sich der Kulturfilm, den Tatbeständen in die Poren zu dringen. *DER WASSERFLOH* (1921), für die Ufa hergestellt von der auf mikroskopische Aufnahmen spezialisierten Köhler-Film, analysiert die Physiologie eines 2 mm großen Kleinkrebses. Die Zwischentitel benennen nicht nur das jeweilige Signifikat, sondern markieren auch die Stufen der Annäherung: »Links der Kopf mit dem Auge, oben das pulsierende Herz«, »Kopf mit dem Auge in stärkerer Vergrößerung«, »Bewegung des Auges, noch stärker vergrößert«. *INSEKTEN, DIE »INS WASSER GINGEN«* (1921) weist eine ähnliche Konstruktion auf. Einem Kameraschwenk über einen Tümpel folgt die Naheinstellung auf eine Ente, dann die Großaufnahme einer Fliege in einem Glas Wasser, schließlich, in nochmaliger Vergrößerung, die Rettungsmanöver der Fliege, die in ein ›falsches‹ Element geraten ist.

Auch in Technik- und Kunstfilmen findet sich das Modell der progredierenden Annäherung an den Gegenstand. In *DIE PRITZELPUPPE* (1923) beobachtet die Kamera respektvoll die Künstlerin Lotte Pritzel aus der Distanz, um sich dann in Groß- und Detailaufnahmen ihren bizarren Puppenimitationen zu nähern. *HOHLGLASFABRIKATION* (1921) beginnt mit totalen Schwenks über die Arbeiter in einer Glasfabrik, dann tastet sich die Montage von halbtot bis halbnah an die Arbeitsabläufe heran, um schließlich in Naheinstellungen die Anfertigung eines gläsernen Lampenschirms zu zeigen. Hierarchisierung der Wahrnehmungsführung –

<sup>114</sup> <http://www.deutsches-filminstitut.de>. Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. Dokument 0.62, 31. 1. 1927, S. 2 f. (28. 7. 2003).

vom Ganzen zum Detail – ersetzt hier weitgehend den sprachlichen Signifikanten: Der Film kommt mit auffallend wenigen Zwischentiteln aus.

Mikroskopische Techniken kommen auch der binären Kodierung von ›gesund‹ und ›krank‹ zugute. In *WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL. HYGIENE DES HÄUSLICHEN LEBENS* (1922) zeigt eine optische Vergrößerung das »Wuchern von Bakterien« im Hausmüll als abschreckendes Beispiel dafür, was eine einzige Fliege in einem vernachlässigten Haushalt anzurichten vermag. Mit mikroskopischen Aufnahmen werden in *DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG* (1924) und *GEISSEL DER MENSCHHEIT* (1926) Filzläuse an weiblichen Schamhaaren, Syphiliserreger (›mehrtausendfach vergrößert‹) und die »lebende Krätzmilbe« gezeigt. Wenig später wird der erste Tonfilm der Ufa-Kulturabteilung, *GLÄSERNE WUNDERTIERE* (1929), mit Aufnahmen von transparent schimmernden Krebsarten, Ringelwürmern und Quallen ein Höhepunkt des Mikro-Aufnahmeverfahrens sein.

Die »mehrtausendfache« Vergrößerung ist im biologischen Bereich das Pendant zu den Panorama- und Luftaufnahmen, die Auf- und Übersicht über Landmassen fingieren. Sowohl die Wege der Bakterien im menschlichen Körper als auch die Serpentinafen des Gotthard-Passes in den Alpenfilmen signalisieren Zugriff und Beherrschung. Das Unheil im Körper und der Widerstand der Geographie sind zu besiegen, sobald sie mit dem wissenschaftlichen Blick erfasst und technisch vermessen sind. Der medizinischen Sonde im Mikrobereich entspricht in den geographischen Dimensionen der Blick aus den Wolken, den das Flugzeug ermöglicht. Von der ersten Einstellung in *DIE STADT DER MILLIONEN. EIN LEBENSBIOD BERLINS* (1925), in der sich ein Doppeldecker den Dächern Berlins nähert, bis zum Anflug der Führermaschine über Nürnberg in der Exposition von Leni Riefenstahls *TRIUMPH DES WILLENS* (1935) wird sich dieser Topos im deutschen Kulturfilm etabliert und dem Bewusstsein seiner Rezipienten eingeschrieben haben.

Zeichentrick und Animation dienen der Komplexitätsreduktion ebenso wie der pointierten Argumentation. Das Filmfragment *DER FRIEDENSVERTRAG IN VERSAILLES* (AT, ca. 1921, vermutlich von Hans Cürli's Institut für Kulturforschung produziert), beginnt mit zierlichen Scherenschnitt-Figurinen, Signifikanten für die ehemaligen Kriegsgegner Italien, England, Frankreich und Deutschland. Trickgrafik als ästhetische Umsetzung von Statistik: Der Film bilanziert die von Deutschland zu begleichenen Reparationskosten, umgerechnet in Brotlaibe pro Kopf der Bevölkerung. Wenn hier politisch-ökonomische Daten in Piktogramme übersetzt werden, so geht es in *DIE GROSS-STATION NAUEN IM WELTVERKEHR* (1921) um technische Sachverhalte, die sich der Wahrnehmung entziehen. Elektrische Wellen, die von einer Antenne mit Lichtgeschwindigkeit ausgestrahlt werden, können nur als physikalisches Schema ›visualisiert‹ werden. Auch der Aufbau der Station wird zunächst im Zeichentrick vorgeführt; danach schwenkt die Kamera ›real‹ riesige Masten, Betonfundamente und Antennendrähte horizontal und vertikal ab.

*AUS EIGENER KRAFT* (1924), ein Ufa-Film über die Automobilproduktion, zeigt in schematischen Zeichnungen die einzelnen Teile von Karosserie, Motor und Getriebe, bevor die Realfilmkamera in der Werkhalle ihre Funktionsweise vorführt. Sehr ähnlich präsentiert *GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG* (1924) das menschliche Gehirn und das Rückenmark in grafischen Darstellungen; hier wie dort wird der ›Bau der Dinge‹, die Konstruktionsform der organischen und anorganischen Materie betont.

Wie im Rebusrätsel verlangt der Zeichentrick seinem Betrachter eine elementare Kombinationsgabe ab. Stimmzettel, die in eine Urne flattern, ›bedeuten‹ Wahlen, in diesem Fall die Abstimmung in Ost- und Westpreußen über die Staatszugehörigkeit (*DER VERSAILLER FRIEDENSVERTRAG – EIN WELTDRAMA*, 1923). Weiße Pflanzensilhouetten auf schwarzem Grund: die Getreidelieferungen der Landwirtschaft. Bergarbeiter als Schattenrissfiguren: die verlorenen Eisenerzlager. Schiffsmodelle und Eisenbahnwaggons: die von den Siegermächten zerschlagene Infrastruktur. In *DIE STADT DER MILLIONEN* apostrophieren ein Kranz aus Papiergeld um ein Bankhaus, ein Ring aus Zeitungen um ein Verlagsgebäude den Geld- und Nachrichtenumsatz in einer modernen Metropole wie Berlin.

Setzen Trick und Grafik somit die Einübung in einen spezifischen Lektüremodus voraus, so erzeugen sie auch Redundanz. Sie ist Teil des didaktischen Konzepts: Was der Zwischentitel verspricht, soll durch ein Bild veranschaulicht werden; was in der ›Wirklichkeit‹ sichtbar ist, kann die Zeichnung noch einmal verdeutlichen, und was die Realfilmkamera nicht ›sehen‹ kann, soll zumindest in der schematischen Reduktion dem Auge ›greifbar‹ werden. Die Sachverhalte sind eindeutig, ihre Präsentation muss unmissverständlich sein. Im Reich der Fakten agieren die Konfigurationen des Kulturfilms als ein auf Perfektion bedachtes, kalkulier- und überprüfbares ›Aufschreibesystem‹ (Friedrich Kittler).

### Zeitlupe und Zeitraffer, Kreise und Masken

Fokussierungen dirigieren den Blick, sollen das Gesehene dem Gedächtnis einprägen. Technische Signifikanten wie Kreisform und Bildmaske leisten diesen Dienst – etwa, wenn sie in *DIE ALPEN. TAUSEND UND EIN BILD VOM SCHWEIZER VOLK UND SEINEN BERGEN* (CH? ca. 1921) die Stadtansichten von Basel und Zürich ›rahmen‹ oder den »Ausblick nach dem Jochpass« durch eine fernglasförmige Kaschierung lenken. Kreise markieren in *GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG* (1924) den medizinischen Befund. In *DIE PRITZELPUPPE* (1923) heben sie den Kunstgegenstand auratisch aus seiner Umgebung heraus.

Da die Kamera meist in fester Position verharrt, Fahrten oder extreme Schwenks vermeidet, sind es Rahmungen und Fokussierungen dieser Art, die Mobilität in den Ablauf bringen. Zugleich geht es auch hier um den Lerneffekt; Kreisformen und Masken gleichen die Präsentation den Darstellungen in Bilderfilmen und populären Sachbüchern an. Intermedialität – der Rekurs auf den Lichtbildvortrag, die *Laterna Magica*, die illustrierten Printmedien des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – ist ein herausragendes Merkmal des Kulturfilms.

In anderer Weise sorgen die von der Technik ermöglichten Beschleunigungs- und Verlangsamungseffekte für Präzisierung oder Dynamik. Wie ein Lehrbuch führt der von der Ufa-Kulturabteilung hergestellte Lehrfilm *DISKUSWURF* (1921) nicht nur den Gegenstand selbst, sondern auch den Modus seiner technischen ›Aufbereitung‹ vor. Ein Zwischentitel erläutert die Technik der Zeitlupe und weist den Betrachter damit zugleich in den ihr gemäßen Rezeptionsmodus ein. Drei Varianten – Wurf aus dem Stand, mit Körperdrehung und »von hinten gesehen« – erklären die Physiologie des Diskuswurfs, jeweils ›normal‹ und in Zeitlupe. Das filmische Syntagma funktioniert als Analyseverfahren, das historisch be-

reits in den chronofotografischen Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge und Étienne Jules Marey angelegt ist; das Filmbild, aufgenommen von einer starren, zentral positionierten Kamera, hat den Stellenwert einer demonstratio, welcher der gelehrige Sportler nachzueifern hat.

Anders die Technik des Zeitraffers: Sie dynamisiert den filmischen Ablauf und übernimmt gelegentlich die Funktion des ironisierenden Kommentars. In *DIE STADT DER MILLIONEN* verweist ein ›rasender‹ Uhrzeiger auf den beschleunigten Rhythmus der Großstadt, dem sich sogar das Wachstum der Balkonpflanzen anpasst. Und in *WIE BLEIBE ICH GESUND. 1. TEIL* (1922) wird die Neigung des Alltagsmenschen, sich nach oberflächlicher Morgentoilette so schnell wie möglich in seine Kleider zu werfen, mit Hilfe ironischer Zeitrafferaufnahmen getadelt: ›So nicht!‹ – dies ist die Konnotation. Stattdessen unterbreitet der Film ausführliche Vorschläge, wie mit frischer Luft, Freiübungen und sorgsamem Anlegen lose sitzender Unterwäsche der Tag auf gesunde Weise zu beginnen sei.

### Apparate, Schnittstellen

Schon die filmischen Kartographien und Körpertopographien haben gezeigt, dass es problematisch wäre, die Zeichen vom jeweils Bezeichneten – der Landschaft und dem menschlichen Leib – schematisch zu abstrahieren. Die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant überbrückt die Lektüre, in deren Licht sich das Bezeichnete als Erkanntes erschließt und sich Affinitäten herauskristallisieren. Zu ihnen gehört die Präferenz des Kulturfilms für Prothesen, für die Schnittstellen zwischen Körper und Maschine und schließlich für Apparate, die »aus eigener Kraft« funktionieren. Hier insbesondere haben sich der naturwissenschaftliche Positivismus des 19. Jahrhunderts, die Industrialisierung des Körpers und die Technisierung der Wahrnehmung dem Genre eingeschrieben.

*KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE* (1920) zeigt Apparate für die »Streckung und Umbiegung der verkrümmten Wirbelsäule« (Zwischentitel), den »Gang im Schienen-Hülsenapparat«. Technik vermittelt zwischen dem geschundenen Körper und seinem Umfeld, ›biegt‹ ihn zur ›Normalität‹.<sup>115</sup> In *MENSCHEN-ÖKONOMIE* (ca. 1921) wird der Körper beruflichen Eignungstests unterworfen. Die Wendigkeit der Hand, über die ein Damenfriseur verfügen muss, wird vom »Vibrationsprüfer« gemessen; ein »Gedächtnisapparat« testet das Erinnerungsvermögen für Formen.

So wie sich hier die Kamera auf die Funktionsweise des Apparats konzentriert, rückt *WIE SICH DER TANNENBAUM IN PAPIER VERWANDELT* (1921) – ein Lehrfilm nach dem populären Schema ›vom Rohmaterial bis zum Fertigprodukt‹ – technische Logiken ins Blickfeld: das »Kochen des Holzes im Hochdruck-Kessel«, das »Zermahlen im Schleifer«, die Entwässerungsmaschine und das Schüttelsieb. *MILCH UND MILCHVERWERTUNG* (1921) zeigt die technisch überholte »Butterfertigung im Handbetrieb«, um nachdrücklich den durch Maschinen bewirkten Fortschritt vor Augen zu führen: die Arbeit der Zentrifuge und des mechanischen Butterfertigers oder die Milchanalyse im Labor. Der Mensch, im agrarwirtschaftli-

115 Zur Bedeutung der Prothesen nach dem Ersten Weltkrieg vgl. Sloterdijk 1983, S. 791 ff.



DIE STADT DER MILLIONEN. EIN LEBENSBIOD BERLINS. Adolf Trotz. 1925

chen ›Handbetrieb‹ noch dicht am Tier oder am zu bearbeitenden Gegenstand, rückt in der industriellen Produktion in die Distanz, wird vom Akteur zum Beobachter. Er übernimmt Kontrollaufgaben, wie sie der ab 1929 von der Naturfilm Hubert Schonger vertriebene schwedische Film STAHL in seinen präzisen Arbeitsplatz-Beobachtungen im Stahlwerk Sandviken zeigt.

Interventionen der Maschinen in den Naturprozess sichern den erreichten kulturellen Standard und sind zukunftsweisend. Die VERKEHRSREGELUNG IN DER NORDSEE (1927) erscheint als Zähmung der Meereshgewalt unter dem Zugriff der Technik: Windmesser, Feuerschiffe, Leuchttürme und -bojen sind Maschinen, die das Element in seine Schranken verweisen. Die erfolgreichste Karriere hat der Verbrennungsmotor durchlaufen (AUS EIGENER KRAFT, 1924): eine Maschine für alle Lebenslagen, die beim Autorennsport, im Motorboot, im Krieg und im Straßenverkehr gleichermaßen vom Triumph der Technik kündigt. (Mit dem Motiv der Ausfahrt der Feuerwehr erinnert dieser Film übrigens an einen populären Topos des frühen Kinos der Attraktionen – ähnlich wie die Arbeiterinnen, die in HOHLGLASFABRIKATION, 1921, auf den Fabrikhof und auf die Kamera zugehen, oder die AEG-Arbeiter, die in DIE STADT DER MILLIONEN, 1925, ihre Werkhalle verlassen, auf die kinematographischen Inkunabeln der Brüder Lumière als Referenz verweisen.)

Eine Präferenz des Kulturfilms gilt den Verkehrs- und Kommunikationsnetzen, der Medientechnik und den eigenen Herstellungsbedingungen. *DIE GROSS-STATI-ON NAUEN IM WELTVERKEHR* (1921) konstruiert den Weg eines Telegramms von der Rohrpost über die maschinelle Transkription bis zum ›Schnellgeber‹ als technikgestützte Überwindung von Raum und Zeit, die den Körpereinsatz durch die Überwachung automatischer Abläufe ersetzt. Noch 1928 greift *EIN TAG IM FUNKHAUS* diesen Erzählmodus auf und beschreibt im Zeichentrick, wie ein gesungenes Lied seinen »Wellenweg vom Mund zum Mikrophon« findet und von dort über Antennen zum heimischen Lautsprecher wandert. Im selben Jahr entsteht der rund einstündige Streifen *DIE WUNDER DES FILMS* (1928), ein »Werklied von der Arbeit am Kulturfilm«, »komponiert« von Edgar Beyfuss, dem Leiter der Filmunterrichts-Organisation der Ufa. In populärer, auf Unterhaltungseffekte bedachter Weise wird hier das visuelle Alphabet des Genres vorgestellt und am Ende eine kleine filmtechnische Sensation geboten: ein Ausblick auf die Zukunft des Farbfilms mit frühen Beispielen u. a. des Technicolor-Systems. Kracauer tadelt die Beliebigkeit dieses »neutralen Querschnittsfilms«, »gespickt mit technologischem Optimismus«, und moniert, dass der Volksverband für Filmkunst ihn in sein Programm aufgenommen hat.<sup>116</sup>

1929, im Tobis-Film *WIE EIN TRICKFILM ENTSTEHT*, tritt Edgar Beyfuss dann vor die Tonfilmkamera und erläutert in einem Vortrag die Präzisionsarbeit, die für die Herstellung von Zeichentrickfilmen und animierten Landkarten erforderlich ist. Der Zuschauer lernt die Arbeit am Tricktisch kennen, sieht Lotte Reiniger bei der Arbeit an einem ihrer Scherenschnitt-Filme zu und erfährt am Ende, dass auch die Ästhetik des ›absoluten‹ oder ›abstrakten‹ Films für die werbende Wirtschaft geeignet ist. Der Tonfilm *DAS TECHNISCHE AUGE* (1931) verfolgt minutiös die Herstellung von Speziallinsen für den Fotoapparat, *AUS DEM WUNDERREICH DER TECHNIK: DER TONFILM* (1933) dokumentiert das technische System des Lichttons von den physikalischen Grundlagen bis zur Kinoprojektion.

### Fiktional/nicht-fiktional

Mischungen fiktionaler und nicht-fiktionaler Anordnungsmuster, Wechsel zwischen Präsentation und Narration, zwischen dem Zeigegestus des Genres und seinen erzählenden Komponenten sind dem Kulturfilm immanent. Oft ist die Grenze schwer zu bestimmen: Genau genommen ist jedes Arrangement für die Kamera ein Indiz für *filmische* Realität<sup>117</sup>, die nach allgemeiner Übereinkunft als ›dokumentarisch‹ rezipiert wird, weil der Betrachter bereit ist, der Abbildung, bezogen auf das Signifikat, einen ›Wahrheitsgehalt‹ zuzugestehen. Die Narration lenkt dabei seine Aufmerksamkeit auf den Präsentationsvorgang und bereitet ihn vor. Ein überzeugendes Beispiel dafür liefert *DER HIRSCHKÄFER* (1921), ein früherer ›Naturfilm‹ der Ufa<sup>118</sup>: Wenn hier zwei ›Naturfreunde‹ durch den Wald schlendern, stimmt die Beiläufigkeit des Geschehens nur auf das Folgende ein – auf die

116 Kracauer 1984, S. 204.

117 Vgl. Hattendorf 1994, S. 43 ff.

118 Vgl. den Beitrag von Kerstin Stutterheim in diesem Band, S. 174.



EIN TAG IM FUNKHAUS. Arthur Böhm &amp; Co. 1928

präzise, zum Teil im Labor gedrehte Studie des Hirschkäfers und seiner Lebensgewohnheiten.

Ein seltenes Beispiel für die Integration einer ›geträumten‹ Szene bietet *DIE PRITZELPUPPE*. Ein Zwischentitel erläutert, dass sich Lotte Pritzel bei der Herstellung ihrer Figurinen von den bunten Gestalten des Münchner Karnevals habe anregen lassen. Danach ist die Künstlerin in ihrem Atelier zu sehen, ihr Blick geht seitlich durch das Fenster in eine imaginäre Ferne, und eine lange Überblendung führt den Blick des Zuschauers in eine traumartig stilisierte Fastnachtsszene. Ebenso langsam blendet das Bild ins Atelier zurück: Die Künstlerin ›erwacht‹ aus ihrem ›Traum‹ und macht sich an die Arbeit. Als ›lebende Pritzelpuppe‹ hat in diesem Film übrigens die Tänzerin Blandine Ebinger mit einem Tanz aus dem Ballett der »Herzogin von Neufundland«, zu dem Lotte Pritzel die Kostüme entworfen hat, einen ungewöhnlichen Auftritt.<sup>119</sup>

Dem Anspruch klassischer Bildung suchen fiktionale Szenen zu genügen, die als ›Rückblenden in die Vergangenheit‹ im didaktischen Kontext des Kulturfilms eine zweite Zeitebene bilden. So erinnern etwa in *DIE STADT DER MILLIONEN* in theaterhaftem Dekor gestellte Szenen – Lessing in seinem Arbeitszimmer, Fichtes

<sup>119</sup> Vgl. Cürlis 1924, S. 214.

Reden an die deutsche Nation – an Berlins Vergangenheit. 1925, im Jahr der Reichspräsidentenwahl, nutzt DAS LIED VOM DEUTSCHEN MANN ähnliche Reminiszenzen an die ›Heroen des Geistes‹ zur Propaganda für Paul von Hindenburg. Bereits in DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART (1922) werden das Leben am Rhein zur Römerzeit oder Blüchers Rheinüberquerung im historischen Ambiente nachgestellt.

In DIE GROSS-STATION NAUEN IM WELTVERKEHR (1921) erfährt der diegetische ›Faden‹, der den Zuschauer an die komplexen Zusammenhänge einer Großtechnologie heranführen soll, eine Ausformung zur ›Geschichte‹ mit Haupt- und Nebendarstellern, Krise, Problemdefinition und Lösung. Die dramaturgischen Bauformen sind sinnfällig mit den didaktischen Elementen verschränkt. »Im Büro der Deutschen Überseebank wurde als nötig erkannt, dem amerikanischen Geschäftsfreund Mr. White ein Telegramm zu schicken« – so informiert ein Zwischentitel. ›Spielfilm‹: zwei Herren in einem Büro, ein Bürobote, der Telegrammtext an Mr. White. Die Kabelverbindung nach New York, so stellt sich heraus, ist gestört. Ratlosigkeit. Ein ›Experte‹ hat die Lösung: »Dann telegraphieren wir eben drahtlos.« Der Bürobote bringt das Telegramm zum Postamt und löst nun den weiteren Ablauf aus, einen medientechnischen Lehrfilm über drahtlose Telegraphie. Der Filmschluss folgt dem Modell des ›happy ending‹ im Spielfilm: »Mr. White empfängt das Telegramm der Deutschen Überseebank eine Stunde, nachdem es dort geschrieben wurde.« Zwölf Jahre später verfügt der Tonfilm über eine erweiterte Skala raffinierter Präsentationseffekte. AUS DEM WUNDERREICH DER TECHNIK: DER TONFILM (1933) beginnt mit einer kurzen Spielszene, die sich schnell als Ausschnitt aus einer Atelierproduktion entpuppt. Eine Off-Stimme geleitet den Zuschauer danach durch einen technischen Lehrfilm über das Lichtton-System, am Ende führt sie ihn auf den Spielfilm-Set im Atelier zurück.

Schematischer sind die narrativen Teile in WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL – das Erwachen eines Ehepaars am Morgen, das gemeinsame Frühstück, eine Szene im Lebensmittelladen – dem didaktischen ›Haupttext‹ zugeordnet; Zwischentitel sorgen dafür, dass der Zuschauer ›richtig‹ und ›falsch‹ rasch zu unterscheiden lernt. HYGIENE DER EHE erzählt eine lehrreiche Geschichte, in welcher der Arzt als Autoritätsfigur, die proletarische Patientin als besserungsfähige Schülerin agieren. Eine Bildergeschichte, wie sie Bänkelsänger erzählt haben könnten: In einer Komposition aus Dialogtiteln und ›Spielfilm‹-Szenen wird eine an Tuberkulose erkrankte junge Frau, die in deprimierenden sozialen Verhältnissen geheiratet und ein Kind zur Welt gebracht hat, zu besserer Einsicht und alsbald zur Mütterberatungsstelle geführt. Auch im Kino reüssiert dieses Konzept: »Durch diesen Film wurde eigentlich erst den Kinobesitzern darüber die Augen geöffnet, dass auch Kulturfilme ein großes Geschäft sein können, und gerade dieser Film wurde in steigendem Maße als abendfüllendes Programm in den regulären Spielplan vieler Kinos aufgenommen.«<sup>120</sup>

In der Realitätskonfiguration des Kulturfilms übernimmt die Diegese eine begrenzte, das Zuschauerinteresse stimulierende Funktion – eine Funktion zweiten Grades von illustrativem, ›unterhaltsamem‹ Stellenwert; zum Haupttext der päd-

120 Gutmann 1924, S. 303.

agogischen Unterweisung verhält sie sich als Paratext.<sup>121</sup> Besonders in der Produkt- oder Industrierwerbung bewährt sich der Belehrungsgestus, eingeflochten in eine kleine Spielhandlung oder, wie im Tonfilm *DAS TECHNISCHE AUGEN* (1931), als inszenierter Dialog: Ein charmanter ›Experte‹ erläutert einer fotobegeisterten jungen Dame die Bedeutung der Linsen im Fotoapparat, bevor der Herstellungsprozess gezeigt wird.

Eben diese Relation von Haupt- und Paratext wird im Ufa-Kulturfilm *AUS EIGENER KRAFT* (1924) spektakulär unterlaufen. Der Film will für das eigene Auto werben und bedient sich dafür zweier Leitfiguren, die im Verlauf des Films zu den Akteuren eines ausufernden Melodrams mutieren. ›Ingenieur‹ (Kurt Junker) und ›Tochter aus gutem Haus‹ (Helga Mjön) werden zunächst prototypisch als ›Lehrer‹ und ›Schülerin‹ eingeführt, eine Grundsituation, die der Kulturfilm bevorzugt, um komplexe Sachverhalte – hier die Konstruktion und Funktionsweise des Automobils – auf einer Diskursebene zu erörtern. Eine Film-im-Film-Präsentation führt in die Geschichte des Motorbaus ein und nutzt die Gelegenheit, in deutlicher Selbstreferenz nicht nur den Potsdamer Platz mit dem Haus Vaterland, dem Stammhaus der Ufa, zu zeigen, sondern auch mit einer sensationellen Feuerwehraction an die ersten Jahre des Kinos zu erinnern. Die Probefahrt freilich, zu der sich die junge Frau und ihr Ingenieur verabreden, wird zur Bruchlinie zwischen Präsentation und Narration, Didaxe und Diegese, sprödem Lehrfilm und spannungsreichem Liebesdrama. Mit ihrer ›Flucht ins Grüne‹ bricht auch der Film aus dem vorgegebenen Genre aus und wird in einen anderen Illusionsraum, eben den des Melodrams, katapultiert. Gewiss findet die Ufa am Ende zur Raison, d. h. zum Lob deutscher Technik zurück, aber den waghalsigen Code-Wechsel hat der Film ästhetisch nicht überstanden. Im Spektrum des deutschen Kulturfilms bildet *AUS EIGENER KRAFT* ein auffallendes Zwitterprodukt.

Nur ein Jahr später produziert die Ufa-Kulturabteilung mit *IM STRUDEL DES VERKEHRS* (1925) einen Film, der mit didaktischer Entschiedenheit die Probleme des »Molochs Verkehr« als eine Aufgabe der technisierten Moderne behandelt und dabei fiktionale und nicht-fiktionale Konstruktionselemente, humoristische Überspitzungen und avantgardistische Bildstrategien effektiv integriert. Ein Experten-Vortrag gibt den dezenten Rahmen für eine komplexe Abhandlung über Unfallgefahren, Verkehrserziehung in den Schulen (mit geschickter Nutzung des Film-im-Film-Effekts), die Ausbildung der Verkehrspolizei und die Folgen des Alkohols im Straßenverkehr. Gleich zu Beginn pflanzt ein spektakulärer Realfilm-Trick den »Moloch« als roboterartigen Riesen ins Getümmel am Potsdamer Platz; am Ende mündet die konsequent aufgebaute Erzählung in einen turbulenten Slapstick über die Erlebnisse eines Provinzlers im Chaos des hauptstädtischen Verkehrs. Auch in die Kamerastrategie des Kulturfilms kommt Bewegung: Während einer rasanten Fahrt der Feuerwehr durch das Berliner Zentrum ist der Aufnahmeapparat auf den Wagen montiert. Dem zentralen Problem der mobil gewordenen Moderne, dem Verkehrschaos in den großstädtischen Straßen, verpasst der Film letztlich eine Remedur aus dem Geist des militärischen Drills: jene »musterhafte Ordnung« der Verkehrsführung, die der Zuschauer in *AMERIKA*,

121 Vgl. Genette 2001.



IM STRUDEL DES VERKEHRS (EIN FILM FÜR JEDERMANN). Leo Peukert. 1925

DAS LAND DER UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN (1926) in der Aufsicht auf eine New Yorker Straßenkreuzung bewundern darf.

Sechs Jahre nach AUS EIGENER KRAFT fasst DER GLÄSERNE MOTOR (1930) – ein »Ufa-Ton-Lehrfilm für jeden Kraftfahrer« und zugleich ein Werbefilm für den Benzol-Verband – alle bis dahin entwickelten Bauelemente des Lehr- und Kulturfilms zusammen: den Experten-Vortrag vor gelehrigem Publikum, das naturwissenschaftliche Experiment in Groß-, Nah- und Detailaufnahmen, den Mikrofilm, den Film-im-Film-Effekt (mit eingespielten Trick- und Industriefilmsequenzen), schließlich eine dem Spielfilm nachempfundene Rollenverteilung im agierenden Personal, die für »unterhaltsame« Dialoge sorgt.

### Beglaubigungen, Beschwörungen, Appelle

Sind im »stummen« Spielfilm die Zwischentitel als Paratext zum Text der Bilder anzusehen, so ist im Kulturfilm diese Relation keineswegs ähnlich eindeutig. In zahlreichen Fällen gilt eher die Umkehrung: Hier dominiert die schriftsprachliche Information, und die Real- oder Trickfilmsequenzen übernehmen eine das Wort bestätigende oder illustrierende Funktion. Zumal in den frühen Jahren der Ufa-Kulturabteilung und ihres Medizinischen Filmarchivs beherrscht ein vom wissenschaftlichen Lehrbuch tradierter Logozenismus den syntagmatischen Aufbau der

Filme; abgeschwächt pflanzt er sich auch im populären Kulturfilm fort. Nicht selten weisen die Zwischentitel eine Häufung fachwissenschaftlicher Begriffe auf, die erläutert werden müssen. Selbst eine so einfallsreiche Bildergeschichte wie *DIE GROSS-STATION NAUEN IM WELTVERKEHR* wartet mit Zwischentiteln wie diesem auf: »Der 1000 P. S.-Motor setzt die mit ihm gekuppelte Hochfrequenzmaschine für 4000 Kilowatt Antennenleitung mit 6000 Perioden in Umlauf.« Wissenschaftlicher Akribie gebührt im Zweifelsfall der Vorrang gegenüber der Publikumswirksamkeit.

Vielfach übernehmen die Zwischentitel eine beglaubigende Aufgabe, wenn auch nicht immer so explizit wie in *DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT* (1921): »Sämtliche vorgeführten Krankheitserscheinungen usw. sind durch Krankengeschichten belegt, die Namen und Adressen der Patienten und der behandelnden Ärzte können nachgewiesen werden.« Ein Zwischentitel in *DIE RUHRCHANDE* (1923) wirbt für die Aussagekraft des Mediums und den ›dokumentarischen‹ Wahrheitsgehalt der eigenen Bilder: »Die ungeheuren Schwierigkeiten und Gefahren, unter denen die nachfolgenden Aufnahmen erfolgt sind, bedingen teilweise technische Unvollkommenheiten. So ist das Schwanken der Bilder darauf zurückzuführen, daß man die Aufnahmen heimlich machen, also den Apparat in der Hand halten mußte, anstatt ein Stativ zu benutzen.« Die mangelhafte Bildqualität wendet der Titel geschickt zum Authentizitätsnachweis, der zudem einer politischen Konnotation nicht entbehrt, entstanden die Bilder doch unter Bedingungen der Repression durch französische Truppen im besetzten Ruhrgebiet.

Stärker noch als Beglaubigungen wenden sich Aufrufe, Beschwörungen und Appelle unmittelbar an das konkrete Publikum und, darüber hinaus, an ein imaginiertes, rhetorisch konstruiertes Kollektiv. Häufig bereiten sie die Klimax im argumentatorischen Aufbau eines Films vor wie in *DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT*: »Millionen elender Kinder rufen der gesamten zivilisierten Menschheit zu: Schützt die Welt vor dem Schrecken einer neuen Blockade!« Die folgende, abschließende Sequenz übersetzt die Mahnung in ein symbolisch aufgeladenes Menetekel: Das Bild füllt sich mit kranken, verkrüppelten Kindern, aus dem Hintergrund wächst riesig eine gespenstisch-weiße Gestalt – die Allegorie des Hungers. Das Syntagma bildet ein Pamphlet in der expressiven Ästhetik eines zeitgenössischen Flugblatts: In Wort und Bild soll ›die Menschheit‹ wacherüttelt, soll ihr ein ›anderer Weg‹ gewiesen werden. Im Kontext der Volksgesundheit gewinnen die Appelle Gesetzescharakter, formulieren Vorschriften: »Wer jemals, auch vor langer Zeit, syphilitisch war, muß mindestens alle zwei Jahre sein Blut untersuchen lassen, um nötigenfalls erneute Behandlung einzuleiten« – so in *HYGIENE DER EHE*. Zur aktiven »Bekämpfung« der Geschlechtskrankheiten ruft im Schlusstitel der Film *GEISSEL DER MENSCHHEIT* (1926) sein Publikum auf.

Zwischentitel im deutschen Kulturfilm zielen auf Nutzenanwendung und Verinnerlichung durch das adressierte Kollektiv und setzen dabei auf eine Frontal-Pädagogik, die sich im Schulsystem, in den Universitäten, in den Bildungsvereinen und den Lichtbildvorträgen der Urania bewährt hat. Den Bildern gegenüber behalten sie in jedem Fall Recht: ein Prinzip, das im traditionellen Logoentrismus der Pädagogik<sup>122</sup> begründet ist und auch mit den Bemühungen des Lehr- und

122 Vgl. zum pädagogischen Kontext Seite 1981.

Kulturfilms – bei allen Anrufungen der ›Macht des Bildes‹ – nicht beschwichtigt, eher verschärft wird. »Beim Kultur- und Lehrfilm zumal sind natürlich die Zwischentitel gänzlich unentbehrlich, denn es ist unmöglich, eine Belehrung lediglich durch Bilder zum Ausdruck zu bringen«<sup>123</sup>, befindet Ernst Krieger kategorisch.

Filme aus den späten 20er Jahren, die diese Regel durchbrechen und Zwischentitel vermeiden oder reduzieren, bilden die Ausnahme und stehen, mit ihrem fotografisch-registrierenden Blick auf die Natur und die Welt der Gegenstände, der Visualität des Avantgarde-Films nahe. Der »Montage-Film« *IM SCHATTEN DER MASCHINE* (1928) von Albrecht Viktor Blum und Leo Lania z. B., die *Found footage*-»Studie« *HÄNDE* von Blum (1928) oder der »Querschnittfilm« *WASSER UND WOGEN* (1929) verhelfen der Autonomie und Dynamik ihres Gegenstands – und der Freude des Zuschauers an der sinnlichen Anschauung – zu ihrem Recht. »Da der Film ganz ohne Titel ist – ein besonderer Vorzug –, so ist der Phantasie des Zuschauers voller Spielraum gelassen«, schreibt »Der Bildwart« über *WASSER UND WOGEN*.<sup>124</sup> Der Tonfilm *WAS IST DIE WELT?* (1933) aus dem Atelier Noldan greift in einer langen Wasser-Sequenz diese dynamische Montage-Strategie auf. Im Übrigen ist dieser Film ein Beispiel für die suggestive Verbindung von Zwischentiteln und gesprochenem Kommentar. Der Sprecher behandelt »große Katastrophen« der erdgeschichtlichen Vergangenheit, »die ganze Erdteile zertrümmert haben«, und fragt eindringlich: »Sind solche Katastrophen möglich?« Die Antwort liefert ein Zwischentitel in großen Lettern: »Wir wissen es nicht.«

Zwischentitel sind in der Regel pragmatisch. Der Doppelsinn, die Anspielung, die Hintergründigkeit, jeglicher ›mitschwingende‹ Subtext sind ihnen fremd; literarische Ambitionen, abgesehen von ihrer Neigung zum Pathos vaterländischer Lyrik, kennen sie nicht. Sie sind gelegentlich ›humorig‹ – doch ohne jeden Sinn für subtilere Formen der Ironie. Wird ein ironischer Gestus bemüht, steht auch er im Dienst der pädagogischen Unterweisung, der Unterscheidung zwischen ›richtig‹ und ›falsch‹. »Immer fest zugeschnürt, damit das Blut ja nicht zirkulieren kann!« – so kommentiert der Film *WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL* unbequemes Schuhwerk und zeigt in Großaufnahme geschwollene Füße.

Die Zwischentitel übernehmen die Definitionsmacht, wo die Konfiguration der Bilder Fragen offen und der Lektüre womöglich einen Spielraum lässt. Als schriftsprachliche Signifikanten stiften sie Ordnung innerhalb des Syntagmas; zugleich liefern sie Leseanweisungen für den Film als Ganzes und regulieren somit den Film als semantische Konstruktion: die These, die er dem inneren Merkbuch des Zuschauers einschreiben will. Im Bewusstsein der Rezipienten setzen sie stets leere Seiten voraus, die vollgeschrieben werden müssen. Am Ende soll nicht nur Wissen, sondern nach Möglichkeit eine Gesinnung stehen.

*KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE* (1920) droht dem Behinderten mit Sanktionen: Er »verfällt« dem Leierkasten oder der Bettelei, wenn er sich der ärztlichen Fürsorge, d. h. der »Entkrüppelung« im »Krüppelheim« entzieht. Ziel des Drills, auch im Fall behinderter Kinder, ist die Einordnung in den Produktionsprozess, die auch dem beschädigten Körper einen Platz zuweist: »Die Arbeit ist die Kraftquelle der Entkrüppelung! Jeder, auch der Schwerverstümmelte, ist im Stande zu

123 Krieger 1924 a, S. 261.

124 Kreislauf des Wassers. In: *Der Bildwart*, 8/1929, S. 425.

arbeiten und sich sein Brot selbst zu verdienen.« Psychische Faktoren und emotionale Werte – »Gemütsfrische, Pflichteifer und Lebensfreude« – werden als »Grundsäulen gesunder Krüppelerziehung« dem Arbeitspostulat untergeordnet. Am Ende macht der Film eine volkswirtschaftliche Rechnung auf: »Krüppelheime machen aus Almosenempfänger Steuerzahler! Dadurch werden alljährlich viele Millionen an Volksvermögen infolge Vermeidung der Armenlasten erspart und Millionenwerte durch die Arbeit der erwerbsfähig gewordenen Krüppel neu geschaffen!« Ausrufungszeichen verstärken das sozialtechnokratische Credo. Noch Jahre nach Kriegsende arbeitet der deutsche Kulturfilm forciert an der Wiedereingliederung der Zerschossenen und Kranken ins Wirtschaftssystem.

Ist der Gegenstand zahlreicher Kulturfilme die aktuelle soziale Lage in der Nachkriegszeit, so umgeht der semantische Kanon beharrlich die soziale Frage als politische Aufgabe und ethische Kategorie. Statt dessen mobilisieren viele Filme argumentativ gegen einen unterstellten äußeren Feind, in ihnen hat die Konstellation des verlorenen Weltkriegs unverändert Bestand. Die Hungertoten der Kriegs- und ersten Nachkriegsjahre »sind die Opfer der menschheitsvernichtenden Methode der unumschränkten Blockade gegen ein ganzes Volk«, heißt es z. B. in *DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT*; zuvor werden die leeren Markthallen in deutschen Städten mit den vollen Regalen in dänischen und holländischen Lebensmittelgeschäften kontrastiert. Der medizinischen Binär-Codierung ›krank/gesund‹ entspricht im sozialen Feld die Reduktion auf das Schema ›hungrig/satt‹, das in der Regel jedoch nicht sozialethisch oder sozialpolitisch gedeutet, sondern polemisch gegen den Versailler Vertrag gewendet wird.<sup>125</sup>

Soziale Attribute wie ›arm‹ und ›reich‹, ›proletarisch‹ und ›bürgerlich‹ statuen etliche Kulturfilme mit moralischen Attributen aus. Im Film *WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL*, der gesundheitlich ›richtiges‹ und ›falsches‹ Alltagsverhalten vor Augen führt, werden die als ›richtig‹ definierten Lebensweisen den mittleren und gehobenen Gesellschaftsschichten, die als ›falsch‹ erkannten den unteren zugeordnet – ohne dass die ›ungesunden‹ Gewohnheiten des Proletariats aus den Produktions- oder Reproduktionsverhältnissen abgeleitet würden. In das vorgegebene Sozialschema ordnen sich geschlechtsspezifische Codierungen ein: das ›richtige‹ Verhalten der Bessergestellten wird durch einen Sohn, die Verwahrlosung der armen Schichten durch eine Tochter exemplifiziert.

Selten formuliert der semantische Kontext ein soziales Engagement, das über sozialtechnokratische Appelle und Anweisungen hinausginge – so etwa in dem unidentifizierten Fragment *SÄUGLINGSPFLEGE* (ca. 1920), einem Film, der in einzelnen Kameraeinstellungen auf verhärmte und entnervte proletarische Mütter und den handwerklichen Pragmatismus der Ärzte die Qualität einer Sozialstudie erreicht. Auch die in einem dezidiert karitativen Kontext entstandenen Filme stellen eine Ausnahme von der Regel dar – wie z. B. der von der Gervid-Film Berlin hergestellte Streifen *VOM UNSICHTBAREN KÖNIGREICH. DIENST AN KRANKEN UND ALTEN* (1925): Hier fallen eine ruhige, mit Empathie beobachtende Kameraführung auf, Blicke des Mitgefühls und Szenen liebevoller Fürsorge – und Zwischentitel voll fremder, archaisch-biblischer Poesie. Auch im Bereich der ›linken‹, kommu-

125 Vgl. Canetti 1960, 209 ff.

nistisch oder sozialdemokratisch gesteuerten Filmproduktion<sup>126</sup> sind sorgfältige Sozialstudien wie der Prometheus-Film *IM SCHATTEN DER WELTSTADT* (1930), in dem sich das ›Kamera-Auge‹ von der Nähe zu den gefilmten Menschen zur Spontaneität und zu verdichteten Impressionen anregen lässt, äußerst selten.

Ein vereinfachter Darwinismus verbindet die medizinisch-biologischen, volksgesundheitlichen und politischen Themen – er ist der ideologische Nukleus des deutschen Kulturfilms in der Weimarer Republik.<sup>127</sup> Wenn im Ufa-Biotop des Films *INSEKTEN, DIE »INS WASSER GINGEN«* (1921) ein Schleierschwanzgoldfisch dem Gelbbrandkäfer zum Fraß fällt, fragt der Zwischentitel programmatisch: »Wie ergeht es dem durch die Hochkultur Degenerierten im Daseinskampf?« *DIE RUHRSCCHANDE* (1923) verleiht dem Motiv vom Existenzkampf eine aktuelle politische Lesart, wenn mit taktischem Geschick ein Zitat von Thomas Carlyle vorangestellt wird: »Keine Nation hat je einen so schlimmen Nachbarn gehabt, wie Deutschland in den letzten vierhundert Jahren an Frankreich gehabt hat, schlimm auf jegliche Art: frech, räuberisch, unersättlich, unversöhnlich und immer angriffslustig [...].« *DER VERSAILLER FRIEDENSVERTRAG* (1923) assoziiert die Politik der Alliierten mit »politischer Vergewaltigung« und »Zerstückelung« – Körpermetaphern, die mit ihren nationalistischen Obertönen im Kontext eines parteiübergreifenden Revanchismus zu sehen sind. Im Zeichen der Währungsstabilisierung nach 1924 antwortet der eher optimistisch gestimmte Querschnittfilm *DIE STADT DER MILLIONEN* (1925) auf die Körper-Demütigungen der Depressionsjahre mit Losungen, die den politischen Darwinismus nationalpathetisch überhöhen. Bilder von Massenversammlungen im Berliner Lustgarten, von Schmiedehämmern, einem Zeppelin am Himmel und der Siegestsäule verbinden die Zwischentitel zu einem vaterländischen Tableau: »Unerschütterlich bleibt der Glaube an Deutschlands Zukunft – der Wille zur Arbeit – der Wille zur Tat.«

### Kultur-Großfilme: Totalisierung und Verengung

Der lange Kulturfilm formuliert ein anspruchsvolles Programm. Selbst dort, wo er sich einer Einzeldisziplin – ob Sexualkunde, Geographie oder Geschichte – verpflichtet weiß, zielt er auf Universalerklärung, auf das ›große Ganze‹. »Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze«: Die Inschrift auf dem Sockel des Bonner Ernst Moritz Arndt-Denkmal benennt in *DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART* (1922) das politische Credo, dem sich der ganze Film, sein narrativer Gestus des ›raunenden Imperfekts‹ zuordnen. Es entsteht ein ideologischer Text, der seinerseits auf eine ideologische Lektüre und deren Anwendung auf die aktuelle Lage zielt. Schrille patriotische Töne sind in dieser Struktur überflüssig.

Nach den Kategorien, die Felix Lampe selbst aufgestellt hat, ist der *RHEIN*-Film den »geographischen Laufbildern« zuzuzählen.<sup>128</sup> Eine Raum-Reise: von der Schweizer Gletscherwelt bis zur Nordsee – und eine Zeit-Reise: aus Vorgeschichte und Antike bis in die industrielle Moderne des 20. Jahrhunderts. Zwei »Längser-

126 Vgl. den Beitrag von Thomas Tode in diesem Band, S. 527 ff.

127 Vgl. den Beitrag von Kerstin Stutterheim in diesem Band, S. 185 f.

128 Lampe 1924 b, S. 135 ff.



Links: Reichsfilmblatt, Nr. 51, 24. 12. 1927. Rechts: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 201, 1925

streckungen« mussten miteinander »verquickt« werden, schreibt der »Film-Kurier«. Geographie und Geschichte rahmen Sagen und Legenden ein, die sich – vom Kaiser Barbarossa bis zur Loreley – um den Rhein und seine Burgen gesponnen haben. Der Film »beschwört« das mythische Material, indem er es aus dem kollektiven Gedächtnis seines Publikums »abruf« und weiterschwingen lässt. Die Uraufführung, die von den Liedern des Nebe-Quartetts und Gesangssolisten begleitet wird, »intoniert« die mythischen Werte auch musikalisch. Vorsichtig vermerkt der »Film-Kurier« ein Defizit an Überzeugungskraft: Der Film sei ein Erlebnis für die Zuschauer, »soweit ein Film, der nicht das Leben von Menschen behandelt, überhaupt ein Erlebnis werden kann.«<sup>129</sup> In der Tat sind offenbar schon dem zeitgenössischen Auge eine seltsame Leblosigkeit der Bildgestaltung, eine befremdliche Menschenferne der gewählten Lokationen nicht entgangen.

Der Kulturfilm mutiert im letzten Drittel zum Industriefilm, der den historischen Prozess der Urbanisierung, den Umbau einer alten Kulturlandschaft beschreibt. Arndts Wort vom »altgermanischen Sturmwind, der aus Felsgrund Tannen reißt«, wird bezeichnenderweise auf die Moderne, auf die Dynamik der Industrie bezogen. Zwischentitel appellieren – zu den Bildern des Duisburger Ha-

129 Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart. In: Film-Kurier, Nr. 234, 23. 10. 1922.

fens und des rheinischen Braunkohlereviere – an »deutschen Geist und deutsche Schaffenskraft«. Alles ist auf ein vorgefertigtes Konzept zugeschnitten: der Rhein als Symbol für Urwüchsigkeit (geologisch-mythisch) und ›altdeutsche‹ Art (historisch-politisch); auch die Industriebilder springen nicht in die Moderne, sondern verlängern das Urwüchsige und Altdeutsche ins Zeitalter der Krupp AG. Es dominiert eine Kamera, die nichts erzählen, sondern etwas zeigen will, damit der Betrachter etwas lernen und das Gelernte im Gedächtnis behalten kann.

Nach dem verlorenen Krieg und dem Untergang der Monarchie wird mit dem RHEIN-Film der Ufa ein ideologisch besetzter, von Gemüts- und Stimmungswerten grundierter Großkomplex restauriert. Der Rhein gehört zur symbolischen Grundausrüstung der nationalen Rechten, und das alte Inventar der Mythen und Legenden muss gar nicht nachgerüstet werden, um seine Adressaten zu erreichen. »[...] es lebt darin etwas, was wir sonst im Kino so selten finden: das deutsche Gemüt in seiner ganzen Tiefe.«<sup>130</sup> Der Film ist sich seiner Adressaten sicher; gezielter politischer Propaganda kann er sich enthalten. Wenn die letzten Bilder die sturmgepeitschte Nordsee zeigen, versichert eine abschließende Schrifttafel: »Wie der Strom wird zum Meere, so greift auch des Menschen weitschauendes Wirken über das heimische Land hinaus ... weltumspannend der deutschen Heimat getreu!« Die germanisierenden Alliterationen stimmen den Ton an. Zu berücksichtigen ist »eine schöne und große nationale Tat«<sup>131</sup>.

Der Film »erntete bei seiner Erstaufführung Beifallsstürme, wie sie dieses Haus seit FRIDERICUS REX nicht mehr gesehen hat«, notiert Fritz Olinsky in der »Berliner Börsen-Zeitung«.<sup>132</sup> Den aktuellen Bezug stellt die »Vossische Zeitung« her: »Und so wird dieses Laufbild zweifellos seinen Weg, namentlich der Gefühlswerte wegen, machen, die mit dem Begriff des Rheines, dem Wein und Sang am Rhein, nicht zuletzt der augenblicklichen Lage des Rheinlandes fest verbunden sind.«<sup>133</sup> Die einzige Filmszene, die politische Gegenwart präsentiert, wird schon bei der Berliner Uraufführung geschickt entschärft: »Als irgendwo am Rhein Besatzungstruppen gezeigt wurden [in der Mainz-Sequenz. Anm. K. K.], verstummte das Orchester, um die patriotische Stimmung des Publikums nicht zu unkluger Ekstase hinzureißen [...].«<sup>134</sup>

Gerade mit seinem Rekurs auf Mythisches und die Werte der Vergangenheit zeichnet der RHEIN-Film prototypisch die Struktur des doppelten Diskurses vor, der spätere Großproduktionen im Bereich des Landschaftsfilms der Ufa oder der Deulig folgen werden. Auf der Ebene des Zeigens, d. h. der para-dokumentarischen Veranschaulichung geht es um die Präsentation deutscher Städte und Landschaften mit didaktischer (und touristischer) Intention. Dabei sind die Produzenten um einprägsame Bildwerte für die Einschreibungen der Moderne wie für die Ablagerungen des Vergangenen bemüht. Der Deulig-Film LANDSCHAFT UND WIRTSCHAFT AM NIEDERRHEIN (1925) mündet in seinem mittleren Teil, ähnlich wie Lampes RHEIN-Film, in eine Bilder-Hymne auf die Industrie an Rhein und Ruhr, ein »Gebiet rastloser, ewig dröhnender Arbeit«. Aber das Revier ist »em-

130 Olinsky 1922.

131 Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart. In: Der Kinematograph, Nr. 819, 29. 10. 1922.

132 Olinsky 1922.

133 Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart. In: Vossische Zeitung, Nr. 572, 3. 12. 1922.

134 Olinsky 1922.

porgewachsen« aus einem kulturellen Humus ›altdeutscher Art‹, der selbst in Duisburg noch mit lauschigen Winkeln aufwarten kann und in den Dörfern des Niederrheins in »stillen Schönheiten« überdauert – »der Industrie gewaltiges Zyklonreich« hat sie noch nicht verdrängen können.

Auf einer zweiten Diskursebene reagieren die Landschaftsfilme auf aktuelle politische Semantiken und soziale Befindlichkeiten, die ihren Argumentationsduktus bestimmen. Deutlich reflektiert der Film über den Niederrhein den Optimismus der ökonomischen Aufschwungphase nach 1924: »Wohin das Auge reicht – rauchende Schornsteine, sausende Räder – der deutsche Niederrhein an der Arbeit!« Kommentar und Bildsujets sind frei von der militanten politischen Adressierung, die in *DIE RUHRSCCHANDE* (1923) anzutreffen ist, frei auch vom lyrischen Patriotismus des *RHEIN*-Films.

Dagegen knüpft *LAND UNTERM KREUZ. EIN FILM AUS OBERSCHLESIENS SCHWERSTER ZEIT* (1927, Ulrich Kayser) am offenen Revanchismus der frühen Anti-Versailles-Filme an und nimmt die schärfere Diktion der Weimarer Spätphase auf. Die politische Diskursebene, die sich bereits im Titel ankündigt, gewinnt die Oberhand und überlagert die ›symphonische‹ Struktur des Landschaftsfilms. Einleitend werden die Schönheiten der »einst so stolze[n] Ostprovinz des deutschen Reiches« mit animierten Landkarten beschworen, in die, als verkleinerte Bildfenster, Realaufnahmen von Burgen und städtischen Wahrzeichen eingeblenet werden: eine syntagmatische Konstruktion innerhalb des Einzelbildes, die der animierten Kartographie ein weiteres Element hinzugewinnt. Der Film präsentiert sich als historisch-politisches Mahnmal – im Gegensatz zum *NIEDERRHEIN*-Film, der sein Kartenmaterial animiert, um die Entstehung der Schleusen, Kanäle und Binnenhäfen an Rhein und Ruhr als Triumph der Industrialisierung und des Fortschritts darzustellen.

Auch *LAND UNTERM KREUZ* zeigt, in avancierter Querschnitt-Ästhetik, ein »Land der Arbeit«; seine Industriebilder sind präzise und wirken in einem modernen Sinne ›dokumentarisch‹. In den Zwischentiteln schlägt sich jedoch Skepsis vor der Moderne nieder, regressive Modernisierungsangst: »Wie lange noch werden diese Reste uralter Deutscher Kultur von der fortschreitenden Zivilisation verschont bleiben – –?« Die Antinomie von ›Kultur‹ und ›Zivilisation‹, ein traditioneller Topos des Bildungsbürgertums, leitet über zu politischer Agitation: Nach 1918 votieren die Oberschlesier in Massendemonstrationen für ein Verbleiben im Reich; gleichzeitig erinnern zerstörte und geplünderte Häuser sowie deutlich gestellte Szenen an die Vertreibung deutscher Bürger durch polnische Milizen, an deutschen ›Selbstschutz‹ gegen ›polnische Anarchie‹ und an die von den Siegermächten ignorierte pro-deutsche Mehrheit bei der Volksabstimmung von 1921. Die Teilung Schlesiens, das ›Martyrium‹ des Landes, symbolisiert ein Grabstein; am Ende rechnet der Film, ähnlich wie *DIE RUHRSCCHANDE* von 1923, den deutschen Verlust mit den Gewinnen der Alliierten auf.

In *LANDWIRTSCHAFT UND WIRTSCHAFT AM NIEDERRHEIN* (1925) hingegen bestimmt der Diskurs des ökonomischen Optimismus die Grundhaltung des Films und den narrativen Rhythmus seiner Bilder. In selbstbewussten Schwenks wandert die Kamera über Industrieanlagen und lässt sich Zeit, um technische Vorgänge – Bewegungen von Kränen, Hebebrücken und Schleusen – zu beobachten: »Von Jahr zu Jahr machtvoller dehnen sich auch hier die Städte der Arbeit aus.«

Eingebettet finden sich ›Städtebilder‹ – Oberhausen, Sterkrade, Hamborn – nach dem konventionalisierten Muster ›Rathaus – Marktplatz – Kirche – Erholungs-park‹. Die Thyssen-Werke sind eine »Hochburg deutscher Arbeit«, an die Waffenschmiede des Kaiserreichs wird nicht erinnert. Wichtiger ist die Kameraästhetik: eine spektakuläre Fahrt im Auto durch den dunklen, nur von Seitenleuchten schwach erhellten Matenatunnel unter dem Thyssen-Komplex (eine filmische Attraktion, die ein Jahr später der Werbefilm AMERIKA, DAS LAND DER UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN mit einer Tunnelfahrt unter dem Hudson River wiederholt). Und wichtig ist der Hinweis auf die Wohlfahrt der Betriebsangehörigen, auf »gesunde Wohnungen« und moderne Siedlungshäuser.

Programmfüllende Kulturfilme absorbieren Fläche, Zeit und Raum; gleichzeitig tendieren sie dazu, die zu vermittelnde Erkenntnis auf eine eherne Formel zu komprimieren. Dieses Spannungsverhältnis macht Filme unterschiedlichster Thematik in der Konfiguration ihrer einzelnen argumentatorischen und ästhetischen Elemente vergleichbar: Ob DIE WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE (1926) oder NATUR UND LIEBE (1927) – es schält sich, bei genauer Betrachtung, eine gemeinsame Struktur heraus. Wenn der von Hans Cürlis in seinem Institut für Kulturforschung produzierte Film die Entwicklung der modernen Weltmächte und ihrer wirtschaftlichen Grundlagen »als Kolonialgeschichte« darstellt, sie mithin rigoros auf die Frage von Rohstoffen und Absatzmärkten reduziert, so verengt NATUR UND LIEBE, als enzyklopädischer Aufriss zur biologischen Genese des Menschen, sein diskursives Programm auf die Antriebskräfte »Hunger und Liebe« – sie »peitschen« die Menschheit im »Kampf ums Dasein« voran. Hier wie dort sucht ein beachtlicher rhetorischer Aufwand die Zuspitzung in einer alles erklärenden (letztlich darwinistischen) Formel, die differenzierende Erwägungen nicht zulässt, weil sich ihnen der gesamte organisatorische Aufbau des Films von vornherein versperrt.

Dabei ist der Einsatz auch avancierter filmischer Mittel in beiden Fällen bemerkenswert. NATUR UND LIEBE beginnt mit einer phantasmagorischen Regenbogen-Landschaft, die sich in bewegte Spiralen auflöst, Realaufnahmen von urweltlich anmutenden Geysirdämpfen – Scheidung von Land und Wasser – und mikroskopischen Bildern, die an die Entstehung des Lebens im Wasser erinnern. Biblische Konnotationen und wissenschaftliche Erklärungen werden sorglos vermengt. Das Gewimmel genetischer Zellen wird jäh mit dem aus der Vogelperspektive gesehene ›Gewimmel‹ auf einer großstädtischen Straßenkreuzung montiert: hier setzt sich eine formorientierte Obsession für ›abstrakte‹ Muster und Strukturanalogien durch (die sich 1933 in WAS IST DIE WELT? mit Montagesprüngen zwischen der Welt der Ameisen und der industriellen Großstadt wiederholt).

In DIE WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE ist der totalisierende Blick auf urbane Menschenmassen semantisch aufgeladen, betont deren Abhängigkeit von umfassender, rational regulierter kolonialer Ausbeutung. In einem elaborierten Zeichentrickfilm unter der hypothetischen Fragestellung »Wie würde es sein, wenn Deutschland Kolonien hätte?« stellt Cürlis am Ende einen wirtschaftlich ›funktionierenden‹ Kreislauf zwischen Kolonialressourcen, nationaler Ökonomie und Reparationszahlungen vor: Deutschland wäre saniert und könnte seinen Reparationsverpflichtungen nachkommen – wenn es noch seine Kolonien hätte. Gouverneur a. D. Theodor Seitz, Repräsentant der Deutschen Kolonialgesell-

schaft, stellt folgerichtig in der aufwändigen Begleitbroschüre fest, DIE WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE sei »*der Film* über die Kolonialfrage. Alle weiteren Einzelprobleme können sich logisch auf ihm aufbauen.«<sup>135</sup>

Beiden Filmen ist schließlich – neben dem totalisierenden Blick auf Entwicklung und Geschichte und dem Reduktionismus der Argumentation – ein kausal-lineares Bild historischer Prozesse gemeinsam: Die Menschheit ›schreitet voran‹ und ›strebt aufwärts‹; sie ist unermüdlich auf dem Weg zu ihrer Vervollkommnung. Eine Zwangsläufigkeit der Genese, der die im Kulturfilm populäre Mechanik des ›Einst und Jetzt‹-Schemas entspricht: Aus der Darstellung frühgeschichtlicher technischer Errungenschaften springt NATUR UND LIEBE in die Maschinenwelt des 20. Jahrhunderts – eine Welt des glücklich vollendeten Turms von Babel: Wolkenkratzer, über denen Zeppeline und Doppeldecker kreisen. Entwicklungsgeschichtlich gilt freilich auch: »Je höher die Tierform, desto härter der Kampf« (NATUR UND LIEBE) – eine Formel, die sich auch auf den verlorenen Weltkrieg übertragen lässt: Nach dem Argumentationsmuster des Cürlis-Films brachte er für die Siegermächte einen ökonomischen Fortschritt, für Deutschland hingegen einen Rückschlag, der nur durch den entschiedenen Kampf gegen das ›Versailler Diktat‹ zu korrigieren ist.

### Politik des Körpers und des Krieges

Die beiden Ufa-Großfilme DER WELTKRIEG (2 Teile, 1927/28, Leo Lasko) und WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (2 Fassungen, 1925/26, Wilhelm Prager) wurden (abgesehen von dem gleichfalls in der Ufa-Kulturabteilung produzierten Spielfilm GEHEIMNISSE EINER SEELE von G. W. Pabst, 1926) als einzige aus dem Kulturfilm-Spektrum der Weimarer Republik durch Aufnahme in den filmhistorischen Kanon nobilitiert. Beide kennzeichnet weniger eine formale Finesse der filmischen Verfahrensweisen als das Maß an Radikalität, mit der jeweils eine bestimmte Präsentationsform ausformuliert und gleichsam ›auf die Spitze getrieben‹ wird: im Weltkriegs-Film die Synthetisierung para-dokumentarischen Materials und ›dokumentarisch‹-inszenierter Szenen, in WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT die Visualisierung der pädagogischen Intention mittels performativer Mise en scène.

WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT – gesichtet wurde die zeitgenössische englische Fassung THE GOLDEN ROAD TO HEALTH AND BEAUTY – nutzt das bewährte ›Einst-und-Jetzt‹-Schema, stellt es jedoch, etwa im Vergleich mit NATUR UND LIEBE, gleichsam auf den Kopf: Eine Wiederaneignung griechisch-antiker Körperkultur soll – so die Kernthese – den modernen, in die Zwänge einer verwalteten und industrialisierten Massengesellschaft gepressten Leib aus seiner Gefangenschaft befreien und ihm jene harmonische Balance von Kraft und Schönheit zurückgeben, über die er ›naturgemäß‹ verfügt. Der Film verfolgt eine Überzeugungsstrategie, die auf Körperbilder, genauer: auf die Plastizität körperlicher Performance setzt – so erklärt sich der PR-Dienst, den er dem zeitgenössischen Ausdruckstanz, der Eurhythmie und der Tanzpantomime einschlägiger Schulen – etwa Jacques

135 Institut für Kulturforschung (Hg.): Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte. Berlin 1926, S.3 (Archiv Kreimeier).

Dalcroze, Rudolf Laban und Mary Wigman – leistet. In diesen ›modernen‹ Bestrebungen kommt, so die Argumentation des Films, nicht nur der malträtierte Körper wieder zu sich selbst – vielmehr findet auch die technische ›Zivilisation‹ aus ihren historisch unvermeidlichen Verengungen dank einer neuen Aufmerksamkeit für die Belange des Körpers wieder auf den rechten Pfad: den der ›Kultur‹. Mit den Massenveranstaltungen des Breitensports schließt sich am Ende ein Kreis, der die Moderne an das Erbe der Antike binden will und Gesundheit in ihrem Geist verspricht.

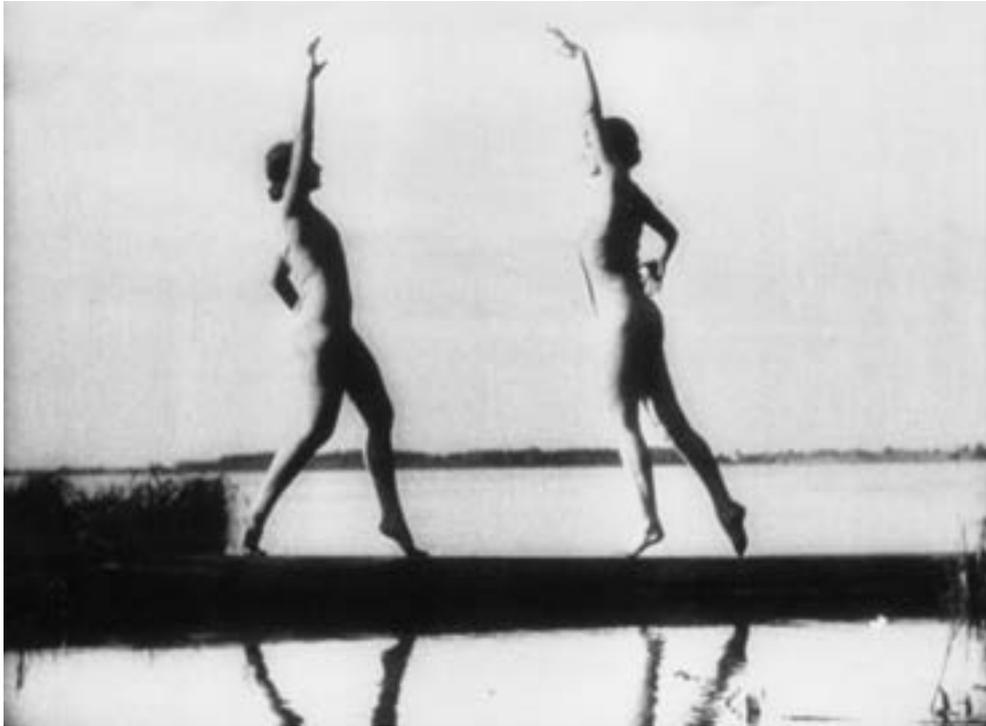
Die Körperbilder, die dem Film zu seinem opulenten Argumentationsmaterial verhelfen, sind somit weniger Abbildungen als im Bild geronnene Ideen und Veranschaulichungen eines Ideals. Zur Charakterisierung der Moderne scheuen die Produzenten nicht die karikaturistische Verzerrung: Gekrümmte Schülerrücken signalisieren den Drill des modernen Gymnasiums, die Kurzsichtigkeit eines komischen Gelehrten die körperfeindliche Enge der Studierstube. Büros und Tanzetablissemments sind gleichermaßen von Menschen, Tabakrauch und Staub verstopfte Räume, ohne Luft und Licht. Eine futuristische Split-screen-Montage konstruiert das Leben in der Großstadt als stampfende Maschine: zwischen Brücken und Schienengleisen bewegt sich die ›Masse Mensch‹, werden Leib und Geist des Individuums ›aufgerieben‹. Röntgenaufnahmen verkrümmter Rückensäulen nutzen die Authentisierungsformen des Lehrfilms – freilich nur, um die Diagnose abzurufen und den Vorhang für ein großes Tableau-Theater zu öffnen: für die Performance des menschlichen (hier vorwiegend weiblichen) Körpers nach dem antiken Ideal, die Konfiguration des nackten oder halbnackten Leibes im Medium von Rhythmus und Bewegung, Licht, Luft und freier Natur.

Als antike Blaupause dient das ›Urteil des Paris‹, nachgestellt als tableau vivant: Die Hüllen fallen von Helenas schönem Körper, während der Juror vor ihr andächtig in die Knie sinkt. Seltsam genug geht der progressive Anspruch des Films in seinen lebenden Bildern, die eine behauptete ›Unschuld‹ des Nackten evozieren wollen, eine ästhetische Allianz mit den vor-kinematographischen Peep-shows einschlägiger Fotoateliers und Varietédarbietungen ein. Das »Auftreten bebarteter und befellter Germanen mit Methörnern«<sup>136</sup> wird auch von gut meinenden Rezensenten wie Kurt Pinthus kritisiert. Etwas ›Unausgelüftetes‹ geht von diesen sorgfältig gestellten Bildern aus – während die zahlreichen Bewegungsstudien in der ›reinen Natur‹, am Wasser, im Wald oder auf wogender Wiese uns doch von der Kraft und Schönheit, auch von der Würde des menschlichen Leibes überzeugen wollen. Kracauer führt – aus Anlass der überarbeiteten Fassung des Films von 1926 – diesen Widerspruch auf ein Missverständnis der Antike zurück, auf ein leer gewordenes Ideal, in dessen Hohlraum der »vergötzte Körper« gerückt sei: »Seinem Dienst sind nicht zuletzt die übertriebenen sportlichen Begehungen geweiht, die das Phantasieleben der Massen heute mehr beschlagnahmen, als es für das Ziel der körperlichen Ertüchtigung erforderlich wäre.«<sup>137</sup>

Die Hymne auf die Einheit von Körper und freier Natur verdeckt keineswegs die harte Arbeit, der sich der Mensch unterziehen muss, um zu einer Skulptur der

136 Pinthus 1925 a, S. 438.

137 Kracauer 1984, S. 399.



WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. Wilhelm Prager. 1925/26

Schönheit zu werden; das elaborierte Programm gymnastischer ›Übungen‹, das ihn aus den Zwängen der Zivilisation befreien soll, ist auch ein Bändigungsprogramm, das ihn zur lebenden Plastik, letztlich zum Bild einer Idee modelliert. Die Freikörperkultur der Jahrhundertwende ist in diesen Bildern noch virulent – ebenso wie der auf ihr lastende Druck eines körperfeindlichen kulturellen und ideologischen Überbaus. Zudem organisiert *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* in seinem letzten Drittel eine präzise Arbeitsteilung zwischen weiblicher Schönheit, die in Spiel, Tanz und gymnastischer Übung konfiguriert wird, und männlicher Kraft, die sich in den modernen Sportarten verwirklicht. Allerdings konterkariert dieses Konzept mit List und Ironie sich selbst, wenn eine kleine Spielfilmszene den Segen körperlicher Stählung im Alltag demonstrieren soll: Das Kind, das in den Fluss gefallen ist, zieht eine sportlich trainierte Dame aus dem Wasser, während ihr gichtiger Galan, bewehrt mit Zylinder und Monokel, am Ufer steht und sich vor Zittern und Zagen kaum zu helfen weiß.

Der in der »Weltbühne« artikulierte Vorwurf, *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* berge ein Programm militärischer Körperertüchtigung und sei letztlich ein militaristischer Film<sup>138</sup>, zielt an der Sachlage vorbei. Gerade das pompöse, ästhetisch heikle Triptychon am Ende des Films widerlegt diesen Verdacht: Noch einmal

138 Vgl. Kreimeier 1992, S. 209.

wird, in den lyrisch-voyeuristischen tableaux vivants eines römischen Bades, die (weibliche) Körperschönheit einer phantasievoll dekorierten ›Antike‹ zur Schau gestellt; es folgt eine Sequenz marschierender Soldaten, die im englischen Zwischentitel ausdrücklich den militärischen Drill des Körpers in die überwundenen Zeiten feudaler Herrschaftsverhältnisse verweist; den Abschluss bildet ein Lob des Massensports als Quelle »nationaler Stärke« – ein Weg in die Moderne, den die Sportnationen USA und England vorgezeichnet haben. Das Porträt des Turnvaters Friedrich Ludwig Jahn ist in diesem Kontext nur eine Fußnote – allerdings verweist es als nationale Chiffre auch darauf, dass der Film als emanzipatorisches Projekt – mit seinen bildungsbürgerlichen Rückversicherungen und seinen Konzessionen an einen nur partiell aufgeklärten mittelständischen Geschmack – auf halbem Wege stecken geblieben und letztlich als gescheitert anzusehen ist.

Versteht man ihn als einen Beitrag zur Ikonographie des Körpers in der Weimarer Republik, so bildet der WELTKRIEGS-Film der Ufa präzise sein Pendant: als Dementi des emanzipatorischen Programms, aber auch als Reflex auf die unaufgelöste Problematik, die in WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT eher verschleiert wird. Das Schicksal des menschlichen Körpers unter dem Zugriff einer mechanisierten, in ihren Exzessen barbarischen Moderne ist dem Film freilich nur latent eingeschrieben; es erschließt sich erst einer Hermeneutik, welche die Ebene der zeitgenössischen Adressierungen und Rezeptionshaltungen hinter sich gelassen hat.

DER WELTKRIEG. 1. TEIL: DES VOLKES HELDENGANG (1927) bezeichnet sich im Untertitel als »historischer Film« – möglicherweise ein Hinweis darauf, dass die Ufa, ungeachtet des zeitlich noch sehr nahen, für zahllose Rezipienten lebensgeschichtlich kaum verarbeiteten Gegenstands, ihren Film gegenüber der tagespolitischen Aktualität abschirmen und auch für die internationale Auswertung nutzbar machen will. Dem Primat der Historisierung folgt der unkomplizierte, ästhetisch kaum innovative Aufbau des Films, der sich auf die erprobten Signifikanten – Realfilm, animierte Karten, Zwischentitel – stützt und im Wesentlichen eine parataktisch organisierte Narration, mithin eine Chronologie des Kriegsverlaufs anstrebt. Die Zwischentitel sind, einmal abgesehen von einem durchgehend ›vaterländischen‹ Grundton, überwiegend nüchtern gehalten und beschränken sich weitgehend auf Erläuterungen zu geographischen und strategischen Details. Im Bereich der kartographischen Visualisierung haben Svend Noldan und seine Spezialisten ihr Besteck mittlerweile verfeinert und warten mit einem ausdifferenzierten System animierter Pfeile, Belagerungsringe und Einkreisungsbewegungen auf: Der (fiktive) Kontrollblick der militärischen Planungsstäbe und die strategische Überwachung weiträumiger Terrains als perfekte Dienstleistung für den Generalstäbler im Kopf des Zuschauers.

Der Film wird dominiert vom Realfilmmaterial, dessen quantitative Fülle dem Zuschauer den Eindruck vermitteln soll, er erhalte einen kohärenten Überblick über den Gesamtverlauf des Weltkriegs, zumindest seine wichtigsten Phasen und Stationen. Das Bildmaterial wiederholt das mit den Landkarten fingierte Angebot an den Rezipienten, sich auf die Reise durch ein großräumiges, ganz Europa umspannendes Kriegsterrain zu begeben: von Elsaß-Lothringen (›der erste große deutsche Sieg‹) nach Ostpreußen und an die russische Front, über Flandern zurück an die Westfront, in die Vogesen, nach Italien, Serbien – schließlich: Stellungskrieg in Frankreich, Ypern, Verdun, Fort Douaumont, der Seekrieg, die Lage

an der ›Heimatfront‹. Freilich ist selbst die Fiktion solcher Kohärenz brüchig: Obwohl den Produzenten nicht nur das in der Verantwortung des kaiserlichen Bild- und Filmamtes gedrehte Material, sondern auch solches aus britischen und französischen Archiven zur Verfügung steht, reicht der Fundus nicht aus, um auch nur annähernd ein in sich zusammenhängendes ›Gesamtbild‹ des Kriegsverlaufs zu vermitteln. Hinzu kommt: Die Materialquellen werden nicht ausgewiesen; die in den Zwischentiteln vorgenommenen Datierungen und geographischen Zuordnungen sind nicht überprüfbar. Für den Militärhistoriker ist dieser Film unbrauchbar.

Die erkennbare Materialnot suchen die Produzenten durch nachgestellte Kriegsszenen zu kompensieren, so dass sich das bereits hinter den Fronten gedrehte (›dokumentarisch‹-inszenierte) mit dem nachträglich gedrehten Material vermischt, ohne dass die Bruchstellen für ein Massenpublikum identifizierbar wären. Gerade in dieser Authentisierungsstrategie ist vermutlich der Erfolg begründet, den der Film nicht nur bei einer national eingestellten Klientel verzeichnen kann. ›Authentizität‹ ist seinen Bildern weit weniger im Sinne beglaubigter und verifizierbarer Zuordnungen eingeschrieben denn als angestrebte und von den Rezipienten nachempfundene ›Wahrhaftigkeit‹ des Kriegserlebnisses: eine Adressierung, die auf emotionale Identifizierung setzt und im Bereich der bildlichen Signifikanten spezifische Codierungsmuster aufweist.

Ob die langen, teilweise äußerst redundanten Sequenzen mit marschierenden, vorwärts stürmenden oder in Schützengräben kauern den Soldaten, feuernden Kanonen, brennenden Häusern, Rauchwolken, Pferdeleichen und aufspritzenden Erdfontänen ›reales‹ Kriegsgeschehen abbilden, ist in diesem semantischen Feld weniger von Belang als der ›Realismus‹, der ihnen von einem identifikationsbereiten Publikum zugeschrieben wird: ein Realismus, der nicht die ›Wirklichkeit‹ eines bestimmten Schlachtfeldes, sondern die ›Wahrheit‹ der Kriegserfahrung meint. Sie findet sich, wie auch im fiktionalen Kriegs- und Propagandafilm, nicht in ›dokumentarischen‹ Abbildern, vielmehr in generalisierenden Zeichen von hohem Emotionsgehalt wieder. Die plakativen, auch von einem weniger geschulten Blick erkennbaren Inszenierungen – z. B. rasante Überblendungen von Gewehrkolben, Fahnen, Rauchschwaden und Körperteilen ›sterbender‹ Soldaten – wirken nicht als Bruchstellen in einem insgesamt ›dokumentarischen‹ Kontext; sie sind die dramatische Klimax einer Authentisierungsstrategie.

In der Filmgeschichtsschreibung wird DER WELTKRIEG – überliefert ist nur der 1. Teil – vielfach der ›Hugenberg-Ära‹ und einem angeblichen politischen Kurswechsel in der Programmpolitik der Ufa zugeordnet. In Wirklichkeit überschneiden sich die Premieren der beiden Teile (April 1927 und Februar 1928) mit der Übernahme des Konzerns durch den deutschnationalen Politiker und ›Medienmogul‹ Alfred Hugenberg und der Etablierung der neuen Geschäftsleitung. Ironisch merkt Morus in der »Weltbühne« an: »Hugenbergs Weltkriegsfilm entsprach zwar vielleicht nicht ganz so den Tatsachen; aber der war schließlich noch unter dem Protektorat der Deutschen Bank [die bis März 1927 die Aktienmehrheit in der Ufa hielt, K. K.] gedreht.«<sup>139</sup> Als ›Tatsachen-Film‹ passt DER WELTKRIEG ebenso wenig in ein deutschnationales wie in ein pazifistisches Konzept,

139 Morus 1927, S. 761.



Links: Filmbegleitheft. Berlin o. J. [1926]. Rechts: Reichsfilmblatt, Nr. 40, 8. 10. 1927

wenngleich ihn Hans Traub, der erste Historiograph der Ufa, noch 1943 als Beleg für »die nationalbewusste Haltung unter der neuen Leitung« preisen wird.<sup>140</sup>

Gleichwohl ist DER WELTKRIEG nicht per Saldo ein Propagandafilm für »den Krieg« – ebenso wenig wie er den Anspruch erheben kann, Kriegsursachenforschung zu betreiben oder die politischen Konstellationen zwischen 1914 und 1918 zu analysieren. Gewiss verweisen einige Zwischentitel recht allgemein auf die Auseinandersetzung um »Lebensraum« und damit auf die 1927 noch und wieder aktuelle Propaganda der nationalen (und nationalsozialistischen) Rechten; gewiss reiht der Film mit unüberbietbarer Monotonie die deutschen »Schlactenerfolge« im Westen und an der Ostfront auf; gewiss wird die Versenkung von Handelsschiffen durch deutsche U-Boote als letztes Mittel gegen die alliierte Blockade gerechtfertigt, werden Hindenburg und Ludendorff zu mythischen Helden und die deutschen Landser zu einer Elitetruppe nobilitiert: »Sie standen wie Stein und Stahl.« Hier zeichnet sich in der Tat eine Propagandalinie ab, an die bruchlos der deutsch-nationale und nationalsozialistische Revanchismus anschließen kann. Nicht zufällig verwendet der im selben Jahr entstandene Propagandafilm UNSER HINDENBURG, eine Produktion der Deutsch-Vaterländischen Film-Gesellschaft, über weite

140 Traub 1943 a, S. 73.

Strecken dasselbe Material. Andererseits bedient der WELTKRIEGS-Film keineswegs die populäre ›Dolchstoß-Legende‹, wie er sich überhaupt politische Deutungen des Kriegsausgangs versagt: »Amerikas ungeheure Macht entschied den Kampf.«

Freund und Feind werden in einer Art symmetrischer Großanordnung einander gegenübergestellt. Hindenburg und Ludendorff finden ihren ebenbürtigen Widerpart in der französischen Generalität, zumal im legendären Feldmarschall Joffre; an der Somme und im Stellungskrieg von Verdun zeichnet der Film hüben und drüben, bei Deutschen und Franzosen, »das gleiche Bild«: Bunker und Schützengräben, den Durchhaltewillen und das Warten auf den Feind. Und bei Kriegsausbruch werden auf Noldans animierter Karte gleichermaßen die deutschen und die französischen Operationsziele – ein Vorgriff auf die ›Flash-Animationen‹ der elektronischen Massenmedien – von Scheinwerferstrahlen herausgehoben. Vordergrundig mag solche Symmetrie einer Forderung nach politischer ›Objektivität‹ entsprechen; letztlich fungiert aber auch sie als Moment eines Authentisierungsverfahrens jenseits des Politischen, als Referenz sowohl auf die banale Kriegserfahrung des Landsers wie auch auf das innere Bild der ›Wahrheit‹ eines Krieges, der als ›tragisches Völkerringen‹ in den parteiübergreifenden Diskurs der Weimarer Republik eingegangen ist. Verständlich daher, dass Kracauer die »Neutralität« des WELTKRIEGS-Films »abgegriffen und klischiert« nennt und ihn in diesem Punkt mit dem nicht minder klischeehaften Patriotismus der FRIDERICUS-Filme vergleicht.<sup>141</sup>

Es ist diese Anschlussfähigkeit an das durchaus polyvalente »semantische Archiv«<sup>142</sup> der Republik, die den WELTKRIEGS-Film, in einem umfassenderen Verständnis, als ›deutschen Kulturfilm‹ ausweist. Und es sind seine Körperbilder vom Krieg, die – anders als die Absage an den militarisierten Körper in WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT – die Dekonstruktion des menschlichen Leibes in den Ufa-Filmen der frühen 20er Jahre rehabilitieren: Bleibt selbst der Krüppel, in seiner Materialität, noch ein Faktor im Verwertungsprozess, so wird hier sein materieller Status als Kanonenfutter gezeigt und, in der Verklärung zum Helden, zugleich der Welt der Materie enthoben.

141 Kracauer 1984, S. 165.

142 Vgl. den Beitrag von Georg Bollenbeck in diesem Band, S. 236.

Ursula von Keitz

## Wissen als Film.

## Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilms

1907 kommt die Hamburger Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens in einem Bericht zu dem Schluss, dass der (fiktionale) Film ein Phänomen großstädtischen Lebens sei, in dem »das Häßliche, Verbildende und sittlich Gefährdende« dominiere; insbesondere Kinder und Jugendliche sollten deshalb vom Kino ferngehalten werden. Doch verdammen die Hamburger Kinoreformer den Film nicht *sui generis*, sondern fordern, dass »pädagogisch und künstlerisch interessierte Kreise sich mit den Großunternehmern dieser Industrie ins Einvernehmen setzen, um sie zu guten, speziell für Kinder geeigneten Vorführungen in gesonderten Kindervorstellungen zu ermuntern.«<sup>143</sup> Als Dr. Erwin Ackerknecht, Direktor der Stadtbücherei Stettin, und der Oberbürgermeister Dr. Erich Ackermann 1914 zusammen mit 40 finanzkräftigen Honoratioren und einem Kapital von 86 000 Mark die Stettiner Urania, Lichtbild- und Vortragsbühne gründen, setzen sie um, was Jugenderzieher und Volksbildner fordern: eine Programmpolitik, die das Zuschauerinteresse auf ›kulturell wertvollere‹ Erzeugnisse lenken soll. Da sich dieses Kino trotz des in der Folge kriegsbedingt eingeschränkten Filmangebots im städtischen Kulturbetrieb behaupten kann, sein Programm als modellhaft für die von den Reformern geforderte Spielstätte angesehen wird und geplant ist, den Film nun auch systematisch in der Bildungspflege einzusetzen, beginnen sich das am 15. März 1915 neu geschaffene Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin und sein Leiter, Ministerialrat Dr. Ludwig Pallat, für die Stettiner Urania zu interessieren. Das Zentralinstitut ist eine Stiftung, getragen von verschiedenen Lehrerverbänden, dem Staat Preußen, fast allen deutschen Ländern, dem Reich und dem deutschen Städtetag.

Vom 3. bis 5. April 1917 veranstaltet das Zentralinstitut in Stettin eine Tagung zum Thema »Die Lichtspielbühne im Dienst der Schule und Volksbildung«<sup>144</sup>. Ergebnis des Treffens ist die Gründung eines Deutschen Ausschusses für Lichtspielreform, der im Einvernehmen mit dem Zentralinstitut einen Plan zur Einrichtung einer Zentralstelle zur Förderung von Lichtbild und Film im Dienst der Volks- und Schulbildung erarbeiten soll. Den Vorsitz führt Ackermann, Mitglieder sind neben Pallat u. a. Oberregierungsrat Dr. Meister vom Preußischen Innenministerium, zwei Vertreter des Berliner Polizeipräsidiums, Repräsentanten der Städte Berlin, Bromberg, Zittau und Lübeck, Vertreter der Lehrerschaft und Schulverwaltungen, darunter der Münchner Oberstudienrat Dr. Georg Kerschensteiner sowie der Geschäftsführer des Deutschen und des Preußischen Städtetages, Dr. Luther. Der Ausschuss wendet sich in einem Rundschreiben an alle größeren deutschen Städte, in dem er die Gründung einer Deutschen Bilderbühne e. V. ankündigt. Außerdem

143 Danmeyer [1907], zit. n. Kühn 1998, S. 9.

144 Vgl. Ackermann 1925, S. 386.

soll eine Deutsche Schulfilmzentrale eingerichtet werden. Deren Kernstück soll ein Archiv sein, das den Schulverwaltungen zur Verfügung steht und dessen Bestände laufend systematisch ergänzt und ausgebaut werden. Ferner sollen reformfreundliche Produktions-, Verleih- und Vertriebsfirmen (so u. a. die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft und die Kolonial-Film-Gesellschaft) sowie Kinos sich in einer Kulturfilmgesellschaft zu einer kapitalkräftigen Organisation zusammenschließen.

Das schulfilmpolitische Engagement der Erziehungsbehörden in der zweiten Hälfte des Krieges steht im Kontext der Produktion von Propagandafilmen für Frontkinos und militärische Ausbildungszwecke durch das Königlich-Preussische Bild- und Filmamt (BuFA); zudem versucht man nun, den bis zum Krieg marktbeherrschenden französischen Kino-Lehrfilmen Konkurrenz zu machen. Im Einvernehmen mit dem BuFA wird der aus 18 Mitgliedern bestehende Deutsche Lichtspielrat unter dem Vorsitz des Stettiner Oberbürgermeisters Ackermann und Dr. Brunner vom Berliner Polizeipräsidium initiiert. Die Kommission erarbeitet ein nach Sachgebieten geordnetes Inventar der in Deutschland vorhandenen, im Sinne der Lichtspielreform brauchbaren Filme, Begleittexte, Fotos und Diapositive. Angeregt durch die Stettiner Tagung findet im September 1917 auch in München ein Kongress zum Film als Lehrmittel in der Schule statt. Bis zum 1. Februar 1918 haben 58 Städte ihren Beitritt zu einem Bilderbühnenbund deutscher Städte zugesagt. Neben der Stettiner Geschäftsstelle arbeiten eine Süddeutsche Zweiggeschäftsstelle in Stuttgart und in Berlin eine Auskunfts- und Beratungsstelle sowie eine Pressedienststelle unter Dr. Brunner. Außerdem verhandelt der Reformausschuss über ein Zusammengehen von Ufa, BuFA und DLG mit dem Bühnenbund. Im April 1918 konstituiert sich der Bilderbühnenbund deutscher Städte.<sup>145</sup>

Die Stettiner Geschäftsstelle beobachtet den gesamten deutschen Filmmarkt, begutachtet die neu herausgekommenen Filme und archiviert ihre Gutachten. Über die positiv bewerteten Filme werden mit den Rechteinhabern Lieferverträge geschlossen, die den Mitgliedern vergünstigte Leihgebühren garantieren. Das Schulfilmarchiv verfügt 1921 über ca. 100 schulgerecht bearbeitete Lehrfilme, die aus den Einnahmen des Verleihbetriebs und aus Reichsmitteln finanziert wurden. Häufig stellen sich Pädagogen auch selbst ihre unterrichtstauglichen Fassungen an improvisierten Schneidetischen her – so etwa Hans Belstler, Lehrer an der Münchner Ridderschule und früherer Methodiker des Filmunterrichts.<sup>146</sup>

Des Weiteren vermittelt die Stelle Projektoren und anderes kinotechnisches Material zu vergünstigten Preisen. 1920 übernimmt der Studienrat Dr. Willi Warstat die Leitung der Geschäftsstelle. Warstat wird außerdem Beisitzer des pädagogischen Fachausschusses für Filmprüfung in der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Wissenschaft, hält Vorträge auf den Deutschen Bildwochen 1920 in Berlin und 1921 in München und baut später Kontakte zu ähnlichen Organisationen in der Schweiz, in Österreich und in Schweden auf. Bis 1921 steigert sich die Mitgliederzahl des Bundes auf 107 reguläre und 87 außerordentliche Mitglieder. Vertreten sind Stadt- und Landgemeinden, Schul- und Jugendpflegeanstalten, Bildungs- und Wohlfahrtsvereine. Über 100 Mitglieder betreiben auch Schullichtspielvorführungen. Doch anders als in Stettin ist vielerorts die private Kinokon-

145 Vgl. Ackermann 1925, S. 390.

146 Vgl. Kühn 1998, S. 18.



Kinematograph, Nr. 626, 1. 1. 1919

kurrenz den Bühnen überlegen. Die Hoffnung, durch eine Erhöhung der Mitgliederzahl und den Ausbau der gemeinnützigen Kinos den Bezug von Filmen in den Inflationsjahren weiter zu verbilligen, erfüllt sich nicht. Dem Bund ist außerdem in dem am 7. Oktober 1921 gegründeten, von Berlin aus operierenden Deutschen Bildspielbund unter der Leitung von Dr. Walther Günther<sup>147</sup> ein Konkurrent erwachsen, der seine Werbetätigkeit schnell in alle Landesteile ausdehnt.<sup>148</sup> Im September 1924 verschmelzen beide Vereine zum Bildspielbund deutscher Städte mit Sitz in Berlin. Das Ziel bleibt dasselbe: Jede größere deutsche Stadt soll ein von der Kommune getragenes, gemeinnütziges Lichtspielhaus haben. Die regionale Entwicklung verläuft dabei höchst unterschiedlich. Infolge der mangelnden Rentabilität und angesichts der Tatsache, dass viele Lehrkräfte organisierte Filmbesuche ohnehin ablehnen, wird in zahlreichen Städten und Gemeinden verstärkt ab 1924 dafür plädiert, dass Vorführungen von Lehr- und Unterrichtsfilmen in den Schulen selbst stattfinden. Jede Schule, so lautet nun die Devise, sollte über einen Kinoprojektor verfügen, die Lehrer sollen die Filme entweder klassenübergreifend in der Turnhalle oder, altersspezifisch, in geeigneten Klassenräumen zeigen.

147 Zur Biographie Günthers vgl. Ewert 1998, S. 53–57.

148 Zur Zielsetzung des Deutschen Bildspielbundes vgl. Günther 1923, S. 42.

### Vom Nutzen eines Archivs

Im Herbst 1918 ergeht vonseiten des Preußischen Kultusministers Schmidt-Ott eine Anfrage an das BuFA, wie weit dessen umfangreiche Filmbestände sich nach entsprechender Umarbeitung für zivile Unterrichts- und Lehrzwecke wiederverwerten ließen. Der ehemalige Berliner Geographieprofessor Felix Lampe, ab 1916 Leiter der pädagogischen Abteilung des Zentralinstituts, sichtet Bestände des BuFA und propagiert nach positiver Bewertung ein Modell, das Lehrfilme als reguläres Unterrichtsmittel für Schulen vorsieht, sofern sie schulpädagogischen Anforderungen genügen. Damit verbindet sich auch ein erstes formales und performatives Kriterium: der zwischentitellose Film wird, *live* improvisiert oder gemäß Vortragstext, mündlich erläutert – der akademische Kinoerklärer, in dessen Rolle der Lehrer künftig schlüpfen soll, ist geboren. Außerdem kompiliert Lampe aus Material des BuFA, das durch Trickskizzen verbunden wurde, den Film *DIE ALPEN. GEOGRAPHISCHE LAUFBILDER ZU LEHRZWECKEN* (1919). Er gilt als erster geographischer Lehrfilm in Deutschland. Seine Erstaufführung erlebt er allerdings nicht im Kino, sondern vor geladenem Publikum im Preußischen Kultusministerium.

Der (unvollständig überlieferte) Film zerfällt in eine Zeichentrick- und eine Realfilmsequenz. Der erste Teil besteht aus drei Tricksequenzen – animierte Kartenbilder der Zentralalpen mit stark schematisierten Gneis- und Schieferformationen, der nördlichen Kalkalpen mit Kalk- und Sandsteinformationen und der südlichen Kalkalpen mit Kalk- und Dolomitformationen – und schließt mit einer Synopse der drei, die Gesteinsvarianten darstellenden grafischen Flächen in einer Einstellung. Die anschließende Realfilmsequenz aus den BuFA-Archivbeständen ist eine Montage aus Bergpanoramen und Flugaufnahmen. Schließlich werden Charakteristika alpiner Lebensweise und Wirtschaft (Viehwirtschaft, Wild, Fischerei, Holzwirtschaft im Winter) und des frühen (Sport)-Tourismus (Bergsteigen, Skifahren, Rodeln, Eisstockschießen) in der Schweiz und Österreich gezeigt. Verfolgt der erste Teil ein streng sachliches Konzept, so abstrahiert der zweite von purer Geographie- bzw. Geologievermittlung, reichert die topographischen Gegebenheiten mit Genrebildern und volkskundlichem Wissen an und ruft die Codes des Reise- und alpinistischen Sportfilms auf. Das didaktische Konzept kehrt den Prozess kartographischer Arbeit (d. h. die Landschaft von ihrer konkreten dreidimensionalen Erscheinung in die abstrakte Grafik des Kartenbildes zu überführen) um, indem im Trick erst das Schema entsteht (wo im Alpenraum findet sich welche Gesteinsformation?) und danach das konkrete filmfotografische Abbild folgt. Der Montagestruktur des Films eingeschrieben sind die aus der Rhetorik übernommene additive Reihung und ein mnemotechnisches Moment. Als Gedächtnisstütze fungiert die Einstellung, welche alle drei geologischen Formationen zusammenbringt und den Signifizierungsprozess – vom stark schematisierenden grafischen Zeichen über den Begriff zum Abbild der Berge – abschließt. Additiv stehen die Komplexe der typischen Alpenwirtschaft, in die sich in der letzten Sequenz der Tourismus quasi ›natürlich‹ einfügt, zueinander. Der Realfilmteil bleibt dem für den Landschaftsfilm charakteristischen Ansichtstypus auch in der Addition verpflichtet; allerdings ist eine Zuschauerperzeption adressiert, die nicht panoramatisch mit dem Kameraschwenk geführt, sondern mit den kurzen Einstellungen zu einer beschleunigten kognitiven Verarbeitung angeregt wird.

Lampes Kompilationsarbeit fällt in die Periode der Abwicklung des Bild- und Filmamtes, dessen Bestände von der seit dem 1. Juli 1918 tätigen Kulturabteilung der Ufa übernommen werden. Deren Leiter, Major a. D. Ernst Krieger, plädiert vehement für eine staatliche Förderung der Produktion und Verbreitung von Lehr- und Wissenschaftsfilmen, wobei er insbesondere Frankreich und die USA als Vorbilder nennt.<sup>149</sup> Die Landschafts- und Städtefilme aus dem ehemaligen BuFA-Bestand werden nun nach dem Muster von Lampes ALPEN-Kompilation schulgerecht umgeschnitten, damit sie den Anforderungen des Lehrfachs Geographie, für das sich Lampe besonders stark macht, entsprechen. Auch die vonseiten der Lehrerschaft wegen ihrer häufigen Beschränkung auf das Abschwenken von Architektur gerne gescholtenen, zahlreich vorhandenen Städtefilme folgen noch dem schon seit Beginn des Jahrhunderts konventionalisierten Typus der Ansicht: Sie sind a-narrativ, ihre syntagmatische Struktur besteht in einer Reihe von topographischen Impressionen und dargestellten Blicken auf typische lokale Baudenkmäler – Sachkomplexe, die, so die Argumentation der Lehrenden, besser durch »Stehbilder« bzw. »Lichtbilder« (Diapositive) im Unterricht vermittelt werden sollen.<sup>150</sup> Der BuFA-Ufa-Film BILDER AUS KONSTANZ AM BODENSEE (ca. 1918) weicht davon insofern ab, als der filmische Blick nicht nur die mittelalterlichen Gebäude im Ortskern erfasst, sondern die Kamera auch Alltagsszenen einfängt. Zwischentitel indizieren die Gebäude, die dann im Bild folgen. Die Grundform der schweifenden touristischen Passage bleibt freilich erhalten.

Die Ufa-Kulturabteilung bringt 1919 einen ersten Katalog mit 87 (bearbeiteten und neu produzierten) Kurzfilmen heraus. Neben fachspezifischen Artikeln u. a. von Dr. Walter Zürn und Dr. Curt Thomalla enthält die Broschüre das Filmverzeichnis, Standbilder aus Ufa-Lehrfilmen und technische Hinweise für die Vorführungen. Als Sachgebiete werden neben den medizinischen Fächern die Naturwissenschaften, Landwirtschaft, Technik, Landschafts- und Städtefilm, Sport und Tanz genannt.<sup>151</sup>

Die Abteilung profiliert sich zunächst durch das von Thomalla aufgebaute und von ihm und Nicholas Kaufmann, ehemals Assistenzarzt an der Berliner Charité, geleitete Medizinische Filmarchiv, das Lehrfilme ausschließlich für den Hochschulunterricht produziert und Titel im Verleih hat, die teilweise auch von den Kliniken selbst hergestellt wurden. Kontakte bestehen aber nicht nur zu Kaufmanns ehemaliger Arbeitsstelle, sondern etwa auch zum Kaiserin-Friedrich-Haus für das ärztliche Fortbildungswesen.<sup>152</sup> Überhaupt gilt der Medizin in den ersten Jahren der Weimarer Republik die größte Aufmerksamkeit im Bereich des wissenschaftlichen Lehrfilms. Auch die Zeichentrickanimation wird für den medizinischen Bereich relevant, so insbesondere in der Gynäkologie und Geburtshilfe: Auf dem Berliner Gynäkologenkongress im Juni 1920 sehen die Teilnehmer neben dem in der Charité aufgenommenen Operationsfilm TRANSPERITONEALER KAISER-

149 Vgl. Krieger 1919.

150 Zur Verwendung von Diapositiven im Schulunterricht der 20er Jahre vgl. Wimmer 1927 sowie Jäger 1924, unter fotografiehistorischen Aspekten Ruchatz 2003.

151 Vgl. auch Kulturabteilung der Universum-Film A.-G. o. J. (1919).

152 Vgl. Der Film in der Medizin. In: Film-Kurier, Nr. 29, 9. 7. 1919.



BILDER AUS KONSTANZ AM BODENSEE. BuFa/Ufa Kulturabteilung, Ca. 1918

SCHNITT (1919/20)<sup>153</sup> sowie verschiedenen Geburtsfilmen (in sog. ›natürlicher Aufnahme‹) einige von der Firma Minerva produzierte, von Kunstmalern ausgeführte Zeichentrickfilme aus der Münchner Frauenklinik, die schematisch Geburtswehen darstellen.<sup>154</sup> Für die Chirurgie löst ein von dem Berliner Facharzt Alexander von Rothe konstruierter Apparat nicht nur die elementaren Probleme der Antisepsis (die Notwendigkeit, Kamera und Scheinwerfer steril zu halten), sondern standardisiert auch die Perspektive der Aufsicht. »Dieser Apparat ist zugleich Filmaufnahmekamera und Scheinwerfer und hängt beweglich direkt über dem Operationstisch [...]. Alle Bewegungen, die der Apparat macht, gelegentliches Entfernen von der Operationsstelle, um ein größeres Bildfeld aufnehmen zu können, resp. umgekehrt ein Wiederabsenken, ein Seitwärtsdrehen etc., und vor allem das Laufen des Films geschieht automatisch derart, daß mit einem einzigen Fußkontakt, ausgelöst vom operierenden Arzt selbst, die Maschinerie in dem Augenblick in Tätigkeit gesetzt wird, in dem die Operation oder evtl. unter Fortlassung der Vorbereitungen, die wichtigsten Phasen der Operation beginnen. Der Apparat hängt also wie ein Auge direkt über der Operationsstelle und kann somit den Verlauf der Operation von einer Stelle aus aufnehmen, wo er, ohne irgendwie

153 Vgl. Günther 1927, S. 72.

154 Vgl. Der Lehrfilm auf dem Gynäkologen-Kongreß in Berlin. In: Film-Kurier, Nr. 118, 5. 6. 1920.

selbst hinderlich zu sein, den allerbesten Beobachtungsplatz für den Verlauf der Manipulation des Arztes hat.«<sup>155</sup>

Der Einsatz von Lehrfilmen in den Vorlesungen wird von vielen Studierenden und Dozenten gefordert,<sup>156</sup> weil das Medium Film für die primäre Wahrnehmung irreversible bzw. nicht wiederholbare Prozesse oder Phänomene, die nur unter größtem Aufwand überhaupt beobachtbar sind, dokumentieren und allgemein zugänglich machen kann. In der Projektion können diese beliebig oft wiederholt werden. Die Kameraoptik wird so zum privilegierten Wahrnehmungsträger. Auch ökonomische und vor allem ethische Gründe werden genannt, so etwa das »Sparen vivisektorischen Tiermaterials«.<sup>157</sup> Doch weigern sich die Hochschulen häufig, wissenschaftliche Lehrfilme mitzufinanzieren. Dem systematischen Einsatz von Wissenschaftsfilmen steht zudem eine generelle Skepsis vieler Professoren gegenüber dem Film als Lehrmittel entgegen, obwohl etwa Oskar Kalbus vielfältige Verwendungsmöglichkeiten zumal in den naturwissenschaftlichen Disziplinen aufzeigt.<sup>158</sup> Im Gegensatz zum Schulfilm unterbleibt eine Debatte um die Methodik der Filmverwendung im Hochschulunterricht weitgehend. Auch die Hoffnung von Produzenten und Verleihern, angesichts der Inflation zu Beginn der 20er Jahre hohe Erlöse aus dem Export der Hochschul- und Forschungsfilme zu erzielen, erfüllt sich nicht.

### Ein Zentralinstitut

Nicht nur im Bereich der Spielstätten verstärken sich gegen Ende des Krieges und im ersten Nachkriegsjahr ehrgeizige Versuche, einen eigenen (für die Produzenten allerdings kaum Gewinn bringenden), gruppenspezifisch stark segmentierten Markt für Kultur- und Lehrfilme zu schaffen: Bereits im Januar 1919 wird das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht vom Preußischen Kultusministerium, dem sich die Ministerien des Inneren, für Landwirtschaft, für Handel und Gewerbe sowie das Kriegsministerium anschließen, mit der Einrichtung einer Beratungs- und Prüfungsstelle für Lehrfilme betraut. Die Bildstelle des Zentralinstituts, welche ihre Arbeit am 3. April 1919 aufnahm,<sup>159</sup> wird durch einen Hauptausschuss geleitet, dessen Vorsitz Ludwig Pallat führt. Es werden fünf Fachausschüsse gebildet, für Natur- und Geisteswissenschaft, Medizin, Pädagogik, Landwirtschaft, Handel und Gewerbe. Felix Lampe ist zunächst Geschäftsführer, dann Leiter der Institution. Sie hat die Aufgabe, Filme nach ihrer Eignung für den Schul- wie den Universitätsunterricht zu prüfen, zu eruieren, ob sie wissenschaftlich einwandfrei und pädagogisch zweckmäßig sind und zu beurteilen, an welche Lernenden sich der Film wendet. Pallat wird als Zentralinstituts-Leiter zugleich Referent für Lehrfilm beim Preußischen Ministerium für Wissenschaft,

155 Vgl. Beyfuss 1930, S. 15. Zum ersten Mal berichtet der Film-Kurier über diesen »aseptischen Apparat« im Sommer 1919. Vgl. Neue Erfindungen aus der Kinematographie. In: Film-Kurier, Nr. 30, 10. 7. 1919. Vgl. auch Rothe 1924.

156 Vgl. Die deutschen Medizinstudenten fordern den Lehrfilm! In: Film-Kurier, Nr. 11, 14. 1. 1920.

157 Der Film in der Medizin. In: Film-Kurier, Nr. 29, 9. 7. 1919.

158 Vgl. Kalbus 1922.

159 Pallat 1931, S. 157.

Kunst und Volksbildung und ist für dessen lehrfilmrelevante Erlasse maßgeblich mitverantwortlich.

Der Erlass des Preußischen Kultusministers vom 10. März 1920 legt fest, dass die Berliner Bildstelle darüber hinaus die Filmproduktion sachlich-inhaltlich zu beraten habe. Ferner hat sie den Lehrfilm-Bedarf zu ermitteln, Anregungen für Filmthemen zu geben, abgeschlossene Filme und Begleitvorträge auf ihren didaktischen Wert zu prüfen und hierüber Zertifikate auszustellen. Dies kommt einer Abstimmung von Angebot und Nachfrage insbesondere von Filmen für den Schulgebrauch gleich, die es praktisch auf dem angebotsorientierten Filmmarkt nicht gibt. Lampe sieht die Aufgabe der Bildstelle nicht nur darin, Lehrfilme zu begutachten und zu zertifizieren sowie die Lehrerschaft in der Filmdidaktik fortzubilden. Sie soll auch engen Kontakt zu den Lehrfilmproduzenten halten, um beratend auf deren Produktion einzuwirken. Bis Oktober 1926 wurden insgesamt 929 Filme anerkannt.<sup>160</sup> Nicht nur wegen ihrer Mittlerposition zwischen privatwirtschaftlicher Filmproduktion und staatsnaher Erziehungsverwaltung gerät die Institution und insbesondere Lampe selbst in den folgenden Jahren immer wieder unter Legitimationsdruck<sup>161</sup> und muss ihre Bedeutung als Stelle mit verbindlicher Zertifizierungskompetenz verteidigen. So erkennt z. B. Bayern ihre Gutachten nicht an, sondern richtet mit der von Dr. Hans Ammann geleiteten Amtlichen Bayerischen Lichtbildstelle 1923 in München eine Parallelinstitution ein; die bayerische Stelle allerdings prüft nicht nur Filme auf ihren Lehrcharakter, sondern bezieht auch selbst Filme und veranstaltet öffentliche Vorführungen. Analog zum Modell der beiden Filmprüfstellen in Berlin und München, den mit Inkrafttreten des Reichslichtspielgesetzes vom 12. Mai 1920 geschaffenen, regulären Zensurinstanzen für Kinofilme, entstehen damit an den Hauptproduktionsstandorten des deutschen Reiches auch Einrichtungen, die Lehrfilme begutachten. Quantitativ dominieren allerdings die Anerkennungen der Berliner Stelle.<sup>162</sup> Doch arbeiten diese Institutionen nicht strikt arbeitsteilig, denn das Lichtspielgesetz hat auch eine Kategorie ›Film belehrenden Inhalts‹ vorgesehen. Da diese Zuerkennung den Erlass der Prüfgebühren zur Folge hat, die bei jedem Zulassungsverfahren für die Verleih- oder Produktionsfirma anfallen, sehen sich Produzenten häufig veranlasst, die so eingestuftten Filme als Lehrfilme zu deklarieren.

Trotz der Gründung einer eigenen Filmunterrichts-Organisation, an der sich 200 Städte und Gemeinden beteiligen, fährt die Ufa-Kulturabteilung, als das Reich sich 1921 aus dem Konzern zurückgezogen und seine Anteile an die Deutsche Bank verkauft hat, Defizite ein und ist stark gefährdet. Nur durch die Mehrfachverwertung, die mit einer Verbreiterung von Rezipientengruppen einhergeht, versprechen die nicht-fiktionalen Filme auch Gewinn zu erzielen. Zwei Beispiele aus dem Bereich Hygiene/Medizin: Die Bildstelle des Zentralinstituts empfiehlt den 12-aktigen Film SÄUGLINGSPFLEGE (1919/20) zunächst für die Schwesternaus-

160 Vgl. Günther 1927, S. 204.

161 Vgl. Bildstelle und Prüfstelle. Zur Kinozensur. In: Film-Kurier Nr. 224, 6. 10. 1920; Wechsel in der Leitung der Bildstelle? In: Film-Kurier, Nr. 279, 21. 12. 1922; Neue Geschichten vom alten Lampe. In: Film-Kurier, Nr. 55, 5. 3. 1925; Zur Reform des Lampe-Ausschusses. In: Film-Kurier, Nr. 56, 6. 3. 1925; Der böse Professor. In: Film-Kurier, Nr. 288, 6. 12. 1930 sowie Große Arbeitslast für Lampes Nachfolger. In: Film-Kurier, Nr. 28, 3. 2. 1931.

162 Vgl. Günther 1927, S. 169–220.

bildung und den Universitätsunterricht, seine gekürzte 8-aktige Version »auch für Frauenschulen bei geeignetem Begleitvortrag« und seine nochmals gekürzte 3-aktige Fassung »auch für Lehrgänge reiferer Schülerinnen in praktischer Säuglingspflege«. <sup>163</sup> Der fürs Kino produzierte, fiktional gerahmte Tuberkulose-Film *DIE WEISSE SEUCHE* (1921) wird anerkannt als »geeignet für Vortragszwecke unter ärztlichen Begleitworten, als Lehrfilm ebenfalls, sofern die Spieleinleitung und der Spielschluß fortbleibt« <sup>164</sup>; seine 1-aktige Miniaturversion *DIE TUBERKULOSE UND UNSERE KINDER* (1921) wird für »geeignet als volkstümlicher Vortragsfilm mit ärztlichem Begleitvortrag, insbesondere für Elternabende« <sup>165</sup> eingestuft. In der Praxis weist die Herstellung mehrerer zielgruppenspezifisch aufbereiteter Fassungen aus einer integralen Filmquelle den Weg aus der für die Produzenten risikoreichen Spezialisierung. Praktizierbar ist dieses Verfahren freilich nur für größere Firmen.

Die Bildstelle des Zentralinstituts fördert durch die Veranstaltung der jährlichen Deutschen Bildwochen in verschiedenen Städten auch den Zusammenschluss der Lehrerschaft zu Schulkinogemeinden, die untereinander Filmmaterial austauschen und so die Entleihkosten reduzieren. Die Filmakquisition erfolgt durch den kommerziellen Filmverleih. Zwar gibt es Mitte der 20er Jahre 80 kommunale Bildstellen und über 50 Einrichtungen der Länder (davon allein in Preußen 46 Provinzial-, Kreis- und Regierungsbildstellen), doch diese unterhalten vorwiegend Diapositivarchive zu Lehrzwecken und verleihen Diaserien; nur wenige fungieren auf Grund der beschränkten finanziellen Mittel auch als Filmbezugsstellen. Ab 1924 obliegt dem Lampe-Ausschuss auch die Vergabe des Prädikats ›volksbildend‹, das durch den Erlass des Preußischen Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 1. Juli des Jahres eingeführt wurde, um Kulturfilme im Kino attraktiver zu machen. Die unmittelbar geldwerten Gratifikationsinstrumente bedeuten einen erheblichen Machtzuwachs für die Bildstelle und ihren Prüfungsausschuss. Als ›künstlerisch wertvoll‹ oder ›volksbildend‹ werden aber auch internationale Literaturadaptionen – so etwa Victor Sjöströms *GÖSTA BERLINGS SAGA* (*GÖSTA BERLING*, SE 1924) und Wallace Worsleys *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (*DER GLÖCKNER VON NOTRE DAME*, US 1923) – sowie mittellange bis abendfüllende Märchenfilme aus deutscher Produktion, z. B. *DER KLEINE MUCK* (1921), *KALIF STORCH* (1923) und *DAS KALTE HERZ* (1923) prädikatisiert. <sup>166</sup> Im Bereich des nicht-fiktionalen Kulturfilms dominieren die Sachthemen Reise und Landschaft – etwa *AN DER EISMEERKÜSTE VON NORWEGEN* (DK 1925), *KULTURDENKMÄLER IM ALTEN UND NEUEN ÄGYPTEN* (1924) oder *BRASILIAENFAHRT* (1925) –; Alpinismus – etwa *ALPINE MAJESTÄTEN* (1923) und *BERGSTEIGER IN NOT* (1925) –; Sport – etwa *DER WEG ZUM DEUTSCHEN TURN- UND SPORTABZEICHEN* (1926) und *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (Neufassung, 1926) – und soziale Hygiene, so z. B. *FÖHR. DIE NORDSEE IM DIENSTE DER VOLKSGESUNDHEIT* (1926).

Lampes Bildungsbegriff ist, wie die Zertifizierungen der ›volksbildenden‹ Filme zeigen, geprägt durch die Vorstellung einer umfassend diversifizierten Gesellschaft, die wenigstens temporär und symbolisch im Kino geeint werden soll: »Die

<sup>163</sup> Vgl. Günther 1927, S. 129 und 176 f.

<sup>164</sup> Vgl. Günther 1927, S. 128 und 177.

<sup>165</sup> Vgl. Günther 1927, S. 129 und 177.

<sup>166</sup> Vgl. Günther 1927, S. 167 f.

Begriffsbestimmung ›volksbildend‹ erfordert freilich Klarheit nicht nur über den Bildungsvorgang, sondern auch darüber, was unter ›Volk‹ zu verstehen sei, genauso wie bei einer Feststellung des Lehrgehalts an einem Bildstreifen deutlich bestimmt werden muß, wer unter den zu Belehrenden verstanden sein soll. Unser Volk umfaßt Schichten, die durch Bildung und Besitz, Bekenntnis und Staatsauffassung, gesellschaftliche Stellung und Beruf sich sehr stark von einander scheiden und deren Gesichtskreise durch ländliche, klein- oder großstädtische Lebenssphäre weit getrennt sind [...]. Im besten Sinne volksbildend ist er [der Film] natürlich dann, wenn er allen etwas bietet, nicht im Sinne eines Kompromisses etwa zwischen l'art pour l'art für ästhetische Feinschmecker und Kitsch für die breite Masse, sondern durch Inhalte und Behandlungsweisen, die dem gemeinsamen Denken und Empfinden aller Volksgenossen etwas bieten.«<sup>167</sup> Felix Lampe scheidet 1931 aus dem Amt, entwickelt seine Filmdidaktik weiter und widmet sich der praktischen Filmarbeit.<sup>168</sup> Sein Nachfolger wird Regierungsrat Völger, doch gerät die Bildstelle noch in diesem Jahr unter stärkere ministerielle Aufsicht und untersteht nun Kurt Zierold, dem Filmreferenten im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Mit Wirkung vom 1. April 1932 wird sie in die Kammer für Filmwertung umgewandelt.

### Theorie und Formenspektrum eines Genres

Lehr- und Unterrichtsfilme werden in den 20er Jahren zu den Themengebieten Medizin und Hygiene, Körperertüchtigung, Geographie, Biologie, Handwerk und Industrie produziert. Bereits in ihrer Titeldiktion lassen sie ihren didaktischen Anspruch und ihre Referenz zu einem bestimmten Wissensgebiet erkennen, wobei sich disziplinäre Überschneidungen etwa zwischen Medizin und Biologie sowie für verschiedene berufskundliche Themen durchaus ergeben. In der zweiten Hälfte der Dekade werden Themen aus Berufskunde und Sozialmedizin unter der Leitvorstellung des Arbeitsschutzes bzw. der Prävention von Zivilisationsleiden bei den Angestellten verknüpft: So gibt die Firma Wanderer 1927 den Lehrfilm VERNUNFTGEMÄSSES MASCHINENSCHREIBEN in Auftrag, der künftige Sekretärinnen über die rückenschonende Sitzhaltung an der Schreibmaschine aufklärte und in Handelsschulen eingesetzt wurde.<sup>169</sup> Doch kommen wenige Auftragsfilme dieser Art in den Genuss einer Lehrfilmanerkennung.

Produktionsleitende Norm und Zielsetzung ist es primär, Verständnis für einen Sachverhalt oder den spezifischen Charakter einer Sache aus der mittelbaren Anschauung heraus zu wecken. Mit der Veranschaulichung von (zum Teil höchst abstraktem) Wissen geht eine Relativierung der Sprach- und Begriffszentrierung von Unterricht und Ausbildung (›Lernen aus Büchern und mit Büchern‹) zugunsten bildzentrierten Lernens am gefilmten Gegenstand und der gefilmten exemplarhaften Verrichtung einher. Eine Theorie, die sich auf formale filmästhetische Kategorien stützte, wird hingegen nur ansatzweise entwickelt. Hierin weist insbe-

167 Lampe 1925, S. 312.

168 Vgl. Lampe. In: CineGraph 1984ff.

169 Vgl. Burgholz 1995, insbes. S. 225.

sondere der Diskurs um den Schulfilm wesentliche Parallelen zur Theorie der Filmwirkung auf erwachsene Zuschauer auf, wie er gleichzeitig in den Filmzensurdebatten geführt wird. Lampe stellt in einem Grundsatzartikel die These auf, dass »Vorstellungsschatz, seelische Beweglichkeit des Zuschauers, sowohl seines Intellekts wie seines Gefühlslebens, seiner Einbildungskraft, des Temperaments und nicht zuletzt seiner Bereitwilligkeit, etwas in sich aufzunehmen«, entscheidende Faktoren für das Lernen mit Hilfe bewegter Bilder seien. Ein Film ist somit niemals Lehrfilm ›an sich‹, und wer begutachtet, muss »pädagogisch-psychologischen Takt und erzieherische und unterrichtliche Erfahrungen besitzen«. <sup>170</sup> Hinsichtlich des Realitätsbezugs eines Films differenziert er: »Ist der einzelne Film selbst Lehrer, etwa als Natururkunde, d. h. Abklatsch einer Wirklichkeit? Dann gilt es ebenfalls zu prüfen, ob diese Wirklichkeit auch zu ihrem Recht kommt, so daß das Bildwerk Ersatz für sie bietet. Ist er eine pädagogische Umformung einer Wirklichkeit, die dem Verständnis vielleicht sogar besser entgegenkommt, als einfache Anschauung der Wirklichkeit? Dann tritt zur Prüfung des Inhalts die der Form des Films, und es gilt zu untersuchen, ob Wahl, Gruppierung, Aufbau des Stoffes im Bildstreifen pädagogisch einwandfrei ist.« <sup>171</sup> Mit dem Terminus ›Natururkunde‹ verbindet sich im deutschen Diskurs eher die Vorstellung ›ungeformten‹ Materials. Hingegen inkludiert Griersons 1926 geprägter Begriff des ›documentary value‹ darüber hinaus ein Autorschaftskonzept, eine Haltung gegenüber dem Dargestellten, die im Begriff ›Natururkunde‹ fehlt.

In den ersten Jahren der Zertifizierungstätigkeit der Bildstelle gibt es keine strenge Kodifizierung von Gattungsmerkmalen des ›Lehrfilms‹ gegenüber dem Film ›rein belehrenden‹ Inhalts. Allenfalls die Intention spielt eine Rolle: So muss ein Produzent von vornherein die Absicht haben, »Inhalt und Form seines Bildwerks lehrhaft zu gestalten«, und dieses muss »den Zuschauerkreis, für den es bestimmt [ist], tatsächlich etwas lehre[n] und nicht nur nebenbei oder unbeabsichtigt eine belehrende Wirkung« <sup>172</sup> haben. Diese Position hat Lampe angesichts des überaus großen Ansehens, das Robert Flahertys *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK, DER ESKIMO*, US 1922) Mitte der 20er Jahre in weiten Kreisen der deutschen Lehrer- und Schülerschaft genoss, revidiert: »Weit wichtiger als die Lehrabsicht ist die Lehrwirkung; manchmal tritt sie sogar ohne Absicht des Lehrenden mit erfreulicher Nachhaltigkeit ein. *NANUK* sollte ein Werbefilm für Pelzabsatz werden und wurde unter den Händen der Hersteller ein Lehrfilm für breiteres Publikum der Lichtspielhäuser.« <sup>173</sup>

*NANUK* wurde allerdings nicht im Unterricht, sondern in Schulen, die über Projektoren verfügten, in sog. Filmschaustunden in der Turnhalle gezeigt. Diese Schaustunden mit Kulturfilmen fanden gewöhnlich einmal monatlich statt, doch ist ein Programm mit einem vergleichsweise langen Film wie diesem keineswegs typisch. Die auf Grund der hohen Entleihkosten zu Spielringen zusammengeschlossenen schulischen Filmarbeitsgemeinschaften setzen zumeist auf eine aus mehreren kürzeren Filmen zusammengesetzte Programmfolge, die in vielem dem Aufbau früher Kinoprogramme folgt. So läuft etwa im Juni 1925 in einem dörfli-

170 Lampe 1924 a, S. 9.

171 Lampe 1924 a, S. 9.

172 Vgl. Pallat 1931, S. 160.

173 Lampe 1927, S. 588.

chen Schul kino – Vorführort ist ein Gasthaus – auf einer der örtlichen Volkshochschule gehörenden ›Magister‹-Maschine von Krupp-Ernemann ein mit insgesamt 1700 m abendfüllendes Programm mit folgenden Filmen: 1. HERSTELLUNG EINER TAGESZEITUNG, 2. TAL- UND ALPWIRTSCHAFT IM ALLGÄU, 3. DAS BERNER OBERLAND, 4. DIE LETZTE PFLAUME, 5. WETTLAUF ZWISCHEN HASE UND IGE<sup>174</sup> – ein Abend, der zwar von ländlichen Themen dominiert wird, mit dem ersten Programmteil die Zuschauer aber in die urbane Welt der Nachrichtenproduktion führt.

Auf breiterer Basis geführte gattungstheoretische und definitorische Versuche gibt es verstärkt 1924, als im zeitlichen Umfeld der Einführung des Prädikats ›volksbildend‹ eine strengere Differenzierung der Subgattungen nötig wird.<sup>175</sup> Nach der ersten, stark wettbewerbsorientierten Phase von 1918 bis 1921, in der immer spektakulärere Schauwerte aufgeboten, der theoretische Diskurs wie auch der Filmeinsatz vor allem vom Wissenschaftsfilm dominiert und filmtechnische Innovationen in ihrer Erkenntnisleistung gewürdigt werden, gerät die Gattung ökonomisch in die Krise. 1924 gab es ca. 20 bis 30 Firmen, die speziell Lehrfilme herstellten. Produktionsfirmen wie Hans Cürlis' 1919 gegründetes Institut für Kulturforschung, das auf Kunstdokumentationen und Künstlerporträts spezialisiert ist, aber auch Firmen wie die Boehner-Film Dresden oder die Naturfilm Hubert Schonger können kaum größere Gewinne erwirtschaften. Deshalb setzt man an der Basis an: Die Verteilungsstelle gibt aus einem reservierten Kontingent Rohfilm mit 50 % Preisnachlass ab, wenn ein Film die Zertifizierung als Lehrfilm von der Bildstelle des Zentralinstituts, der Lichtbildstelle München, gemäß § 5 Gebührenordnung vom 25. November 1921 eine Zulassung als ›rein belehrend‹ durch die Filmprüfstellen in Berlin bzw. München oder die Film-Oberprüfstelle erhalten hat. Ein Positivkontingent mit Preisnachlass wird hingegen nur für jene Filme vergeben, die ausschließlich zu Unterrichtszwecken an Schulen oder gemeinnützigen Veranstaltungen bestimmt sind.

Indes sind schon die Anschaffungskosten für Projektoren im Gegensatz zu den Hochschuleinrichtungen für viele allgemeinbildende Schulen unerschwinglich. Auch die Forderung der Pädagogen nach altersspezifischen Vermittlungsweisen von Lehrinhalten kollidiert mit den hohen Kosten, welche die Produktion verschiedener Fassungen nach sich zieht. Der Jurist Ernst Seeger, Regierungsrat im Reichsministerium des Innern, kritisiert 1922 die Praxis der Lehrfilmproduzenten, angesichts der eingefahrenen Defizite auf den Kurs der Ufa-Kulturabteilung einzuschwenken und statt ›reiner‹ Lehrfilme populärere Beiprogrammfilme fürs Kino herzustellen. Sein Gegenvorschlag lautet, durch gegenseitige Absprachen komplementär statt konkurrierend zu arbeiten: »Keine doppelte Bearbeitung desselben Themas durch verschiedene Firmen! Herstellung jeden Lehrfilms in einer Schulausgabe und einer Volksausgabe. Die Schulausgabe wird ohne Zwischentitel geliefert. An die Stelle der für das Kinderauge schwer lesbaren, in den Rahmen des Einzelunterrichts sich nicht immer passend einfügenden Zwischentitel treten gedruckte Vorträge, die mit dem Film geliefert und von dem Unterrichtsleiter in freiem Vortrag genutzt werden.«<sup>176</sup>

174 Berndt 1926, S. 645.

175 Vgl. die Umfrage »Was ist ein Lehrfilm?« in: Der Bildwart 1/2 und 5/6/1924.

176 Seeger 1923, S. 23.

In der Folge wird denn auch dieses Verfahren allgemein praktiziert: Die Lehrfilmhersteller bieten titellose Filme für die Lehrinstitutionen an, die getitelten Fassungen gehen als Beiprogramme an die Kinos. Ernst Krieger wünscht sich dagegen eine Konvergenz der Formen, von Unterhaltung und Belehrung, Wissenschaft und Kunst, und sieht diese in Felix Lampes und Walter Zürns *DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART* (1922) realisiert: Alles, was nicht Wissenschaftsfilm im strengen Sinne ist, soll kinofähig und für Jugendliche wie Erwachsene gleichermaßen geeignet sein. Wo Krieger vor allem die multifunktionale Auswertbarkeit im Blick hat, unterscheidet Curt Thomalla im Bereich des Medizin- und Hygienefilms präzise abgestufte Merkmale:

<i>Kategorisierung/Begriff</i>	<i>Filmgenres und Einzeltitel</i>	<i>Verwendungszusammenhang</i>
Reiner Lehrfilm für den Unterricht in Schule und Hochschule	Patientenfilm, Operationsfilm, bakteriologischer Film z. B. <i>SÄUGLINGSPFLEGE, DIE WASSERMANNSCHE REAKTION, GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG</i>	Im Rahmen der Vorlesung oder Schulstunde
Populärwissenschaftlicher Volksbelehrungsfilm für allgemeineres Publikum	z. B. <i>DIE POCKEN, IHRE GEFAHREN UND DEREN BEKÄMPFUNG, DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT, STEINACHS FORSCHUNGEN, DIE HYPNOSE UND IHRE ERSCHEINUNGEN</i>	Zur Illustration eines Vortrags in anderen Bildungstätten
Wissenschaftlicher Theaterfilm	z. B. <i>DER STEINACH-FILM, FALSCHER SCHAM</i>	Mit Zwischentiteln, im Kino, mit unterhaltenden Anteilen

»Ein ›Lehrfilm‹ ist«, so Thomalla, »Anschauungs- und Unterrichtsmaterial für den Dozenten jeder Art [...]. Er hat nur auf das Sachliche, die wissenschaftliche Richtigkeit, Gründlichkeit und Vollständigkeit sowie auf die leichte Verständlichkeit und Faßlichkeit Rücksicht zu nehmen. Selbstverständlicher Grundsatz muß hierbei sein, daß nur Bewegungsvorgänge erfaßt und dargestellt werden, wünschenswert ist, wenn möglich, die Einschaltung von Stehbildern.« Für zukunfts-trächtig hält er primär den Volksbelehrungsfilm, denn »unter anderen Gesichtspunkten geordnet und verwertet, wird in den meisten Fällen das gleiche Filmmaterial für den Lehrenden jeder Art verwertbar gemacht werden können.«<sup>177</sup> Dass sich indes der »wissenschaftliche Theaterfilm« im Sinne Thomallas kaum vom »Volksbelehrungsfilm« unterscheidet, zeigen die beiden erhaltenen Fassungen des Steinach-Films.<sup>178</sup>

Der Wiener Endokrinologe erforschte die Grundlagen der Ausbildung körperlicher Geschlechtsmerkmale bei Säugetieren und Menschen und führte eine Reihe von Experimenten mit Ratten durch, aus denen er durch Transplantation und

177 Thomalla 1924 a, S. 20f.

178 Vgl. Kalbus 1924.

Vertauschung der Hormondrüsen (Hoden und Eierstöcke) künstliche Zwitterwesen erzeugte. Ziel seiner Experimente war der wissenschaftliche Nachweis, dass die hormonelle Ausstattung auch spezifisch männliche und weibliche Verhaltensdispositionen (Aggressivität und Werbeverhalten bzw. Passivität) strukturiert und steuert. Schließlich führte Steinach mit Hilfe der Vasoligatur Verjüngungsexperimente bei Männern durch (nicht ohne zu betonen, dass Frauen nur durch Eierstockspende und -transplantation verjüngt werden können). Der Film zeichnet diesen experimentellen Weg und Prozess der Erkenntnisgewinnung nach, wobei die wissenschaftliche Fassung gegenüber der Kinoversion den Fokus stärker auf Details der Operationen legt. Der geöffnete (Tier-)Leib ist, wie u. a. die Zensurenentscheidungen der Film-Oberprüfstelle zu Eduard Tissés FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (CH 1930), Hans Ewalds DAS KEIMENDE LEBEN (1930) und Eberhard Froweins HEILENDE HÄNDE (1931) verdeutlichen<sup>179</sup>, ein Tabu im Kino. Das Verhältnis von Texten und bewegten Bildern in STEINACHS FORSCHUNGEN (1922) folgt in einer strikt durchgehaltenen Montagelogik dem Prinzip, dass die Zwischentitel das Signifikat der jeweils folgenden Bildsequenz festlegen, d. h. sie geben Lese- und Verständnisanweisungen. Prekär wird die Argumentation des Films da, wo sie von den im Labor hergestellten Zwitterwesen übergeht auf die von Magnus Hirschfelds Arbeiten her bekannten Menschen, die sog. ›sexuellen Zwischenstufen‹ angehören. Die offenkundige Asymmetrie, die in der Präsentation ausschließlich polarer, ausdifferenzierter Geschlechter im Säugetierreich und der Vorführung von Repräsentanten jener ›sexuellen Zwischenstufen‹ begründet liegt, wird nicht weiter verfolgt. Der Aufbau des Films legt es aber nahe, Letztere als ›Unnatur‹ zu qualifizieren. Die stärkste geschlechterpolitische (und potentiell bevölkerungspolitische) Implikation des Films liegt angesichts einer von Kriegsverlusten gezeichneten Gesellschaft in der Konstruktion des Mannes als quasi-autarkem biologischen System begründet: im Gegensatz zur Frau trägt dieser die Ressource zur Verzögerung des Alterungsprozesses und der Wiedergewinnung von Jugend und sexueller Aktivität in sich. Der Film endet mit verblüffenden Vorher-Nachher-Gegenüberstellungen und einem dynamisch ausschreitenden Firmeninhaber, der ›endlich wieder in seine geliebten Berge‹ aufbrechen kann. Was um die Jahrhundertwende im Zeichen der Lebensphilosophie dem Vegetarismus unterstellt wurde – fleischlose Ernährung erhält jugendlich –, wird hier chirurgisch hergestellt.

Wo Curt Thomalla mit seinen Kategorisierungen sich ganz auf das medizinisch-sozialhygienische Gebiet konzentriert, wenden sich andere Autoren vor allem dem Schulfilm zu. Ludwig Sochaczewer, Direktor der Deutschen Lehrfilmgesellschaft, denkt ebenfalls in Richtung einer Konvergenz der Subgattungen insbesondere zu Themen aus Zoologie und Botanik, die sowohl schul- als auch kinotauglich sein sollen (wie z. B. TROPISCHE FLORA, TIERLEBEN IM WÜSTENSAND, FLEISCHFRESSENDE PFLANZEN). Politische Dokumentationen wie der Deulig-Film DER FRIEDENSVERTRAG VON VERSAILLES (1921) bleiben hingegen aus der Schule ausgeschlossen.<sup>180</sup>

179 <http://www.deutsches-filminstitut.de>. Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938.

180 Vgl. Sochaczewer 1924, S. 21.

Aus lizenzrechtlichen Gründen nur in der gedruckten Ausgabe

Aus lizenzrechtlichen Gründen nur in der gedruckten Ausgabe

Friedrich Plage unterscheidet am Beispiel des Films *IM SPREEWALD* (1927) von Hubert Schonger zwischen Lehrfilm und belehrendem Film. Ein belehrender Film (wie *IM SPREEWALD*) stellt »im Rahmen flüssiger, an sich schöner Bilder« Typisches, Augenblickliches oder Vergangenes dar, »in Form einer vollendeten Handlung nach dramatischen Grundsätzen, die uns für das Schicksal des Helden, mag er nun Landschaft, Person, Tier oder Gegenstand sein, durch persönliches Mitleiden und -erleben interessiert«. <sup>181</sup> Verbindende Texte sollen sich auf das Nicht-Dargestellte beziehen. Für einen Lehrfilm vom Spreewald fordert er, dass auch die ›Geschichte‹ dieser Topographie (ihre Entstehung und Entwicklung als Kulturlandschaft) dargestellt werden müsse. Lehrfilmen behält er auch den Einsatz optischer Tricktechniken (Zeitraffer, Zeitlupe) und grafischer Abstraktion (animierte Grafik, Statistiken) vor. Während, so Plage, belehrende Filme Gegenstände darstellen, die von den fünf Sinnen erfasst werden können, sollen Lehrfilme solche Bewegungsvorgänge bildhaft veranschaulichen, die überhaupt oder wenigstens nicht im Unterricht veranschaulicht werden können. Der Lehrfilm »tritt als selbständiges Unterrichtsmittel neben die Belehrung« <sup>182</sup>, seine Auswertung erfordert eine eigene Lehrstunde.

Für die Sondergattung des »industriellen Werkfilms«, zu dem Mitte der 20er Jahre nicht weniger als 30 verschiedene Sachbereiche zählen, <sup>183</sup> werden spezifische Ergänzungen gefordert, damit diese normalerweise auf Messen gezeigt und für Zwecke der Öffentlichkeitsarbeit von Industrieunternehmen in Auftrag gegebenen, formal äußerst heterogenen Filme zu Lehrzwecken verwendbar sind: »Will man einen Fabrikationsfilm zum ›Lehrfilm‹ machen, muß man unbedingt den Fabrikationsgang ausführlich zeigen, d. h. vom Eintreffen des Rohmaterials bis zum Fertigfabrikat. Wenn irgend möglich, sollte man auch die Gewinnung des Rohmaterials als Vorspann bringen.« <sup>184</sup> Auch hier gilt es, Zwischentitel auf ein Minimum zu reduzieren, die Strukturierung der dargestellten Prozesse muss vielmehr durch die ›continuity‹ des bewegten Bildes selbst erfolgen. Mündliche Erläuterungen durch den synchronen Vortrag sind notwendig, weil »das durch keinerlei Sachkenntnis getrübe Auge des nicht fachmännischen Betrachters meist zuviel sieht, und wenn es das herausgefunden hat, worauf es ankommt, – dann ist die Filmszene gerade zu Ende.« <sup>185</sup> Unabdingbar ist auch ein ausgearbeitetes Drehbuch wie beim Spielfilm.

So konsistent die Anforderungen an die formalen Eigenschaften von Lehrfilmen insgesamt erscheinen, so unkonkret bleibt die Frage, welche Form und vor allem welche filmimmanenten mnemotechnischen Strategien in der Lage sind, spezifische Anschlussbehandlungen der Rezipienten zu generieren. Im schulischen Kontext gilt etwas als gelernt und verstanden, wenn es auf Nachfrage der Lehrperson mündlich oder schriftlich reproduziert werden kann (mit Ausnahme der musischen Fächer und im Sport). Im Aus- bzw. Weiterbildungssektor hingegen herrschen Lehr- und Lernszenarios vor, in denen Verständnisprozesse unmittelbar in praktisches Handeln umgesetzt werden sollen. Thomalla unterstellt gar ei-

181 Plage 1924, S. 56.

182 Plage 1924, S. 56.

183 Vgl. Günther 1927, S. 89–115.

184 Meyer 1924, S. 112.

185 Meyer 1924, S. 112.

nem ›geschickten Chirurgen‹, eine neuartige Operationsmethode bereits nach einmaligem Schauen eines Operationsfilms nachahmen zu können. Die filmgestützte Interpretation von Sachverhalten in einem spezifischen Bezugssystem erfordert auch eine adressatenspezifische Didaktik. Aus der ästhetischen Struktur der heute überlieferten Stummfilme lassen sich allenfalls deren propositionale Gehalte ableiten, der konkrete pragmatische Kontext und der Verständnisrahmen, in den die Lehrenden die Filme gestellt haben, der performative Akt der Sinngebung und Bildinterpretation im Live-Vortrag also, kann nur sehr fragmentarisch aus den wenigen Aufzeichnungen über konkrete Szenarios rekonstruiert werden. Ein Beispiel: »Auf einer Polizeischule wird zur Belebung des Unterrichts der Polizeianwärter ein Lehrfilm verwandt. Die Anwärter sollen in der selbständigen Anfertigung von Strafanzeigen und Berichten ausgebildet werden. Nachdem die äußere Form derartiger Schriftstücke genügend besprochen ist, wird den Anwärtern in einem kurzen Filmstreifen von 80–100 m Länge ein Vorgang auf der Straße (Zusammenstoß, Schlägerei, Übertretung oder dergl.) vorgeführt. Dieser Bildstreifen gelangt zweimal zur Vorführung. Personalien, Zeit und Ortsbezeichnung werden den Schülern an der Tafel gegeben. Sobald die 2. Vorführung vorbei ist, müssen die Anwärter in einer bestimmten Zeit (½ bis 1 Stunde) die erforderliche Anzeige bzw. Bericht anfertigen. Der Wert derartiger Filmstreifen liegt darin, daß den jungen Anwärtern der Polizeidienst in seiner vollen Schwierigkeit vor Augen geführt wird.«<sup>186</sup> Das mnemotechnische Moment ist also hier nicht dem Film selbst eingeschrieben, sondern wird durch die Wiederholung der Vorführung gewährleistet.

### ›Kinderseelenmörder‹ oder Helfer im Unterricht?

»Der Film«, so heißt es 1922 in einem Artikel der in Magdeburg erscheinenden »Preußischen Lehrerzeitung«, »öffnet den Weg zu einem seelischen Kindersterben, vor dem das leibliche Hinschwinden als Folge der englischen Blockade als winziges Beispiel und Gleichnis erscheinen wird. Wenn erst die Bildrolle in allen Schulen und Klassen abschnurren wird, dann mögen wir getrost alle Hoffnung, die wir auf unsere Jugend als auf die Bürgerschaft unserer Zukunft setzen, aus unserer Rechnung streichen.«<sup>187</sup> Wenngleich Auslassungen dieser Vehemenz in den 20er Jahren nicht die Regel sind, so spaltet die von den Erziehungsbehörden einiger Länder betriebene Forcierung eines filmgestützten Unterrichts in den Fächern Geographie, Biologie und ›Heimatkunde‹ insbesondere an Volksschulen die Lehrerschaft doch in zwei Fraktionen: Die einen lehnen das neue Lehrmittel dezidiert ab, die anderen fordern es mit Überzeugung ein. »Die Schule braucht zur eigentlichen Verwendung im Unterricht Filmstreifen, welche lediglich das Stoffgebiet einer oder mehrerer Unterrichtsstunden umfassen. Hieraus ergibt sich eine Filmlänge von höchstens 200 m. Derartige Filmstreifen müssen im engsten Anschluss an den Lehrplan systematisch zusammengestellt werden, damit der Lehrer jederzeit in die Lage versetzt ist, wesentliche Teile seines Unterrichts den Schülern durch

186 Saal 1924 a, S. 114. Vgl. auch Saal 1924.

187 Zit. n. Lampe 1924 a, S. 5.

das Laufbild anschaulich zu gestalten.«<sup>188</sup> Hieraus ergeben sich als formale Anforderungen der logische Aufbau der Vorgänge, die Plastizität der Filmfotografie und die Hervorhebung von Feinheiten durch Großaufnahmen, so dass die dargestellten Vorgänge und Objekte leicht erfassbar sind und der Film allenfalls zweibis dreimal vorgeführt werden muss. Felix Lampe, dessen ›Initialerlebnis‹ 1913 ein französischer Film über den St. Gotthard gewesen ist, hat eine Filmpädagogik entwickelt, welche die Opposition von Konzentration (die das ›statische Bild‹ ermöglicht) und Zerstreuung (die dem ›Laufbild‹ unterstellt wird) in eine kognitive Aneignungsweise überführt, die auf einer ausgewogenen Mixtur von Informationsvergabe und mnemonischer Verarbeitung des Gesehenen basiert.

Die systematische Nutzung von Filmen als Lehrmittel in der Schule scheint zunächst in zweifacher Weise mit einer lebensphilosophisch inspirierten Reformpädagogik zu kollidieren, zum einen mit dem von dem Münchner Reformpädagogen Georg Kerschensteiner entwickelten Konzept der ›Arbeitsschule‹, zum anderen mit dem Zentralbegriff des ›Erlebnisses‹, dem man die höchste mnemonische Wirkung zuweist. In der Filmbetrachtung wird demgegenüber eine Verführung zum bloß passiven Aufnehmen gesehen. Andererseits wird argumentiert, dass die Schule mit der Betrachtung der Natur allein nicht auskommen und dass Film Gegenstände vermitteln könne, die gerade außerhalb des primären Erfahrungshorizonts der Schüler liegen. Komplizierte Naturerscheinungen können in vereinfachter Form veranschaulicht werden. Weit auseinander liegende Tatbestände können zu einem Gesamtbild zusammengefasst werden. Schließlich können Lebensvorgänge so vorgeführt werden, dass der Schüler Abläufe genau beobachten kann. Vergrößerung oder Verkleinerung, Zeitlupe und Zeitraffer können wie im Wissenschaftsfilm Objekte und Vorgänge abbilden, die mit dem freien Auge nicht erkennbar sind.

Film subvertiert ferner die Bewegung, welche die insbesondere im humanistischen Gymnasium inkorporierte höhere Schulbildung bei den Lernenden in Gang setzen soll, indem er die durch Texte vermittelte, sprach- und modellzentrierte Abstraktion (das komplexe ›geistige Bild‹) in ihrer Dignität zurückdrängt und den Wissenserwerb auf das konkrete, fotografische ›Laufbild‹ stützt. Das ›Programm‹, d. h. der im Klassenraum projizierte Film unterliegt selbst dem Wahrnehmungs-Dispositiv der von der Lehrerschaft vielfach gescholtenen Kinematographie mit seinen Konstituenten des verdunkelten Raums, der Immobilisierung des Zuschauerkörpers, der die Mobilisierung des Blicks korrespondiert. Die Frontalität der Anordnung wird andererseits als konzentrationsfördernd begrüßt; allerdings verändert die Flüchtigkeit der bewegten Bilder eine Grundvoraussetzung des Unterrichts, neben dem Umgehen mit kontextlosen Objekten vor allem den Autoritätsanspruch *einer* Vermittlerfigur: Die Lehrperson, die im Frontalunterricht gehalten ist, Zentrum der Aufmerksamkeit zu sein, hat neben die Leinwand als neuem Blickfang (oder gar hinter den Projektor) zu treten, die Performanz des Unterrichts besteht in der Steuerung der Rezeption. Aus der Vielheit der visuellen Reize sollen Inhalte selegiert und kommentiert werden.

Ferner kollidieren die normalen Vorführbedingungen mit traditionellen Lehrkonzepten, die auf der dauernden Verfügbarkeit von Lehrmaterialien (Schulbü-

188 Saal 1924 a, S. 114.

cher, Landkarten und Schautafeln, Modelle oder Präparate für die Naturwissenschaften) basieren. Ein gemieteter Film verbleibt nur eine kurze Zeitspanne im Haus. Auch technische Probleme stehen einem regulären Unterricht mit Film entgegen: Ein Projektionsstopp bei nicht ausgeschalteter Projektorlampe birgt die Gefahr der Verbrennung des Nitrozellulose-Films. In den 20er Jahren werden deshalb die Systeme der Stillstandsvorrichtung von verschiedenen Firmen weiterentwickelt und Projektoren gebaut, bei denen durch ein spezielles Kühlsystem die Überhitzung des angehaltenen Films verhindert wird. Die Vorführung kann damit mehrfach und je nach Bedarf unterbrochen werden. Im Gefolge des 1924 angesichts vieler Filmbrände aus Feuerschutzgründen erlassenen Verbots der kabinenlosen Vorführung<sup>189</sup> werden außerdem Kofferprojektoren für Schulen und die außerschulische Bildungsarbeit angeboten.

Wenige überlieferte Berichte aus der Praxis des schulischen Filmunterrichts in den 20er Jahren zeigen aber auch, dass es einen durchaus kreativen Umgang mit dem Medium gibt, sofern eine Schule tatsächlich in der Lage ist, Filme im Haus zu zeigen. So hat etwa die Stadt Saarbrücken 1926 einige Grundschulen mit Filmprojektoren ausgestattet, und diesen steht Material kostenlos zur Verfügung. »Wie gestaltet sich eine Märchenfilm-Vorführung? Nehmen wir ein Beispiel aus dem dritten Schuljahr: Der Fischer und seine Frau. Vorbedingung ist: den Lehrern muß der Film bekannt sein. Die Kinder müssen in einer gelegentlichen Vorbereitung mit den notwendigen Vorkenntnissen ausgerüstet werden, ohne den Inhalt des Films preiszugeben. Etwa: Fischer, Lebenserwerb, soziale Lage. Etwas vom Zaubern und Verzaubern, vom Wünschen und Verwünschen, von Schlössern, Königen und Kaisern. Zu einer solchen Filmstunde tut man gut, nicht mehr als zwei Klassen zu nehmen. Lehrer A bedient die Maschine, Lehrer B unterrichtet die Klassen.«<sup>190</sup> Die beiden Teile werden einzeln vorgeführt, der erste zweimal, dazwischen werden Fragen zum Verständnis der Geschichte gestellt. »Während der Vorführung herrscht freie Meinungsäußerung, jeder darf seinem Herzen Luft machen.«<sup>191</sup> Die nochmalige Vorführung soll die disparaten »Meinungen« der Schüler zu einem gemeinsamen Verständnis führen. Auch der Bericht über eine Metallurgie-Stunde bei Hans Belstler mit dem Film EISEN (1921) ist überliefert. Die »kindgerechte« Vermittlung des Prozesses von Rohstoffgewinnung, Verhüttung und Guss besteht in einer mythologisch-pathetischen Lehrerperformance, die das Objekt in der Tradition von Richard Wagners »Rheingold« und »Siegfried« anthropomorphisiert und die Schüler einer 5. Knabenklasse in spätexpressionistischer Sprachmanier zu animieren weiß, die auch Thea von Harbous Wortkaskaden im »Metropolis«-Roman nicht unähnlich ist: »Rote Dämpfe, glühender Qualm – leuchtendes Erz. Seht ihr dort das glühende Erz – blutrot, als ob es schrie, das Herz des Erzes [...]. Blicken wir zurück: Erst das naturschlummernde Erz, am Ende das rastlos arbeitende, maschinegewordene Eisen.«<sup>192</sup>

189 So etwa im Erlass des Regierungspräsidenten von Wiesbaden vom 24. 8. 1924. Vgl. Fronemann 1925, S. 897.

190 Harms 1926, S. 441.

191 Harms 1926, S. 441.

192 Belstler 1924, S. 14 und 16.

›Je schlechter die Zeit, um so schmaler der Film‹

Angesichts der beschriebenen Probleme im Bereich der Vorführtechnik und der Akquisition von Lehr- und Unterrichtsfilm, die auch aus der Asymmetrie öffentlicher Bildstellen und privatwirtschaftlich betriebener Filmverleihe resultieren und einem systematischen Einsatz von Film im Unterricht entgegenstehen, versprechen die in den 20er Jahren entwickelten Schmalfilmsysteme gleich mehrere Schwierigkeiten auf einmal zu beheben. In Deutschland scheint der Schmalfilm Mitte der 20er Jahre im Amateurbereich noch keine Rolle zu spielen: Ewald Thielmann geht 1925 in seinem Ratgeber<sup>193</sup> wie selbstverständlich vom – entsprechend konfektionierten<sup>194</sup> – Normalfilm-Standardformat (Negativfilm von Agfa und F.P. Goerz war in Rollenlängen bis zu 60 m im Handel) und den entsprechenden, kompakten Kameramodellen (Ernemann Kinette, Ica Kinamo etc.) aus. Doch verbreitet sich in den folgenden Jahren der Schmalfilm bei den Amateuren zunehmend. Bevorzugt wird wegen seiner Kostengünstigkeit das



Agfa-Movector Super 16. Werbezettel o. J. [1935]

Umkehrverfahren. Der speziell für Amateurzwecke entwickelte Era-Umkehrfilm von Ernemann wurde in Konfektionslängen bis zu 30 m angeboten, und durch das Wegfallen des Kopierprozesses verringerten sich die Kosten eines vorführbereiten Films auf die Hälfte. 1928 vereinbarten die großen Rohfilmfabrikanten, Schmalfilm (Umkehr-, Positiv- und Negativfilm) ausschließlich auf schwer entflammbarer Acetylunterlage zu produzieren. In allen deutschen Ländern wird außerdem durch Polizeiverordnung die Verwendung des Zelluloidträgers für Schmalfilmvorführungen unter Strafe gestellt. »Hiermit fallen für die Konstruktion des Schmalfilm-Projektors all die Rücksichten fort, die der Bildwerfer für Normalfilm notgedrungen auf die leichte Entflammbarkeit des Zelluloids nehmen muß. Der Schmalfilm-Projektor wird also wiederum einfacher, leichter und billiger.«<sup>195</sup>

Für die Schulkinematographie und den Lehrfilmsektor bedeuten die aus diesen Innovationen resultierenden Vereinfachungen einen großen Schub. Im Frühjahr

193 Thielmann 1925.

194 Vgl. Thielmann 1925, S. 31.

195 Lummerzheim 1936, S. 13.

1928 geht der Stummfilm-Projektor Movector C von Agfa in Serie, ihm folgen der Movector A für Schul- und Heimkino sowie der Movector AS mit der für den Filmunterricht vielfach geforderten Stillstandsvorrichtung. Entsprechend wächst die Nachfrage nach 16 mm-Filmen für Schulen, Vereine und Volksbildungseinrichtungen. »Die Schule«, so der Leiter des Kulturfilm-Vertriebs der Ufa, Friedrich Kordts 1931, »verlangt reine *Unterrichtsfilme* im Schmalfilm-Format, weil dieses Format ihr die Möglichkeit bietet, über die bisher vorherrschenden Schauvorführungen hinaus zum eigentlichen Filmunterricht zu gelangen.«<sup>196</sup> Doch noch stehen neben zahlreichen Sicherheitsvorschriften der Behörden, die für die öffentliche Normalfilm-Vorführung gelten (so die Ausbildung und Prüfung des Vorführers, Typisierung der Maschinen, Aufstellung in einer feuersicheren Kabine oder Verwendung eines geschlossenen Kofferapparates und die Vorschrift, jede Projektion sicherheitspolizeilich vorher anzumelden), die hohen Anschaffungskosten der verschiedenen Projektormodelle und ein offenbar sprödes und grobkörniges Filmmaterial der allgemeinen Durchsetzung des Schmalfilms für Unterrichtszwecke entgegen.

Die III. Internationale Lehrfilmkonferenz, die vom 26. bis 31. Mai 1931 in Wien stattfand, diskutierte u. a. Schmalfilmprojektoren hinsichtlich ihrer Handhabbarkeit, Wiedergabequalität und Grenzen der projizierten Bildgröße. In diesem Jahr gibt es bereits rund 400, vom 35 mm-Negativ auf das neue Format verkleinerte Filme verschiedener Firmen. An Stelle der üblichen Kontaktkopie wird ein optisches Kopierverfahren angewandt. Allerdings scheinen Optik und Filmmaterial erst Mitte der 30er Jahre qualitativ so ausgereift zu sein, dass die Umkopierung zu Positiven ohne gravierende Qualitätsverluste führt. Der Berliner Schulrektor Max Tiesler feiert den Schmalfilm enthusiastisch, hält aber die bloße Umkopierung vorhandener (Lehr-)Filme ohne Umarbeitung für wenig schulgerecht. Konzepte der Reformpädagogen aufgreifend, hat er vor allem das eigenständige Filmemachen von Lehrern und Schülern mit der Schmalfilmkamera (und den Ausbau der an vielen Schulen bereits bestehenden und von engagierten Lehrern geförderten ›Lichtbildarbeitsgemeinschaften‹) im Blick und fordert, Fotografie und Film in die Lehrerausbildung zu integrieren: »Nicht teurer, größer und schwerer als ein 9 x 12 Photoapparat, dabei leichter als dieser zu bedienen, kann die Filmkamera bei Lehrausflügen, Besichtigungen, Wanderungen und mehrtägigen Reisen ohne weiteres mitgenommen werden. Das, was unterwegs besonders auffällt, was zum näheren Hinsehen, Beobachten, Besprechen gleichsam auffordert, kann nun im Filmbild festgehalten und ausgewertet werden.«<sup>197</sup>

Die Szenarien, die der Autor entwirft, legen Maßstäbe zu Grunde, die Kerschsteiners Konzept der ›Arbeitsschule‹ noch übertreffen und Adolf Reichweins Idee vom »schaffenden Schulvolk«, welche die Filmarbeit besonders heraushebt, vorwegnimmt. Tiesler, welcher der »ununterbrochenen Bildfolge« großen erzieherischen Wert beimisst, weil sie die Schüler nötigt, »hier wie draußen im Leben schnell, bestimmt, genau zu beobachten und zu sehen und sich so beizeiten dem Rhythmus des Geschehens, dem es notwendigerweise unterworfen

196 Kordts 1931, S. 453.

197 Tiesler 1931, S. 8f.

ist, anzupassen«<sup>198</sup>, problematisiert auch die Stillstandsvorrichtung am Projektor. Die wesentliche Differenz zu den didaktischen Funktionen, die dem Lehrfilm zu Beginn der 20er Jahre zugeschrieben wurden (Phänomene in Schule und Hörsaal zu transportieren, die der Erfahrung der Lernenden unmittelbar nicht zugänglich sind), besteht darin, mit der Schmalfilmarbeit nunmehr eigene Lehrmittel herstellen zu können, ein kollektives Gedächtnis zu produzieren und Zeugnisse von hohem Wiedererkennungswert für die Gruppe zu schaffen. Der Apparat wird dabei als Mittel zur Bewältigung einer durch die Kumulation von Wahrnehmungsreizen (vor allem in der Großstadt) die Schüler bedrängenden und beängstigenden Umwelt verstanden: »Verschüchtert starren die Kinder auf das Gewirr der Straßen, Menschen, Radfahrer, Autos, Wagen, Omnibusse, Straßenbahnen, Hoch- und Stadtbahnen, sind ganz benommen von dem Durcheinander und Hasten in einem Hafan, wo die schwarzen Schloten rauchen, die dunklen Schiffsungetüme ganze Eisenbahnzüge verschlingen. [...] Alles das kann man mit dem kleinen Aufnahmeapparat festhalten, ohne wesentlichen Aufenthalt, ohne große Vorbereitungen, ohne erhebliche Kosten. [...] Dann wird daheim in stiller Schulstube, wenn die Wanderung beendet ist, die Eindrücke sich gesetzt haben, der Wiedergabeapparat angeschlossen – und alles wacht wieder auf, wird gegenwärtig, bekommt Plastik und Leben! [...] So lernen die Kinder Heimat und Vaterland kennen und lieben, erobern sich die Welt, spinnen tausend Fäden, vergleichen, prüfen und bleiben –, lebensnahe«<sup>199</sup>

Die Distribution von Schmalfilmen ist für die professionellen, am Kino orientierten Verleiher angesichts der allgemeinen Wirtschaftskrise nicht rentabel. Kodak und Agfa allerdings betreiben als Apparate- und Rohfilmhersteller Ende der 20er Jahre neben einem Schmalfilmvertrieb für käuflich zu erwerbende Filme<sup>200</sup> auch einen Verleih für das neue Format (eine Entdifferenzierung der Sektoren Filmtechnik, -produktion und -vertrieb, wie sie auch die Pionierzeit des Films charakterisiert), obgleich dieser firmenpolitisch nur als Stütze der beiden Hauptgeschäftszweige dient. Kordts plädiert demgegenüber für den Ankauf von Schulfilmen, wobei er auf den (z. T. schon für Unterrichtszwecke von Lehrern bearbeiteten) Filmstock des eigenen Konzerns verweist: »Das Mieten von Unterrichtsfilmern kann übrigens für die Schule niemals das Ziel sein, sondern nur ein Notbehelf für den Anfang; denn der reine Lehrfilm muß der Schule – ebenso wie alle anderen Lehrmittel – von einer zentralen Stelle für den Gebrauch im Unterricht kostenlos zur Verfügung gestellt werden. Wo sind aber heute Schulfilm-Archive, die als Käufer für Schmalfilm-Kopien in Frage kommen?«<sup>201</sup> Wenn sich Städte und Landkreise bereit finden, Schmalfilm-Archive für Schulen einzurichten – was Kordts als »Gemeinschaftsaufgabe« begreift –, wird, so seine Überzeugung, die Filmindustrie ihr Material auf das kleinere Format umkopieren und Schmalfilme für Schulen, Vereine und Volksbildungseinrichtungen anbieten. So kann eine »Ausnutzung des unendlich umfangreichen Filmmaterials der Ufa, das für Unterrichtsfilmern brauchbar ist, ohne weiteres in größerem Umfang einsetzen.«<sup>202</sup>

198 Tiesler 1931, S. 17.

199 Tiesler 1931, S. 13.

200 Vgl. zum Angebot der Kinagfa die Anzeige in Tiesler 1931, unpag.

201 Kordts 1931, S. 454.

202 Kordts 1931, S. 454f.

Damit skizziert Kordts eine Perspektive, die angesichts akuter öffentlicher Finanznot nicht realisierbar ist. Erst mit der Definition des Films als eines regulären, den anderen Medien gleichgestellten Lehrmittels im Erlass des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung Bernhard Rust vom 26. Juni 1934<sup>203</sup> und mit der Neustrukturierung der Bildstellen – um den Preis politischer Gleichschaltung und zentraler staatlicher Kontrolle – wurde schließlich in Rechtsform gegossen, was die Weimarer Lehrfilmanhänger angestrebt hatten.

203 Vgl. Faksimile im Anhang von Ewert 1998, S. 274f.



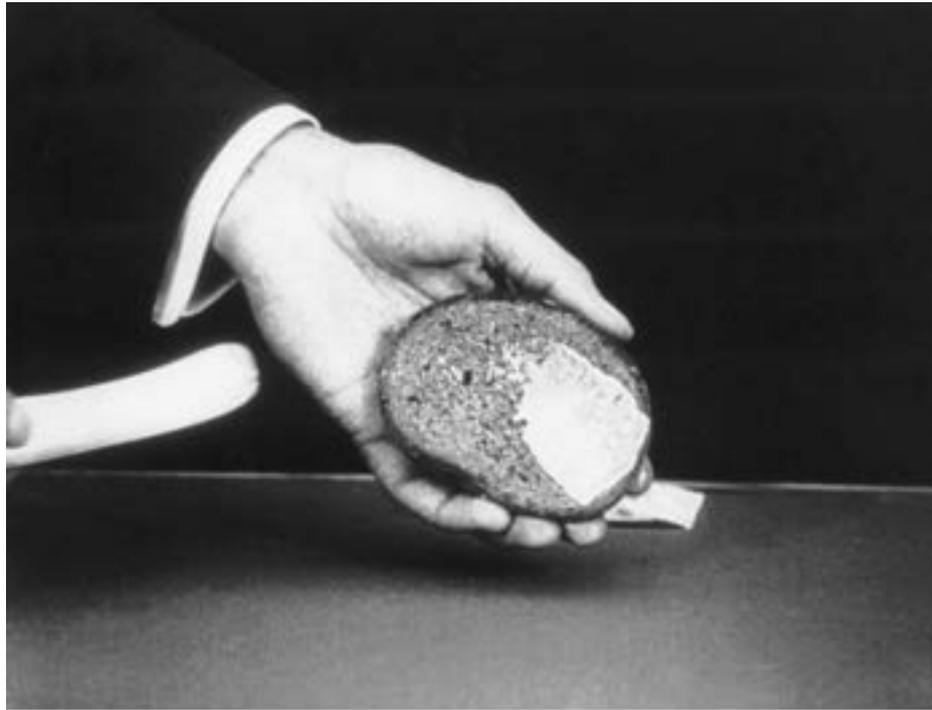
*Oben:* TATSACHEN. Albrecht Viktor Blum. 1930. *Unten:* SPORT 1 (AvT): Wochenschau-  
sujet. Ca. 1926/27



DAS STÄHLERNE PFERD. Atelier Gerd Philipp. 1932



Oben: ZWEI WELTEN. Werner Hochbaum. 1930. Unten: DRITTER DEUTSCHER ARBEITER-JUGENDTAG AM 11. UND 12. AUGUST 1923 IN NÜRNBERG. Kopp-Filmwerke. 1923



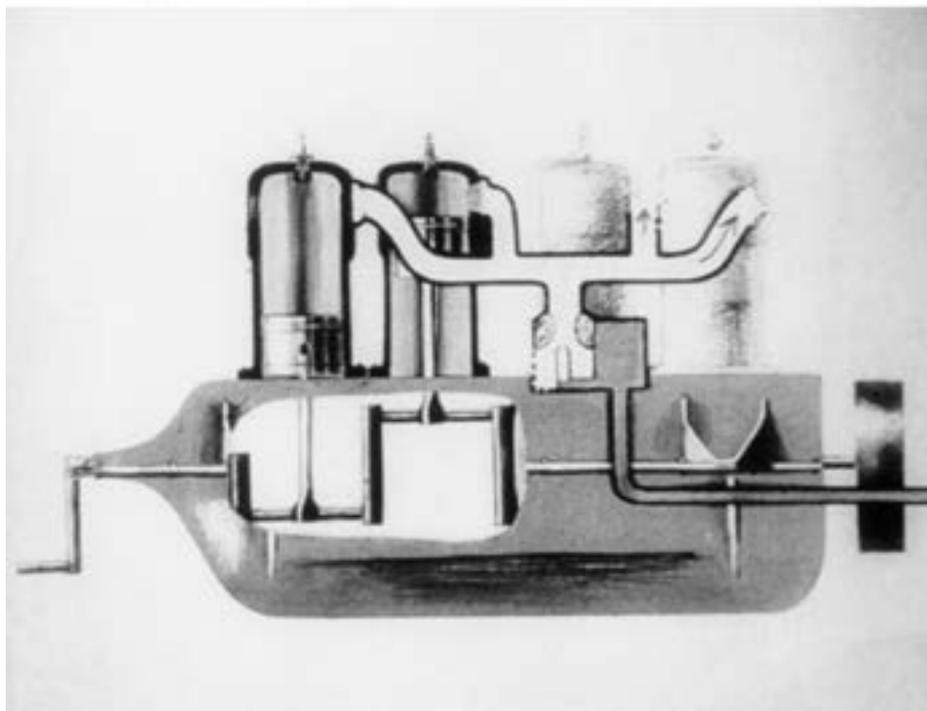
*Oben: DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT. Ufa, Kulturabteilung. 1921. Unten: HÄNDE. Albrecht Victor Blum. Ca. 1928*



*Oben:* TATSACHEN. Albrecht Viktor Blum. 1930. *Unten:* DIE WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT. Ufa, Kulturabteilung. 1921



*Oben: NATUR UND LIEBE. VOM URTIER ZUM MENSCHEN. Ulrich K. T. Schulz. 1927.  
Unten: VORWÄRTS IM NEUEN BERLIN. Wirtschaftsfilm. 1927*



*Oben:* KINDERREPUBLIC SEEKAMP. EIN FILM VOM LEBENSWILLEN SOZIALISTISCHER JUGEND. Nordmark-Film. 1927. *Unten:* AUS EIGENER KRAFT. EIN FILMSPIEL VOM AUTO. Ufa, Kulturabteilung. 1924



*Oben: ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE. Ella Bergmann-Michel. 1932.  
Unten: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walter Ruttmann. 1927*

## 3.1

Jeanpaul Goergen

Urbanität und Idylle.  
Städtefilme zwischen Kommerz und Kulturpropaganda

Der Städte- und Landschaftsfilm der 20er Jahre war wesentlich Werbefilm mit kulturpropagandistischen Aufgaben im In- und Ausland. In der von der Ufa-Kulturabteilung 1919 herausgegebenen Broschüre »Der Film im Dienste der Wissenschaft, Unterricht und Volksbildung« definierte ihr wissenschaftlicher Mitarbeiter Walter Zürn die »bildungspfleghche Aufgabe« des Städte- und Landschaftsfilms als »Erweiterung der Heimatkenntnis« und »Liebe zur heimatlichen Scholle«. Zurückgestellt werden sollten Aufnahmen aus fremden Ländern: »Gerade in der heutigen Zeit, wo wir Deutschen mehr denn je auf uns selbst angewiesen sind, muß alles daran gesetzt werden, die Liebe zur Heimat in unser Volk hinaus zu tragen, muß es unser aller Bestreben sein, das Heimatgefühl zu stärken durch Bilder, die uns unser deutsches Vaterland vor Augen führen.«<sup>1</sup> Hans Cürliß vom Institut für Kulturforschung hob 1921<sup>2</sup> die Bedeutung des deutschen Landschaftsfilms »für die Erstarkung des Heimatgefühls« der Auslandsdeutschen hervor. Und die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG) stellte den Film ausdrücklich in den Dienst der »nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit«<sup>3</sup> – Kulturpropaganda galt ihr als »Grundlage wirtschaftlicher Erfolge«. Es ging darum, »in der öffentlichen Meinung der fremden Nationen einen Platz [zu] erobern«; neben dem »Imponieren« sollten die Filme vor allem auf die »*Erweckung von Sympathien*« hinarbeiten. Dazu dienten Filme aus allen Teilen der Industrie sowie Landschafts- und Städteaufnahmen: »Die immer wiederholte Darstellung hervorragend schöner deutscher Landschaften in dramatischen Filmen und Naturaufnahmen, der Hinweis auf die heilkräftigen Quellen unseres Vaterlandes, auf seine zahlreichen historischen und architektonischen Merkwürdigkeiten muß den Wunsch anregen, Deutschland kennen zu lernen und so der Förderung des *deutschen Fremdenverkehrs* dienen.«<sup>4</sup>

Diese kulturpolitischen Ziele gingen in der Praxis mit den Wünschen der Auftraggeber – der Städte oder der ortsansässigen Gewerbetreibenden – und den In-

1 Zürn o. J. (1919), S. 27.

2 Filme des Instituts für Kulturforschung in der Hamburger Universität. In: Der Film, Nr. 18, 30. 4. 1921, S. 56.

3 Vgl. den Titel ihrer programmatischen Schrift. Vgl. Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. o. J. (ca. 1919).

4 Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. o. J. (ca. 1919), S. 12.

teressen der Produktionsfirma ein nicht immer spannungsfreies Verhältnis ein. Innerhalb des engen Rahmens eines Auftragsfilms, der zudem seinen Werbecharakter kaschieren und volkspädagogisch Wertvolles bringen musste, um die steuersenkende Prädikatisierung<sup>5</sup> zu erlangen, gab es wenig Raum für filmkünstlerische Gestaltung. So wundert es nicht, dass diese Städtefilme bisher kaum in die filmwissenschaftliche Beschäftigung mit ›Stadt im Film‹ eingeflossen sind. Städtefilme sind auch massenmedial verbreitete Texte über Urbanität und Moderne, auch wenn sie selbst nicht mit avancierten filmästhetischen Mitteln arbeiten.<sup>6</sup>

Allein der schiere Umfang dieser Produktion – Walther Günthers 1926 abgeschlossenes Verzeichnis deutscher Lehr- und Kulturfilme zählt weit über 500 Filme zu deutschen Städten und Ortschaften, wobei sich Städtebilder auch in den nicht minder zahlreichen Landschaftsfilmen finden – erstaunt.<sup>7</sup> Von einer Seuche spricht daher derselbe Günther an anderer Stelle und geißelt nicht nur jene betrügerischen Filmfirmen, die unter dem Vorwand eines Städtefilms der lokalen Geschäftswelt Vorschüsse abluchsen, sondern das Genre insgesamt: »Bildstreifen von unerträglicher Langeweile: Häuser, Bäume, Sträucher, Häuser, Türme, Ruinen, Kirchen, Häuser, Bäume, Architektur, Häuser, Maschinen, Handwerkszeug, alles Mögliche, nur kein Leben, nichts Filmisches. [...] Und kein Theater der Welt ist zu bewegen, so etwas in sein Programm aufzunehmen.«<sup>8</sup> Von 526 nachgewiesenen Städtefilmen wurden nur 25 (= 4,75 %) als Lehrfilme anerkannt – das Gros dieser Filme wurde also wahrscheinlich weder in Schulen noch in größerem Umfang im Kino-Beiprogramm aufgeführt.<sup>9</sup> Allerdings gab es mit Wanderkinos, Sondervorführungen in kommerziellen Kinos, den Urania-Häusern, mit Ausstellungen und Messen sowie über verschiedene Auslandsorganisationen zahlreiche andere, in ihrer Bedeutung und Umfang nur schwer einzuschätzende Vertriebs- und Vorführmöglichkeiten.<sup>10</sup>

Die Kulturabteilung der Ufa konzentrierte sich anfänglich auf den naturwissenschaftlichen und medizinischen Lehrfilm; für das Fach Länderkunde hatte sie 1919 erst wenige Kurzfilme – DER SPREEWALD, BERCHTESGADEN, REGENSBURG, NIEDER-BAYERN und eine DONAUFABRT, REGENSBURG BIS WIEN – im Programm.<sup>11</sup> Typisch für diese frühen Ufa-Filme ist BERLINS ENTWICKLUNG. BILDER VOM WERDEGANG EINER WELTSTADT (1921, Zeichnungen und Zusammenstellung: Felix Lampe): Mit Hilfe von Stadtplänen, Modellen und Zeichnungen, mit Realaufnahmen, Trickfilm und Zwischentiteln entsteht ein didaktischer Lehrfilm, der ganz auf Veranschaulichung und Wissensvermittlung ausgerichtet ist und trotzdem den erklärenden Kommentar eines Lehrers erfordert.

Die DLG dagegen produzierte Landschafts- und Städtebilder, die auf das Kino-Beiprogramm zielten und daher auch unterhaltsamer gestaltet waren, ohne das ›Lehrreiche‹ zu vernachlässigen. Der Verleihkatalog vom Herbst 1919 verzeichne-

5 Vgl. hierzu den Beitrag von Klaus Kreimeier über die Ufa-Kulturabteilung in diesem Band, S. 67ff.

6 Vgl. den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band, S. 381ff.

7 Günther 1927, S. 2–13. Vgl. Günther 1928, S. 5f.

8 Günther o. J. (1925), S. 4.

9 Vgl. Günther 1928, S. 6.

10 Vgl. Krieger 1919 a, S. 8.

11 Universum-Film AG, Kulturabteilung o. J. (1919), S. 59f.

te unter »Landschaften und Städte« über 100 Kurzfilme aus Deutschland, von denen viele bereits 1917/18 entstanden waren und dann 1921/22 neu herausgebracht und zensiert wurden.<sup>12</sup> Bereits die Katalogbeschreibungen machen den Charakter dieser Filme deutlich:

- BREMEN (80 m): »Die schöne saubere Stadt mit ihren Bauten, die ihre Bedeutung in Vergangenheit und Gegenwart verkörpern, mit dem Mastenwald des Hafens und seinem bunten Treiben gibt ein prächtiges Bild von unserer Waterkant.«
- BERLINER MOMENTBILDER (90 m): »Ein Ausschnitt aus dem Berliner Leben dort, wo es am stärksten pulst.«
- BRESLAU (160 m): »Die große Stadt mit ihren prächtigen Bauten und von lebhaftem Treiben erfüllten Straßen wird in charakteristischen Bildern gezeigt.«
- LINDEN BEI HANNOVER (350 m): »Durch den Mittellandkanal, der an Linden vorbeigeht, ist diese Stadt zu einer ungeahnten Bedeutung und einem mächtigen Aufstieg gekommen. Wir sehen im Film verschiedene lehrreiche Ansichten des Kanals und der städtischen Hafenbauten. Die großartig entwickelte Industrie Lindens kommt gleichfalls in anschaulichen und bewegten Bildern zum Ausdruck. Bilder aus der Wohlfahrtspflege beschließen den Film.«

Die DLG bot auch zwei- bis dreiaktige dramatisierte Verkehrsfilm an – ein früher Versuch, das dokumentarische Einerlei der Städtefilme aufzulockern: »Zur Belebung von Landschaften ist [...] eine Handlung mit dem Landschaftsbild verwoben worden, wodurch erreicht wird, daß einerseits das Interesse des Publikums für die betreffende deutsche Gegend erweckt wird und daß andererseits auch die Handlung durch die naturgetreue Wiedergabe der Landschaftsbilder einen würdigen Rahmen erhält.« DIE BUSENNADEL GOETHES. EINE HEITERE REISE DURCH THÜRINGEN (1921) war ein solcher Landschaftsfilm mit Spielhandlung, der eine junge Berlinerin mit einem Goethe-Kenner zusammenbringt.<sup>13</sup> Diese Filmform wird dann auch von der Ufa-Kulturabteilung in Filmen wie AUS EIGENER KRAFT. EIN FILMSPIEL VOM AUTO (1924) oder HORRIDO. EIN SPIEL VON JAGD UND LIEBE (1924) aufgegriffen.

Die DLG hatte 1922 auch ein- bis zweistündige Musterprogramme mit gemischten Filmfolgen im Katalog, die sich am Kurzfilm-Programm des frühen Kinos orientierten, etwa die folgende, auf eine Stunde berechnete, aus Industrie-, Lehr-, Städte- und Landschaftsfilmern sowie einem Trickfilm zusammengesetzte Abfolge: VERARBEITUNG VON EDELSTAHL IM WALZWERK (150 m), SPIELWARENINDUSTRIE IM ERZGEBIRGE (100 m), DAS BLUT (170 m), THÜRINGEN, DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (218 m), SCHWARZWALDDÖRFER, TAL DER WIESE (115 m), SCHLEPPNETZFISCHEREI (110 m), DIE KATZENSERENADE (123 m).<sup>14</sup> Damit griff die DLG indirekt eine Idee auf, die sie bereits Mitte 1917 entwickelt hatte, nämlich den Kinos ein »regelmäßig erscheinendes, zweimal wöchentlich wechselndes Beiprogramm« abzugeben, zusammengesetzt aus einer Naturaufnahme – »die Deutschlands

<sup>12</sup> Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. 1919, S. 84–100. Die folgende Zitate aus diesem Verzeichnis.

<sup>13</sup> ZK B 2107, 30. 4. 1921 (BA-FA).

<sup>14</sup> Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. o. J. (1922), S. 29. Längenangaben lt. Quelle.

Landschaften, historische Stätten, Heilquellen und Erholungsorte, sowie ein glänzend entwickeltes Verkehrswesen vorführt« –, einem industriellen Bild, allgemeinverständlichen Wissenschaftsfilmen sowie – »um den lehrhaften Charakter des Beiprogramms nicht allzusehr hervortreten zu lassen« – einem Lustspiel oder einer Aktualität.<sup>15</sup>

Bedingt durch den 1927 erfolgten Zusammenschluss Ufa-Deulig konnte die Ufa Anfang 1928 in einer Anzeige auf 134 in den letzten Jahren produzierte Städte-, Landschafts- und Verkehrswerbefilme hinweisen: »Umfassende Vorführungen – kostenlos für die Auftraggeber – in den deutschen Kinotheatern, Schulen, Vereinen, Verbänden usw.«<sup>16</sup> Über Art und Umfang sowohl der kommerziellen als auch der nichtkommerziellen Verbreitung dieser Filme lässt sich aber mangels Unterlagen nichts aussagen. Ein methodologisches Problem stellt zudem die Abgrenzung des Städtefilms vom Landschaftsfilm dar. Filme, die Kreise, Landschaften und Regionen behandelten, enthielten meistens auch kürzere Städteporträts, so der 1926 »im Auftrage des Landesverbandes mecklenburgischer landwirtschaftlicher Genossenschaften e. V. zu Rostock« vom örtlichen Kinohaus E. A. Hansen aufgenommene, abendfüllende Film KREUZ UND QUER DURCH MECKLENBURG,<sup>17</sup> der von der kinematographischen Abteilung von Krupp hergestellte »Lehr- und Kulturfilm« DER SCHÖNE KREIS KEMPEN (1929)<sup>18</sup> oder KREIS CAMMIN<sup>19</sup> (Ufa, 1929), ein »Film der Heimat«.

### Heimatgefühle

In GOSLAR, DIE ALTE DEUTSCHE KAISERSTADT (1918, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft) folgen wir einem jungen Pärchen bei einem Rundgang zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt – ein Stilmittel, das in den 20er Jahren vermutlich aus Kostengründen eher selten eingesetzt wurde. Eingebaut ist auch eine aufwändigere Spielszene, in der das Pärchen im Traum eine historische Szene nacherlebt: das Liebes- und Heiratsverbot zwischen Franken und Sachsen, deren Grenze bei Rammelsberg verlief.

Der von der Ufa-Kulturabteilung hergestellte Kurzfilm KOBLENZ, DIE PERLE DES RHEINLANDES (1925) beginnt – nach einem vorangestellten, in der überlieferten Kopie nicht erhaltenen Gedicht<sup>20</sup> – mit einer Landkarte, gefolgt von einem Panoramawendepunkt über die Stadt. Auf charakteristische Ansichten von Rhein- und Moselfront folgen Szenen aus Alt-Koblenz, dann aus dem »modernen Koblenz«. Aufnahmen der Reichsausstellung Deutscher Wein lassen vermuten, dass sie der eigentliche Anlass für die Herstellung des Films war. Ausführlich wird der Geschäfts- und Vergnügungsverkehr auf dem Rhein – in den Titeln mal als völkerverbindender, mal als heiliger Strom charakterisiert – gezeigt. Eine Aufnahme

15 R 4701/4727. Deutsche Lichtbild-Gesellschaft an Staatssekretär des Reichspostamtes, 18. 5. 1917 (BA Lichtenfelde).

16 Bund Deutscher Verkehrsvereine e. V. o. J. (1928), S. 10.

17 ZK B 12160, 16. 1. 1926 (BA-FA).

18 ZK B 22604, 3. 6. 1929 (BA-FA).

19 ZK B 24947, 31. 1. 1930 (BA-FA).

20 ZK B 12073, 24. 12. 1925 (BA-FA).

vom Deutschen Eck, das als »ein Symbol für des Reiches Einigkeit [...] hinein in die deutschen Lande« grüßt, beschließt den Film.

Städtefilme wurden häufig anlässlich von Jubiläen, Festspielen usw. realisiert; auch der Ufa-Film *ROTHENBURG OB DER TAUBER* von 1921 wurde während der Festspielzeit von »Der Meistertrunk« gedreht. *TAUSEND JAHRE! DER FILM EINER ALTEN DEUTSCHEN REICHSTADT (NORDHAUSEN)* von der Kulturabteilung der Deulig entstand 1927 zur Jahrtausendfeier der Stadt im Südharz. Nach Aufnahmen des Rathauses und des Rolands öffnet der Film mit Panoramaansichten. Auf Genreszenen aus der Altstadt folgen Bilder der beiden wichtigsten Industrien Nordhausens, Branntwein und Tabakverarbeitung (Kautabak). Schnell montierte Einstellungen von Industrieanlagen führen in die neue Zeit, die mit ausführlichen Aufnahmen von einem Turnfest beschworen wird. Ein weiteres Panorama lokalisiert die neue Stadt; die Kamera zeigt breite Straßen, repräsentative Gebäude und große Wohnsiedlungen. Ausführlich werden die Gärten und Parkanlagen der Stadt vorgestellt. Vom Neubau des Museums leitet der Zwischentitel »Am Alten in Treue festhalten« zum Festzug der Jahrtausendfeier über. Das Schlussbild – Kinder umtanzen eine alte Eiche – visualisiert die Versöhnung der Neuzeit mit der Vergangenheit. – In *FESTZUG ZUR JAHRTAUSENDFEIER DER STADT NORDHAUSEN AM 29. MAI 1927* vermarktete die Deulig ihre Aufnahmen in einem weiteren Kulturfilm, der aber wohl nur lokal verbreitet wurde. Es existieren in diesem Fall Privataufnahmen (*1000 JAHRFEIER IN NORDHAUSEN*) vom gleichen Ereignis, auf 35 mm mit professionellen Zwischentiteln, die sich vom *FESTZUGS*-Film der Deulig nur durch Aufnahmen eines Picknicks, das die mit dem Automobil reisenden Ausflügler bei einer Rast am Straßenrand zeigt, unterscheiden.

Der Ufa-Kulturfilm *MÜNCHEN* (1926) identifiziert die Stadt fast ausschließlich mit ihren repräsentativen Bauten. Nach Aufnahmen der Bavaria und der Türme der Frauenkirche, akzentuiert durch eine Kreismaske, werden all jene Plätze und Gebäude vorgestellt, die Bedeutung und Würde Münchens spiegeln: Altes und Neues Rathaus, Feldherrnhalle, Odeonsplatz, die zahlreichen Museen, Theater usw., unterbrochen lediglich von Einstellungen aus dem Englischen Garten und von verträumten Winkeln der Altstadt. Nur in den Zwischentiteln wird behauptet, dass im Zentrum »das hastende Leben des Alltags« pulsiere und München die Stadt des Humors und der Kunst sei. Eine Aufnahme des Hofbräuhauses, ein überschäumender Bierkrug, ein Panoramablick über die Stadt und ein abendlicher Wolkenhimmel beschließen den von Max Friedländer »dramaturgisch bearbeiteten« Film. Nicht nur diese Angabe im Vorspann lässt vermuten, dass hier Bildmaterial aus unterschiedlichen Quellen zu einem preiswerten Städtefilm montiert wurde. Dieser und andere Städtefilme der Ufa schränken die These von der Kulturfilm-Abteilung als »Experimentierbude«<sup>21</sup> erheblich ein. Die Ufa maß dem Genre wohl nur eine geringe kommerzielle und kulturpolitische Bedeutung zu: Nur rund ein Dutzend Städtefilme finden sich 1933 in der Auslands-Ausgabe ihres Kulturfilm-Katalogs – dagegen an die hundert Biologie-Filme!<sup>22</sup>

In *OBERAMMERGAU VOR DER PASSION* zeigt die in München ansässige Cabinetfilm Toni Attenberger im »Passionsjahr 1930« vor allem das »eigenartige künstle-

21 Töteberg 1992 a, S. 65.

22 Vgl. Universum-Film AG 1933, S. 16f.



OBERAMMERGAU VOR DER PASSION. Toni Attenberger. 1930

rische Gepräge« des Ortes. Auch dieser Film beginnt mit Einstellungen, die Oberammergau geographisch verorten: gezeigt wird das Ammertal, das nahegelegene Kloster Ettal sowie ein Kartentrick. Eine sehr bewegliche Kamera entdeckt die zahlreichen Wandmalereien, stellt alte Trachten vor, bildet einige Wintersportaktivitäten ab, besucht auch die Herrgottschnitzer und konzentriert sich schließlich auf die Vorbereitungen der Passionsspiele. Mit der Nahaufnahme eines Wegkreuzes und einem Bild vom »Letzten Abendmahl« endet der Film. Bemerkenswert

im Vergleich zu anderen Städte- und Kulturfilmen präsentiert Attenberger in einer Serie von Halbnah- und Nahaufnahmen markante Gesichter der in den Passionsspielen mitwirkenden Dorfbewohner. Ein Vergleich dieses Films mit dem wohl um 1910 entstandenen Film OBERAMMERGAU (P: vermutlich Kefeko-Film), der ebenfalls »verschiedene Oberammergauer Typen« in Nahaufnahme zeigt, verdeutlicht aber, dass in beiden Filmen das Interesse vor allem den zur Sehenswürdigkeit geronnenen »Typen« galt.

Der im Auftrag der städtischen Kurdirektion von dem Frankfurter Fotografen Paul Wolff hergestellte Film BADEN-BADEN, DAS WELTBERÜHMTE THERMALBAD IM SCHWARZWALD (1930) eröffnet nach einer orientierenden Kartenskizze mit unerwarteten Aufnahmen einer Ankunft im Doppeldecker auf dem Flugplatz in Oos. Auf durch Masken gerahmten Panoramaaufnahmen der Stadt folgen Szenen der Thermaleinrichtungen mit Innenaufnahmen der Bäder und Behandlungen. Der Hauptteil des Films ist jedoch den zahlreichen Freizeitvergnügungen (Forellenfischen, Golf, Strandbad, Gartenfeste, Tanz im Freien) gewidmet, die dem mondänen Kurgast geboten werden, wobei in den Zwischentiteln Wert auf die Internationalität des Automobil- und Tennis-Turniers, des Tontaubenschießens und der Pferderennen gelegt wird. Hier wird weniger für die Stadt als vielmehr für ihre Hauptattraktion – das Thermalbad – und die vielfältigen Zusatzangebote geworben.

Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) hat im Städtewerbefilm kaum Spuren hinterlassen, auch wenn sich etwa DIE STADT IM OSTEN (1932, Fritz Puchstein) im Untertitel als »Königsberg in Preußen im Querschnittfilm« präsentiert. Der Verkehrsdirektor der Stadt Hannover berief sich 1932 zwar auf Ruttmann: »Es geht [...] nicht mehr an, lieblos auf Teufel-komm-heraus zusammenphotographierte Bildfolgen zu bringen, wenn man einen wirklichen Erfolg erzielen will. Ein wirklicher Verkehrswerbefilm muß einen Inhalt und eine bestimmte Note haben, und es sei hier an den Film BERLIN, DIE SYMPHONIE EINER GROSSSTADT erinnert [...]. Dieser Film hatte tatsächlich eine Note und war un-nachahmlich, da er sich in seiner Eigenart zur Schablonisierung nicht eignete.« Als Vorbilder für die Förderung erfolgreicher und geschickter Verkehrswerbefilme führte er aber auch »die beiden Diktatoren Mussolini und Stalin« an. Der von den Döring-Film-Werken in Hannover noch stumm gedrehte Film – DAS GESICHT EINER STADT (1932, August Koch) – wollte die »besondere Note« dadurch gefunden haben, »daß man den Film von vornherein auf die Anerkennung als Lehrfilm einstellte, ihn damit also des reinen und alleinigen Werbecharakters entkleidete.«<sup>23</sup> Heraus kam ein zwar aufwändiger und repräsentativer Streifen, der aber nie die tradierten Bahnen des Städtefilms verlässt. »Der Bildwart« war dennoch zufrieden: »In guter Art werden dem Beschauer die Züge im Antlitz Hannovers gedeutet.«<sup>24</sup>

HAMBURG (1930) gibt sich sowohl im Untertitel (Die arbeitende Hafenstadt, gezeigt vom Fremdenverkehrsverein Hamburg e. V.) als auch durch die Marke des Verkehrsvereins auf den Texttafeln offen als Tourismuswerbefilm zu erkennen – eine eher seltene Präsenz des Auftraggebers im Film. Ein Panoramascwenk über

<sup>23</sup> Langemann 1932, S. 512.

<sup>24</sup> Das Gesicht einer Stadt. In: Der Bildwart, 4/1932, S. 210.

die Stadt, fokussiert durch eine ovale Bildmaske, eröffnet den Film, der sodann den Menschen folgt, die vom Hauptbahnhof in die Geschäftshäuser strömen. Alt-Hamburg werden die »ausgedehnten modernen Wohnungsbauten« an der Peripherie der Stadt gegenübergestellt. Hafen, Börse, Gemüsemarkt, Elbtunnel und St. Pauli Landungsbrücken nehmen den Hauptteil des Films ein, der mit zwei Totalen des Bismarckdenkmals und des Hafens endet. Kostengünstig hergestellte Beiprogrammfilm sind dagegen die Rex-Film-Produktionen MIT DER KAMERA DURCH ALT-BERLIN (1928), MIT DER KAMERA DURCH BERLIN. DIE INNERE STADT (1928) und STREIFZÜGE DURCH BERLIN (1929), die zwar einige seltene Bilder aus den Bezirken Kreuzberg und Spandau enthalten, ansonsten sich aber darauf beschränken, die klassischen Berlinansichten alten Stichen und Zeichnungen gegenüberzustellen.

### Konventionen und Standards

Das Genre des Städtefilms als Kulturfilm ist hochgradig standardisiert, wobei die verschiedenen Stilelemente durchaus variabel und kreativ eingesetzt werden. Als establishing shot dient häufig eine Panorama-Ansicht der Stadt, als Schwenk oder in starrer Einstellung. Alternativ oder ergänzend wird eine einfache trickanimierte Grafik gezeigt, die die geographische Lage der Stadt veranschaulicht. Der Städtefilm ist weniger als Extrakt der Sehenswürdigkeiten angelegt, die ja insbesondere bei kleineren Städten fehlen, sondern orientiert sich wohl jeweils an den Wünschen der Auftraggeber. Ein häufiges Gestaltungsmuster folgt einer Entwicklungslinie ›alt–neu‹ bzw. ›einst–jetzt‹, die sogar gelegentlich in den Filmtiteln auftaucht: ALTES UND NEUES AUS DÜSSELDORF (1926), ALTES UND NEUES WIEN (1932) bzw. BERLIN EINST UND JETZT (1927). In der Regel wird erst die Altstadt gezeigt: in idyllisch-romantischen Einstellungen, nie aber negativ (als baufällig, unhygienisch usw.) konnotiert. Dann folgt die Gegenwart mit den modernen Repräsentations- und Verwaltungsbauten, Wohnsiedlungen und anderen sozialen Errungenschaften und Leistungen. Hierzu gehören auch Aufnahmen der wichtigen Industrieanlagen, die aber nur selten namentlich erwähnt werden – dies bleibt den Industriefilmen vorbehalten. Oftmals beschließen Aufnahmen von Freizeitangeboten die kurzen Städtekulturfilme. So geben diese recht stabilen Konfigurationen auch eine Lesart vor, die weniger die Touristen adressiert als vielmehr eine Art naturgegebener Weiterentwicklung vom Alten hin zum Neuen nahelegt, wobei die ›moderne Stadt‹ durch Brunnen und Parkanlagen als lebenswert und verträglich präsentiert wird.

Es dominiert die starre Einstellung, wobei die Kameraleute aber auf Kadrierung durch Bäume, Durchsichten und sonstige Rahmen Wert legen. Wo diese fehlen, beleben Autos, Straßenbahnen, Fuhrwerke oder Passanten den Bildvordergrund. In der Regel sind die Menschen Staffage, nur selten werden sie halbnah oder nah gezeigt. Ebenso selten begibt sich die Kamera in Innenräume. Kleinere Schwenks führen den touristischen Blick über die großen repräsentativen Gebäude, die mit einem Normalobjektiv nicht vollständig zu kadrieren waren. Nur ganz selten experimentieren die Städtefilme mit innovativen Perspektiven; das ›Neue Sehen‹ ist an ihnen fast spurlos vorbeigegangen. Der Schnitt ist geruhsam, be-

schleunigt sich aber leicht bei Industrie-Aufnahmen. Nicht die Bildgestaltung oder die Montage, sondern die Zwischentitel bzw. der Off-Kommentar definieren die Bilder. Vorherrschende Einstellungsgröße ist die Totale.

In den Städtefilmen der 20er Jahre geht es ländlich-ruhig und gemächlich zu, sogar wenn großstädtisches Leben gezeigt wird. Dieser Kleinstadtbeschaulichkeit hat Alexis Granowsky in *DIE KOFFER DES HERRN O.F.* (1931) ein satirisches Denkmal gesetzt. In das verschlafene Städtchen Ostend ziehen – durch ein Versehen – Kapital, Jazz, Erotik sowie Bautätigkeit und Wachstum ein. »Es wird gebaut, gebaut, gebaut« ruft der Ingenieur und haut dreimal mit der Faust auf den Tisch – Schläge, die bildrhythmisch und klanglich von einer Baumaschine aufgegriffen werden. Diese kapitalistische Gründerdynamik war aber, wie Wilfried Basse in *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933) zeigt, an weiten Teilen des Landes fast spurlos vorbeigegangen.

Der Tonfilm änderte an den tradierten Formen des Städtefilms wenig. *SANSSOU-CI, DER LIEBLINGSAUFENTHALT FRIEDRICHS DES GROSSEN* (1918, DLG) unterscheidet sich von dem Tonfilm *SANSSOU-CI* (1931, Tobis) nur graduell durch Fortschritte in der Aufnahmetechnik; die knappen Zwischentitel des Stummfilms – »Obelisk mit Weinberg« – werden jetzt durch eine geschwätzig und oberlehrerhafte »Tonfilm-Führung« – »Der 20 Meter hohe Obelisk wurde 1748 errichtet« – abgelöst.<sup>25</sup>

*DIE ZEIT STEHT STILL*, ein Tobis-Melofilm von 1932, beginnt und endet mit Panorama-Ansichten der 8000 Einwohner zählenden fränkischen Kleinstadt Weißenburg. Der rund acht Minuten lange Film ist in vier Sequenzen gegliedert. Die Off-Stimme lokalisiert den Ort und detailliert dann seine weit in die römische Zeit zurückreichende Geschichte, während die Bilder die entsprechenden Belege wie Ruinen, Urkunden und Stadtpläne bringen. Die nächste Sequenz mit Aufnahmen der mittelalterlichen Dachlandschaft und Genreszene aus den Gassen und Straßen ist mit Musik unterlegt. Eine dritte Sequenz präsentiert die ortsansässigen Handwerker, die zum Teil in Nahaufnahme gezeigt werden. Der Kommentator stellt die Berufe vor und erzählt, dass die Einwohner Weißenburgs »unberührt von dem brausenden Strom der Zeit weitab von Technik und Verkehr« leben. Erneut mit Musik unterlegt ist die Schluss-Sequenz, die einen Festzug sowie Aufnahmen der alljährlichen Weißenburger Waldspiele bringt. Wort und Musik sind getrennt; Originalaufnahmen werden – wegen des technischen Aufwandes und der damit verbundenen hohen Kosten – nicht gemacht. Der Akzent wird auf das von der Moderne scheinbar unberührte »Kleinstadt-Idyll« gelegt; diese »heile« bäuerlich-handwerkliche Lebenswelt sprach zeitgenössische Sehnsüchte an. Nur in einer Totalen sind Autos zu sehen, Ochsenkarren werden dagegen in Nahaufnahmen gezeigt.

Die zweite Ausgabe des Verleihkatalogs der DLG vom Herbst 1919 hieß »Lichtbildvorträge und Filme« – gleichwertig (und gleich stark vertreten) standen Lichtbilder und Filme nebeneinander, bedienten weitgehend die gleichen Themen. Zahlreiche Diaserien zu deutschen Landschaften und Städten wurden angeboten, in schwarzen und farbigen Bildern, ergänzt durch passende Vorträge. Auch Firmen wie der Lichtbilderverlag Th. Benzinger in Stuttgart oder das Dresdner Spezialgeschäft für Projektion und Lichtbilder-Verlag Richard Rösch stellten Bilder-

25 ZK B 30184, 19. 10. 1931 (BA-FA).

Serien her, zu allen Themen, die auch das Kino bot, wenn auch mit deutlichem Schwerpunkt auf Länder, Landschaften, Städte und Naturwissenschaften. Um 1920 kostete ein einzelnes schwarzes Bild (mit Schutzglas und umklebt) 1,50, ein koloriertes schon 3,60 Mark. Für die Ausleihe der 102 Bilder umfassenden Serie »Die Welthandelsstadt Hamburg« inklusive Vortragstext wurden 10 Mark verlangt; der Text allein war für 6 Mark im Verkauf. Eine kleinere Serie wie über »Schwerin in Mecklenburg« umfasste 11 Bilder: »1. Anlegeplatz der Dampfschiffe, 2. Arsenal, 3. Bahnhof, 4. Denkmal Friedrich Franz II. [...]«<sup>26</sup> Aus dem Katalog der Firma Rösch wird deutlich, dass sich die Städtefilme in den Sujets nur unwesentlich von dem bedeutend älteren, eingeführten Muster der Lichtbildschauen und -vorträge unterscheiden. Nicht nur, dass beide Medien in den 20er Jahren (außerhalb der kommerziellen Lichtspieltheater) nebeneinander existierten, bei deutlicher Dominanz der Lichtbilder – der 1928er Katalog des Lichtbild- und Filmarchivs der Stadt Düsseldorf beispielsweise listet 300 Seiten Lichtbilder, aber nur drei Seiten Filme auf<sup>27</sup>; Ästhetik und Stil der Lichtbilder bestimmten auch zumindest die Städte- und Landschaftsfilm, gaben die Repräsentationsmodi vor.

Zielgruppe der Lichtbild-Produzenten waren Pädagogen, Vereine und Vortragsredner – und an die richtete sich auch die 1928 vom Bund Deutscher Verkehrsvereine herausgegebene Zusammenstellung der in Deutschland laufenden Verkehrswerbefilme: Bäder-Filme, Gebirgs-Filme, regionale Filme und Stadt-Filme.<sup>28</sup> 117 Stadt-Filme von Aachen bis Würzburg sind verzeichnet, zu denen man noch viele der 41 Bäder-Filme rechnen kann: Es dominieren die großen Kulturfilmproduzenten wie Boehner-Film, Deutscher Werkfilm, Döring Film-Werke, Emelka-Kulturfilm, Industrie-Film sowie Ufa-Deulig. Der Städte- und Landschaftsfilm hatte sich jetzt, Ende der 20er Jahre, weitgehend vom kulturpropagandistischen Pathos der frühen Nachkriegszeit gelöst und als Verkehrswerbe- oder Industriefilm auf kommerzieller Grundlage etabliert. So gab es auch Industriefilme, die sich als Städtefilme ausgaben, etwa die Filmfolge DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT (1927/28) der K.-S.-Film. Nicht alle waren mit dieser Verbindung von Werbe- und Kulturfilm einverstanden, bei denen in der Regel das kommerzielle Interesse obsiegte: »Die Art Reklamefilm freilich, die sich als Landschaftsfilm gibt und doch nur den berühmten Sprudel, das herzheilende Bad, die ozonreiche Luft und in jedem Falle den eifrig wandelnden Kurgast zeigt, um anzuregen, es ihm nachzutun und Zechinen nach X, Y oder Z zu bringen, im übrigen aber so tut, als ob man meuchlings über Geographie des Harzes oder der Küste belehrt werden sollte, diese zwiespältige Art wird auch nicht durch Musik verschönt und schmackhaft gemacht. Und das gilt ja wohl von allen Städte- und den meisten Landschaftsfilmen: Hand weg, eisiges Schweigen!«<sup>29</sup> In einer grundsätzlicheren Kritik in der »Weltbühne« verglich Rudolf Arnheim die Kulturfilme mit einem »Grützewall«, durch den das Kinopublikum sich hindurchfressen muss, »um ins Schlaraffenland der Harry Piel und Lilian Harvey zu gelangen.« Die geographischen Filme seien »wie Fremdenführer für alte Engländerinnen«.<sup>30</sup>

26 Richard Rösch o. J. (ca. 1918/19), S. 25 (Archiv Goergen).

27 Vgl. Lichtbild- und Filmarchiv der Stadt Düsseldorf 1928.

28 Vgl. Bund Deutscher Verkehrsvereine e. V. o. J. (1928).

29 Günther 1926.

30 Arnheim 1932 a.



Glasdia, 8 × 10 cm

Leider ist die Überlieferung des nichtfiktionalen Films der 20er Jahre sehr fragmentarisch. Verschollene Filme wie *BERLIN BEI NACHT* (1925) oder *BERLIN ERWACHT* (1926), ein »Filmbericht der ersten Morgenstunden«<sup>31</sup>, verweisen immerhin darauf, dass es schon vor Walter Ruttmanns *BERLIN*-Film Versuche gab, das Erwachen der Stadt oder die nächtlichen Großstadtlichter einzufangen.

### Die Scheinsonne der Großstadt

Während die Städtefilme auch der wichtigen Kulturfilmhersteller mit einem minimalen künstlerischen und finanziellen Aufwand die visuelle Repräsentation der Städte als heile Orte der Behaglichkeit und Heimatlichkeit standardisierten, kann im Kulturfilm der 20er Jahre als ein entgegengesetztes Phänomen eine primär negative Konnotation von Großstadt beobachtet werden. »Die Sehnsucht des Groß-

31 ZK B 13583, 28. 8. 1926 (BA-FA).

stadtmenschen nach körperlicher und geistiger Gesundung, nach Kraft und Schönheit, führt ihn hinaus in den Jungborn der Allmutter Natur. Aus ihr schöpft er fern vom Getriebe der Städte: ›Gesundheit und Schaffensfreudigkeit‹.« – so die ersten Titel des 1924 zensierten Films SONNENMENSCHEN über Freikörperkultur.<sup>32</sup> Im Auftrag des Jugendamtes des Frankfurter Magistrats dreht Paul Wolff 1925 den Kurzfilm IN LUFT UND LICHT: »In dunklen Wohnungen und lichtlosen Gassen verkümmern unsere Kinder. Elende Kinder. Blutarmut, Tuberkulose, Englische Krankheit. Spiel und Ruhe in den öffentlichen Parks und den städtischen Strand- und Flussbädern dagegen verhüten und heilen diese Krankheiten.«<sup>33</sup> In dem Beiprogrammfilm KLEIN- UND GROSS-BERLIN (1927) dokumentiert die Prometheus-Film die dörflichen Ecken und Winkel der Großstadt, denn: »Unaufhaltsam schreitet der Moloch ›Weltstadt‹ vorwärts.« Das Leben in den Großstädten will gelernt sein – das medizinische Filmarchiv der Kulturabteilung der Ufa gibt in dem zweiteiligen Film WIE BLEIBE ICH GESUND? (1922) Anregungen für die Hygiene des häuslichen Lebens und der Feierstunden: »Nach Feierabend [...] darf die verbrauchte Luft der Arbeitsstätte nicht mit ebensolcher in der Kneipe vertauscht werden. Der Dauerskat in der engen Stube fördert durchaus nicht die Gesundheit. Hinaus in Luft und Sonne, wenn auch nur zu kurzem Spaziergang!« Daneben wird gewarnt: »Foxtrott, Jazz und Shimmy sind nicht nervenstärkend.« Die Alternative: »Jede Art Sport ist gesund«<sup>34</sup> – alles Motive, die die Ufa wenige Jahre später in den beiden Fassungen von WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (1925 und 1926) wieder aufgreift.

Als King-Kong-ähnliches Monster lässt die Ufa den Verkehr in ihrem Kulturfilm IM STRUDEL DES VERKEHRS (1925) über den Potsdamer Platz stapfen. Auch LACHENDES LEBEN (1930), aufgenommen u. a. unter Mitwirkung von Lichtschulheimen und Turn- und Gymnastikschulen, argumentiert mit dem schroffen Gegensatz Großstadt – Natur: »Gefahrenvoll – gesundheitsschädlich – nervenzerrütend – ist die Arbeit von Millionen. Auch daheim finden sie keine rechte Ruhe und Entspannung. Nachts – in der Scheinsonne der Großstadt – führen sie ihr Leben, ein Scheinleben!« Weitere Titel fordern: »Luft und Sonne tut not! Pfllegt das Grün in der Stadt! Schafft Spielplätze! Zerstört nicht die Laubenkolonien!«<sup>35</sup> Die in diesem Film enthaltenen Nacktaufnahmen durften aber öffentlich nur gezeigt werden, »soweit die Geschlechtsteile nicht sichtbar sind.«<sup>36</sup> Und nur Mitglieder von Freikörperkultur-Vereinen durften den 1931 vom Freiluftbund Hamburg hergestellten Film FROHE MENSCHEN IN LUFT UND SONNE. EIN WEG ZUR WIEDERGE-BURT DES DEUTSCHEN VOLKES sehen: »Hinaus aus der Großstadt! ... aus ihren himmelhohen Häusern ... aus dumpfen Schreibstuben und Läden ... aus Werkstatt und Maschinensälen! ... Die Sonne gibt Kraft und neues Leben!«<sup>37</sup>

Raus aus der Großstadt wollten auch Vertreter des ›Neuen Bauens‹.<sup>38</sup> »Soweit das Auge reicht, dehnt sich die Steinwüste Berlin. Jeder 20. Deutsche ist ein Groß-

32 ZK B 9425, 1. 12. 1924 (BA-FA).

33 ZK B 10838, 6. 7. 1925 (BA-FA).

34 ZK B 5466, 7. 3. 1922 (BA-FA).

35 ZK B 27597, 12. 12. 1930 (BA-FA).

36 Vgl. den Beitrag von Ursula von Keitz zur Filmzensur in diesem Band.

37 ZK B 29781, 17. 10. 1931 (BA-FA).

38 Vgl. den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band.



IM STRUDEL DES VERKEHRS. (EIN FILM FÜR JEDERMANN.) Leo Peukert. 1925

städter ... und dieser wohnt größtenteils in solchen engen Straßen ... und fast durchweg in Mietskasernen. [...] Dunkle Hofwohnungen sind wahre Brutstätten für Ungeziefer und Krankheiten. [...] Diese lichtlosen Krater ... sind Geschwüre unserer Kultur.« So beginnt der Film *DAS HEIM IN DER SONNE* (1928) über die Hufeisensiedlung in Britz und Neues Bauen in Magdeburg: »Sonnendurchflutete Flachbauten liegen idyllisch zwischen blühendem Grün.«<sup>39</sup> Ein Jahr später wird in *SOZIALISTISCHES BAUEN – NEUZEITLICHES WOHNEN* die Hufeisensiedlung nicht nur als Fortschritt im Städtebau, sondern auch als gesellschaftspolitisches Programm vorgestellt. »Moderne Architektur ist sozialistische Architektur«, »Moderne Architektur als Heimatschutz« und »Wohngemeinschaft wird Volksgemeinschaft« lauten einige der Parolen aus diesem von der Gehag als dem Bauträger beauftragten Film.<sup>40</sup> Ebenfalls 1929 fragt die SPD in einem Wahlwerbefilm *WAS IST IM BEZIRK WEISSENSEE GELEISTET WORDEN?* und verweist auf ihre Leistungen im sozialen Wohnungsbau, auf neue Straßen, Kinderkrippen, Badeanstalten und das in der neuen Schulbauweise errichtete Lyzeum.<sup>41</sup>

39 ZK B 19566, 26. 7. 1928 (BA-FA).

40 ZK B 23679, 2. 10. 1929 (BA-FA).

41 ZK B 23957, 24. 10. 1929 (BA-FA).

Auch das Wochenende wird als Erlösung von der Großstadt konstruiert. 1930 zeigt die Ufa in *WOCHENENDE DES KLEINEN MANNES* Laubenkolonien, Wassersport und Freibaden: »Der Puls der Stadt steht still. Wie ausgestorben sind die Straßen. Schon am Sonnabend flieht alles aus der Stadt. [...] Froh und heiter durchstreifen Jung und Alt die Natur – bis die Sonne sinkt.«<sup>42</sup> 1932 produziert die Strandbad Wannsee Gesellschaft einen langen Werbefilm über das 1924 von Berlin übernommene *STRANDBAD WANNSEE*. Auch *HINAUS INS FREIE* (1933), ein technischer Film über die Elektrisierung der Wannseebahn, greift auf diesen Topos zurück.

### Flanieren und Beobachten

»Welche enormen Möglichkeiten ergeben sich für die heute so unwirksamen und langweiligen Kultur-, Natur- und Städtefilme. Verliesse man die traurige Begrenzung, ginge man ab von dem Aberglauben, dass es Aufgabe des Kulturfilms sei, durch Aufzählung zu belehren. Solange das Schaubedürfnis des Publikums nicht befriedigt wird, wird auch der Kulturfilm aus seiner Langweiligkeit nicht herauskommen. Das Schaubedürfnis befriedigen kann man allein, indem man Natur durch die Mittel des Films neu entstehen lässt.«<sup>43</sup> Das forderte 1929 der Avantgardist Hans Richter in einem Ausblick auf den »Film von morgen«. Die im Studio 1929 um Moriz Seeler zusammengeschlossenen Künstler kamen mit *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) – einer mild-ironischen Darstellung der Wochenendbewegung, ohne Dämonisierung der Großstadt – dieser Forderung sehr nahe. Dass Ernst Blass die heute als Spielfilm rezipierte Arbeit als dokumentarisch erlebte,<sup>44</sup> verdeutlicht die präzise Beobachtung und Sachlichkeit dieses Films, insbesondere in der Kameraarbeit bei den Spielszenen – eine künstlerische Freiheit, die sich die Autoren durch die finanzielle Unabhängigkeit ihrer Produktion schwer erkaufte hatten. Bereits 1927 hatte Hans Tintner ein Manuskript »Das Wochenende, ein Film von Licht und Schönheit« über die Wochenendbewegung geschrieben.<sup>45</sup>

Auch *EIN SPAZIERGANG DURCH BERLIN*, laut Untertitel im September 1926 aufgenommen und trotz der professionellen Zwischentitel vermutlich ein Privatfilm, wagt, was in den kommerziellen Zwängen gehorchenden Städtefilmen nur selten zu finden ist: Unbefangen nähert er sich den Straßenhändlern, filmt Eis-, Spielzeug- und Zeitungsverkäufer, Obsthändler und Schuhputzer. Die Kamera wahrt eine gewisse Distanz, will nicht entdeckt werden. Einstellungen, in denen die Gefilmten die Kamera wahrnehmen, sind aber nicht herausgeschnitten.

Frei von ökonomischen Zwängen können sich auch Wilfried Basse in *MARKT IN BERLIN* (1929) und László Moholy-Nagy in *IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (VIEUX PORT)* (1932) jeweils Einzelaspekten der Großstadt – der eine mehr pastoralen Szenen, der andere auf den Spuren von Armut und Elend – widmen. Leider ist Willy Zielkes Schmalfilm *MÜNCHEN* (1933) verschollen, ebenso wie Peter Pewas' Versuch, die Menschen rund um den Berliner Alexanderplatz mit der Handkamera aufzunehmen (*ALEXANDERPLATZ ÜBERRUMPELT*,

42 ZK B 25203, 26. 2. 1930 (BA-FA).

43 Richter 1929 a, S. 61.

44 Blass 1929.

45 Der Film vom Wochenende. In: Reichsfilmbblatt, Nr. 21, 28. 5. 1927.



EIN SPAZIERGANG DURCH BERLIN. Privatfilm. 1926

1933/34) – erhalten sind hier immerhin Filmreste und Werbefotos.<sup>46</sup> Bei diesen Filmen stand Walter Ruttmanns im BERLIN-Film in zahlreichen Szenen eingesetzte ›versteckte Kamera‹ Pate. Die Stadt mit Kameratricks überrumpelt und verfremdet hatte bereits Guido Seeber 1911 in DAS VERKEHRTE BERLIN<sup>47</sup> und in BERLINER UNTER SICH (1921).<sup>48</sup>

Internationale Ansätze einer neuen Sicht auf die Stadt entstanden ebenfalls außerhalb der Filmindustrie; so waren aber nur Kurzfilme finanzierbar. Henri Storck beschäftigt sich in IMAGES D'OSTENDE (BE 1929) ganz mit den »aspects intimes de la ville, l'hiver«, geht also den vertrauten Seiten der Stadt im Winter nach: Hafen, Anker, Wind, Meerschäum, Dünen, die Nordsee. Jean Vigo und Boris Kaufman (A PROPOS DE NICE, FR 1930) formulieren dagegen ihre Stadtsicht als soziale Kritik. Heute als Avantgarde-Klassiker angesehene Stadtfilme wie Cavalcantis RIEN QUE LES HEURES (FR 1926) und Flahertys TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND (US 1927) wurden in Deutschland als Beiprogrammfilme vermarktet – Ersterer als MONTMARTRE von Ufa und Rex-Film, Letzterer als STEINERNE WELT von der Naturfilm Hubert Schonger.

46 Kurowski/Meyer 1981, S. 20–25.

47 Vgl. Jochum 1979, S. 54.

48 ZK B 3088, 25. 6. 1921 (BA-FA).

1931 gaben Robert Seitz und Heinz Zucker eine Anthologie neuer Großstadtdichtung »Um uns die Stadt« heraus: »Wenn um 1910 die Dirnenlyrik vorherrschte und der damals beginnende Siegeslauf der Technik in pathetischen Gesängen verherrlicht wurde, so ist heutzutage die soziale Not das vorherrschende Thema [...]«. <sup>49</sup> Diese findet man aber im Städtefilm nur in Ausnahmefällen. Der Prometheus-Film *IM SCHATTEN DER WELTSTADT* (1930) zeigt die Kehrseite der Weltstadt: von harter Arbeit ausgelaugte Gesichter, die Ärmsten der Armen. Auf Distanz zu den Menschen bleibt dagegen Toni Attenberger in *AM RANDE DER GROSSSTADT* (1932). Er zeigt ehemalige Arbeitslose, die sich in den Vororten Münchens mit der Einrichtung einer Tier-Pension, dem Verkauf von Ziegenmilch und Regenwürmern eine neue, fragile Existenz aufgebaut haben.

### Ahnendes Verstehen

Nur selten waren Städtefilme länger als 1500 Meter. Walther Günthers Verzeichnis der Lehr- und Kulturfilme von 1926 führt Filme über *ALTONA. EIN STADT- UND KULTURFILM* (1627 m), *BERCHTESGADEN, DIE PERLE DER BAYER. ALPEN* (1522 m), *DARMSTADT* (2030 m), *ERFURT* (1705 m), *HAMBURG* (2110 m), *IM HERZEN DES RUHRKOHLENBEZIRKS* (1516 m), *KÖLN AM RHEIN* (2590 m), *LEIPZIG, DIE KULTUR- UND HANDELSSTADT* (1716 m), *DAS TAUSENDJÄHRIGE LEIPZIG* (2312 m), *MÜNCHEN EINST UND JETZT* (1711 m), *SCHWEINFURT UND SEINE INDUSTRIE* (2097 m) sowie über die *STADT HANAU* (1809 m) auf.

*ALTONA* (1926) beispielsweise folgt in den ersten beiden sowie im vierten Akt den Standards des Städtefilms, der dritte Akt dagegen stellt mit dem Marzipan- und Marmeladenwerk L. C. Oetker, der Reemtsma und den Vereinigten Metallwarenfabriken die wichtigsten Industrien Altonas vor. <sup>50</sup> Einige Zwischentitel aus dem ersten Akt von *DARMSTADT* (1926) verdeutlichen, wie eng Stadtansichten mit Werbeaufnahmen verbunden sein konnten: »11. Grafenstraße. 12. Hotel »Darmstädter Hof«, Spezialausschank Münchner Hofbräu. 13. Alter's Möbel- und Kunstgewerbehaus G. m. b. H., Elisabethenstraße 34. Vornehme Wohnungseinrichtungen. Vollständiger Innenausbau. Einzelmöbel. Vertrieb für Erzeugnisse der Fa. Ludwig Alters A.-G. Sonderabteilungen für Dekorationen, Teppiche, Polstermöbel. 14. Auto-Wagner, Darmstadt. 15. Rheinstraße mit Monument.« <sup>51</sup>

Über den von der Wirtschaftsfilm 1927 hergestellten Städtefilm *VORWÄRTS IM NEUEN BERLIN* (1917 m) fällt das »Reichsfilmbblatt« das harsche Urteil: »Jeder Film, sei er ein Spielfilm, ein Kulturfilm, ein Städtefilm, erfordert als erstes ein gutes Manuskript und als zweites einen guten Regisseur. Beides vermisst man bei diesem Film vollständig.« <sup>52</sup> Von *NEW YORK UND DIE NEW YORKER*, eine von der Humboldt-Film 1925 vorgelegte »Filmsinfonie einer Weltstadt in 6 Akten« <sup>53</sup> ist leider nur die Zensurkarte überliefert – sie offenbart seine klare politische Botschaft:

49 Seitz/Zucker 1986, S. 7f.

50 ZK B 12408, 16. 2. 1926 (BA-FA).

51 ZK B 12588, 20. 3. 1926 (BA-FA).

52 Vorwärts im neuen Berlin. In: Reichsfilmbblatt, Nr. 16, 23. 4. 1927.

53 Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e. V., 7/1925 (Anzeige).

»Ein wichtiger Schritt zur Wiederanknüpfung deutsch-amerikanischer Beziehungen war dann die Ozeanfahrt des Z. R. III. [...] So schlug deutsche Arbeit eine erste Brücke zur amerikanischen Nation. Möge sie bald zwei freie, glückliche Völker und [sic] dauernder Freundschaft verbinden.«<sup>54</sup> Immerhin glaubte der »Film-Kurier«, dass der Film »uns der Lösung des vielumstrittenen Problems des Städtefilms um ein gut Teil näher bringt. Da gibt es keine Ansichtskartenbilder, kein prononciertes Herausheben der Allerwelts-Sehenswürdigkeiten. Man verlebt einfach ein paar Tage in New York und mit den New Yorkern.«<sup>55</sup>

Die langen Städtefilme bedienten sich aus dem Repertoire des kurzen Städtefilms, des Verkehrs- und Industrie- und Werbefilms, und griffen dabei gelegentlich auch auf narrative Elemente zurück. Walter Lange, Kustos des stadthistorischen Museums in Leipzig, war der Bearbeiter von *DAS TAUSENDJÄHRIGE LEIPZIG. WERDEN UND WESEN EINER DEUTSCHEN GROSSSTADT* (1925). In historischen Spielszenen inszeniert der Film in breiter Ausführlichkeit Leipzigs Historie – erst im letzten von sechs Akten widmet er sich der »modernen Großstadt«, bringt jene für die Städtefilme so typischen Aufnahmen der wichtigsten Gebäude und Örtlichkeiten. Leider ist auch dieser Film nur noch aus der Zensurkarte<sup>56</sup> und Standfotos zu rekonstruieren. Die ausufernde Nachinszenierung der Vergangenheit in einem Städtefilm kann sich zwar auf Goethe berufen – »Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt!«<sup>57</sup> –, verweist aber auf eine tiefe Verunsicherung, welche die traditionsfeindliche Modernisierung in der Großstadt nur über einen extremen Rückgriff auf die Geschichte kompensieren kann.

Auch der erste Versuch eines abendfüllenden dokumentarischen Films über Berlin – die Ufa-Produktion *DIE STADT DER MILLIONEN. EIN LEBENSBIOD BERLINS* (1925, Adolf Trotz) – greift auf die Geschichte zurück, um Berlins Identität zu fassen. Die Ufa-Kulturabteilung war sich der mit diesem Film verbundenen Probleme durchaus bewusst: »Der reinen Bildfolge muss sich ein Erkennen auch der Lebensbedingungen und Ziele der Weltstadt, ein ahnendes Verstehen ihrer Seele zugesellen und in prägnanten Bildern ausdrücken. Vereinigen sich doch in einem solchen Film vier Millionen Menschen grundverschieden im Denken und Fühlen in einem Ganzen, das aus einem Guss geschaffen sein muss.« Denn: »Die gewohnte Praxis des Stadtfilms versagte völlig. Ein Durchflechten der Bildfolge mit einer Spielhandlung brachte auch keine Förderung.« So kam man zu dem Schluss: »Berlin musste sich durch sich selbst offenbaren.« Schließlich wurde Adolf Trotz ein großer Erfolg bescheinigt: »Mit allen möglichen und fast unmöglich erscheinenden Kunstmitteln, Griffen und Kniffen, mit Tele-Objektiv, Überblenden, Übereinanderkopieren usw., hat er ein lebenspulsierendes Bild ohnegleichen geschaffen. Es zeigt dem Spreeathener, den Deutschen, der Welt, Berlin, wie es wirklich ist: *BERLIN, DIE STADT DER MILLIONEN*.« Mit filmtechnischer Perfektion werde so das »wirkliche« Berlin erfasst.

Aber das sachlich-nüchterne Dokumentieren eines Ist-Zustandes verträgt sich schlecht mit dem »ahnenden Verstehen« der »Ziele« der Großstadt Berlin, zumal diese eben nicht in der Gegenwart, sondern in der »ruhmvollen Geschichte« ge-

54 ZK B 10234, 3. 4. 1925 (BA-FA).

55 Zit. n. Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e. V., 7/1925 (Anzeige).

56 ZK B 10186, 27. 3. 1925 (BA-FA).

57 ZK B 10186, 27. 3. 1925 (BA-FA).

sucht werden: »Das ›schöne Berlin‹, von Ignoranten so oft verleugnet, offenbart seine fast unbekanntesten Bauwerke, Denkmäler und Anlagen von anno dazumal bis zum heutigen Tage. Alte längst begrabene Zeiten schlagen die Augen auf und wandern in den würdigsten und markantesten Vertretern ihres Geistes, in Humboldt, Raabe, A. T. Hoffmann [sic] und vielen anderen am Auge des Zuschauers vorüber. Fridericus Rex mit Biche, seiner vierbeinigen Vertrauten, auf den Terrassen von Sanssouci. Der greise Kaiser Wilhelm I. grüßt sein Volk beim Aufziehen der Schlosswache vom historischen Eckfenster aus.«<sup>58</sup> Es siegt der kulturpropagandistische Anspruch der Ufa-Kulturabteilung über den durchaus vorhandenen dokumentarischen Ansatz, der am Ende jedoch nur noch *ein* Element unter vielen im typischen Kulturfilm-Eintopf ausmacht. Trotz setzt zwar alles ein, was bei der Ufa gut und teuer ist: ausgedehnte Spielszenen, dokumentarische Elemente, den Zeichentrick und Trickaufnahmen wie Zeitraffer, Zeitlupe und Mehrfachbelichtungen, engagiert einen erfahrenen Kameramann (Eugen Hrich). Aber wie wohl in keinem anderen Ufa-Kulturfilm stoßen sich hier die verschiedenen Stile hart auf hart; ein Gesamteindruck will sich nicht einstellen.

Als Establishing shot dienen Flugaufnahmen im Berliner Westen und der historischen Mitte: die Stadt als steinernes Meer. Eine Stadtrundfahrt mit Zille-Typen und humorigen Einlagen führt erst zum Brandenburger Tor. Eine seltene Teleobjektiv-Aufnahme bringt die Quadriga ganz nahe: »Der Siegeswagen, nach 7jährigem ›Aufenthalt‹ in Paris, 1814 von Blücher wieder zurückgebracht ....« So wird immer wieder die Historie bemüht, wobei Wilhelm II. aber auffällig abwesend ist. Dann ›die Linden lang‹: »Von diesem historischen Eckfenster aus grüßte der alte Kaiser die mittags aufziehende Wache.« Ein Schauspieler in der Gestalt von Wilhelm I. zieht die Vorhänge zur Seite, die Wache marschiert auf, Volk jubelt. Straßenverkehr: eine Einstellung, 20 Sekunden lang. In Nahaufnahme das Straßenschild »Friedrichstraße«. Eine Gardine wird zur Seite gezogen, die Kamera blickt aus einem Kaffeehaus auf den Bürgersteig, auf die Beine einer Frau, die auf und ab tritt, ein Mann kommt hinzu, wie eine Blende fällt der Vorhang.

Bereits im ersten Akt finden sich alle Momente, die diesen Film prägen, ihm aber keine durchgängige Struktur verleihen können: modernste Aufnahmeverfahren (Luftaufnahmen, Teleobjektiv), tradierte Städtefilm-Dramaturgie (Stadtrundfahrt), die Beschwörung von Berlins glorreicher Vergangenheit (Blücher, Wilhelm I., Aufzug des Wachregiments), auf Zwischentiteln erklärte Sehenswürdigkeiten, volkstümliche Zille-Figuren und Berliner Dialekt, aufregende Perspektiven im Stil des Neuen Sehens (extreme Aufsichten, Untersichten), Mehrfachbelichtungen, rückwärtslaufender Film, Zeichentrickeinlagen, kurze Schnitte und außergewöhnlich lange Einstellungen.

Dokumentarische Aufnahmen werden immer wieder von Spielszenen durchbrochen, die die »gute alte Zeit« beschwören. Einem Pferdekutscher liegt das moderne Auto-Taxi (als Doppelbelichtung) schwer im Magen. Ein biedermeierliches Hauskonzert wird einer kopfhörerbewehrten Radio-Familie gegenübergestellt. Angesichts der foxtrottwtigen Berliner seufzt ein Lebemann: »Wenn ich endlich wieder einmal einen alten deutschen Walzer tanzen könnte.« Der

58 Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier, Nr. 124, 28. 5. 1925. Auch in Filmblatt 16/2001, S. 18–20.

»Film-Kurier« hielt fest: »Im ganzen aber ist die Weltstadt durch das Auge eines Idyllikers gesehen, der sich im Berlin der Väter wohler als in dem von heute fühlt.«<sup>59</sup>

Lessing und Mendelssohn verabreden sich im Weinkeller, Wilhelm Raabe zieht an seiner Pfeife, an der Humboldt-Universität hält Fichte seine »Reden an die deutsche Nation«, der Große Kurfürst heißt die Hugenotten in Berlin willkommen, Friedrich der Große ergeht sich auf den Treppen von Sanssouci ... »Es verstimmt, wenn der Film vom modernen Berlin, der eine Symphonie der Arbeit, der Maschinen sein soll, durch den Alten Fritz oder durch Wilhelm den Großen gerettet werden soll. Oder muß jeder Kulturfilm der Ufa einen gewissen Einschlag tragen?« fragte der »Kinematograph«.<sup>60</sup>

Der vierte Akt »Des Tages Arbeit« setzt mit dem morgendlichen »Erwachen der Arbeit« ein, um sich dann mit der Aufzählung einiger Betriebe (Ufa-Aufnahmegebiete in Tempelhof) und städtischer Einrichtungen (Zentralviehhof, Zentralmarkt, Krankenhäuser, Obdachlosenheime, Feuerwehr usw.) zu verzetteln. Vermutlich hatte die Stadt Berlin den Film in Auftrag gegeben; Titel wie »Die groß angelegte soziale Fürsorge hat Musteranstalten der öffentlichen Gesundheitspflege geschaffen« lassen dies zumindest vermuten. Später wird noch der Berliner Oberbürgermeister Gustav Böß als »der unermüdliche Vorkämpfer für die Erziehung der Jugend« vorgestellt. Der Zwischentitel »... und in dem Rhythmus der Maschinen erbraust die gewaltige Symphonie der Arbeit« bleibt Rhetorik und wird an keiner Stelle durch die entsprechenden Filmbilder, geschweige denn durch eine rhythmisierte Montage visualisiert. Ein Kritiker sprach zu Recht vom »Pferdedroschken-Tempo«<sup>61</sup> des Films.

Der letzte Akt handelt vom »Sonntag des Berliners« und zeigt die Berliner Seenlandschaft, erneut durchsetzt mit Spielszenen eines Kleinbürgerausflugs ins Grüne und einer fidelen Herrenpartie am Himmelfahrtstag. Von der Ufa wurde DIE STADT DER MILLIONEN vor allem als »Zille-Film« vermarktet, mit einem von Heinrich Zille gezeichneten Plakat.<sup>62</sup>

Die linke und liberale Kritik reagierte auf diese Einstellungen gereizt, etwa Heinz Pollack in der »Vossischen Zeitung«: »Aber die Spekulation ist verfehlt: glücklicherweise hat das Berliner Kinopublikum nun endlich von Filmen mit sogenanntem »nationalen Einschlag« genug, und so rührt sich dieses Mal keine Hand. Die »Ufa« soll sich nicht wundern, wenn das Ausland bei der Vorführung dieses Films, der für die Hauptstadt des Deutschen Reiches werben soll, seinem Unmut über Taktlosigkeiten etwas deutlichen Ausdruck gibt.«<sup>63</sup> Und der »Film-Kurier« fragte: »Ist es notwendig, in einen Film dieser Art Szenen anzubringen, wie die Gegenüberstellung der Militärmacht von einst und jetzt? *Das Lichtspieltheater ist nicht der Ort, zum Paukboden für den Kampf politischer Leidenschaften zu dienen, die durch solche Gegenüberstellungen leicht angefacht werden können. Also in Zukunft weg mit solchen politischen Aperçus.*«<sup>64</sup> So

59 Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier, Nr. 125, 29. 5. 1925.

60 Die Stadt der Millionen. In: Kinematograph, Nr. 955, 7. 6. 1925.

61 K. Gl.: Berlin, wie es nicht aussieht. 1925. Unidentifizierter Zeitungsausschnitt (BA-FA).

62 Vgl. Kinematograph, Nr. 954, 31. 5. 1925 (Reklamebeilage).

63 Pollack 1925.

64 Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier, Nr. 125, 29. 5. 1925.

dokumentiert DIE STADT DER MILLIONEN die Angst der Ufa vor dem Dokumentarischen.<sup>65</sup>

Am 28. Mai 1925 wird DIE STADT DER MILLIONEN im Berliner Tauentzien-Palast uraufgeführt – kurz nur nach der berühmten Avantgarde-Schau »Der absolute Film« vom 3. Mai 1925, einer gemeinschaftlichen Veranstaltung der Novembergruppe und der Ufa-Kulturabteilung. Ein Jahr später, im Juni 1926, wird Karl Freund, bis dahin Kameramann der Ufa, Produktionsleiter bei der Fox-Europa-Filmproduktionsgesellschaft. Zusammen mit Julius Außenberg und Hans Tintner, dem künstlerischen und literarischen Beirat, war Freund verantwortlich für die Produktion deutscher Fox-Filme: »Diese drei Männer vereinigen sich in dem ehrlichen Streben, bei der Filmherstellung neue Wege zu betreten, junges frisches Blut zuzuführen und erklären der Schablone den Kampf.«<sup>66</sup> Das bald darauf bekannt gegebene Produktionsprogramm für die Saison 1926/27 enthält neben K 13513. DIE ABENTEUER EINER BANKNOTE auch BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT.

### Das wahre Gesicht der Riesenstadt

1931 brachte Heinrich Hauser<sup>67</sup> von einer Amerikareise den rund 60-minütigen Film WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO mit, der von der Naturfilm Hubert Schonger verliehen wurde.<sup>68</sup> Hauser reiste als freier Autor, ausgerüstet mit Schreibmaschine, Fotoapparat und 35 mm-Kamera – mit diesen Medien hatte er bereits ein Jahr zuvor eine Reise der Viermastbark ›Pamir‹ von Hamburg nach Südamerika begleitet. Wie kaum ein anderer Schriftsteller seiner Generation dachte Hauser multimedial; seine Bücher illustrierte er mit seinen Fotos im Stil des Neuen Sehens, und nach den Büchern erschienen seine Filme, erst im Eigenverleih, dann bei Hubert Schonger: DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE (1930) und WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO (1931). Frei von Auflagen und Konventionen, konnte er, Autor, Regisseur, Kameramann und vermutlich auch Schnittmeister in einer Person, den Reportagestil seiner Bücher auf den Film übertragen – als Filmreportage wurde sein CHICAGO-Film dann auch von der Kritik rezipiert, gar als »Autorenfilm«.<sup>69</sup> Da Hauser aus logistischen Gründen nur eine beschränkte Menge an Rohfilm mitführen konnte, war er gezwungen, Charakteristisches in prägnanten Einstellungen festzuhalten, was seiner hellwachen Beobachtungsgabe entgegenkam. Diese konzentrierte er in WELTSTADT IN FLEGELJAHREN auf den sachlichen Bericht. In den Titeln verzichtete er sowohl auf Belehrendes als auch auf eindeutige Kommentierungen. Dafür ließ er seine Bilder sprechen: »Hausers Film ist nicht sanft, ist nicht verbindlich und nicht unverbindlich, sondern unhöflich und ganz klar in der Stellungnahme.«<sup>70</sup>

65 Vgl. Goergen 2001.

66 F. E. F., Fox Europa Filmproduktion. In: Film-Kurier, Nr. 132, 9. 6. 1926.

67 Vgl. den Beitrag von Antje Ehmann über Heinrich Hauser in diesem Band, S. 463ff.

68 Vgl. Goergen 1995; Güntner 1998.

69 Feld 1931.

70 Arnheim 1932 a.

Bemerkenswert ist der Kommentar von Hans Taussig im »Reichsfilmbblatt«, der WELTSTADT IN FLEGELJAHREN im Kontext der Städtefilme diskutiert: »Schon viele Städtebilder sind über die weißen Wände unserer Lichtspieltheater gerollt – gute und böse, falsche und wahre, gestellte oder erfaßte, propagandistischen oder wohltätigen Zwecken dienstbar. Städtefilme, bei denen man aus dem Gähnen nicht herauskam, – und solche, bei denen das der Schnitt nicht zuließ. Dieser Film aber, der zum erstenmal seit der Geschichte des Kulturfilms eine Stadt so zeigt, wie sie tatsächlich ist, nämlich von ihrer negativen Seite her – ohne die positiven totzuschweigen! – dieser Film verdient besondere Anerkennung. Zunächst um seiner Sachlichkeit willen – da gibt es kein Bild, das etwa um seiner dekorativen ästhetischen Wirkung wegen aufgenommen worden wäre, keine noch so kleine Stelle, die irgendwie ›gestellt‹ oder ›gemacht‹ wirkt. Das ungeschminkte Bild einer gigantischen Riesenstadt von heute, erst von ihrer Peripherie aus generell, – dann aber mit Nüchternheit aus der Nähe betrachtet. Hauser verschweigt nichts, was – für den Verkehrsverein der Stadt Chicago, falls es einen gibt – kompromittierend sein könnte.«<sup>71</sup> Hans Feld im »Film-Kurier« – »Das ist keine Symphonie der Arbeit, kein hohes Lied des Fabrikationsbetriebs. Nur: Ein Stückchen Leben, wie es halt in Wirklichkeit ist.«<sup>72</sup> – und Fritz Olinsky in der »Berliner Börsen-Zeitung« – »hier wurde das Leben abphotographiert, wie es ist«<sup>73</sup> – sekundieren ihm. Hausers WELTSTADT IN FLEGELJAHREN wird so durchaus dem Anspruch der Avantgarde auf »ungestellte Bilder der Wirklichkeit«<sup>74</sup> (Wilfried Basse) gerecht, auch wenn es sich nicht um einen Avantgardistenfilm handelt, wie die »Neue Zürcher Zeitung« zu Recht anmerkt: »Hauser ist in erster Linie Literat. Er kurbelte mit frischem Elan, unsystematisch, vagabundierend, manchmal recht effektiv, manchmal dilettantisch. [...] Die Montage ist ganz vernachlässigt, deshalb hat man einen Mosaikfilm und keinen Rhythmusfilm. Es fehlt das Mätzchen, es fehlt aber auch der Aufbau.«<sup>75</sup>

Mit einer ähnlichen Argumentation verweigerte die Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht WELTSTADT IN FLEGELJAHREN die Anerkennung als Lehrfilm: »Das wirre Durcheinander des Ganzen ist ein typisches Beispiel dafür, wie ein Lehrfilm nicht sein soll.«<sup>76</sup> Tatsächlich geht Hauser recht frei und künstlerisch mit der geographischen Zuordnung seines Bildmaterials um. Rudolf Arnheim nimmt diese Ablehnung in der »Weltbühne« zum Anlass, um grundsätzlich gegen die »Paukerfilme« der »Volksbildner« ins Feld zu ziehen: »Langeweile gehört für sie zur Würde des Unterrichts. Der warme Atem der Wirklichkeit beunruhigt sie. Und so fordern sie Filme, in denen alles schön der Reihe nach heruntergedreht ist. Eine unpersönliche Länder- und Völkerschau, Distanz zum Objekt, systematische Aneinanderreihung, lehrreiche Zwischentexte [...], schematische Aufnahmetechnik. Solche Methoden sind für Atlanten und Lehrbücher am Platze, aber mit diesen kann und soll der Film nicht konkurrieren. Die Herren Lehrer wollen ihn dazu zwingen. Sie fallen dem Künstler in den Arm. Er soll mit

71 Taussig 1931.

72 Feld 1931.

73 Olinsky 1931 a.

74 Basse 1932.

75 Filmbestrebungen. In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1849, 6. 10. 1932 (Lokales).

76 Zit. n. Arnheim 1932 a.

seiner Kamera umgehen wie der Landmesser mit dem Theodoliten. Ein Beamter mit Mützenschirm im Nacken. Und sie fordern, daß den Kindern die Welt sanft und nicht zu häßlich gezeigt werde. In der Schulstube soll Ruhe und Ordnung sein, auch wenn draußen Gewalt, Armut und Widersinn herrschen.«<sup>77</sup> Somit markiert Heinrich Hausers *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN* schon 1931 eine veränderte Einstellung zur Großstadt.

Sowohl die linke als auch die rechte Kritik lobten die Aufklärung über das »wahre Gesicht dieser amerikanischen Riesenstadt«.<sup>78</sup> Für Heinz Lüdecke in der »Roten Fahne« zeigte der Film »deutlich die Klassengegensätze, die in der Riesenstadt Chicago besonders kraß hervortreten. Er verschweigt nicht, daß es hinter den pompösen Wolkenkratzerkulissen tiefes Elend und Massenerwerbslosigkeit gibt.« Der konservative Kritiker<sup>79</sup> Fritz Olimsky wurde noch deutlicher: »Dieses Chicago scheint eine Stadt ohne Freude zu sein, man sieht massenweise Arbeitslose und zerlumpte Gestalten, die schon gänzlich außerhalb der Gemeinschaft zivilisierter Menschen zu stehen scheinen. Sehr lehrreich für unsere Sozialisten, die hier mal sehen können, wie es in ihrem gelobten Land der praktisch angewandten ›Kaufkraft-Theorie‹ d. h. der hohen Löhne, aussieht, in jenem Land, wo es keine aktive Sozialpolitik in unserem Sinne gibt, und wo der Arbeitslose im Handumdrehen in die Reihen des zerlumpten Gesindels eingereiht wird. [...] Kurz, Hauser zeigt uns hier ein Amerika, nach dem bestimmt keiner, der es sieht, Sehnsucht haben wird, dort möchte man um keinen Fall begraben sein, geschweige denn leben. [...] Man hat uns ein Jahrzehnt lang belogen und betrogen, jetzt zerrinnen alle Amerikaillusionen, und wir sehen eine bittere, alles andere als verlockende Wirklichkeit, sehen statt der sonst im amerikanischen Film beneidenswerten Sorglosigkeit Brutalitäten des Wirtschaftskampfes, die einen dieses große Vorbild Europas – und das ist Amerika doch für sehr viele – beinahe hassen lehren.« Kurt London schließlich empfahl in »Der Film«<sup>80</sup> *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN* jedem »Amerikaschwärmer vor der Überfahrt«.<sup>81</sup>

77 Arnheim 1932 a.

78 Großstadt in Flegeljahren. In: *Germania*, Nr. 459, 4. 10. 1931.

79 Lüdecke 1931.

80 Olimsky 1931 a.

81 London 1931.

Kerstin Stutterheim

## Gezüchtet und geopfert. Der Tier- und Naturfilm

»Die Kamera scheint in diesen Filmen so ohne Widerstand zu arbeiten, wie es sonst nur die Phantasie kann«,<sup>82</sup> schrieb Béla Balász 1930, als der Naturfilm bereits seine Blüte erreicht hatte. Der Journalist und Kinoreform-Theoretiker Hermann Häfker sah bereits Anfang des 20. Jahrhunderts in dem Naturfilm überhaupt die eigentliche Aufgabe der Kinematographie und deren künstlerische Erfüllung. Bereits 1907 schrieb er in seinem Artikel »Zur Dramaturgie der Bilderspiele«, dass die Seele des ›Bilderspiels‹ der unerschöpfliche Reiz der natürlichen Bewegung sei<sup>83</sup> und rief auch in den folgenden Jahren immer wieder dazu auf, die Kinematographie zur Abbildung der Natur zu nutzen, forderte die künstlerische Kino-Naturaufnahme, die aus seiner Sicht in den Anfangsjahren des Kinos viel zu selten realisiert wurde. Er engagierte sich für ein kinematographisches Gesamtkunstwerk, das als abendfüllendes Programm von Naturfilmen gestaltet sein sollte – sachkundig eingeführt und begleitet von entsprechenden Geräuschen –, das den Zuschauer »mit erfrishten Sinnen, bereichertem Wissen, gereinigtem Fühlen, klarem Denken und voll deutlicher, erhebender Erinnerungen«<sup>84</sup> nach Hause gehen lässt. Die Wesensaufgabe der Kinematographie sei nicht nur, »Wirklichkeit« wiederzugeben, sondern vor allem auch die Wirklichkeit, die eben keine andere Technik oder Kunst wiedergeben kann: die der freien, unbefangenen Bewegung in der Natur und all ihren Reichtum an Einzelheiten.«<sup>85</sup> 1910 versuchte Häfker in einer von ihm organisierten Mustervorstellung »Schauspiele der Erde« seine Theorie von einer ›Kinetographie‹, wie er die der Natur zugewandte filmische Arbeit nannte, zu praktizieren. Er reiste auf der Suche nach tauglichen Naturaufnahmen mangels brauchbarer Aufnahmen in Deutschland auch nach London und Paris, um die verschiedenen Naturfilme dann in einem durchkonzipierten Programm – mit Vortrag, Lichtbildern, Musikbegleitung und nachgeahmten Naturgeräuschen – in mehreren Städten erfolgreich aufzuführen.

### Der biologische Film

Gab es in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg nur wenige Naturfilme, wie Häfker im Zusammenhang der Mustervorstellung mit Bedauern konstatierte,<sup>86</sup> so änderte sich dies nach 1920 erheblich. Der Naturfilm – der ›biologische Film‹, wie er zumeist genannt wurde – nahm ein stetig größer werdendes Segment in der Lehr-

82 Balász 1984, S. 123.

83 Vgl. Häfker zit. n. Diederichs 1990, S. 39.

84 Zit. n. Diederichs 1990, S. 60.

85 Zit. n. Diederichs 1990, S. 49.

86 Vgl. Diederichs 1990, S. 40 f.

film- und vor allem in der Kulturfilmproduktion ein. Zentral war hier die Kulturfilmabteilung der Ufa, in der neben der anfänglich bedeutenderen Produktion von Medizin- und Aufklärungsfilmen der ›biologische Film‹ sehr schnell an Reputation gewann. Entscheidenden Anteil daran hatte Ulrich K. T. Schulz, der Anfang 1920, gleich nach Abschluss seiner Promotion, in der Kulturabteilung der Ufa begann, zoologische Filme zu drehen. Dank der Möglichkeiten der Ufa brachte er es auf mindestens fünf Filme pro Jahr. Schulz hatte in Berlin Zoologie, Botanik und Philosophie studiert. *DER HIRSCHKÄFER* (1921) war nicht nur sein erster Film, sondern gleichzeitig der erste theaterfähige Kulturfilm der Ufa.

Schulz lässt uns, beim täglichen Rundgang in den Wald, einen Förster begleiten, der dann auf den Hirschkäfer aufmerksam macht. Der größte deutsche Käfer und seine Bedeutung für den Erhalt des Waldes werden so erläutert, dass man den Förster quasi als Erzähler wahrnimmt, der dem Publikum etwas von seinem Wissen kundtut. Der Förster ist jedoch kein Lehrmeister; der Film ist durch die Montage von Waldszenen und Laboraufnahmen in einer Weise gestaltet, dass die biologischen Erkenntnisse immer in einem Zusammenhang mit der Gesamtgeschichte stehen, nämlich der Pflege und dem Erhalt des Waldes, der auch dem städtischen Publikum noch vertraut ist, aber auch – und das ist nicht minder bedeutend – mit dem Verlauf von Leben, Tod und Geburt.

Der Film erzählt in anschaulichen Bildern von den Mühen des Lebens und dem ewig währenden Kampf auf Leben und Tod, wobei die unterschiedlichen Lebensabschnitte des Käfers sowohl mit Aufnahmen aus dem Wald als auch mit Hilfe von Laboraufnahmen genau dargestellt werden. Faszinierende Vergrößerungen zeigen den Käfer in einer Genauigkeit, wie sie kaum einer der Zuschauer jemals hätte wahrnehmen können. Auch die Laboraufnahmen – die vorrangig die Vorgänge, die sich unter der Erde abspielen, vor Augen führen – lassen den Film zu einem Ereignis werden. Schulz ist es mit diesem Film gelungen, die Vermittlung wissenschaftlicher Kenntnisse über die Natur sowie ihre Schönheit auf eine das Publikum interessierende Art zu vermitteln; damit ist er dem Ideal von Hermann Häfker einigermaßen nahe gekommen.

Doch Anfang der 20er Jahre gab es ebenso die Forderung nach dem wissenschaftlichen Film im strengen Sinne, der die Natur vollkommen unverfälscht darstellen sollte. So schrieb Adolf Freiherr von Dungern, der Leiter der Wissenschaftlichen Abteilung der Decla-Bioscop: »Der biologische Film, der Lehrfilm par excellence, darf, gleichgültig welchen Stoff er behandelt, an keiner Stelle gegen wissenschaftliche Kenntnis und Erkenntnis verstoßen. Diese sind gewissermaßen der unverrückbare Damm, über den hinaus keine noch so kleine Welle der dahinströmenden Handlung durch die Phantasie verweht werden darf. [...] Der wissenschaftliche Zweck solcher Filme bedingt nun die Arbeitsmethode. Es wird sich meist darum handeln, in möglichst lückenloser Folge die Phasen eines biologischen Vorgangs aufzunehmen oder eine einzige Phase aus einer Reihe gleicher Vorgänge – etwa von Brutpflege oder Zeugungsakten – vergleichsweise aneinander zu reihen. Oder der seltenere, aber für den Laien interessantere Fall: man verläßt das Teilgebiet und bringt eine vollständige Biologie, die Biographie eines bestimmten Lebewesens. Da jedoch die Fixierung von Tatsachen das einzige Motiv der Arbeit in solchen Filmen ist, weil diese Filme einen rein demonstrativen, reproduzierenden Charakter haben sollen, besteht das Schneiden, Ordnen und Kle-

ben, also die eigentliche ›Dramaturgie‹ in nichts anderem als in einer Aneinanderreihung, Summierung gewonnenen Materials. Der beweisführende, wissenschaftliche Zweck verlangt ja nichts anderes als Sachlichkeit.«<sup>87</sup>

Diese Forderung nach Struktur und Schematisierung, das Aufzeigen von definierenden Teilen und Hauptmerkmalen, die eine Pflanze, ein Tier oder einen biologischen Vorgang ausmachten, entspricht einer Forderung Carl von Linnés, die er in seiner »Philosophie botanique« (1788) aufgestellt hat.<sup>88</sup> Hier kann man den Bezug, den Foucault zur Sprache aufstellt<sup>89</sup>, auch auf den Film übertragen und feststellen, dass die Struktur der sichtbaren Natur dazu verhilft, in den Diskurs über den Menschen und die (ihm zunehmend fremder werdende) Natur aufgenommen zu werden.<sup>90</sup> Die Filme, die unter der Leitung von Dungerns in der Reihe »Natur im Film« bei der Decla-Bioscop 1922 entstanden sind, spiegeln noch sehr stark den von ihm geforderten beweisführenden wissenschaftlichen Zweck. *NATUR IM FILM. IN FROSCHKÖNIGS REICH* (1922) berichtet zum Beispiel von der Ernährung, Fortpflanzung und dem »Sängerdasein« verschiedener Froscharten. Dabei bricht sich der auf Witz bedachte Text jedoch mit der Wissenschaftlichkeit, wenn in den amüsant gemeinten Zwischentiteln hinter der allgemein verständlichen Bezeichnung die lateinischen Namen in Klammern gesetzt werden.

Diese Korrektheit wird in allen Filmen dieser Reihe beibehalten. In *NATUR IM FILM. EIN HEUSCHRECKENLEBEN* (1922) werden in der Befruchtungsszene sogar nur noch die lateinischen Begriffe genannt. Dass jedoch die vorrangig wissenschaftliche Betrachtungsweise in den der reinen Sachlichkeit verpflichteten und beweisführenden Filmen bei dem Publikum weniger gut ankam, mag folgende Glosse verdeutlichen: Im »Kulturfilmbuch« schreibt Victor Mendel 1924, dass das Publikum auf die Frage nach dem Kulturfilm sicher sofort eine präzise Definition geben werde, die kritisch ist: »Kulturfilm? Das ist der langweilige Film! [...] vor den amüsanten Genuß hat man uns den Schweiß eines Kulturfilms gesetzt. Ahnungslos gehen wir zu einem Harry-Piel-Film – da versetzt man uns hinterrücks vorher zwei endlose Akte aus dem Liebesleben der *Salpa democratica mucronata*, deren Existenz uns bisher gänzlich unbekannt war, obwohl der Dichter Adelbert von Chamisso ihren Generationswechsel mit Kettenform und Einzeltier (wie ein Titel von 10 Zeilen erzählte) entdeckt hat. Nun, auch in Zukunft wird sie uns verdammt gleichgültig bleiben! Übrigens – dies in Prothese – unsere Minna trägt eine Gablonzer Glaskette, die genau so aussieht wie diese Kettensalpa.«<sup>91</sup> Diesen fiktiven Dialog relativiert Mendel dann jedoch und kritisiert, dass der Kulturfilm viel zu oft noch »Schulbuch« sei.

Lola Kreutzberg, eine Pionierin des Tierfilms der frühen 20er Jahre, wurde in einer Rezension von 1921 nach einer Pressevorführung einer Reihe ihrer Lo-Zoo-Filme in diesem Sinne kritisiert. Sie hatte Anfang 1921 den Auftrag des Filmhauses Deitz erhalten, monatlich einen Tierfilm zu drehen. Für diesen Auftrag hatte sie in ihrer Dachgeschosswohnung in Berlin einen Raum als Atelier eingerichtet,

87 Dungern 1924, S. 117.

88 Vgl. Foucault 1971, S. 177.

89 Vgl. Foucault 1971, S. 177.

90 Vgl. Meyer 1975.

91 Mendel 1924, S. 322 f.



Lola Kreutzberg: Tiere, Tänzerinnen und Dämonen. Dresden 1929

in dem sie ihre Lo-Zoo-Serie überwiegend drehte.<sup>92</sup> Der Rezensent des »Film-Kuriers« vermerkt, dass der Film über einen zahmen Zwergaffen »recht amüsant, aber für Lehrzwecke wohl nur von geringer Bedeutung« sei, und den Film, der den Kampf eines Igels mit einer Kreuzotter zeigt, bezeichnet er als »wissenschaftlichen Sensationsfilm«, um dann mit einer grundsätzlichen Kritik zu schließen: »Bei sämtlichen Filmen war – wenn man hier überhaupt diesen Ausdruck gebrauchen darf – die Regie wenig auf der Höhe. Man spürte allenthalben zu sehr, dass es sich um künstlich gestellte, nicht natürlich entstandene Situationen handelte. [...] Aufgabe einer geschickten Inszenierung wäre es gewesen, die entsprechenden Situationen scheinbar ohne jedes Nachhelfen von außen her herbeizuführen, dann würde das Ganze als Natur wirken, und nicht wie jetzt als Experiment. Die sämtlichen Filme sind von Lola Kreuzbach [sic] verfasst und auch selbst gedreht worden.«<sup>93</sup>

Lola Kreutzberg hatte in München Zoologie studiert und anschließend am Veterinärmedizinischen Institut der Tierärztlichen Hochschule gearbeitet, wo es auch zu ihren Aufgaben gehörte, die erkrankten Tiere zu fotografieren. Sie wurde auf die Qualität ihrer Bilder angesprochen und kam so auf entsprechende Anregung zum Film, wie sie schrieb. 1919 unternahm sie in Berlin ihre ersten Schritte als Regisseurin und wollte mit Hilfe eines Operateurs einen Film über den Lebensweg einer Seidenraupe drehen. Doch der Kameramann, dem das tagelange Warten auf das Ausschlüpfen des Schmetterlings zu lang wurde, hatte sich nach ihrer Erinnerung im entscheidenden Augenblick entfernt, um ein Bier zu trinken. Dieser Moment führte zu ihrem Entschluss, selber »kurbeln« lernen zu wollen. Ihre ersten Aufnahmen waren wohl noch etwas unbeholfen,<sup>94</sup> doch schon sehr bald bekam sie den Auftrag für die Lo-Zoo-Filme. Ihre eigenen Beschreibungen lassen erkennen, dass ihr zwar daran gelegen war, die Besonderheiten der Tiere, ihr Verhalten und ihre Instinkte zu zeigen, aber nicht minder, dies in Form von Geschichten zu erzählen.<sup>95</sup> Ihr ging es darum, die Tiere den Menschen näher zu bringen, unabhängig davon, ob es sich um ein in freier Natur lebendes Tier (wie den Igel), Pflanzen (wie Seerosen) oder ein Haustier (wie den gezähmten Zwergaffen) handelte. Einige der Filme drehte sie im Zoo, manchmal lieh sie ein Tier aus dem Zoo in ihr Atelier aus, manchmal brachte sie eines der Tiere von einer Fahrt mit.<sup>96</sup>

### Zoologische Gärten

Die Zoos spielten für die Entwicklung des Tierfilms eine große Rolle. Die Einrichtung der ersten Zoologischen Gärten fiel zusammen mit der Kolonialisierung. Könige und Fürsten schmückten sich mit bisher unbekanntem Tieren, die sie dann in den Bestiarren dem staunenden Publikum präsentierten. Die Gründung der Zoologischen Gärten in großen Städten ging aus diesen Volieren und Bestiarren in

92 Vgl. Kreutzberg 1929, S. 65 ff.

93 Neue naturwissenschaftliche Filme. In: Film-Kurier, Nr. 223, 24. 9. 1921.

94 Vgl. Kreutzberg 1929, S. 6 f.

95 Vgl. Kreutzberg 1929, S. 65 f.

96 Vgl. Kreutzberg 1929, S. 80 f.

fürstlichen Anlagen<sup>97</sup> hervor und fiel zusammen mit der sich verbreitenden Gartenkultur wie auch mit der industriellen Arbeit, der Errichtung von Fabriken, dem aufkommenden Bürgertum und dem Anwachsen der Städte. Die Tiere wurden im geschlossenen Raum einem schaulustigen Publikum präsentiert, das nicht mehr auf dem Lande lebte.

Besonders der Hagenbecksche Zoo in Hamburg war immer wieder ein beliebter Drehort. Der Zoo als Motiv blieb lange Jahre interessant und beschränkte sich nicht nur auf die Hagenbeckschen Anlagen. So erschienen Filme wie *DER ZOOLOGISCHE GARTEN IN MÜNCHEN* (1921), *WILDE TIERE IN GEFANGENSCHAFT* (1921), *POLARTIERE IM ZOO* (1929), *BEI DEN RAUBTIEREN IM NÜRNBERGER ZOO* (1931) und *TIERE SEHEN DICH AN!* (1929).

In dem Ufa-Film *DER ZOOLOGISCHE GARTEN IN MÜNCHEN* sieht man verschiedene Tiere bei strahlendem Sonnenschein in ihren Gehegen – zuerst unterschiedliche Stelz- und Schwimmvögel, die gerade gefüttert werden, später laufen im Gehege der Heufresser verschiedene Tiere dem Wärter, der einen Sack in das Gehege trägt, hinterher und warten einträchtig auf die Ausgabe. Danach kann man vor dem Bärengehege einige Besucher erkennen, die Herren stehen recht nah am Gehege, die Damen halten etwas größeren Abstand. Natürlich fehlen auch Aufnahmen der Raubtiere nicht.

Zoologische Gärten wurden für die aufblühende Tierfilmproduktion nach Ende des Ersten Weltkriegs zu wichtigen Aufnahmeorten. Gerade in den Zoos, in denen die Tiere in einer Andeutung ihrer natürlichen Umgebung gehalten wurden, bot es sich an, derartige Filme zu drehen, zumal es sich gezeigt hatte, dass gerade die Dreharbeiten in Afrika im Bemühen, die spektakulären und zumeist nachtaktiven Raubtiere zu filmen, ungemein aufwändig und nur selten von Erfolg gekrönt waren. Die Lebenserinnerungen unterschiedlichster Tierfilmregisseure sind voll davon.

Doch 1919/20 begann man sich für andere Tiere als Tiger, Löwen und Elefanten zu interessieren. Lola Kreutzberg schreibt, dass ihr für ihre ersten Filme der »gesamte Berliner Zoo als Arbeitsfeld überlassen« wurde. »Nie vergesse ich meine Begeisterung, als ich zum ersten Mal das Aquarium durchschritt.«<sup>98</sup> Vor allem dieses Berliner Aquarium schien es den Regisseuren angetan zu haben. Der Leiter, Dr. Otto Heinroth, schrieb dazu: »Wenn jemand mit Verfilmungsgedanken in unser Aquarium kommt und das Tierleben im See- und Süßwasser, auf dem trockenen oder feuchten Boden und im Baumgezweig sieht, so ist natürlich sein erster Gedanke: hier ist etwas zu machen. Es müßte doch herrlich sein, all die schwimmenden, laufenden, kletternden Tiere im Laufbild festzuhalten.«<sup>99</sup> Doch gab es einige widrige Umstände, die dazu führten, dass immer die gleichen Tiere gefilmt wurden. Denn größere Wassertiere leben in lichtundurchlässigen Wassern, die Kriechtiere bewegen sich in mit Büschen und Geröll ausgestatteten Behältern und verschwinden zu schnell hinter einer Deckung.

Eine Möglichkeit sah Heinroth darin, einige Tiere zu Filmzwecken aus ihren »Behältern« herauszunehmen und in für den Film günstigere Gehege zu bringen.

97 Vgl. auch Foucault 1971, S. 172; Meyer 1975, S. 50.

98 Kreutzberg 1929, S. 6.

99 Heinroth 1924, S. 133.

»Auch dies ist natürlich oft geschehen, aber so einfach, wie man sich das gewöhnlich vorstellt, sind solche Aufnahmen doch nicht, und der Kurbler hat gewöhnlich die Rechnung ohne das Tier gemacht. Bei den meisten Tieraufnahmen ist ja bekanntlich die Tätigkeit des Filmens viel weniger wichtig als eine sehr genaue Kenntnis des Tieres und seiner feinsten Lebensgewohnheiten.«<sup>100</sup> Derart umgesetzt verhalten sich die Tiere oft verschreckt, müssen sich an ihre neue Umgebung gewöhnen, in richtig temperierter Umgebung gehalten werden. Wie der Leiter des Aquariums abschließend mit Bedauern bemerkt, ist die tagelange Beschäftigung mit einem Frosch oder einer Baumschlange nicht jedermanns Sache, »und daher kommt bei der Tierhaltung des Berliner Aquariums nur recht wenig für den Film heraus. Außerdem ist es natürlich untunlich, wertvolle oder schwer neu zu beschaffende Arten zum Filmen ohne besondere Vorsichtsmaßregeln freizugeben: Sonnenbrand oder übermäßig hitzendes, künstliches Licht haben schon manches Filmtier getötet [...]. Aber auch der Kulturfilm verlangt natürlich seine Opfer.«<sup>101</sup>

### Filmtiere: eine neue Branche

Schon bald entwickelte sich aus dem von Heinroth beschriebenen Umstand eine kleine Nebenbranche: die Zucht von Filmtieren und biologische Mitarbeit an Tierfilmen. Die Firma Arnold & Rangnow in Berlin-Reinickendorf zum Beispiel wird für den Film *VON KRÖTEN UND MOLCHEN* der Deulig (1924) genannt. Oder Wolfram Junghans, späterer Tierfilm-Regisseur bei der Decla und dann auch der Ufa-Kulturabteilung, war als Zoologe in eben jenem Berliner Aquarium als Züchter und Tierwärter tätig. Junghans hatte immer wieder versucht, den Regisseuren und Operateuren seine langjährigen Kenntnisse in verschiedenster Form zur Verfügung zu stellen, um zum Gelingen der geplanten Tierfilm-Szenen beizutragen. Dennoch gelangen die Aufnahmen häufig nicht. Daraufhin baute er in Absprache mit der Decla-Filmproduktion eine tierbiologische Station auf, »gleichsam ein ›Berliner Aquarium und Zool. Garten in Kleinformat«.<sup>102</sup> Die gesamte Reihe »Natur im Film« ist mit Hilfe seiner biologischen Assistenz gedreht worden. Der erste nachweisbare Film dieser Zusammenarbeit ist *NATUR IM FILM. WANDEL UND WERDEN IM INSEKTENREICH* (1920) über die Entwicklung von Schaben, Libellen und Schmetterlingen aus dem Ei über ihr Dasein als Larven, Raupen oder Puppen. Für den etwas später entstandenen Film *NATUR IM FILM. MERKWÜRDIGE FISCHHEHEN 1./2. TEIL* (1922/23) zum Beispiel wählte Wolfram Junghans Fischarten aus, die besonders eigenartige und sofort ins Auge fallende Entwicklungsvorgänge zeigen. »Um eine Aufnahmemöglichkeit überhaupt zu schaffen, züchtet man am besten die ausgewählten Pärchen durch und verwendet die nach Monaten wiederum fortpflanzungsfähigen Nachzuchttiere zu den erwünschten Aufnahmen.«<sup>103</sup>

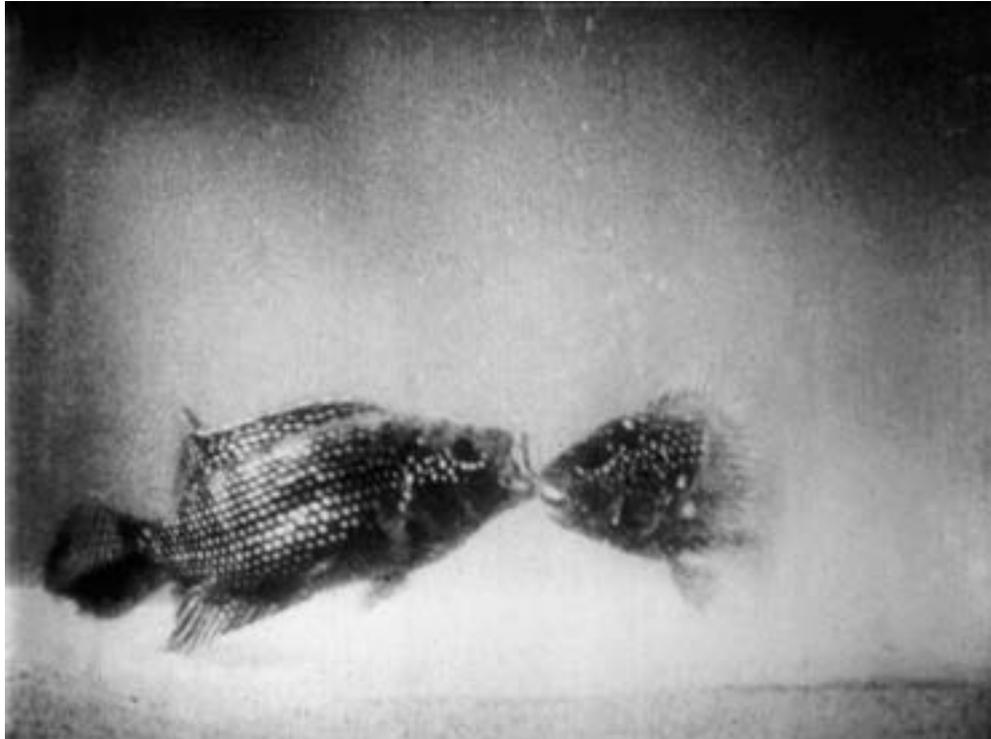
Für das Laichen der Karpflinge und der Guppys hatte Junghans mit dem Operateur eine bestimmte Stelle im Aquarium verabredet, in die er dann das laichen-

100 Heinroth 1924, S. 133.

101 Heinroth 1924, S. 134.

102 Junghans 1924, S. 123.

103 Junghans 1924, S. 124.



NATUR IM FILM: MERKWÜRDIGE FISCHHEHEN. Adolf von Dungern. 1922

de Weibchen so lange hielt, wie der Vorgang dauerte. Die Kadrage war vorher genau abgesprochen, so dass seine Finger nicht im Bild zu sehen waren. Die Arbeit an diesem Film dauerte auf Grund der Zuchtzeiten insgesamt zwei Jahre. Ähnlich sorgfältig und umsichtig ging er bei allen Filmen mit den Tierdarstellern um, so dass seine biologische Station kaum Verluste zu verzeichnen hatte.<sup>104</sup>

Aus dieser Zusammenarbeit mit der Decla ergab sich darüber hinaus, dass Wolfram Junghans eigene Filme realisierte, für die er ebenfalls seine Tiere gezüchtet hatte. So schuf er für die Reihe »Natur im Film« etwa zweiundvierzig Akte. Daneben entstanden Filme wie *VOM LIEBESLEBEN DER TIERE UND PFLANZEN* (1924) und für die Humboldtfilm *ARGIOPE, DIE TIGERSPINNE* (1924). Für diesen Film züchtete er von der in Deutschland seltenen Spinne Kokons, die er überwintern ließ, um im nächsten Sommer sämtliche Entwicklungsstufen dieser Spinne filmen zu können. Auf der Basis dieser mehrjährigen Erfahrungen drehte Junghans 1924/25 in aufwändiger Kleinarbeit den Film *DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER* nach dem gleichnamigen Buch von Waldemar Bonsels. Diesen Film so zu drehen, dass die Tiere genau das tun, was die Geschichte von ihnen erfordert, »ist nur möglich geworden durch jahrelanges Studieren der Lebensgewohnheiten bis

<sup>104</sup> Vgl. Junghans 1924.

ins kleinste und unter Verwendung der hierbei gemachten Notizen, tägliches, auch Tage und Nächte hintereinander dauerndes Zusammensein der Aufnehmenden mit den Tieren und Pflanzen, die im Atelier und auf dem Dachgarten untergebracht waren.«<sup>105</sup>

Die diversen Tiere – vor allem Bienen, Käfer und Hornissen – waren 1924 in Feld, Wiese und Wald gesammelt worden, um sie im Atelier zu beobachten und zu filmen. Dabei mussten die eingefangenen Tiere nicht nur artgerecht untergebracht und am Leben erhalten werden; für die Hornissenaufnahmen z. B. wurden diese auch in einem speziell gebauten Nest gezüchtet, ebenso musste der Schlossbau der Bienen zu einer filmbaren Kulisse ›gelenkt‹ werden. Junghans beschreibt dies wie folgt: »Künstlich gepreßte Wachswabenwände brachte ich in die erforderlichen architektonischen Formen durch Schneiden in Dreiecke, Bogen, Säulen usw., unter Berechnung der von den Bienen noch anzusetzenden Zellen. Diese in Rähmchen angewachsenen Formen besetzten die Bienenwachsarbeiter mit Zellen innerhalb zwei bis drei Tagen.«<sup>106</sup> Der Film benötigte insgesamt eine Zeitspanne von 21 Monaten, und gedreht wurde mit den stärksten Brennweiten, die zur Verfügung standen. So nutzte der Kameramann A. O. Weitzenberg für die Aufnahmen Objektive mit bis zu 60 Zentimeter Brennweite und entsprechende Telelinsen.<sup>107</sup>

Der Tierfilm gerade der frühen 20er Jahre war geprägt vom Einsatz neuester Filmtechnik. Vergrößerungen waren von enormer Bedeutung, Zeitlupe und Zeitraffer wurden ein ebenso unverzichtbares Mittel, um Vorgänge aufzuzeichnen, die der Mensch sonst nicht hätte wahrnehmen können. Einerseits tüftelten die Kameramänner selber an Verbesserungen, technischen Neuerungen, die den Intentionen der Regisseure entsprechen sollten, aber auch die Forschungsabteilung von Zeiss Ikon arbeitete an technischen Entwicklungen, die gerade für den Naturfilm von erheblicher Bedeutung waren. So wurde in dieser Abteilung unter Leitung von Emanuel Goldberg für die damals überwiegend gebräuchliche Kinamo ein Elektromotor entwickelt, der fehlerfreie Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen ermöglichte, selbst wenn die Dreharbeiten sich über Tage erstreckten.<sup>108</sup>

### Geburt, Überlebenskampf, Zeugung und Tod

Anfang bis Mitte der 20er Jahre widmeten sich die Tierfilme vor allem heimischen, vertrauten Tieren, realisierten dabei aber mit Hilfe der jeweils fortgeschrittensten Technik Aufnahmen, die dem Publikum Ausschnitte aus dem Leben vorführten, die ein normaler Spaziergänger nicht wahrnehmen würde. Es wurden Tiere aufgenommen, die man nicht als Haustiere halten würde, die jedoch der uns umgebenden Natur angehören wie Igel oder Schildkröten, Eidechsen, Ringelnattern und Kreuzottern, Gelbrandkäfer, Libellen, Maikäfer usw. So entstanden Filme wie *DER WASSERFLOH (DAPHNIA PULEX)* (1921), *DIE SÜSSWASSERSCHILDKRÖTE*

105 Junghans 1926, S. 47.

106 Junghans 1926, S. 47.

107 Vgl. Die Tierwelt im Auge der Zeitlupe. In: Film-Kurier, Nr. 205, 1. 9. 1925 (Kleine Nachrichten).

108 Vgl. den Beitrag von Niels Bolbrinker in diesem Band, S. 314.

(1921), VON KRÖTEN UND MOLCHEN (1924), NATUR IM FILM. AUS DER NATURGESCHICHTE DES KLEINEN MORITZ. DER MAIKÄFER (1922) und NATUR IM FILM: VON GRILLEN UND ZIKADEN (1923).

»Der Reichtum der Natur liegt neu ausgebreitet da, und die bildhaften Dokumente des Naturgeschehens erinnern den Großstadtmenschen an seine Herkunft, frühere – und künftige Heimat. Aber, – die Beziehung auf das eigene Ich, die will das Publikum überall herstellen und herausfühlen. [...] Ein tiefer Ernst überschattet jenes Reich der Tiere, unserer fernsten und nächsten Verwandten, dessen kurze Einzelschicksale in riesiger Vergrößerung auch Triebfedern unseres Lebens zeichnen, Hunger und Liebe, die Stoßkräfte allen organischen Geschehens. Was die Zivilisation gerne verdecken möchte und, unsichtbar gemacht, gar leugnen will, die großen und bewegenden Naturgemälde des Films rufen die Ahnen wieder hervor, mit ihnen die Erinnerung und – auch ein stolzes Bewußtsein geheimnisvoller Kräfte, die, weit stärker als wir, unser Geschlecht weiter führen durch das Chaos der ständigen Vernichtung und Zerstörung.«<sup>109</sup> Diese Äußerungen von Dungeners könnten beinahe vermuten lassen, dass der Tierfilm kultur- und gesellschaftskritisch angelegt gewesen wäre. Das war er in dieser Zeit jedoch nicht. Es drängt sich die Frage auf, was die Faszination und somit den Erfolg der Naturfilme ausmacht – jene Frage, die John Berger so formuliert: »Warum sehen wir Tiere an?«<sup>110</sup>

Berger schreibt, dass der Mensch, den Blick des Tieres wahrnehmend, sich seiner selbst bewusst werde. Dass das Tier etwas Geheimnisvolles habe, das, anders als die Geheimnisse der Höhlen, Berge und Meere, sich in besonderer Weise an den Menschen wendet.<sup>111</sup> Worin besteht das Geheimnis? Berger gibt darauf zwei Antworten: »In gewissem Sinne ist die Anthropologie, die sich mit dem Übergang von der Natur zur Kultur befaßt, eine Antwort auf diese Frage. Aber es gibt auch eine allgemeine Antwort. Alle Geheimnisse handeln davon, daß Tiere *Vermittler* zwischen dem Menschen und seinem Ursprung sind. Darwins Evolutionstheorie, unauslöschlich mit dem Stempel des europäischen 19. Jahrhunderts versehen, gehört dennoch einer Tradition an, die fast so alt ist wie der Mensch selbst. Tiere vermitteln zwischen dem Menschen und seinem Ursprung, weil sie dem Menschen und seinem Ursprung gleich waren. Die Tiere kamen aus dem Land hinter dem Horizont. Sie gehörten dorthin und auch hierher. Sie waren ebenso sterblich wie unsterblich. Das Blut eines Tieres floß wie Menschenblut, aber seine Gattung starb nicht aus, jeder Löwe war ein *Löwe* und jeder Ochse war *Ochse*. Dies – vielleicht der erste existentielle Dualismus – spiegelte sich im Umgang mit den Tieren. Sie wurden unterworfen *und* verehrt, gezüchtet *und* geopfert.«<sup>112</sup> Berger beschreibt in seinem Essay die verschiedenen Facetten dieser Beziehung, deren Kern die Tatsache bildet, dass Tiere Vermittler zwischen dem Menschen und seinem Ursprung sind, »weil sie dem Menschen ebenso gleich wie ungleich waren.«<sup>113</sup> Tiere dienen dem Menschen nicht nur als Begleiter, zur Ernährung oder Unterhaltung, sondern auch als Metaphern, als Boten von Informationen, Orakel und vieles mehr.

109 Dungeners 1923, S. 145.

110 Berger 1989, S. 12.

111 Vgl. Berger 1989, S. 14.

112 Berger 1989, S. 15.

113 Berger 1989, S. 15.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, nach Zerstörung, Entbehrung, Hunger, Verlust von Verwandten und Freunden konnte der Naturfilm die Hoffnung des Menschen in das Tier, die Sehnsucht nach der Natur, nach ganzheitlicher oder modellhafter Metaphorik in Form von Unterhaltung erfüllen. Es kann angenommen werden, dass der Tierfilm dem Menschen in der industriell geprägten Stadt eine Kompensation zu seinem Alltag ermöglicht hat.<sup>114</sup> Dabei erzählt der frühe Naturfilm jedoch noch vorwiegend informativ, bildend, aufklärend und setzt ausschließlich auf die Dramatik des naturgegebenen Schicksalslaufs – wie Geburt, Überlebenskampf, Zeugung und Tod. Dramatik wird zumeist mit wissenschaftlicher Erkenntnis verbunden und vor allem im Titel der Filme signalisiert, wie zum Beispiel bei *RAUBRITTER DES MEERES* (1923, Ulrich K. T. Schulz), einem Film über verschiedene Krebse, Meeresspinnen, Hummer und Krabben, der in den biologischen Anstalten zu Helgoland und Husum aufgenommen wurde.<sup>115</sup> Andere Filme dieser Zeit tragen ähnlich Spannung verheißende Titel, wie zum Beispiel *STRANDGEHEIMNISSE* (1923, Ulrich K. T. Schulz), ein Film über Tiere an Helgolands Stränden, oder *NATUR IM FILM: INTIMITÄTEN AUS DEM LEBEN DEUTSCHER SCHLANGEN* (1922, Adolf von Dungern).

Unter den Tierfilmern der 20er Jahre war der Begriff der populärwissenschaftlichen Vermittlung durchaus noch nicht negativ besetzt, sondern galt als große Herausforderung. Allerdings war es nur einigen Regisseuren und Autoren gegeben, tatsächlich anregende, unterhaltsame und dabei gleichzeitig Wissen vermittelnde Filme zu fertigen. So heißt es in einer Rezension über Ulrich K. T. Schulz' Film *DIE WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES* (1925): »Ein ausgezeichnete (von Siewersen meisterhaft photographierter) Film, der Belehrung mit hoher Spannung und Unterhaltung zu vereinen versteht.«<sup>116</sup> Erfolgreich waren zunächst vor allem Filme, die an die Alltagserfahrung des Publikums anknüpften, dazu kamen andere, in denen es gelang, Interessantes und wenig Bekanntes aus der Natur spannend in Szene zu setzen. Als Beispiel ist hier erneut ein Film von Ulrich K. T. Schulz zu nennen, der diese Bezüge in *ERFINDERIN NATUR* (1926) ganz direkt herstellt. Bemerkenswert daran ist, dass er zuerst eine Situation aus dem Alltag zeigt und dann den ›Vorläufer‹ aus der Natur. So sieht man einen Seiler bei der Herstellung eines Seiles, dann eine Spinne bei der Fertigung ihres Netzes. Der Fliegenfänger und die Mäusefalle in der Küche werden auf fleischfressende Pflanzen zurückgeführt, und den Abschluss bilden Winnetou und Old Shatterhand, die ein Lasso schwingen, was sie beim Chamäleon gelernt haben.

Bereits mit Beginn der Tier- und Naturfilmproduktion nach 1919 bemühten sich Regisseure wie Kameraleute, auch Bereiche des Lebens sichtbar werden zu lassen, die dem normalen Auge verborgen bleiben. Begonnen hatte dies bereits in *DER HIRSCHKÄFER* mit einer starken Vergrößerung des Käfers. 1920 entstand mit *DER WASSERFLOH (DAPHNIA PULEX)* (1921) der erste Film der Ufa mit mikroskopischen Aufnahmen. Diese mikroskopischen Aufnahmen wurden noch von der Firma Köhler angekauft. Kurz darauf richtete die Ufa-Kulturabteilung ein ei-

114 Vgl. Meyer 1975, S. 30.

115 Zensurkarte B 7805, 19. 10. 1923 (BA-FA).

116 Im Strudel des Verkehrs und Die Wunderwelt des blauen Golfes. In: Film-Kurier, Nr. 268, 13. 11. 1925.

genes mikroskopisches Labor ein, und Ulrich K. T. Schulz schuf mit *INSEKTEN, DIE »INS WASSER GINGEN«* (1921) erstmals einen Film, in dem Aufnahmen kleinster Lebewesen im Wasser gezeigt wurden. Aufnahmen von Lebewesen und Pflanzen im Wasser wurden in den 20er Jahren ein beliebtes Motiv der Ufa-Kulturfilme, da gerade hier von sonst kaum sichtbaren ›Wundern‹ berichtet werden konnte. Erstaunliches filmte man mit Hilfe des Mikroskops – so zum Beispiel in *MIKROKOSMOS IM REICHE DER NATUR* (1923, Ulrich K. T. Schulz), in dem vor allem Plankton-Algen, aber auch Quallen und andere kleine Meerestiere beobachtet wurden. In der Ufa-Kulturabteilung arbeitete ab 1923 Herta Jülich als Spezialistin für mikroskopische Filmaufnahmen, die sogenannte Mikrokinematographie. Sie drehte für den größten Teil der biologischen Filme der Kulturabteilung die Kleinlebewesen.

Die Arbeit an der mit dem Mikroskop verkoppelten Kamera war langwierig und nicht unkompliziert. Martin Rikli, der 1926 an der Entwicklung des ›Mikrophot‹ beteiligt war,<sup>117</sup> setzte die neue Technik sogleich ein und drehte für die Gesellschaft für Naturfreunde in Stuttgart *AN DER SCHWELLE DES LEBENS. AUF STREIFZÜGEN DES NATURFORSCHERS MIT FERNROHR, LUPE UND MIKROSKOP*. Dieser abendfüllende Film, der im Programmheft als der erste »allgemeinverständliche wissenschaftliche Mikrofilm«<sup>118</sup> gepriesen wird, schlägt einen großen Bogen von den Planeten über die Bewegung der Elektronen um den Atomkern, die Entstehung von Kristallen über Algen bis zu den Pflanzen, Tieren und Menschen. Auf der 57. Sitzung der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft wurde darauf hingewiesen, dass dieser Film gezeigt habe, »was die Verbindung von Film und Mikroskop zu leisten vermag, daß allerdings Mikrofilme in solcher Vollkommenheit, wie der soeben gezeigte, der sehr großen Schwierigkeiten ihrer Herstellung wegen, selten zur Vorführung gelangen würden.«

Martin Rikli, der später als Regisseur bei der Ufa mikroskopische Aufnahmen einsetzte, beschreibt die Besonderheit ›kinematographischer Aufnahmen‹: »Und diese Arbeit hieß erneut: Geduld, Geduld, Geduld. Die Geduld, fanatische Liebe zur Sache und große Erfahrung gehören dazu. Da ist zum Beispiel die Angst vor Erschütterungen! Jede noch so geringe Erschütterung würde hundertfach vergrößert auf die Leinwand übertragen werden. [...] Während der Aufnahme muß das Objekt unter dem Mikroskop dauernd beobachtet werden, ob es in der Mitte des Gesichtsfeldes bleibt, ob die Vergrößerung zweckmäßig, ob das Mikroskop scharf eingestellt ist und vor allem, ob der ›Star‹ auch die gewünschten Bewegungen ausführt und sich überhaupt so benimmt, wie man ihn auf der Leinwand zeigen möchte.«<sup>119</sup> Mikroskopische Aufnahmen wurden ein fester Bestandteil der Ufa-Kulturfilme.

Zu nicht minder spannenden Filmereignissen führte die Nutzung des Zeitraffers und der Zeitlupe. Auch sie ermöglichten Ungesehenes und Ungeahntes sichtbar werden zu lassen. In *MUNGO, DER SCHLANGENTÖTER* (1928, Ulrich K. T. Schulz) zum Beispiel kämpft ein Mungo gegen eine – ihm körperlich scheinbar überlegene – Riesenschlange. Beide Tiere befinden sich in einem im Studio aufge-

117 Vgl. Rikli 1926.

118 *An der Schwelle des Lebens* [Programmheft]. Stuttgart: Photo Kosmos Film, o.J. (1926) (Archiv Stutterheim). Hieraus auch das folgende Zitat.

119 Rikli 1942, S. 85.

bauten Terrarium. Die Aufnahme in Zeitlupe zeigt, wie es dem Mungo auf Grund seiner extrem schnellen Reaktionsfähigkeit gelingen kann, die Schlange zu besiegen.

In den 20er Jahren wurden der Zeitraffer oder die Zeitlupe zumeist in einzelnen kurzen Sequenzen eingesetzt, in denen spezielle Vorgänge beobachtet wurden. So zum Beispiel in *DAS WATTENMEER UND SEINE BEWOHNER* (1923, Ulrich K. T. Schulz). Der Film *TIERKÜNSTE UNTER DER ZEITLUPE* (1927, Ulrich K. T. Schulz) dagegen bestand schon überwiegend aus Zeitlupenaufnahmen. In den 30er und 40er Jahren realisierte die Ufa-Kulturfilmabteilung dann weitere Filme, die fast vollständig aus solchen Aufnahmen bestanden.

### Gesellschaftsmodelle

In den Natur- und Tierfilmen der 20er Jahre herrscht noch die Neugier des Forschers vor, der den zumeist in Städten wohnenden Laien von den erstaunlichen Begebenheiten in der Natur berichtet. Dabei orientieren sich die Autoren der Filme, die zumeist ausgebildete Biologen oder Zoologen waren, sowohl an Charles Darwin als auch an Alfred Brehm. Die Darwinsche Lehre von der Auswahl der Besten und Stärksten, die den unvermeidlichen Tod der Unterlegenen zur Folge hat, war ebenso Bestandteil der damaligen Ausbildung wie »Brehms Tierleben«, das bis heute eines der meistgelesenen Werke ist. Noch an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war der Name Darwin politisch aufgeladen und die Darwinsche Lehre genutzt worden, indem man »die Schuld an der offensichtlichen Ungleichheit unter der Gesellschaft auf die ›Natur‹ schob.«<sup>120</sup> Von großem Einfluss war vermutlich ebenfalls das 1923 erschienene Buch Ernst Haeckels, der die Darwinsche Lehre im Sinne einer autoritären Biologie deutete und den Menschen als Naturwesen definierte, das sich immer besser an die Umwelt angepasst habe. Dabei sprach er den »Naturvölkern« eine Kulturfähigkeit gänzlich ab.<sup>121</sup>

Diese Lesart spiegelt sich vor allem in den Beobachtungen und Kommentaren der Afrika-Reisenden wie Hans Schomburgk und Paul Lieberenz.<sup>122</sup> Aber auch in den unterschiedlichsten Tierfilmen wird als ganz selbstverständlich dargestellt, dass Tiere im Kampf unterliegen und dass nur die stärksten ausreichend Nahrung finden oder sich paaren können. So zum Beispiel in den Filmen von Ulrich K. T. Schulz – von *INSEKTEN, DIE »INS WASSER GINGEN«* (1921) über *NATUR UND LIEBE* (1927), in dem unter Berufung auf Ernst Haeckel die Entwicklung vom Urtier bis zum Menschen gezeichnet wird, bis zu *NATUR ALS SCHÜTZERIN IM KAMPF UMS DASEIN* (1932). In *WERDEN UND VERGEHEN* (1929) verwendet Martin Rikli alle filmtechnischen Mittel, um die, wie er im Kommentartext betont, von »Altmeister Darwin« festgestellten Lebensketten darzustellen, »die auf dem grausamen ›Kampf ums Dasein‹ beruhen.«<sup>123</sup> Aber dass diese Lebensformen mit der menschlichen Gesellschaft verglichen werden und somit als beispielhaftes Modell fungieren können, findet sich erst in den Tierfilmen nach 1933.

120 Hobsbawm 1995, S. 316 f.

121 Zu Haeckel siehe Weingarten 1994, S. 79 ff.

122 Vgl. Waz 1997.

123 Zensurkarte B 21465, 18. 1. 1929 (BA-FA).

Die Darstellung der Natur als eines alternativen Lebensraums und die Propagierung eines gesunden Lebens lief Anfang der 20er Jahre, parallel zu den Tierfilmen, nur in geringerem Umfang. Sonnenanbeter, Freikörperkultur und erste Naturheilstätten waren seit dem Ende des 19. Jahrhunderts Teil des ›Zeitgeistes‹, der auf seine Art auf die Industrialisierung und Verstädterung reagierte. Auch hier reicht das Spektrum vom informativen, wissenschaftlich orientierten Ein- oder Zweiakter bis zum abendfüllenden Großfilm mit Spielelementen.

Ein interessanter Film dieses Bereichs ist KRÄUTERHEILKUNDE, HOMÖOPATHIE, BIOCHEMIE UND NATURHEILVERFAHREN (1924, Niels Larsen). Hier wird im sachlichen Gestus der frühen Naturfilme über einige homöopathische Einrichtungen und Präparate informiert; ferner werden einige der namhaften alternativen Mediziner vorgestellt. Vom ersten bis vierten Teil wird darüber informiert, wie Kräuter bestimmt, gesammelt und verarbeitet werden, bis daraus Präparate oder Salben hergestellt werden. Es wird unter anderem die Syphilis-Behandlung eines Naturheilers aus einem Vorort Dresdens vorgestellt. Im fünften und sechsten Teil folgen »tägliche Körperpflege«, »Sport, Spiel und Gymnastik im Luftbad« und ein Kinderfest. Öffentlich aufgeführt werden durften nur Teil fünf und sechs, die Kräuterabteilung durfte nur »vor bestimmten Personenkreisen, nämlich vor Vereinen und Verbänden auf dem Gebiete der Homöopathie, der Biochemie und der verschiedenen naturheilkundlichen Verfahren vorgeführt werden.«<sup>124</sup>

Vom Ansatz her unterschiedlich und doch dem Film von Larsen verwandt ist der Film ALLMUTTER NATUR (1924, Gertrud David). In eine Spielrahmenhandlung eingebettet, wird eine gesunde Lebensweise durch Sport, modernen Ausdruckstanz und bewusste Ernährung propagiert. Es werden auf naturheilkundlichen Erkenntnissen basierende Unterweisungen zur häuslichen Krankenpflege und zur Verbesserung des Wohlbefindens vorgeführt. Auch die Ufa-Kulturfilmabteilung nahm sich dieses Themas an – in ATMEN IST LEBEN (1929, Martin Rikli) zum Beispiel. Filme, die etwa am Beispiel des Waldes die Natur aus völkischer Sicht oder unter Nutzung völkischer Motive propagieren, finden sich ebenso wie die Naturfilme als Träger von Gesellschaftsmodellen jedoch erst im Nationalsozialismus.

124 Zensurkarte B 8815, 1. 10. 1924 (BA-FA).

Gerlinde Waz

## Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme

Zwischen den beiden Weltkriegen entstand in Deutschland eine Fülle von Kolonial- und Expeditionsfilmern, die sehnsuchtsvoll an die verlorenen Kolonien erinnerten. Deutschland hatte den Krieg verloren – und mit dem Friedensvertrag von Versailles vom 28. Juni 1919 seine Besitzungen in Afrika sowie kleinere Gebiete in Asien und in der Südsee: Deutsch-Südwest (heute Namibia), Kamerun, Togo, Deutsch-Ostafrika (heute Tansania, Burundi, Ruanda), Neuguinea, Kiautschau (heute Teil von China), Marshall-Inseln, Samoa. Die deutschen Kolonien gingen als Mandate an den Völkerbund über und wurden zukünftig von Frankreich und England verwaltet. Den Deutschen wurde zudem die Fähigkeit aberkannt, Kolonien eigenständig zu führen, was gleichbedeutend damit war, dass Deutschland nicht als moderner zivilisierter Staat galt (Versailler Vertrag, Artikel 22). Dieser Stachel saß tief. Von der äußersten Rechten bis zur Sozialdemokratie wurde der Versailler Friedensvertrag abgelehnt und als Schande und Diktat wahrgenommen.

Als Gipfel der Erniedrigung galt die Besetzung des Rheinlands durch französische und afrikanische Soldaten. Gerade waren die Deutschen noch Herrscher in ihren afrikanischen Kolonien gewesen – nun sollten Schwarze in Deutschland für Recht und Ordnung sorgen. Schock, Angst und Unterlegenheitsgefühl waren die Auslöser für den folgenden massiven Rassismus und Fremdenhass, der sich in zahlreichen Hetzblättern, propagandistischen Pamphleten und Filmen niederschlug. Filme wie *DIE SCHWARZE SCHMACH* (1921) von Carl Boese oder *DIE RUHR-SCHANDE* (1923) stachelten die Bevölkerung noch mehr gegen die schwarzen Soldaten auf. Will man der Zeitschrift »Der Film« glauben, so lief erstgenannter Film stets in brechend vollen Häusern, bevor die Produktionsfirma den Streifen aus Rücksicht auf die internationale Lage freiwillig zurückzog, um das Ansehen Deutschlands im Ausland nicht zu gefährden.<sup>125</sup>

Die schwarzen Soldaten wurden in den Filmen als besonders barbarische, unzivilisierte Wilde dargestellt, die bevölkerungspolitische Schäden durch »Notzucht« verursacht hätten. Die Vergewaltigung deutscher Frauen durch afrikanische Soldaten war ein zentrales Thema. Eine damals populäre Anti-Frankreich-Medaille mag die aufgeheizte Stimmung verdeutlichen. Eine nackte Frau ist an einen überdimensionalen Penis gekettet, der auf seiner Spitze einen Tropenhelm trägt. Im Halbkreis ist eingraviert »Die schwarze Schmach«. Auf der Rückseite der Medaille ist ein schwarzer Soldat mit dicken hässlichen Lippen und Tropenhelm auf dem Kopf zu sehen, verunstaltet bis zur Karikatur. Eingraviert ist hier im Halbkreis »Die Wacht am Rhein« sowie »Liberté, Egalité, Fraternité«. In Hitlers »Mein Kampf« wird diese Rolle den Juden zugewiesen, die deutsche Frauen »schänden«

125 Vgl. Neue Anträge auf Widerruf von Zensurenentscheidungen. In: *Der Film*, Nr. 23, 5. 6. 1921.

und dadurch den ›Volkskörper‹ schädigen.<sup>126</sup> Das Klischee, dass die Franzosen selbst unzivilisiert seien, weil sie Farbige in verschiedenen Positionen beschäftigen, wird erneut im ›Dritten Reich‹ aufgegriffen. In dem aus zum Teil erbeutetem Wochenschaumaterial kompilierten Propagandafilm SIEG IM WESTEN (1941) sind z. B. als Kontrastmontage rituelle Tänze gefangener senegalesischer Söldner eingefügt, um das französische Heer als lächerlich darzustellen.<sup>127</sup>

Die starke Anti-Schwarzen-Stimmung in Deutschland hatte Auswirkungen auf alle in Deutschland lebenden Afrikaner. Ab sofort galten schwarze Kinder als ›Rheinland-Bastarde‹, Schwarze bekamen keine Arbeit mehr und konnten deshalb nur noch in Völkerschauen oder in den zahlreichen exotischen Spielfilmen als dekorative Diener, ›Mohren‹ und Stichwortgeber für Weiße auftreten. In sogenannten ›Exotenbörsen‹ wurden die Komparsen vermittelt. Annette von Wangenheim hat diesen Stimmungsumschwung nach dem Ersten Weltkrieg in ihrem Film PAGEN DER TRAUMFABRIK (2002) durch afrikanische Zeitzeugen glaubhaft belegt. Vor dem Krieg habe in Deutschland sogar eine Art »Verwöhnklima« gegenüber Schwarzen geherrscht, berichtet der Afro-Deutsche Theodor Michael.

### Patriotismus und Propaganda

Um den kolonialen Gedanken wach zu halten und für die Wiedergewinnung der ›geraubten‹ Gebiete zu werben, wurden zahlreiche Filme produziert. Ziel war es, an die verlorenen Kolonien zu erinnern und den Verlust als großes Unrecht zu deklarieren. Mit der Intention, die kolonialen Verhältnisse in Afrika nach dem Weltkrieg darzustellen und die ›koloniale Schuldfrage‹ zu widerlegen, kündigte der Roebel-Kulturfilm-Vortragsdienst seine geplanten Filmabende mit dem Lehrfilm DAS KOLONIALLAND AFRIKA. EINE EXPEDITION RUND UM AFRIKA ZUR ERFORSCHUNG KOLONIALER VERHÄLTNISSE NACH DEM WELTKRIEGE (1924, L. Herbst, Karl Wellert) an. Eine wichtige Zielgruppe war die Jugend, die sich daran erinnern sollte, dass Deutschland einst Kolonien besaß, und die für ihre Rückeroberung sensibilisiert werden sollte. Er wurde während einer kostspieligen Expedition gedreht und enthielt überwiegend Aufnahmen aus Liberia, Belgisch-Kongo, Fernando Po, Mozambique und dem damaligen britischen Mandatsbereich Südafrika. Die ehemaligen deutschen Kolonialgebiete wurden kaum thematisiert, zumal die Einreise für Deutsche in die Mandatsgebiete zu diesem Zeitpunkt bereits verboten war. Aus diesem Grund kritisierte »Der Bildwart« den Film als »ein trauriges Stückchen Propaganda«<sup>128</sup>. 1925 wurde der Film erneut herausgebracht. »Der Bildwart« beurteilte nunmehr positiv: »Die Arbeit ist ja dringend nötig, Aufklärung zu geben über deutsche Kolonialarbeit in Afrika und einen Eindruck zu entwickeln, wie das Land aussieht, um das ein gut Stück deutscher Arbeit sich abgemüht hat. Wir sollten jeden Bildstreifen, der dazu in geeigneter Weise hilft, mit unterstützen.«<sup>129</sup>

Nicht nur die Kulturfilmhersteller reagierten auf den Verlust der Kolonien, wie der programmatische Titel VERLORENES LAND (1925, Hans Schomburgk) belegt,

126 Vgl. Ottomeyer 1997, S. 125.

127 Vgl. Hoffmann 1988, S. 209–216; Kracauer 1984, S. 367f., S. 378f.

128 Das Kolonialland Afrika. In: Der Bildwart, 15/1924, S. 143.

129 Rund um Afrika. In: Der Bildwart, 7/8/1925, S. 564.

gleichzeitig entstand eine Flut von Kolonialromanen, die ihren Höhepunkt in den 20er Jahren fand. Die Gründung zahlreicher Kolonialvereine und -gruppen unterstützte das politische und geistige Klima, das die Rückgabe der Kolonien, insbesondere der ehemaligen Besitztümer in Afrika propagierte.<sup>130</sup> Nach Siegfried Kracauer spiegelte sich in solchen Initiativen, wie in den Kolonialfilmen selbst, das »Expansionsverlangen« der Deutschen wider.<sup>131</sup>

Obwohl Martin Rikli Schweizer war, vertrat auch er die Rekolonisierungsbestrebungen Deutschlands. Nicht zufällig trägt sein erster großer Expeditionsfilm den Titel der auflagenstarken Publikation »Heia Safari!« von General Paul von Lettow-Vorbeck, von 1914–18 Kommandant der deutschen Schutztruppe in Ostafrika. Die Verbreitung seines Erlebnisberichtes war enorm. Seit der Erstausgabe 1920 erschienen bis 1952 neun Ausgaben mit einer Gesamtauflage von 281 000 Exemplaren.<sup>132</sup> In der anti-englischen Propagandaschrift schildert von Lettow-Vorbeck seine Kriegserlebnisse in Ostafrika im Kampf gegen die Übermacht der Engländer und hebt die Treue der Askaris hervor, die lieber für die Deutschen gekämpft hätten als auf Seiten der Engländer. Die vermeintliche Liebe der Einheimischen zu den Deutschen ist ein Topos im Diskurs über die Beziehung zwischen Afrikanern und Deutschen. Hans-Dietrich von Trotha, ein naher Verwandter des Generals Lothar von Trotha, der den Herero-Aufstand in Südafrika 1904 brutal niederschlug und damit den ersten deutschen Genozid verursachte, zeigt in seinem Film *DAS SONNENLAND SÜDWEST-AFRIKA* (1926) einen einheimischen Jungen in einer katholischen Missionsschule, der auf eine Schultafel »Hoch! Deutschland!« schreibt, sich dann umdreht und salutiert. Ein weißer Missionar betritt die Schulklasse und singt mit den Kindern »Deutschland, Deutschland über alles«. Am Ende des Films benutzt von Trotha nochmals die Ikone des treu salutierenden Jungen. Vom Dampfer aus blickt er zurück nach Afrika, dann auf den Jungen, der nebelumhüllt langsam eingeblendet wird, zu einer Traumfigur erstarrt und damit sehnsuchtsvoll an die verlorenen Kolonien erinnert.

In dem 1927 im ehemaligen Deutsch-Ostafrika gedrehten Film *HEIA SAFARI!* zeigt Martin Rikli plakativ das Hissen einer deutschen Flagge auf dem Kilimandscharo. Die kommunistische Partei forderte erfolgreich die Entfernung dieser Einstellung aus dem Film. Rikli bedauerte das zwar sehr, »aber das, was übrigblieb, war immer noch stark genug, um vaterländisch heftig zu wirken«, schrieb er in seiner Autobiographie »Ich filmte für Millionen«.<sup>133</sup> Dennoch sei diese Aktion sehr werbewirksam gewesen; innerhalb von zwei Wochen habe der Film im Dresdener Ufa-Palast 32 000 Zuschauer angelockt und sogar die erfolgreichen *SPIONE* (1928) von Fritz Lang verdrängt. Nach Riklis eigenen Angaben waren die ersten 20 Vorstellungen ausverkauft. Die Uraufführung wurde im Ufa-Palast in Dresden mit dem Deutschlandlied eröffnet, der Film mit einem Begleitvortrag und Orchestermusik aufgeführt. Durch den Erfolg wurde Nicholas Kaufmann, Leiter der Ufa-Kulturabteilung, auf Rikli aufmerksam, und engagierte ihn als wissenschaftlichen Mitarbeiter und Regisseur für Kulturfilme.<sup>134</sup>

130 Zum Kolonialrevisionismus nach 1918 vgl. Gründer 1985, S. 213–247.

131 Kracauer 1984, S. 63.

132 Vgl. Eden 1989, S. 95.

133 Rikli 1942, S. 76.

134 Vgl. Rikli 1942, S. 76.



DAS SONNENLAND SÜDWEST-AFRIKA. Hans Dietrich von Trotha. 1926

Die meisten Kolonialfilme – also Filme, deren zentrales Anliegen die Rückgewinnung der verlorenen Kolonien ist – wurden in Kolonialreisen vorgeführt oder liefen als Beiprogrammfilme im Kino wie z. B. DEUTSCHER PFLANZER IN ANGOLA (1932, Hans Schomburgk), AUS KAMERUNS FRUCHTKAMMER (1928, J. Wald-eck) oder AFRIKANISCHE KOLONIE (1921, Robert Glombeck). Mit dem Slogan »Der einzig existierende Film aus deutschen Kolonien zur Zeit deutscher Herrschaft«<sup>135</sup> kam 1925 VERLORENES LAND von Hans Schomburgk auf den Markt. Der aus seinen beiden Afrika-Expeditionen 1913/14 und 1923 kompilierte Film<sup>136</sup> zeige »alles das, was einst wir besaßen«, so die Zeitschrift »Der Film«.<sup>137</sup> Tatsächlich gab es aus dieser Zeit wenig brauchbares Material. Die Kameramänner hatten mit erheblichen technischen Problemen zu kämpfen, häufig löste sich die Filmschicht durch die extremen klimatischen Bedingungen auf. In Schomburgks Film sind Szenen von den einheimischen Askari-Truppen enthalten, die für deutsche militärische Zwecke ausgebildet wurden; thematisiert wurde auch die von Telefunken finanzierte Funkstation in der togolesischen Stadt Kamina.

135 Der Film, Nr. 35, 30. 8. 1925 (Anzeige).

136 Zensurkarte B 11505, 21. 10. 1925 (BA-FA).

137 Verlorenes Land – wiedergewonnen im Film. In: Der Film, Nr. 37, 13. 9. 1925.

1927 wurde der populärste Kolonialfilm der Weimarer Republik *DIE WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE* nach eineinhalbjähriger Arbeit vom Institut für Kulturforschung fertig gestellt. Auftraggeber und Finanzier war die Deutsche Kolonialgesellschaft, nach deren Anweisungen Hans Cürlis, Leiter des Instituts für Kulturforschung, das Drehbuch schrieb.<sup>138</sup> Der erste politische Film, der sich mit kolonialen Fragen beschäftigte, war dies für Cürlis jedoch nicht. Bereits Anfang der 20er Jahre wurden im Institut für Kulturforschung Erfahrungen auf diesem Gebiet gesammelt, da Cürlis die Aufklärung über den Friedensvertrag als erste und vordringlichste Aufgabe ansah. Zum ersten Mal ist damit der Film in die kulturpolitischen Belange des Reiches einbezogen worden.<sup>139</sup> Mit großem Werbeaufwand wurde *DIE WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE* am 24. Januar 1927 mit einem Begleitvortrag des Weltreisenden Achim von Winterfeld in der Berliner Urania uraufgeführt. Für die Verbreitung setzten sich zahlreiche Befürworter und Förderer wie das Auswärtige Amt, das Preußische Kultusministerium, der Reichsverband der Deutschen Industrie und der Reichsjustizminister Dr. Johannes Bell ein. Selbst für Schulen und Schulklassen wurde der Film empfohlen. Waren keine Vorführapparate in den Schulen vorhanden, so wurden ganze Schulklassen zu Matinee-Vorstellungen eingeladen.

In der Presse wird der Film zwiespältig diskutiert. Das Spektrum reicht von totaler Begeisterung, formuliert in »Der Reichsbote« oder »Der Bildwart«<sup>140</sup> bis zu deutlicher Ablehnung. Der sozialdemokratische »Vorwärts« schreibt: »Ganz übergangen wurde das Los der Eingeborenen unter der Kolonialherrschaft; einige Eingeborene erschienen nur als malerische Staffage in den Landschaftsbildern. Von dem Mandatssystem des Völkerbundes war nur einmal die Rede als von »verschleierte« Annexionen. An der Art, wie der Film das schwierige Kolonialproblem rein machtstaatlich zu lösen versucht, enthüllt er seinen nationalistisch-imperialistischen Charakter.«<sup>141</sup>

Auch die politischen Parteien waren nicht alle mit der rechts-konservativen Politik des Instituts von Cürlis und mit der Bezeichnung seiner propagandistischen Werke als »Aufklärungsfilm über den Friedensvertrag« einverstanden. Bereits im Juni 1921 brachte die SPD eine Anfrage im Reichstag vor, was denn die Reichsregierung gegen diese »Hetzfilme« zu tun gedenke. Nachdem sich die Nationalversammlung näher mit den Filmen beschäftigt hatte, musste Cürlis aus seiner mehrjährigen Tätigkeit als Referent für Auslandsfilmpropaganda im Auswärtigen Amt ausscheiden. Mit leichter Häme reagiert er darauf: »Sie haben doch letzten Endes nicht gehindert, daß diese Filme an die Massen herankamen, über das Kino.«<sup>142</sup> Nach Cürlis' Einschätzung haben innerhalb eines Jahres ungefähr zwei Millionen Menschen diesen Film, vorwiegend in Sonntags-Matinee-Vorstellungen, besucht.<sup>143</sup>

138 Vgl. Friederich 1976, S. 4.

139 Vgl. Cürlis 1939, S. 3.

140 Vgl. *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*. In: *Der Reichsbote*, 25. 1. 1927; *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*. In: *Der Bildwart*, 6/1927, S. 403–406.

141 *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*. In: *Vorwärts*, 27. 1. 1927.

142 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1977.

143 Vgl. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1977.

### ›Fernstenliebe‹ und Abenteuerlust: Expeditionsfilme

Es verwundert nicht, dass gleich nach Ende des Ersten Weltkrieges, nach vier Jahren der Isolation, zahlreiche Filme realisiert wurden, die weltumspannende Themen favorisierten wie Joe Mays Mehrteiler *HERRIN DER WELT* (1919) oder Willi Wolffs *DER FLUG UM DEN ERDBALL* (1925). Nahezu zeitgleich – bis 1924 war es Deutschen verboten, in ehemalige Kolonialgebiete zu reisen – entstand eine Fülle von Expeditionsfilmen. Im Herbst 1924 gelang es erstmals Carl Heinz Boese – nicht zu verwechseln mit dem Spielfilmregisseur Carl Boese –, mit seinem Filmteam in Dar-es-Salaam von Bord zu gehen. Ziel des ersten von der Ufa finanzierten Afrika-Expeditionsfilms *ZUM SCHNEEGIPFEL AFRIKAS* (1925) war es, von »deutsche(r) Kulturtat, deutschem Fleiß und deutschem Kapital« (und was davon übrig geblieben war) zu berichten.<sup>144</sup>

Auch die 1919 gegründete Übersee Film stellte Filme zu propagandistischen Zwecken her. Ähnlich den Zielen der seit 1917 bestehenden Deuko (Deutsche Kolonial-Film) sollte der koloniale Gedanke durch kolonialpropagandistische Spielfilme wachgehalten werden. Mitbegründer und künstlerischer Leiter der Übersee Film war Hans Schomburgk. Im Vorstand saßen außerdem Kurt Heuser, der später das Drehbuch zu dem Anti-England-Film *OHM KRÜGER* (1941, Hans Steinhoff) schrieb und Herzog Adolf Friedrich zu Mecklenburg, ehemaliger Gouverneur von Togo und späterer Präsident der Deutschen Kolonialgesellschaft. 1923–24 drehte Schomburgk in Liberia, dem einzigen von Schwarzen regierten Land in Afrika, den Film *MENSCH UND TIER IM URWALD*.<sup>145</sup> In einer Vorführung des Rohmaterials vor hohen Kolonialbeamten wie Adolf Friedrich zu Mecklenburg wurde der kulturpropagandistische Wert solcher Expeditionen, die dazu beitragen sollten, das »Ansehen deutschen Industriefleißes in fernen Weltteilen zu heben« und die »Sympathie für den deutschen Menschen neu zu wecken«,<sup>146</sup> hervorgehoben. »Es gibt keine bessere Propaganda für ein Land«, schreibt Hans Schomburgk anlässlich seiner dritten Filmreise 1931/32 nach Süd- und Zentralafrika, »als eine gut ausgerüstete Expedition. Sie zeigt, was es technisch und wirtschaftlich leisten kann.«<sup>147</sup> Um die wirtschaftliche Potenz Deutschlands zu präsentieren, wurden die Fahrzeuge – zwei Opel Personen- sowie zwei Opel-Blitzlastwagen – und sonstiges Expeditionszubehör im südafrikanischen Durban ausgestellt. »Hunderte kamen, um sie zu besehen, alle staunten über die tadellose Ausrüstung der deutschen Expedition«.<sup>148</sup>

Die Finanzierung solcher Expeditionen war äußerst schwierig und gelang nur durch Unterstützung mehrerer Firmen. Für die Schomburgk-Liberia-Expedition lieferte die Firma Goerz Teleobjektive sowie 14 000 m Negativmaterial,<sup>149</sup> die Nordflug-Werke ein leichtes Kanu und die Askania-Werke eine Bamberg-Kamera. Um die Rentabilität zu gewährleisten, wurden entweder mehrere Themen gleichzeitig realisiert, die in unterschiedlichen Fassungen in die Kinos kamen, oder zu-

144 Boese 1926, S. 34 f.

145 Vgl. Waz 1997, S. 100 f.

146 Abschied von Europa. In: Film-Kurier, Nr. 21, 22. 2. 1924.

147 Schomburgk 1940, S. 10.

148 Schomburgk 1940, S. 10.

149 Nachrichten von der Schomburgkschen Liberia-Expedition. In: Film-Kurier, Nr. 39, 11. 3. 1924.

sätzlich Spielfilme gedreht, wie *SCHRECKEN DER WESTKÜSTE* (1925, Carl Heinz Boese, Joseph Stein) in Liberia. Martin Rikli bearbeitete bei einer Nordafrika-Expedition 1929 gleich zwölf verschiedene Themen.<sup>150</sup> Die einzelnen Sequenzen verwendete er sowohl in seinen abendfüllenden Expeditionsfilmen *AM RANDE DER SAHARA* (1930) und *LAND OHNE SCHATTEN* (1930) als auch in verschiedenen Beiprogramm-Filmen. 1930 entstanden seine Kurzfilme *AUS DEM VOLKSLEBEN NORDAFRIKAS*, *EUROPÄISCHE ZIVILISATION IN NORDAFRIKA*, *SCHWAMMFISCHEREI AN DER OST-TUNESISCHEN KÜSTE* und *KULTUR-ZENTREN IN TUNESIENS STEPPENLÄNDERN*. Zentrales Thema der ersten beiden Filme ist die italienische Kolonisierung in Tripolitanien und Cyrenaica, die als positives Beispiel dargestellt wird.

Die Mehrfachverwertung des belichteten Zelluloids bei nahezu allen Expeditionsfilmen zeigt, wie beliebig einsetzbar das Material war. Neben der Realisierung von Filmen mutierten fast alle Entdeckungsreisenden zu Jägern und Tierfängern, um durch die Belieferung der zoologischen Gärten die Expeditionskassen aufzufüllen. Auch wenn auf dem Transport oft mehr als die Hälfte der Tiere starb,<sup>151</sup> schien sich das Geschäft dennoch zu lohnen. Carl Heinz Boese lieferte dem Berliner Zoo Paviane, Meerkatzen und Schimpansen, Hans Schomburgk brachte neben einer kleinen Menagerie das berühmt gewordene Zwergflusspferd von seiner Liberia-Reise mit.<sup>152</sup> Getötete oder nicht überlebende Tiere erhielten die naturwissenschaftlichen Institutionen präpariert oder in Spiritus eingelegt.

1926 schreibt Boese in seiner Publikation »Zum Schneegipfel Afrikas«, dass die Ufa Großwildbilder, die zu einem Synonym für Afrika geworden waren, sowie die Kilimandscharo-Besteigung und »auf alle Fälle Sensationen« erwarte, damit sich das Geld, das investiert wurde, rentiere.<sup>153</sup> Der Erfolgsdruck solcher kostenintensiven Expeditionen war groß. Auch Martin Rikli berichtet über seine Nordafrika-Reise, dass er zwar alles »im Kasten« habe, aber immer noch die Sensation fehle, die er dann schließlich in den Kamelkämpfen in Kairuan fand.<sup>154</sup> Als Sensation galt ebenfalls das Ereignis der ersten Berührung mit der fremden Kultur, der ersten Präsenz am fremden Ort. Deren bildliche oder textuelle Darstellung (als Zwischentitel oder Off-Kommentar) war zentraler Bestandteil aller Expeditionsfilme und gehört bis heute zum Standard in Fernsehfilmen über fremde Kulturen. Nach Klaus J. Scherpe ist »die Szene der allerersten Berührung mit der fremden Kultur [...] der absolute Faszinationspunkt aller Abenteuer- und Kolonialerzählungen in Literatur und Film.«<sup>155</sup>

Im Expeditionsfilm ist der Mythos des Unberührten auf Landschaften, Tiere, Ereignisse und Gegenstände erweiterbar. Berichtet Carl Heinz Boese 1925 in seinem Film *ZUM SCHNEEGIPFEL AFRIKAS*, dass er als erster den höchsten Gipfel Afrikas, den Kilimandscharo, gefilmt habe, so zeigt Martin Rikli 1928 in *HEIA SAFARI!* die erste Frau auf dem Kilimandscharo. In Ernst Gardens *AUF TIERFANG IN ABESSINIEN* von 1926 ist erstmals das Einfangen lebendiger Tiere zu sehen, und Hans Schomburgk dreht 1932 mit *DAS LETZTE PARADIES* zum ersten Mal einen Ex-

150 Vgl. Rikli 1942, S. 105.

151 Vgl. Boese 1926, S. 182f.

152 Schomburgk 1947, S. 179.

153 Boese 1926, S. 11f.

154 Rikli (ca. 1930), S. 92f.

155 Scherpe 1998, S. 54.

peditionsfilm ohne Gewehre. Tänze, Riten, Völker, Tiere, Ereignisse erhalten erst dann ihren Wert, wenn sie noch keines Europäers Auge erblickt hat.

Um die Sucht nach ›exotischen Bildern‹ und Sensationen zu befriedigen, war oft jedes Mittel recht. Ohne Drehgenehmigungen – oft zum Ärger der Einheimischen – werden die Kameras auf Dächer platziert und Aufnahmen »erschlichen«<sup>156</sup>, wenn sich die Bevölkerung nicht filmen lassen will. Um dennoch die begehrten Bilder von webenden Berber-Frauen auf Zelluloid zu bannen, wird der Ehemann aus dem Haus gelockt und Wachen für die Zeit der Dreharbeiten vor dem Haus aufgestellt.<sup>157</sup> Susan Sontag schreibt über die Aneignung von Bildern: »Es ist immer etwas Räuberisches im Spiel, wenn man ein Foto macht. Wenn man Menschen fotografiert, tut man ihnen Gewalt an, weil man sie sieht, wie sie sich selbst nie sehen. [...] Menschen werden in Objekte verwandelt, die symbolisch besetzt werden können.«<sup>158</sup> Im Film wird dies noch verstärkt, da das Material beliebig montierbar ist und die Abgebildeten in Bedeutungszusammenhänge ad libitum gebracht werden können.

Durch die Strategie der Blickvermeidung zeigen die Gefilmten, dass sie mit den geraubten Bildern nicht einverstanden sind. Erzählungen über diese traurigen und verärgerten Blicke könnten Bücher füllen. Als konstitutives Element bei der Darstellung fremder Frauen zählen gleichfalls Aktaufnahmen, die in dem jeweiligen ›Buch zum Film‹ publiziert wurden. Im Film selbst war die Darstellung von nackten Menschen schwierig, da die Zensurbehörden vor allem Großaufnahmen von Brüsten und Geschlechtsteilen verboten.<sup>159</sup> Aus einem Schreiben des Produzenten Eduard Weckerle, in dem er sich auf einen Film der 20er Jahre bezieht, geht hervor, dass man den Einheimischen, um der deutschen Zensur zu entgehen, vor den Aufnahmen ein Tüchlein um ihre Scham hängte.<sup>160</sup>

Paul Lieberenz war nach dem Erfolg von Schomburgks in Liberia gedrehtem Film MENSCH UND TIER IM URWALD (1924) ein gefragter Tropenkameramann. Nach mehreren Expeditionen für die Ufa begleitete er 1927/28 den schwedischen Forscher Sven Hedin auf eine der größten wissenschaftlichen Reisen durch Zentralasien, begleitet von einigen hundert Kamelen, Lastenträgern und 27 Wissenschaftlern.<sup>161</sup> Der von Lieberenz produzierte Film MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (1929, Rudolf Biebrach, Paul Lieberenz) wurde von der Lufthansa wegen einer geplanten Fluglinie Berlin–Peking mitfinanziert.<sup>162</sup> Lieberenz ist mit seiner Debrie-Kamera hautnah an den Forschern, wie sie mit »faustischem Drang«<sup>163</sup> durch endlose Stein- und Sandwüsten, Schnee und Eis ziehen. Obwohl er von China sehr beeindruckt war, sehnte er sich nach dem schönen Afrika zu-

156 Rikli (ca. 1930), S. 14f.

157 Vgl. Rikli (ca. 1930), S. 54f.

158 Sontag zit. n. Stamm 1998, S. 2.

159 Vgl. die Zensurenentscheide der Film-Oberprüfstelle zu MIT DER KAMERA DURCH OSTAFRIKA ZUM KILIMANDSCHARO (Nr. 805, 23.11.1925) (SDK) und ZU DEN KOPFJÄGERN IN DAS INKAREICH (Nr. 5264, 17.9.1932) (<http://www.deutsches-filminstitut.de/dframe12.htm>; Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938).

160 Vgl. Weckerle an die Direktion DIF, Wiesbaden, 4.7.1929 (DIF).

161 Vgl. Mit der Kamera durch Wüsten und Urwälder. In: Berliner illustrierte Nachtausgabe, Nr. 230, 1.10.1940.

162 Vgl. Berger 1932, S. 6.

163 Kracauer 1929.

rück,<sup>164</sup> das er, nachdem er für die Ufa 1929 in Lappland gedreht hatte, 1931/32 wieder gemeinsam mit Schomburgk für dessen Film *DAS LETZTE PARADIES* (1932) besuchen konnte.

Diese Sehnsucht nach Afrika ist allen Afrikareisenden eigen und Bestandteil einer jeden Reisebeschreibung. Gleichzeitig sind die Filme und Publikationen mit verachtenden und überheblichen Kommentaren gegenüber der Bevölkerung gespickt. *AFRICA SPEAKS* (*AFRIKA SPRICHT*, US 1930, Walter Futter) erhielt im deutschen Verleih zusätzlich den Untertitel »Paradies der Hölle« und bringt vielleicht damit den großen Widerspruch des Abendlandes in seinem Verhältnis zum Fremden auf den Punkt. Das Paradoxon zwischen »Abwehr und Verlangen«<sup>165</sup> zeigt sich nicht nur in der Populärkultur, sondern – wenn auch in verdeckter Form – in den wissenschaftlichen Publikationen zeitgenössischer Ethnologen. In einer kulturhistorischen Untersuchung über die Aneignung des Wilden, das Zur-Schau-Stellen von domestizierten Tieren in zoologischen Gärten stellen Baratay und Hardouin-Fugier dieselbe Dialektik zwischen Gefühl und Wirklichkeit fest: einerseits das Bedürfnis der Menschen nach Wildheit und Ursprung und andererseits seine Zerstörung.<sup>166</sup> Bei der Wahrnehmung des ›Fremden‹ spielt Afrika noch eine besondere Rolle: Das Leben dort wird als besonders ›wild‹ und ›triebhaft‹ wahrgenommen, was den industrialisierten Europäer auf der einen Seite umso mehr fasziniert, je mehr er eigenen Zwängen unterliegt, ihn andererseits aber eine ablehnende überhebliche Distanz aufbauen lässt. Sigmund Freud bezeichnet Afrika als das ›Unbewusste‹ in uns. Die stark emotionalisierende Wahrnehmung des ›Fremden‹ hat weitreichende politische Folgen, da die projektive Verzerrung des Subjekts den Einzelnen immun gegen rationale Aufklärung macht.<sup>167</sup>

### Ein Schablonen-Afrika

Ende der 20er Jahre war der Markt mit Afrikafilmen übersät. Das »restlos übersättigte Schablonenafrika«<sup>168</sup> wollte niemand mehr sehen. Das Publikum begann sich mit dem stereotypen Muster und den banal inszenierten Szenen zu langweilen. Im Zentrum stand jeweils der Expeditionsverlauf mit Schiffahrt, Ankunft, Panoramenschwenk, Landschaft, Großwild, Jagdszenen, Einheimischen beim Essen und Tanzen, Anomalien, Handwerk, Aufspüren von Sensationellem und Kuriossem, kleinen humoresken Spielszenen, Tänzen, Abfahrt, Blick zurück. Bereits im August 1929 forderte Robert Ewaleit »Schluß mit den Afrikafilmen!« Man sehe nur noch Afrikafilme mit denselben Inhalten: Großwild, Löwenjagd und immer »die Massai, die Massai, die Massai«.<sup>169</sup> In der Tat wurden die meisten Filme in Ost- und Südafrika gedreht, weil es dort den größten Wildbestand gab, zudem waren dies die ehemaligen deutschen Kolonialgebiete. Da die Jagd und die Darstellung von ›exotischen‹ Tieren meistens einen größeren Raum als die Darstel-

164 Vgl. Berger 1932, S. 60.

165 So der treffende Buchtitel von Kohl 1987.

166 Vgl. Baratay/Hardouin-Fugier 2000, S. 226.

167 Vgl. Rommelpacher 1997, S. 55f.

168 Ewaleit 1929, S. 402.

169 Ewaleit 1929, S. 401.

lung von Einheimischen einnahmen, befanden sich die Filmemacher in dieser Hinsicht auf sicherem Terrain. »Freilich, es wäre jetzt endlich an der Zeit, mit diesen exotischen Reisefilmen Schluß zu machen«, schreibt Siegfried Kracauer am 23.7.1930 in der »Frankfurter Zeitung«. »Expeditionen nach dem heimischen Afrika sind wichtiger und fördern mindestens so viel Exotik zutage.«<sup>170</sup>

Die in anderen Kontinenten gedrehten Filme spielten eher eine marginale Rolle. Wertet man Hedwig Preuks Zahlenmaterial prozentual aus,<sup>171</sup> so kommt man bei der geographischen Verteilung der Expeditionsfilme im Zeitraum von 1920–39 auf folgendes Fazit: 43 % Afrika, 22 % Südamerika, 15 % Asien – der Rest verteilt sich auf Weltreisen, Himalaja und Polgebiete. Der überwiegende Anteil der Filme kam in der Zeitspanne von 1925–30 auf den Markt, was auch auf die Inflation von 1923 und die Weltwirtschaftskrise von 1929 zurückzuführen ist. Das Ergebnis deckt sich in seiner Tendenz durchaus mit der Statistik im Bereich der Kolonial- und ethnographischen Filme. Der starke Afrikabezug ist durch den ehemaligen Besitz von Kolonialgebieten naheliegend, ebenfalls die Begünstigung Südamerikas als bevorzugtes Auswanderungsland für Deutsche. Asien wurde vor allem mit Bali, der ›Aussteigerinsel‹ der 20er und 30er Jahre assoziiert. Lola Kreutzberg drehte dort den heute verschollenen Film WUNDERLAND BALI (1927), bevor Armand Denis und André Roosevelt mit KRISS (KRIS, FR/US 1932) und Friedrich Dalsheim mit DIE INSEL DER DÄMONEN (1933) den Mythos Bali als Inselparadies filmisch etablierten. Das Ungewöhnliche an dem Unternehmen war, dass Lola Kreutzberg allein mit einer neben dem Fahrersitz eingebauten Kamera unterwegs war. Ihre Abreise im August 1925 war ein so großes Ereignis, dass die EMELKA WOCHENSCHAU 6/1928 darüber berichtete.

Neben Lola Kreutzberg waren die Rennfahrerin Clärenore Stinnes (IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN, 1931) und die Ethnologin Gulla Pfeffer (MENSCHEN IM BUSCH, 1930) die einzigen Frauen, die sich in der ›Bubikopf-Ära‹ dem männerdominierten Genre des Expeditionsfilms widmeten. Ganz im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen, die in aufwändig ausgestatteten Expeditionen mit einem großen Stab an Hilfspersonal reisten, waren sie allein oder in Kleinstteams aufgebrochen. Ausschlaggebend dafür war die schwierige Finanzierung solcher Unternehmen speziell für Frauen.<sup>172</sup> Kreutzberg, die von der Ufa finanziell unterstützt wurde, konnte die Kosten auf ein Viertel reduzieren, indem sie sämtliche Funktionen als Regisseurin, Produzentin, Kamerafrau, Zoologin und Chauffeurin selbst übernahm.<sup>173</sup> Dies hatte Vorteile: »Gerade dadurch, daß ich allein kam, erwachte in den Menschen ein starkes, ritterliches Gefühl des Helfenwollens, und deshalb vermochte ich Aufnahmen zu erlangen, die ein Mann niemals hätte kurbeln dürfen.«<sup>174</sup> Durch die Vermittlung des balinesischen Inselfürsten Raka Soekawati war es erstmals möglich, eine Vielzahl von Tempeltänzen, wie den Kinder-Trancetanz oder den Kecak, den bis heute vor Touristen gezeigten spektakulären Affentanz, aufzunehmen, den 1933 auch Friedrich Dalsheim in DIE INSEL DER DÄMONEN zeigte.

170 Kracauer 1984, S. 439.

171 Vgl. Preuk 1985, S. 70.

172 Vgl. Pfeffer 1929, S. 10f.

173 Vgl. Kreutzberg 1929, S. 31.

174 Kreutzberg 1929, S. 32.

# **Bafi das Wunderland!**

## **Tempel-Feste und Tänze**

Der erste  
Expeditions-Film  
einer  
deutschen Frau  
mit noch  
nie gesehenen  
Aufnahmen  
von den  
geheimnisvollen  
Trance-Tänzen  
Steuerfrei!



Uraufführung  
ab  
Freitag, 18. März  
im  
Tauentzien-  
Palast  
\*  
Lola Kreutzberg  
hält vor jeder  
Vorstellung  
einen  
einleitenden  
Vortrag  
um 4, 6, 8, 10 Uhr  
Steuerfrei!

Weltvertrieb und Verleih:  
**Opel-Film**

Berlin SW 48

Friedrichstraße 233



MICHEL

Nach der Einführung des Tonfilms führten die meisten Expeditionsfilme die Ästhetik des Stummfilms weiter. Die Zwischentitel wurden durch einen Off-Kommentar ersetzt, die akustischen Leerstellen mit Musik gefüllt. Einzelne Tonaufnahmen wie das Rufen des Muezzins oder das Murmeln eines Korangebets wurden werbend für den ersten Ton-Kulturfilm der Ufa *AM RANDE DER SAHARA* (1930, Martin Rikli) eingesetzt, der wie fast alle Kulturfilme dieser Zeit nachsynchronisiert wurde. Die Ufa erkannte im Tonfilm nicht die künstlerischen Möglichkeiten, sondern ein propagandistisches Mittel, das dazu geeignet sei, »den kolonialen Pioniersinn in der heranwachsenden Jugend zu fördern«. <sup>175</sup> Auch der Ufa-Regisseur Colin Ross, Bestseller-Autor und »Welteroberer im Tropenhelm« <sup>176</sup>, sah im Tonfilm »unter Umständen eine scharfe Waffe«. <sup>177</sup> Etabliert wird mit der Einführung des sprechenden Kulturfilms jedenfalls das »klassische Codierungspaar Frau-Bild-Körper versus Mann-Off-Stimme-Blick« <sup>178</sup>, das bereits in der textuellen Struktur der Zwischentitel angelegt war.

### Sichten und Ordnen: Ethnographische Filme

Die Vorstellungen von einem ethnographischen Film waren von Anbeginn äußerst diffus. Lediglich der Glaube an die Abbildbarkeit der Realität durch das bewegte Bild mit Hilfe einer Filmkamera war unangetastet. Thematisch sind deshalb die ethnographischen Filme vorwiegend der materiellen und dinglichen Welt in Form von Handwerk, Riten und Tänzen verhaftet. Das akribische Abfilmen eines Handwerks, wie es bereits der französische Arzt Félix-Louis Regnault 1895 auf der Weltausstellung in Paris praktiziert hatte und dadurch zum Vorbild für viele Ethnographen avanciert war, blieb Prämisse bis weit in die 60er Jahre. Noch 1988 definiert Peter Fuchs den ethnographischen Film im »Neuen Wörterbuch der Völkerkunde« als »Dokumentationsmittel der ethnographischen Feldforschung«, das zum Abbilden von komplizierten Bewegungsvorgängen diene. <sup>179</sup> Obwohl der Wert der Kinematographie für die Wissenschaft hoch eingeschätzt und eine filmische Ausrüstung für ethnographische Expeditionen von zahlreichen Theoretikern wie Regnault schon in den 10er Jahren gefordert wurde, waren die Filmaufnahmen bis Ende der 20er Jahre kaum mehr als fragmentarische Bewegungsaufzeichnungen, die ohne Erklärungen völlig unverständlich waren. Deshalb wurden die ungeschnittenen Versionen – meist erst Jahrzehnte später – zusammen mit einer wissenschaftlichen Begleitschrift publiziert wie die Filmaufnahmen der Hamburger Südsee-Expedition 1908/10, die 1941 von der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) herausgegeben wurden. Auch die von R. Neuhaus 1909 gedrehten Aufnahmen in ehemaliger Deutsch-Neuguinea wurden erst 1939 von der Berliner Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU) ediert. Der neuneinhalbminütige Film besteht ausschließlich aus

175 Heinrich Pfeiffer: Tonfilm und koloniale Pionierarbeit. In: *Am Rande der Sahara*. [Filmprogramm] Berlin, o. J. [1930], unpag. [S. 2] (SDK, Schriftgutarchiv).

176 Baumunk 1997, S. 91.

177 Baumunk 1997, S. 92.

178 Vgl. Blümlinger 2002, S. 109.

179 Fuchs 1988, S. 130.



Oben: AM RANDE DER SAHARA. Martin Rikli. 1930.  
Unten: DIE INSEL DER DÄMONEN. Friedrich Dalsheim. 1933

Bewegungsstudien wie dem Kochen von Mehlbananen, dem Rauchen von Tabak in Blattrollen, dem Knie- und Kriegstanz mit Stöcken und dem Geistertanz mit Masken. Der Film zeigt, wie sehr die Ethnologie noch der positivistischen Denkweise des 19. Jahrhunderts verhaftet war. Dies gilt auch für die Ende der 20er Jahre gedrehten und 1936 veröffentlichten Aufnahmen von Paul Germann bei den Gbände in Nordliberia. In monographische Kleinstteile zerlegt wird die exakte Erforschung von Bewegungsvorgängen unbeirrt weiter betrieben: Klettern mit Kletterstrick, Weben am Trittwebstuhl, Töpferei, Spinnen, Reisbereitung.

Die RWU, die ab 1945 in das Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) überging, kaufte auch Fremdmaterialien von großen, oft nicht-wissenschaftlichen Expeditionen auf und bearbeitete sie. 1957 edierte das IWF ein von Schomburgk in dessen Expeditionsfilm *MENSCH UND TIER IM URWALD* (1924) aufgenommenes Ritual *GEHEIMBUND-RITEN DER FRAUEN IN LIBERIA*. Auch wenn das IWF ganze Filme erwarb wie Wilhelm Filchners *MÖNCHE, TÄNZER UND SOLDATEN* (BRD 1956) – eine Wiederauflage des 1926/27 in Tibet gedrehten Films *OM MANI PADME HUM* –, so wurden dennoch nur einzelne Sequenzen wie Tänze und Feste für die Veröffentlichung 1967 ausgewählt.<sup>180</sup>

Häufig war das gedrehte Material eher ein Beiwerk der ethnographischen Forschung, ein Beweismittel, ein Bewahrer untergehender Kulturen. Als Film im Sinne von Erzählung, dramaturgischen Konzepten oder analytischem Denken können diese ›Footages‹ nicht bezeichnet werden. Das pure Abfilmen von Menschen und Dingen bleibt lediglich an deren Oberflächenstruktur haften und erzählt nichts über das Volk selbst. Wie in einem Theaterstück wurden die klassischen Themen der Ethnologie – Tanz, Ritual und Handwerk – vor der Kamera inszeniert, ähnlich den Völkerschauen in den Tiergärten der 20er Jahre, die von Ethnologen ebenfalls als Untersuchungsgegenstand genutzt wurden.

Die meisten Forschungsreisenden bestückten nicht nur die Museen mit Exponaten aus fernen Ländern, sondern produzierten auch belichtetes Filmmaterial für die Archive, das zu einem späteren Zeitpunkt untersucht werden sollte. Nach Michael Böhl forderte Fritz Krause als erster Ethnologe 1928 die Errichtung eines Filmarchivs zu Forschungs- und Unterrichtszwecken. Fern von jenen Völkern, so Krause, könne man daheim ungestört durch äußere Dinge Einzelvorgänge studieren, die bei der Beobachtung an Ort und Stelle übersehen worden seien, auch wenn jene Völker vielleicht schon ausgestorben oder ihre Kultur erloschen sei.<sup>181</sup>

Die Überzeugung, fremde Völker erforschen zu können, indem man die Menschen vermisst, physiognomisch untersucht, ihre Riten und Tänze vergleicht und sie aus dem Kontext reißt, hat in Europa eine lange Tradition und hängt eng mit den kolonialistischen Bestrebungen und Machtsicherungen der jeweiligen Länder zusammen. Nach Claudia Schmölders hat die weit verbreitete Physiognomik der Weimarer Zeit, die Bestandteil eines jeden Biologieunterrichts war und z. B. lehrte, einen Arier von einem Nichtarier zu unterscheiden, den Rassismus in Deutschland begleitet und befördert.<sup>182</sup> Unterstützt wurde dieser Prozess von Hans Günthers populärer Rassenkunde. In zahlreichen Expeditionsfilmen und ethnographi-

180 Vgl. Institut für den Wissenschaftlichen Film 1972.

181 Vgl. Krause zit. n. Böhl 1985, S. 78 f.

182 Vgl. Schmölders 2002, S. 53 f.

schen Fotografien ist diese Geisteshaltung deutlich sichtbar. Eine typische Inszenierung ist das Vorführen einzelner Personen von vorn, von hinten und von der Seite, präsentiert wie in einer Verbrecherkartei. Der verstellte Blick auf fremde Kulturen und die damit verbundene reduzierte Wahrnehmung hatte im Abendland weitreichende Folgen. Der senegalesische Nobelpreisträger, Autor und Filmemacher Ousmane Sembène wirft noch in den 60er Jahren seinen europäischen Kollegen, insbesondere den Afrikanisten und Ethnologen vor, die Afrikaner wie Insekten zu betrachten. In der mittlerweile berühmt gewordenen Debatte zwischen ihm und dem französischen Filmemacher Jean Rouch sagt er, dass die ethnographischen Filme den Afrikanern oft mehr geschadet als genutzt hätten.<sup>183</sup>

Das ›Leben und Treiben‹ fremder Völker mit Hilfe von Bewegungsstudien erforschen zu wollen, ist in der Tat eher ein Anliegen der physiologischen Anthropologie mit ihrer Nähe zur Zoologie denn eine dialogische Arbeitsweise wie sie beispielsweise Robert Flaherty praktizierte. Thematische Priorität ist in Deutschland bis in die 60er Jahre die Darstellung von Handwerk und Ritual geblieben. Im Zentrum des Interesses steht dabei eher die museale Aufbewahrung untergegangener Kulturen als ein Dialog mit den Gefilmten selbst. Die Möglichkeiten des Films wurden von der Ethnologie nicht wirklich wahrgenommen – streng genommen gab es im Deutschland der 20er Jahre keinen ethnographischen Film.

Robert Flahertys Klassiker *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK, DER ESKIMO*, US 1922) stand im krassen Gegensatz zu den abgefilmten Ritualen und handwerklichen Tätigkeiten bestimmter Ethnien. Flaherty baute seine Geschichten immer um einen Helden, nie um eine gesichtslose Masse. Nicht Fakten interessierten ihn, sondern eine ›zeitlose‹ Wahrheit, eine Wahrheit, die er im ›Material‹ suchte und mit der Kamera zu finden glaubte, eine Wahrheit im Sinne von Wahrhaftigkeit. Die deutsche Antwort auf Flahertys *NANUK* kam bezeichnenderweise nicht von Ethnologen, sondern von der Ufa-Kulturabteilung. Mit dem Film *MILAK DER GRÖNLANDJÄGER* (1927) von Dr. Georg Asagaroff und Bernhard Villinger wollte die Ufa an den kommerziellen Erfolg von *NANUK* anknüpfen. Doch der Erfolg blieb aus; die Geschichte war zu banal, die Studioaufnahmen waren im Verhältnis zu den Realaufnahmen zu umfangreich. Interessanterweise ist Deutschland der Perspektivwechsel abermals nicht gelungen. Es wird ausschließlich aus der Sicht europäischer Polarforscher erzählt. Selbst der Titel hält nicht, was er verspricht; Milaks Jagd beschränkt sich – ganz im Gegensatz zu *NANUK* – lediglich auf das Ausweiden von Hunden<sup>184</sup>; das Jagen ist Privileg der Expeditionsmitglieder und nicht der Eskimos.

### Perspektivwechsel

Einen deutlichen stilistischen und methodischen Einfluss hatte Flaherty auf den Film *MENSCHEN IM BUSCH* (1930) von Gulla Pfeffer und Friedrich Dalsheim. Im Zentrum stehen hier nicht mehr zusammenhanglose Ereignisse wie wilde Tänze, Trance, Tieropfer oder Geisterheilungen, sondern der Alltag einer togolesischen

183 Vgl. Rouch/Sembène 1997, S. 30f.

184 Vgl. Ewaleit 1928, S. 416f.

Familie. Selbst die Tänze sind ihrer Exotismen beraubt und Bestandteil des Alltags geworden. Das Interesse der Filmemacher ist ähnlich gelagert wie bei Flaherty, der den Völkern ihre Größe und Würde zurückgeben wollte, ehe ihre Kultur durch das Vordringen der westlichen Welt zerstört sein würde. Auch geht es hier nicht mehr wie in den Expeditionsfilmen darum, das Fremde als attraktive Sensation zu überhöhen, sondern das Alltägliche zu zeigen und damit eher auf vertraute Konstellationen zurückzugreifen. Flaherty benutzt denselben Kunstgriff in *NANUK* und *MAN OF ARAN* (*DIE MÄNNER VON ARAN*, GB 1934), indem er eine konstruierte Familie in den Mittelpunkt stellt.

*MENSCHEN IM BUSCH*, der »poetischste seit vielen Filmen«<sup>185</sup>, ist vermutlich der erste deutsche Film über fremde Kulturen, der konsequent die Perspektive der Gefilmten einnimmt. Lediglich der Anfang des Films wirkt mit dem starren einführenden Vortrag des ehemaligen Gouverneurs von Togo, Adolf Friedrich zu Mecklenburg, wie ein Fremdkörper und hat zu dem Film selbst weder stilistisch noch inhaltlich eine Beziehung. Der methodische und thematische Paradigmenwechsel wird von der Kritik äußerst interessiert und positiv aufgenommen. Der große Wert des Films liege in der Gesinnung, da er auf jegliche private Effekthascherei verzichtet, schreibt Hans Sahl und vergleicht den Film mit Dowshenkos *SEMLJA* (*ERDE*, SU 1930)<sup>186</sup>, der kurz vor *MENSCHEN IM BUSCH* in den Kinos lief. Zum ersten Mal erhalten Schwarze eine Stimme, das ist eine kleine Revolution. Kontrapunktisch zum einführenden Vortrag erzählt ein togolesischer Ewe (lip-pensynchron!) über sein Leben im Dorf Chelekpe und die damit verbundenen Freuden und Probleme. »Es äußert sich in dieser Wissbegier ein Stück der Unruhe und Aufgestörtheit des Nachkriegseuropa nach Beantwortung der Frage: Wie wird man anderswo mit dem Leben fertig?«, so Fritz Walter.<sup>187</sup>

Bisher setzten sich die deutschen Filmemacher nicht mit dem Leben und den Anschauungen afrikanischer Völker auseinander. Durch die stete Selbstbespiegelung blieb ihnen das Fremde verschlossen – und damit auch dem Kinopublikum. Vielleicht hat der französische Schriftsteller André Gide Recht, wenn er sagt: »Jedes Kunstwerk ist ein Werk der Sympathie, ohne einige Liebe wird man nie dahin kommen, etwas zu verstehen, und erst das, was man versteht, hört auf, uns fremd zu sein.« Es ist anzunehmen, dass André Gide und der spätere Spielfilmregisseur Marc Allégret mit ihrem Film *VOYAGE AU CONGO* (FR 1927) *MENSCHEN IM BUSCH* ebenfalls beeinflusst haben. Gide hatte sich vehement gegen den herkömmlichen Expeditionsfilm ausgesprochen. »Der Neger dient immer als Relief; er ist da, um Lachen, Spott und Selbstzufriedenheit zu erregen. Und nur aus diesem Grund vergleichen wir unsere Sitten und Gebräuche, unsere Tänze mit den ihren, unsere Raffiniertheit mit ihrer Grobzügigkeit.«<sup>188</sup> Konsequenterweise haben die Autoren von *MENSCHEN IM BUSCH* auf ihre Selbstinszenierung im Film verzichtet.

Als ethnographischer Film wurde *MENSCHEN IM BUSCH* nie beachtet, aber er ist auch nicht den Expeditions- und Reisefilmen zuzurechnen. Er ist ein ›in-between‹ und zeigt, wie fruchtbar das Zusammentreffen von Ethnologie und Film sein kann. Gulla Pfeffer, Expeditionsleiterin und Regisseurin, war Fotografin und Stu-

185 Hirsch 1930.

186 Vgl. Sahl 1930.

187 Walter 1930.

188 André Gide über seinen Afrika-Film. In: *Film-Kurier*, Nr. 164, 11. 7. 1928.

dentin der Ethnologie, ihr Kameramann und Koregisseur Friedrich Dalsheim hatte lediglich eine sechswöchige Kameraausbildung absolviert, bevor er mit einer Debie-Kamera 11 000 m Film in Togo aufnahm.

Leider blieb dies Gulla Pfeffers einziger Film; ihr primäres Interesse galt der wissenschaftlichen Erforschung der Fulbe in Nigeria. Bereits vor der Realisierung des Films hatte sie 1927 eine Expedition nach Britisch-Kamerun und in die nord-östlichen Provinzen Nigerias geleitet, über die sie in ihrem Buch »Die weiße Mah« berichtet.<sup>189</sup> Mit dem Film *MENSCHEN IM BUSCH* erhoffte sie sich weitere Finanzierungsmöglichkeiten ihrer ethnologischen Feldforschungen. Friedrich Dalsheim drehte 1931/32 mit Baron Victor von Plessen auf Bali den ebenfalls sehr poetischen Film *DIE INSEL DER DÄMONEN* mit »eine[r] leise hingetupfte[n] Handlung«. <sup>190</sup> Der »ernstzunehmende Filmbesessene«, wie ihn der »Film-Kurier« nannte, der »malerisch, dichterisch eingestellte Mensch hinter der Kamera«<sup>191</sup> wollte den Film in der Art von *MENSCHEN IM BUSCH* drehen.<sup>192</sup> Baron Victor von Plessen lebte schon mehrere Jahre als Maler und Ornithologe in Bali, was sich günstig auf die Dreharbeiten auswirkte. Der von Flaherty und F. W. Murnau bildästhetisch und erzähl-dramaturgisch stark beeinflusste Film bedient sich einer Rahmenhandlung, die dem Volk selbst entstammt, und verbindet diese mit dokumentarischen Szenen. Flaherty hat von Plessen offenbar geraten, eine Spielhandlung einzubauen, damit sich der Film besser verkaufen lasse.<sup>193</sup> Die fast expressionistische Bildgestaltung und der Versuch, die Angst vor Dämonen kamera- und montagetechnisch umzusetzen, sind ungewöhnlich. Eigens für die Choreographie des beunruhigenden Kecak-Tanzes wurde der mit Murnau und Vicky Baum befreundete Maler Walter Spies, der seit 1923 in Java und Bali lebte, als künstlerischer Beirat engagiert. Der Tanz basierte auf einem Trancetanz der Kinder, dem Sanghyang, den bereits Lola Kreutzberg 1927 in *WUNDERLAND BALI* gezeigt hatte.

*DIE INSEL DER DÄMONEN* war – Ironie des Schicksals – der erste Film über eine fremde Kultur, der unter den Nationalsozialisten zur Aufführung kam und mit großem Erfolg in den Kinos lief. Friedrich Dalsheim war Jude und hat, nachdem er noch einen Film in Dänemark mit Knud Rasmussen, *PALOS BRUDEFAERD* (*PALOS BRAUTFAHRT*, DK 1934), drehen konnte, Selbstmord begangen, weil er in Deutschland keine Arbeitsmöglichkeit mehr hatte. Gulla Pfeffer ist 1935 mit ihrem Sohn nach England emigriert – nach eigenen Angaben wollte sie nicht, dass ihr Sohn unter faschistischen Bedingungen aufwächst.<sup>194</sup>

189 Vgl. Pfeffer 1929.

190 Bildgedicht von einzigartiger Schönheit. *Die Insel der Dämonen*. In: *Der Film*, Nr. 8, 18. 2. 1933.

191 Bali, Menschen und Tänzer, in: *Film-Kurier*, Nr. 206, 19. 8. 1932.

192 Dr. Dalsheim plant eine neue Filmexpedition. *Filmfahrt zum malaiischen Archipel*. In: *Film-Kurier*, Nr. 270, 24. 11. 1930.

193 Persönliche Mitteilung der Tochter Baronin Victoria von Plessen am 19. 4. 2002.

194 Vgl. Westerfeld 1998, S. 30 f.

F. T. Meyer

## Bekehrung mit der Kamera. Filme der Äußeren Mission

Die Missionsgesellschaften und -orden der großen christlichen Kirchen sind in hohem Ausmaß vom Schutz der jeweiligen Kolonialmacht abhängig gewesen und haben darüber hinaus eine bedeutende Rolle bei der Vermittlung von kulturellen Werten gespielt, womit sie sich – häufig unbeabsichtigt – auch in den Dienst der Expansionsbemühungen der Kolonialmächte einspannen ließen. Die Missionare betrachteten ihre Missionstätigkeit als »frei von politischen Implikationen«<sup>195</sup> und haben nicht daran gedacht, dass sie durch ihre Missionstätigkeit eine fremde Kultur bis zu deren Auflösung veränderten: »Die Bedeutung und Folgen des Einbruchs europäischen Denkens in die gewachsenen Kulturen der Missionsgebiete erkannte man nicht. Christ zu werden hieß, die angestammte Kultur zu verlassen, das heißt erworbene Identität aufzugeben.«<sup>196</sup> Hinzu kommt, dass in den traditionellen Kulturen der Einheimischen nicht wie im europäischen Denken zwischen Säkularem und Religiösem unterschieden wurde; Religion gilt in Afrika z. B. als »Ausdruck des jeweiligen kulturellen Selbstverständnisses.«<sup>197</sup>

Dass es bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zahlreiche Konvergenzen zwischen Kolonialismus und Missionsarbeit gab, bleibt in den hier behandelten Missionsfilmen weitgehend ausgespart. In der Literatur wird der Aspekt der kirchlichen Selbstdarstellung hervorgehoben. Lothar Schreiner sieht in den kirchlichen Filmen »einen aussagestarken Beitrag zum Selbstverständnis missionstragender und missionstreibender Gruppen in Deutschland für die Zeit zwischen 1916 und 1940. Sie pointieren geradezu das Profil dieses Missionsverständnisses und bilden darum eine unentbehrliche Ergänzung zur Literatur dieser Epoche.«<sup>198</sup> Die kirchliche Filmarbeit wurde nach Heiner Schmitt von einem Erfolg der Öffentlichkeitsarbeit der Kirchen begleitet. Im Mittelpunkt steht die Weckung des Missionsbewusstseins im Publikum – schon 1910 ein zentrales Anliegen der praktischen evangelischen Filmarbeit.<sup>199</sup> Das Mittel der Emotionalisierung wird in den Filmen systematisch eingesetzt, um Mitleid zu erregen und die Spendenbereitschaft zu erhöhen. »Das europäische Publikum wurde überschüttet mit herzerreißenden Geschichten von den ›betäublichen‹ Lebensschicksalen ›heidnischer‹ Frauen. Das Mitleid breiter Bevölkerungskreise mußte geweckt werden, um sich im Kampf gegen die Ungerechtigkeit auf ihre Mithilfe abstützen zu können.«<sup>200</sup>

195 Horstmann 1981, S. V.

196 Horstmann 1986, S. 3.

197 Gründer 1992, S. 19.

198 Schreiner 1986, S. 14.

199 Vgl. Schmitt 1986, S. 3ff.

200 Prodolliet 1987, S. 95.

### Erziehung zum echten Christen

Die hier vorgestellten evangelischen und katholischen Missionsfilme der Weimarer Zeit umgehen – mit Ausnahme der Filme des Erzabtes Dr. Norbert Weber aus Sankt Ottilien – den existentiellen Konflikt, der durch den Übergang zum Christentum entstand. In *GOTTES WUNDERTATEN UNTER DEM BATAKVOLK AUF SUMATRA* (1928, P: Bodelschwingsche Anstalten) lässt der Tod zweier amerikanischer Missionare, die 1834 bereits erste Missionsversuche unternommen haben, jedoch erahnen, auf welchen Widerstand die christlichen Missionare bei ihrem Vorhaben stießen, neue Missionsgebiete zu erschließen. Anders als es beispielsweise der Film *ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS* (1928, P: Missionsfilm) darstellt, ist die religiöse Umwandlung der ›Heiden‹ zu Christen keineswegs problemlos gewesen.

Gleichwohl spiegeln die Filme der Rheinischen Mission und aus Bethel eine Missionsstrategie, die sich nur zögerlich innerhalb kirchlicher Missionsgesellschaften und -orden durchzusetzen vermag. Die Auffassung der Mission, dass »der einheimische Christ der erste und der beste Missionar sei«<sup>201</sup>, zielt auf die praktische und theoretische Vorbereitung und Schulung von Dorfmitarbeitern. Dies illustriert z. B. die Wandlung des jungen Andrea in *ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS* zum mustergültigen Missionsschüler. Der Einbruch in die autochthonen Gesellschaften gelingt anfangs nur über die unteren Sozialgruppen und Ausgestoßenen. Viele Missionsfilme folgen diesem Schema: Zu Beginn steht die Unterminierung des Autoritätsanspruches der tradierten Gewalten. Vor allem Randgruppen und Kranke versorgt die Mission medizinisch, um dann auch ideell mit den verfügbaren erzieherischen Möglichkeiten auf die ›Heiden‹ einzuwirken. Die angestammte Mitgliedschaft in der Sippe der ›Eingeborenen‹ wird sukzessiv aufgelöst. Der Verlust des seelischen Einflusses führt zwangsläufig zu Konflikten und Spannungen mit den herrschenden Stammeskönigen.

Anders als die Missionsfilme suggerieren, wurde der Widerstand der Einheimischen jedoch nicht mit diplomatischen Worten der Priester gebrochen, sondern häufig erst mit der militärischen Hilfe der Kolonialmacht. Erst nachdem der Einfluss der etablierten Kräfte gewaltsam zurückgedrängt worden war, stieß die Mission auch in breiteren Kreisen der Bevölkerung auf Akzeptanz. »Der ›Erfolg‹ der Mission begann also in der Regel erst mit der Etablierung des Kolonialismus und damit der Schaffung einer ›situation coloniale‹, in der der (kolonial-)systemimmanente Anpassungsprozeß die einzige Chance sozialen Überlebens, aber auch sozialen Aufstiegs bot.«<sup>202</sup> Wenn die medizinische Versorgung aus Europa auch – wie in den Filmen immer wieder zu sehen ist – als Überzeugungsmittel viele ›Eingeborene‹ beeindruckt haben mag, so war die zur Schau gestellte medizinische Überlegenheit der Europäer keineswegs ausschlaggebend, um die Einheimischen dazu zu bewegen, zum Christentum zu konvertieren.

Mittels der medizinischen Versorgung schaffen die Missionare vor allem einen kulturellen Rahmen, der die koloniale Expansion unterstützt. In dieser Hinsicht darf der Stellenwert der evangelischen Missionsschulen nicht unterschätzt wer-

201 Schreiner 1986, S. 5.

202 Gründer 1992, S. 579.

den, da diese die ›kulturelle Hebung‹ der ›Eingeborenen‹ durchsetzen. Die ausgeprägte Autoritätsgläubigkeit gegenüber Kirche und Staat kommt der Mission entgegen. Die Filme betonen einen autoritären Erziehungs- und Führungsstil. Die Vermittlung von Werten wie Fleiß, Ausdauer, Leistungswillen, Gehorsam und Pünktlichkeit konvergiert mit den Vorstellungen der Kolonisatoren. Schließlich ist »die Erziehung zum echten Christen [...] zugleich auch eine Erziehung zum guten Staatsbürger.«<sup>203</sup>

In diesem ideologischen Kontext fungieren die Missionsschulen als »Katalysatoren nationaler Emanzipation und des sozialen Fortschritts«.<sup>204</sup> *ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS* (1928) behandelt die Aufstiegsmöglichkeiten, die durch die Missionsschulen eröffnet werden. Der Bildungsweg in den Missionsschulen erfolgt unabhängig von den traditionellen Regeln der Statuserlangung und kann so eine afrikanische Mittelschicht, zu denen beispielsweise Lehrer und Dolmetscher gehören, etablieren. Die ausführliche Darstellung von Handwerksstätten, Druckereien und Krankenstationen in den Filmen zeigt die Missionsstationen dabei durchaus als Ausgangspunkte einer Modernisierung. Der Innovationseffekt ist kulturell-religiös motiviert und dient einer geistig-ideologischen Erneuerung, durch die in vielen autochthonen Gesellschaften auch die rechtliche Gleichstellung der Frau schrittweise ermöglicht wird.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Wirken der Rheinischen Mission in Südwestafrika. Noch bevor dieses Gebiet 1884 zur deutschen Kolonie erklärt wurde, hatte hier die Rheinische Missionsgesellschaft aus Wuppertal-Barmen schon zweiundvierzig Jahre gewirkt.<sup>205</sup> Als die Herero 1870 ein machtpolitisches und wirtschaftliches Übergewicht erringen konnten, sah die Mission ihre Zukunft nur durch ein koloniales Regiment als Garant stabiler Verhältnisse gesichert. Dabei billigten die Missionare auch den Krieg gegen die Einheimischen, um die aufsässigen Völker empfänglicher für das Evangelium zu machen.<sup>206</sup> Ob England oder Deutschland dabei die Schutzfunktion für die Missionare übernahm, war für die Missionare zweitrangig. Die Kolonialverwaltung hatte die Infrastruktur zu schaffen, mit deren Hilfe die Missionsstationen materiell versorgt werden konnten. »Daraus ergab sich aber, daß das gemeinsame Auftreten von Missionar und Kolonisator eine Identifikation nahelegte, und daß die Beurteilung des Kolonisators auf den Missionar übertragen wurde.«<sup>207</sup>

Augenfällig wird dieser Zusammenhang in dem katholischen Film *DAS KREUZ AM OKAWANGO* von Pater Stephan [Jurczek], der die Mühen und Strapazen bei der Gründung einer neuen Missionsstation am Okawango (Südwestafrika/Namibia) an Originalschauplätzen nachinszeniert. Da es sich laut Vorspann um Überlebende der Expeditionen handelt und der Film historische Ereignisse wahrheitsgetreu rekonstruieren will, kann von einem ›Dokudrama‹ gesprochen werden. Der zwischen 1931 und 1938 entstandene Film wurde erst 1951 in der Bundesrepublik Deutschland ausgewertet.<sup>208</sup> Im Gegensatz zu den evangelischen Missionsfilmen,

203 Bettschneider 1986, S. 36.

204 Gründer 1992, S. 581.

205 Vgl. Gründer 1992, S. 557.

206 Vgl. Gründer 1992, S. 555.

207 Bettschneider 1986, S. 34.

208 Freigabe FSK 3635, 20. 12. 1951 (BA-FA). Vgl. Schmitt 1978, S. 171.

die ihre Unterstützung durch die Kolonialmacht weitgehend unerwähnt lassen, wird in *DAS KREUZ AM OKAWANGO* der militärische Beistand durch die kaiserliche Kommandantur offen herausgestellt. Als ein Kommandant erfährt, dass ein Stammeskönig – anders als angeblich vertraglich vereinbart – die Missionare nicht bei sich aufnehmen will, droht er diesem mit seinen Soldaten. Erst im Angesicht der militärischen Übermacht, die ihm mit dem Tod droht, willigt der Stammesführer ein, die ›weißen Lehrer‹ zu unterstützen. Bei Übergriffen der Europäer auf die Einheimischen haben sich die Missionare aber auch für deren Belange eingesetzt.<sup>209</sup>

### Vater und Sohn, Tradition und Moderne

Laut Heiner Schmitt handelt es sich bei dem Film *IN JESU DIENST – VON BETHEL NACH OSTAFRIKA* (1927) um eine der ersten Eigenproduktionen Bethels, die von dem Betheler Mitarbeiter Wilhelm Dachwitz bei einer Filmreise nach Afrika gedreht wurde.<sup>210</sup> Der Film beginnt mit einer Texteinblendung: »Durch den Weltkrieg wurden 1145 deutsche Missionare von ihren Arbeitsfeldern vertrieben. Alle sehnen sich wieder zurück. Doch lange galt es zu warten. [...] Jetzt ist die Bahn wieder frei. Auch Bethel, die Stadt der Elenden und Kranken, sendet wieder seine Boten nach Ost-Afrika.« Es soll an die Traditionen vor dem Ersten Weltkrieg angeknüpft werden. Der Film setzt den narrativen Ausgangspunkt seiner Geschichte in Bethel, wo sorgsam medizinische Güter eingepackt werden, die zusammen mit einem Missionar, der zugleich Arzt und Diakon ist, und seiner Frau nach Afrika gesandt werden. Ein archetypisches Thema ›dokumentarischer‹ Erzählung nimmt seinen Lauf: Planung, Vorbereitung und Durchführung einer abenteuerlichen Reise mit ungewissem Ausgang. Zunächst werden die ersten Stationen grafisch dargestellt. Es wird ein Zwischenstopp in Basel eingelegt, ein Zeichen für die Zusammenarbeit zwischen Betheler und Basler Mission. Die Reise wird durch den Suez-Kanal Richtung Mombassa fortgesetzt, bis das Schiff Tanga im ehemaligen Deutsch-Ostafrika erreicht.

Tanga ist eine Stadt mit gut ausgebauter Infrastruktur: Zweistöckige Gebäude, Straßen, ein betuchter Mann mit Sonnenschirm bestimmen die Szene. In halbnaher Aufnahme erscheint das Porträt eines Einheimischen, der offenbar als schwarzer Christ eine Vorbildfunktion für die noch zu Missionierenden erfüllt. Der Zielort Usambara wird erreicht. Aus allen Himmelsrichtungen eilen die Christen zur Missionsglocke herbei, als sie von der Ankunft der Missionare erfahren. Kaum ist das Missionspaar angekommen, beginnt die medizinische Versorgung. Als ein Zahn eines Einheimischen ohne Anästhesie gezogen wird, steht die Missionsfrau ihrem Mann assistierend zur Seite. Leichtere Tätigkeiten darf sie auch ohne ihren Mann durchführen.

Das letzte Drittel des Filmes beschäftigt sich, so der Zwischentitel, mit der »Kulturarbeit der Mission«. Man sieht die Reparatur von Blasinstrumenten, die Arbeit in einem Sägewerk und die Einübung handwerklicher Tätigkeiten in der

209 Vgl. Bettschneider 1986, S. 37.

210 Vgl. Schmitt 1978, S. 123.

Industrieschule, die zahlreiche Möglichkeiten der Holzverarbeitung bietet. Das Buchbinden und das Falten von Papierbögen sind weitere Tätigkeiten der Einheimischen. Neben der Disziplinierung durch handwerkliche Ausbildung wird vor allem die Schulbildung als Möglichkeit angesehen, missionarischen Einfluss auf die Jüngeren auszuüben. Auch junge Mädchen unterliegen den Regeln der missionarischen Institution: Zur Vorbereitung auf ihre zukünftigen Aufgaben im Haushalt wird ihnen unter Anleitung einer weißen Missionarin das Nähen beigebracht.

Anders als *IN JESU DIENST – VON BETHEL NACH OSTAFRIKA*, bei dem vor allem die Reise und die Unwägbarkeiten eines noch nicht völlig erschlossenen Missionsgebietes im Mittelpunkt stehen, konzentriert sich *ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS* auf einen Konflikt zwischen Vater und Sohn. In dieser Konstellation spiegelt sich das Spannungsverhältnis zwischen moderner, europäischer Kultur und der traditionellen Kultur Afrikas wider. Der Wandel vom ›Heiden‹ zum muster-gültigen Christen, der schließlich sogar seinen Stamm bekehrt, wird von einem schwarzen Darsteller gespielt. Schon die ersten Zwischentitel bauen den Konflikt auf: »Andrea, der Sohn des mächtigen Zauberers, hat sich unter dem Einfluß der Mission vom Heidentum abgewandt und lebt bei den Missionaren fern seiner Heimat. Sein Vater, der alte Zauberer, kann nicht verhindern, daß sein Sohn Christ geworden ist.« In einer ersten, kurzen Einstellung ist dieser Vater umringt von Totenschädeln: »Heimlich opfert er an der Schädelstätte der Ahnen; in der Hoffnung, daß diese ihm das Herz seines Sohnes wieder zuwenden.« Es wird deutlich: Die Unterminierung des Herrschaftsanspruchs traditioneller Gewalt gehört zum Selbstverständnis der Evangelisierung. Als Andrea seinen Vater aufsucht und erleben muss, wie dieser Angehörige seines Stammes mit den Mitteln des Zaubers von ihren Krankheiten heilen will, kommt es zu einer Konfrontation zwischen westlicher und ›eingeborener‹ Kultur. Ein gesundes Kind soll für den Zauber des Vaters geopfert werden, da es dem Stamm Unglück bringt. Andrea nimmt sich des Kindes an; seine Rettungstat wird durch die Einblendung eines Bibelspruchs moralisiert: »Du weißt doch! – Wer ein Kind in meinem Namen aufnimmt!« Kaum gerettet, kommt das mutterlose Kind schnell in die Obhut christlicher Missionare.

Das für westliche Augen völlig irrationale und unmoralische Verhalten des Vaters zieht eine weitere Konsequenz nach sich: Andrea bittet um eine Ausbildung zum Lehrer und bekennt sich endgültig zum Christentum. Dass er bei seiner Ausbildung, wie im Film zu sehen ist, einer kompromisslosen Disziplinierung und Indoktrination durch westliche Wertvorstellungen ausgesetzt ist, entspricht ganz dem Geist der Kolonisation. So werden die Schüler mit einer Trompete auf den vor ihnen liegenden Tagesablauf eingestimmt; die folgende Marschanordnung mit Spaten erinnert an militärischen Drill. Körperertüchtigung, in einheitlich weißer Kleidung, dient dazu, den Individualismus der Einheimischen einzuschränken.

Andrea wird auf eine Reise geschickt, welche die intakte Infrastruktur der Mission in Ostafrika illustrieren soll. Auf seinem Weg zur Druckerei besucht er das Volk der Dschagga, deren berühmte Waffenschmiede nun zur Werkstatt für Ackergeräte geworden ist. Als scheinbar zufälliger »Zeuge der sonst geheimen Dschagga-Sippenlehre« macht Andrea die Rezipienten in Deutschland mit den Geheimnissen eines afrikanischen Stamms vertraut. Die Rituale der Dschagga

nehmen einen ebenso großen Raum ein wie die Darstellung des Schulneubaus. Ein besonders gefeiertes Ereignis ist die Ankunft der deutschen »Patenglocke«: ein Beispiel für die Wohltaten, die den Einheimischen aus den westlichen Ländern zufließen und geeignet sind, die Spendenbereitschaft in der Heimat zu erhöhen.

Die Aussöhnung mit dem Vater führt im Sinne der Mission auch die endgültige Christianisierung seines Stammes herbei. Während Andrea mit der Missionierung der vor ihm versammelten Stammesangehörigen beginnt, sieht sich sein Vater seiner Autorität beraubt. Er bittet die Ahnen um Hilfe: »Ehrwürdige Ahnen, bleibt Euer Mund stumm?« Der eingeblendete Zwischentitel antwortet: »Die Ahnen schweigen« – doch bevor der Konflikt in Konfrontation umschlagen kann, ist er schon gelöst. Andreas Vater lässt sich taufen. Die Machtlosigkeit der Götter und die Überlegenheit der Eroberer lassen das Christentum ein weiteres Mal triumphieren.

GOTTES WUNDERTATEN UNTER DEM BATAKVOLK AUF SUMATRA (1928) wurde in Sumatra von Wilhelm Dachwitz gedreht. Die expositorische Schrifteinblendung beginnt mit einem universal gültigen Imperativ: »Der Missionsbefehl: ›Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium aller Kreatur.‹« Mit der Erschließung der Welt geht für die christliche Mission seit dem 19. Jahrhundert der Wille Gottes und damit die »Aufforderung zur Bekehrung der gesamten Welt«<sup>211</sup> einher.

Die Arbeitsgebiete der Rheinischen Mission werden zu Beginn auf einer Weltkarte grafisch gezeigt, danach wird der Lebensbereich der Batak ausführlich dargestellt. Die Szenen über die Herstellung und den Verkauf von Töpferwaren können als ethnographisch gelesen werden. Dachwitz verzichtet in diesem Abschnitt auf die Konstruktion eines europäischen Superioritätsgefühls. Selten wird der Zusammenhang zwischen Bewahren und Zerstören so deutlich wie hier: Die Dokumentation der Gebräuche und Rituale der Ureinwohner von Sumatra markiert zugleich das nahende Ende ihrer kulturellen Identität.

Der Eindruck einer ethnographischen Präsentation mythischer Rituale wird durch ein Standfoto zweier Ureinwohner beendet, die als Menschenfresser bezeichnet werden. Für den Regisseur ist die Illustration der verächtlichen Praxis des Kannibalismus Anlass genug, um an dieser Stelle mittels eines Bibelspruchs die Notwendigkeit der Christianisierung zu bekräftigen: »Finsternis bedeckt das Erdreich und Dunkel die Völker. Aber über Dir gehet auf der Herr, und seine Herrlichkeit erscheinet über Dir.« Es wird darauf verwiesen, dass schon 1834 zwei amerikanische Missionare bei dem Versuch erschlagen worden sind, das Batakvolk zu christianisieren, was den Erfolg der deutschen Missionsarbeit offenbar nicht aufgehalten hat. Auf einer Landkartenskizze werden die zahlreichen Stationsneugründungen seit 1862 in chronologischer Reihenfolge eingetragen. Ähnlich wie in ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS folgen nun zahlreiche Sequenzen über die Erziehung der Jugend, wobei die Konvergenz zwischen Mission und Kolonialmacht betont wird: »Der Arbeit an der Jugend bringt die holländische Kolonialregierung das größte Interesse entgegen und unterstützt sie reichlich.« Die Erziehung zur Arbeit, so ist am Schluss des Filmes bei der Darstellung eines Aussätzigen-Heimes zu erfahren, ist auch für die »Ärmsten der Armen eine gute Arznei; sie vergessen darüber ihre Not.«

211 Gründer 1992, S. 317.

### Die Hebung der Frauenwelt

In *GOTTES WUNDERTATEN UNTER DEM BATAKVOLK AUF SUMATRA* heißt es unmissverständlich: »Die Hebung der Frauenwelt ist für die Mission von größter Bedeutung.« Und tatsächlich wird noch ausführlicher als in den beiden anderen evangelischen Missionsfilmen die Erziehung der Frauen dargestellt – diesmal anhand der Abläufe eines eigens für die Erziehung geschaffenen Mädchenheims. Der Film enthält eine längere Sequenz, die als paradigmatisch gelten kann. »Ordnung muss sein! Jung gewohnt, alt getan!« – so lautet das imperative Motto. Schemenhaft sind junge Mädchen beim Bettenmachen, Waschen und Kämmen zu erkennen. Ähnliche Szenen, die, wie Simone Prodolliet schreibt, »die Verbindung von Reinlichkeit und christlicher Ethik und die Abgrenzung vom ›schmutzigen, sittenlosen Heidentum«<sup>212</sup> zeigen, tauchen in vielen evangelischen Missionsfilmen auf. Dem Zuschauer wird klar gemacht, dass die Hygienemaßnahmen, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Westeuropa propagiert wurden, in den Missionsgebieten erst noch durchgesetzt werden müssen.

Unterrichtsstunden sind nur ein Bestandteil der missionarischen Strategie. Der europäische Verhaltenskodex richtet sich auch auf die Gestaltung der Freizeit. Szenen, in denen die evangelische Mission als Bewahrer der einheimischen Kultur auftritt, sind die Ausnahme. So weist ein Zwischentitel darauf hin, dass die Missionare die überlieferte Webekunst der Batak in der Missionsschule lehren und erhalten. In der Regel sind allerdings Gebräuche und Rituale der Einheimischen religiös fundiert und werden von der Mission kaum akzeptiert. Nur solange der Arbeitscode westeuropäischen Mustern entspricht, steht einer Nutzung durch die Mission nichts im Weg. Ins Zentrum rückt der Aspekt der Charakterbildung. Aus diesem Grund kommt der Handarbeit eine besondere Funktion zu: »Zum einen galt es, einen Ausgleich zur Kopfarbeit zu schaffen. Zuviel intellektuelle Beschäftigung erachtete man gerade für Mädchen als schädlich. Zum anderen war die Heranbildung brauchbarer Hausfrauen das Hauptziel.«<sup>213</sup> Eine Feststellung, die der Film durch das Motto bestätigt: »Ein Mädchen, das nicht kochen kann, kriegt schwerlich einen guten Mann.«

Schulnoten, insbesondere bei Mädchen, sind ein Sittenzeugnis; Erziehungskomponenten wie Betragen und Fleiß haben auch in anderen evangelischen Missionsfilmen einen besonderen Stellenwert. Der morgendliche Schulbesuch, Gartenarbeit, Handarbeit und Kochen sowie die anschließenden Körperertüchtigungsübungen: Sie alle dienen der Gewöhnung an einen effizienten und regelmäßigen Tagesrhythmus. Im Gegensatz dazu stehen das ungeordnete Leben der ›Eingeborenen‹ und ihre »verwahrlosten Haushalte«<sup>214</sup>.

Der Kampf gegen die Unsittlichkeit und die Erziehung zu Anstand und Disziplin ist auch eines der zentralen Themen in dem katholischen Missionsfilm *DAS KREUZ AM OKAWANGO*. Nachdem die vierte Missionsexpedition endlich das Zielgebiet am Okawango erreicht, erscheinen zum ersten Mal Bilder der zu bekehrenden Stämme. Einführend wird der Häuptling bei der Morgenvisite seines Harems

212 Prodolliet 1987, S. 60.

213 Prodolliet 1987, S. 53.

214 Prodolliet 1987, S. 57.

vorgestellt. Das Verhalten des Häuptlings und die nachinszenierten Szenen der Hochzeit laden den Zuschauer geradezu ein, das Sexualleben der ›Eingeborenen‹ mit Ausschweifung zu assoziieren. Dass Polygamie häufig ein Produkt der ökonomischen, sozialen und politischen Gegebenheiten der afrikanischen Gesellschaften darstellt, verschweigt der Film. Erst nach dem Bekenntnis zum Christentum darf Tokosile (in *DIE SCHWARZE SCHWESTER*, 1933, Pater Stephan Jurczek) ihren Auserwählten heiraten.

In *DIE SCHWARZE SCHWESTER* ist es die Tochter des Häuptlings, die vor dem Zauberer des Stamms in ein katholisches Frauenkloster flüchtet. Dort wird sie getauft und zur Ordensschwester ausgebildet. Als die Malaria bei ihrem Stamm ausbricht, sind es weniger ihre medizinischen Kenntnisse als ihre Herkunft, die es ihr schnell ermöglicht, den Kontakt zu ihren Angehörigen wiederherzustellen und das Vertrauen der anderen Stammesmitglieder zu gewinnen. Tokosiles Vergebung für ihre ärgsten Feinde, auch für den Zauberer, den sie mit ihren Heilkräften vor dem Tod rettet, ist der Schlüssel für das uneingeschränkte Vertrauen, das ihr und dem Orden von nun an entgegengebracht wird. Während in den evangelischen Missionsfilmen immer wieder Druckpressen gezeigt werden und glauben machen sollen, dass die Kirchentexte in der Sprache der Einheimischen verbreitet werden, zeigt sich bei Tokosile der Erfolg der Sprache als direktes Kommunikationsmittel – nicht zuletzt, weil der Film 1934 mit in Berlin lebenden Zulus nachvertont wurde.

Besonders auffällig zeigt sich in *DIE SCHWARZE SCHWESTER* der Einfluss des Ordens auf das Aussehen der Protagonistin. Zunächst werden alle Laienschauspieler in ihrer traditionellen Bekleidung dem Publikum vorgestellt. In einer der folgenden Szenen, in der Tokosile in der Ordensstation auftritt, ist sie in weißer Kleidung ohne Schmuck zu erkennen. Katholischer Orden und evangelische Mission sind sich einig in der Ablehnung von Schmuck. Darüber hinaus stört der unbedeckte Körper den Sittenkodex der Missionare. Das äußere Erscheinungsbild ist ein Code: »Äußerliche Sauberkeit und Reinlichkeit sollten auf das Innere des Menschen wirken.«<sup>215</sup> Das Verbot von Schmuck und individueller Kleidung drückt nicht nur auf symbolischer Ebene die Macht der Kirche aus. Auch eine Auseinandersetzung mit dem Körper soll vermieden werden. In der Zurschaustellung des Körpers sehen die Missionare den Keim jeder Eitelkeit und die Gefahr eines unsittlichen Betragens, der sie mit einer strengen Kleiderordnung begegnen wollen.<sup>216</sup>

Dennoch sind auch emanzipatorische Impulse von den deutschen Ordenszweigen und Missionsgesellschaften ausgegangen, obgleich die Frau als Gattin, Hausfrau und Mutter determiniert ist. »Mit Hilfeleistungen an geschlagene, verstoßene und von Gewalt und Ausbeutung bedrohte Frauen standen sie zweifellos in der Tradition der Frauenbewegung, die den Kampf gegen die Rechtlosigkeit der Frau aufgenommen hatte.«<sup>217</sup> Die Filme thematisieren auch einen Individualisierungs- und Modernisierungsprozess, dem ein ambivalentes Verhältnis hinsichtlich der Bewahrung kultureller Werte eingeschrieben ist. Auch die Missionsfilme entge-

215 Prodolliet 1987, S. 72.

216 Vgl. Prodolliet 1987, S. 75.

217 Prodolliet 1987, S. 152.



DIE SCHWARZE SCHWESTER. Oblatenpater Stephan. 1933

hen nicht jener »dem missionarischen Expansionismus inhärenten ›Dialektik‹ zwischen kulturellem Imperialismus einerseits – einschließlich der destruktiven Folgen für die kulturhistorische Identität der unterworfenen Völker – und den revolutionären, modernisierenden und emanzipatorischen Wirkungen westlich-abendländischer, d. h. christlicher Kultur andererseits.«<sup>218</sup>

### Ethnographische Betrachtungen

Anderen als den bisher behandelten Mustern folgen die Filme der Erzabtei Sankt Ottilien. Von den hier vorhandenen zwölf Filmen, die bis auf SCHWARZE SONNENKINDER (1933, Meinulf Küsters) vermutlich alle von dem Erzabt Dr. Norbert Weber gedreht wurden, haben offenbar nur der in Korea produzierte Film IM LANDE DER MORGENSTILLE (1928) und der auf den Philippinen gedrehte Streifen DIE PERLE DES OSTENS (1926) eine breite Öffentlichkeit erreicht. Besonders die Ausrichtung auf einen offiziellen und daher wenig spezifischen Adressatenkreis, dem die

218 Gründer 1992, S. 577.

Notwendigkeit einer Missionierung in den fremden Ländern deutlich gemacht werden musste, hat Auswirkungen auf die Gestalt der Filme.

In *DIE PERLE DES OSTENS* tritt nur noch ansatzweise der bekannte Missionstopos von der moralischen Verwerflichkeit der fremden Kultur hervor. So sind die in anderen Filmen häufig anzutreffenden Kommentare, die in herablassender Form die Rituale und Gebräuche der einheimischen Stämme bewerten, nicht vorhanden. Ein Stamm wird als gastfreundlich und fleißig dargestellt, die Kultur geachtet. Ähnlich verhält es sich im zweiten längeren Film *IM LANDE DER MORGENSTILLE*, der ebenso wie *DIE PERLE DES OSTENS* als Lehrfilm anerkannt worden ist. So sieht man in einer Szene einen Pater, offenbar Norbert Weber, der sich bemüht, eine Mahlzeit mit Stäbchen zu essen, und sich zu den Einheimischen gesellt, um mit ihnen Schach zu spielen. *IM LANDE DER MORGENSTILLE* verzichtet darauf, den Einfluss und den Erfolg der Mission explizit in Zwischentiteln oder im Bild hervorzuheben; ein weiterer Beleg dafür, dass für Weber nicht die Öffentlichkeitsarbeit für den Orden im Vordergrund gestanden hat.

Obwohl auch Weber über Möglichkeiten der Kooperation mit der kolonialen Verwaltung nachgedacht hat<sup>219</sup>, schlägt sich dies in seinen Filmen kaum nieder. Die Filme aus Sankt Ottilien beeindrucken durch die vom Verständnis des Abtes gegenüber der fremden Kultur geleitete Absicht, die asiatische Kultur – vor allem die koreanische – nicht zu verändern, sondern sie zu dokumentieren und zu bewahren. In dieser Hinsicht kann tatsächlich von einem ethnographischen Darstellungsmodus gesprochen werden. Die »Bayerische Staatszeitung« beschreibt 1927 *DIE PERLE DES OSTENS* wie folgt: »Seit Korea japanisch ist, schwinden die alten Sitten und Eigenarten. Der Film selbst zeigt dann in prächtig geschauten und glänzend beleuchteten Freilichtaufnahmen charakteristische Bilder von Land und Leuten, von der Arbeit der Koreaner auf Reisfeldern, in den Werkstätten und in besonders interessanter Art der Weberei und das kleingewachsene trippelnde Volk der Frauen. Von größter Anschaulichkeit und außerordentlich reizvoll ist die Darstellung einer koreanischen Brautwerbung und Hochzeit mit den vielen umständlichen und würdevollen Zeremonien, den häuslichen Vorbereitungen und der stolzen Kleidung. Kostbar und selten sind die Aufnahmen über den Ahnenkult, über eine Leichenfeierlichkeit, über ein buddhistisches Kloster, wobei man auch prächtige Wohnkultur bewundern kann.«<sup>220</sup>

Obwohl der völkerkundliche Wert der Aufnahmen geradezu bewundert wird, hat dieses Kriterium eine marginale Rolle bei der ›Vermarktung‹ der Filme gespielt. Statt den wissenschaftlichen Wert der Aufnahmen ins Zentrum der Werbung für den Film zu stellen, wird auf dem Ankündigungsflugblatt vom 23. September 1932 für das Kino Tivoli in Aschaffenburg der Stamm der Igoroten als abschreckendes Beispiel für »die wachsende Gottlosenbewegung« angekündigt, gegen die Norbert Weber angeblich kämpft. Zudem werden Erwartungen geweckt, die der Film nicht einlöst: »Der wilde Stamm der Igoroten, der heute noch die barbarische Sitte der Kopf-Jägerei zu seinem Götzendienst gebraucht, pflanzt die erbeuteten Menschenschädel als Siegeszeichen auf! Diese armen Heiden schmachten in Gottlosigkeit!« Offenbar müssen Klischees bedient werden, um die

219 Vgl. Renner 1985, S. 36.

220 Zit. n. Chronik der Erzabtei, Januar bis Mai 1927, S. 94–96 (Sankt Ottilien).

Aufmerksamkeit der Besucher zu gewinnen und sie zum Besuch einer Filmaufführung in einem öffentlichen Kino zu motivieren.

Von einer effektvollen dramaturgischen Konzeption und einer strategischen Anwendung emotionaler Mittel mit dem Ziel, Enthusiasmus für die Missionare zu wecken, sind die Filme des Erzabtes Norbert Weber weit entfernt. Da seine Filme nicht auf eine kommerzielle Auswertung zielten, treten narrative Strukturelemente zugunsten einer ethnographischen Betrachtung fremder Kulturen in den Hintergrund.

Während *DIE PERLE DES OSTENS* nachweislich in Kinos ausgewertet wurde, fehlen insbesondere bei den kürzeren Korea-Filmen (5–20 Minuten) des Abtes Weber Hinweise darauf, dass sie in anderen Gemeinden oder gar in Kinos gezeigt wurden: *NACH DEM FERNEN OSTEN* (1926) und *EINE KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER* (1928) wurden immerhin zensiert, während für *AUF DEN KOREANISCHEN MISSIONSFELDERN* sowie *UNTER DER JUGEND KOREAS* keine Zensur nachweisbar ist. Vermutlich sind diese Filme vornehmlich für private Zwecke zum Einsatz gekommen. Selbst längere Filme wie *DIE PERLE DES OSTENS* stießen auf entschiedenem Widerstand in den katholischen Gemeinden, vor allem auf dem Land.<sup>221</sup> Daher sollte der Film zunächst nur in München an der Universität und in einer eigens vorbereiteten Schülervorführung laufen.<sup>222</sup> Die katholische Amtskirche lehnte bis 1927 die Möglichkeit, mit Filmen den Glauben zu verbreiten und für die Ziele der deutschen Ordenszweige im Ausland zu werben, weitgehend ab.<sup>223</sup> Noch immer wurde das Kino pauschal für den ›moralischen Verfall‹ verantwortlich gemacht. Statt eine eigene Filmarbeit zu etablieren, forderten die katholischen Kirchenvertreter eine stärkere Zensur. Ein erster, grundlegender Wandel stellte sich erst auf den Bischofskonferenzen 1927–29 ein.

### Der Missionsfilm auf dem Markt

Akzente für eine geistige Standortbestimmung der katholischen Filmarbeit setzten die unter Beteiligung führender deutscher Filmfunktionäre durchgeführten Filmkongresse in Den Haag (1928) und München (1929).<sup>224</sup> Auf dem II. internationalen Filmkongress in München wurde der Film erstmals als ein Mittel zur Volksbildung und Unterhaltung behandelt. Daraus resultierte die Forderung, nationale katholische Filmorganisationen zu gründen und die Produktion besonders auf dem Gebiet des Kultur- und Lehrfilms auszuweiten. Die Amtskirche signalisierte ihre Bereitschaft, die Katholischen Filmstellen von nun an bei ihrer Arbeit zu unterstützen, ohne dass freilich die Kritik und die Vorbehalte gegenüber dem Film verstummten. Im weiteren Verlauf nahmen auch die Katholikentage Einfluss auf die katholische Filmarbeit.

Die Auswirkungen der Filmkongresse lassen sich auch in der Chronik der Erzabtei Sankt Ottilien von Juli 1929 bis Januar 1930 nachvollziehen; zum ersten Mal findet hier eine umfangreiche und erfolgreiche Vorführrreise mit Filmapparaten

221 Vgl. Chronik der Erzabtei, Jan. bis Mai 1927, S. 94–96.

222 Vgl. Brief an R. P. Stegmüller, 20. 1. 1927 (Sankt Ottilien).

223 Vgl. Schmitt 1978, S. 55f.

224 Vgl. Schmitt 1978, S. 62f.

durch hundert Dörfer und Städte Erwähnung, bei der in der Regel auch Missionspredigten gehalten wurden.<sup>225</sup> Sie lösten die noch in den 20er Jahren verbreiteten Lichtbildvorträge des Ordens über fremde Kulturen ab oder ergänzten sie.

Bis 1932 hat sich die Vertriebssituation weiter gewandelt. Wie die finanziellen Rückführungen zu *DIE PERLE DES OSTENS* zeigen, konnte der Film im Sommer 1932 in 13 kleineren Gemeinden, darunter z. B. Landsberg, Rosenheim und Lauenfen zum Einsatz gebracht werden; allerdings hielten sich die Gewinne in Grenzen, vereinzelt wurden sogar Verluste verzeichnet.<sup>226</sup> Der Film wurde 1932 in einem öffentlichen Kino in Aschaffenburg zusammen mit *FRONLEICHNAMSPROZESSION* (1931) lediglich mit Musikbegleitung vorgeführt. In einer am folgenden Tag veröffentlichten Kritik wurde der fehlende Zusammenhang der beiden Filme, der laienhafte Charakter der Aufnahmen und die schlechte Tonqualität gerügt, die durch abgenutzte Schallplatten verschuldet sei. Demgegenüber hielt der Zeitungskritiker eine Aufführung in einer Pfarrgemeinde mit einer Rahmenveranstaltung und einem begleitenden Vortrag durch einen kompetenten Pater durchaus für wünschenswert.<sup>227</sup>

Entscheidende Bedeutung für die kirchlichen Spielstellen kam der Lichtspieltheaterverordnung für das Deutsche Reich vom 19. Januar 1926 mit seinen ergänzenden Runderlassen des Ministers für Volkswohlfahrt vom 28. April 1927 und vom 28. März 1929 zu: Wo keine festen Kinos vorhanden waren, gab es erhebliche Erleichterungen für Wander- und Vereinslichtspiele, die »kaum oder nur mit erheblichem finanziellem Aufwand die üblicherweise einzuhaltenden sicherheitspolizeilichen Vorschriften«<sup>228</sup> erfüllen konnten. Am 24. September 1931 folgte ein weiterer Runderlass, der die Erleichterungen auch für Orte geltend machte, in denen feste Kinos existierten. Konfessionelle Filmstellen versuchten einen Nachweis über die Gemeinnützigkeit ihrer Arbeit bei den jeweiligen Landesregierungen zu erreichen, um damit eine Befreiung von der Vergnügungssteuer zu erlangen.<sup>229</sup> Dies wurde im Allgemeinen genehmigt. Neben den vereinfachten Vorschriften für Aufführungen und dem allmählichen Abbau der Vorbehalte der Amtskirche gegenüber dem neuen Medium war es nicht zuletzt der ständigen Zunahme der Pfarrkinos zu verdanken, deren Zahl von 1925 an bis 1932 auf 600 anstieg, dass zwischen 1929 und 1932 die Hälfte der katholischen Filmproduktion in der Weimarer Zeit entstanden ist.<sup>230</sup>

Die Einrichtungen verfügten in der Regel sowohl über eine eigene Projektionsausrüstung als auch über Vorführmöglichkeiten in eigenen Gemeinderäumen oder privaten Sälen, wobei die seelsorgerische Betreuung der Gläubigen und der Film als Mittel der Volksbildung und Unterhaltung im Mittelpunkt standen. Schmitt sieht in den Pfarrkinos eine wichtige Basis für die katholische Filmindustrie: »Ohne großen finanziellen und verwaltungstechnischen Aufwand wurden diese Filminstitutionen zu wichtigen Gliedern der kirchlichen Filmbewegung, deren Basisarbeit auch für die großen katholischen Filmfirmen einen Absatzmarkt

225 Vgl. Chronik der Erzabtei, Juli 1929 bis Januar 1930, S. 439.

226 Vgl. Rückführungen. Die Perle des Ostens. Chronik der Erzabtei, 21. 6. 1932 bis 17. 8. 1932.

227 Vgl. Ein Missionsfilm im Tivoli. In: Beobachter Main, 24. 9. 1932 (Sankt Ottilien).

228 Schmitt 1978, S. 53.

229 Vgl. Schmitt 1978, S. 54 ff.

230 Vgl. Schmitt 1978, S. 98.

schuf und so für diese von erheblicher wirtschaftlicher Bedeutung war.«<sup>231</sup> Auch die Umstellung von Stumm- auf Tonfilm gelang zügig. Zudem setzte sich das 16 mm-Schmalfilmformat, das bedeutende Vorteile bei den Sicherheitsvorschriften mit sich brachte, im Vereinsfilmbereich immer mehr durch.<sup>232</sup>

Auch die evangelische Kirche stand dem neuen Medium zu Beginn des 20. Jahrhunderts zunächst skeptisch gegenüber.<sup>233</sup> Doch während beispielsweise die 7. Preußische Generalsynode 1915 Filmproduzenten und Kinobesitzern aufgrund der Produktion und Distribution von Filmen einen volksverderblichen Einfluss zuwies, erkannte die evangelische Publizistik den Wert des Films schon früh. So übte der evangelische Pastor Walther Conradt bereits 1910 Kritik an der indifferenten Haltung der Kirchen gegenüber dem Filmwesen und forderte, dass kommerzielle Firmen von der evangelischen Kirche beauftragt werden sollten, um Filme für die evangelischen Spielstätten zu produzieren. Bereits sechs Jahre später mündeten seine Überlegungen in den Vorschlag, eigene kirchliche Filmorganisationen zu gründen.<sup>234</sup> Doch erst ab 1922 kann von einer praktischen evangelischen Filmarbeit gesprochen werden. Während die katholische Missionsfilmarbeit von den Missionsorden und -kongregationen getragen wurde, waren es auf evangelischer Seite die Missionsgesellschaften, die von einzelnen Missionaren produzierte Filme übernahmen oder, wie z. B. die Filmstelle Bethel, Filmproduktionen von professionellen Firmen wie Deulig oder Gervid-Film in Auftrag gegeben haben. Von 1922 bis 1925 entstehen für Bethel 13 Filme, die sich thematisch mit den Einrichtungen der Bodelschwingschen Anstalten auseinandersetzen.

### Filmvorführung als Gottesdienst

Bis 1930 wurden Filme wie *ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS* in Wandervorführarbeit gezeigt. Erst danach folgten feste Spielstellen. Es existierte ein reger Austausch unter den Missionsgesellschaften, zu denen u. a. die Betheler Mission, die Rheinische Missionsgesellschaft in Wuppertal-Barmen und die Basler Missionsgesellschaft gehörten. In einer Abmachung über die Vorführung von Missionsfilmen im Winter 1930/31 wurden die Einsatzgebiete der zur Verfügung stehenden Missionsfilme aufeinander abgestimmt; zudem wurden die Gebiete benannt, in denen Missionsgesellschaften Filme produzierten. So konnte ein Niederländisch-Indien-Film wie *AUF VORPOSTEN IM URWALD EINER HEIDNISCHEN INSEL* (1928) bei der Rheinischen Missionsgesellschaft in Wuppertal-Barmen bezogen werden, während ein Ostafrikafilm wie *IN JESU DIENST VON BETHEL NACH OSTAFRIKA* (1927) bei der Filmstelle in Bethel erhältlich war.<sup>235</sup>

In einem Bericht der Rheinischen Mission aus dem Jahre 1971 ist von einem unbekanntem Autor zu erfahren, dass Filme wie *AUF VORPOSTEN IN HEIDNISCHEM URWALD* und *GOTTES WUNDERTATEN UNTER DEM BATAKVOLK AUF SUMATRA* in »35 mm schwarz-weiß gedreht waren und auch in diesem Format vorgeführt

231 Schmitt 1978, S. 83.

232 Vgl. Schmitt 1978, S. 84.

233 Vgl. Schmitt 1978, S. 29–32.

234 Vgl. Schmitt 1978, S. 32.

235 Vgl. RGM 530, Bild und Film ab 1927–1934, A/h 31 (Rheinische Mission Wuppertal Barmen).

werden mußten«. Aus diesem Grund, so der Zeitzeuge »waren immer 2 Mitarbeiter mit einer ca. 1 Ztr. schweren Vorführungsapparatur unterwegs. Der Transport erfolgte per Bahn und Handwagen. Aus eigener Erfahrung kenne ich die Strapazen, die mit diesem Dienst verbunden waren. Noch 1955 hörte ich in Südwestafrika die älteren Missionare sagen, daß sie keinen Wert auf einen Heimaturlaub legten oder mit Grauen daran dachten, wenn sie in der Heimat auf Filmreisen gehen mußten.«<sup>236</sup>

Die »Mitteilungen und Vorschläge für Veranstalter von Filmvorführungen« der Bodenschwingschen Anstalten Bethel empfehlen nicht nur, die Filmvorführer, die mit jeder Menge Gepäck unterwegs waren, am Bahnhof oder Nachbarort mit einem Hand- oder Kutschenwagen abzuholen; detailliert wird darin auch auf die Verteilung der Einladungshefte, die Motivation von kirchlichen und christlichen Organisationen, die Inkenntnissetzung der Ortspolizeibehörde bezüglich der Befreiung von der Vergnügungssteuer, die Schaltung von Anzeigen und die damit erhoffte positive Aufnahme der Filme in der Lokalpresse sowie die Raumfrage und den Eintrittspreis hingewiesen. Besonders interessant hinsichtlich der Ausführungspraxis ist das Postulat für die »Umrahmung der Filmvorführung«, das auch für die Basler und Barmer Mission Geltung hatte. »Gemeindegeseang oder Chorgesang und vor allem Mitwirkung der Orgel zwischen den einzelnen Akten in Anpassung an das Dargebotene tragen zur Vertiefung der Eindrücke bei. Man gestalte die Vorführung der Filme zu Feierstunden und suche, wo es angängig ist, die Veranstaltung nach dem beigelegten Programm durchzuführen. In den Kirchen wird die Vorführung dann zu einem Gottesdienst, der auf alle Besucher tiefen Eindruck machen wird.«<sup>237</sup> Unterstützt wurde der »tiefe Eindruck« auch durch das für jeden Film gefertigte Programmheft, in dem der genaue Ablauf der Veranstaltung, Vorträge und Lieder aufgeführt sind.<sup>238</sup>

Der erste Teil des Filmprogramms begann erst nach dem Eingangslied und dem Eingangswort. Die Unterbrechungen zwischen den Filmrollen wurden genutzt, um mit Liedern die Bilder zu verarbeiten. Bei der Aufführung von AUF VORPOSTEN IM URWALD EINER HEIDNISCHEN INSEL (1928) wurde der Eindruck einer völkerkundlich motivierten Darstellung der »Eingeborenen« durch die Unterbrechung des Films aufgehoben. Die bei dem Wechsel der Filmrollen entstehende Pause wurde für ein Lied genutzt, das zu den vorangegangenen Szenen Stellung nahm und die emotionale und inhaltliche Kommentierung der folgenden Szenen gewissermaßen vorbereitete.

Die effiziente Auswertung des Filmes durch andere Missionsgesellschaften belegt beispielhaft ein ähnliches Programmheft mit identischem Ablauf für eine Aufführung der Norddeutschen Mission in Bremen. Hier wurde auch zu Spenden aufgerufen: »Jede, auch die geringste Gabe ist herzlich willkommen. Wir haben etwa 17 000 Missionsfreunde, wenn jeder uns einen Sonderbetrag von Mr. 3,- sendet, können wir die nächsten dringenden Aufgaben erfüllen. Wer hilft mit?«<sup>239</sup>

236 Die Arbeit mit dem Film. Geschichte in Daten und Stichworten 1927–1950. S. 1. RGM 531, Bild und Film ab 1934–1966, A/h 32.

237 Mitteilungen und Vorschläge für Veranstalter von Filmvorführungen (Von Bodenschwingsche Anstalten Bethel).

238 3. 491 Bild und Film A/h Bd. 2 ca. 1928–1970 (Rheinische Mission Wuppertal Barmen).

239 3. 491 Bild und Film A/h Bd. 2 ca. 1928–1970.



Programm-Heft. 1928

Am Ende dankt die Norddeutsche Mission der Rheinischen Mission für die Überlassung des Films und wiederholt noch einmal den Spendenaufruf, der schon zu Beginn dem Programm zu entnehmen ist. Auch das Ziel der Spende wird benannt: das Missionsgebiet in Togo, wo 30 Missionare vertrieben wurden und nun der Neuanfang unterstützt werden soll.

Im Jahre 1926 kam die Filmstelle Bethel, eine der führenden Missionsgesellschaften der Weimarer Republik, schon auf sechs, bis zum Jahr 1929/30 auf insgesamt 40 und im Jahre 1933 auf 15–20 Vorführreisen. »Zu den Aufgaben der Filmstelle gehörte auch die Versorgung deutscher evangelischer Gemeinden im europäischen Ausland mit Filmprogrammen.«<sup>240</sup> Insgesamt stellten die Produktion, die Zusammenarbeit mit anderen Missionsgesellschaften sowie die Aufführungspraxis der Missionsfilme einen großen Erfolg für die Filmstelle Bethel dar.<sup>241</sup> Die Filmvorführungen hatten einen hohen Werbeeffekt, darüber hinaus brachten sie einen erheblichen finanziellen Gewinn.

240 Schmitt 1978, S. 125.

241 Vgl. Schmitt 1978, S. 126.

Reiner Ziegler

## Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler

Auf Anregung des Wiener Universitätsprofessors Erwin Hanslik gründete Hans Cürlis am 11. Juni 1919 in Berlin ein Institut für Kulturforschung, das sich in Konzeption und Aufgabenstellung an dessen gleichnamigem Institut orientierte. In einer undatierten Selbstdarstellung aus den 20er Jahren definierte Cürlis die Aufgabe beider Institute vage als »rein wissenschaftliche Arbeit auf dem Gebiet der Kulturforschung«; die »Darstellung der Forschungsergebnisse« solle in »geeigneter Form«, etwa in Vorträgen und Publikationen, aber auch in Filmen geschehen.<sup>242</sup> Beide Institute gaben die unregelmäßig erscheinende Druckschrift »Erde« heraus; beide verfügten über eine eigene Filmabteilung. Sein Institut, so Cürlis später, sei das erste in Deutschland gewesen, das »bewußt den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse [seiner] Arbeit gewählt« habe.<sup>243</sup> Cürlis' Institut für Kulturforschung war in seiner Rechtsform ein eingetragener Verein; Mitarbeiter waren u. a. Berthold Bartosch, Walther Günther, Karl Koch, Ellen Kraft, Toni Raboldt, Lotte Reiniger und Karl With.

Cürlis' Absicht, mit dem Medium Film eine möglichst breite Öffentlichkeit zu erreichen, kamen technische Neuerungen bei der Filmvorführung zu Hilfe, insbesondere die Tageslichtprojektoren der Petra AG – eine Art Schrankkino, bei dem der Projektor nur einen Meter hinter der Leinwand montiert war. Die Petra AG richtete Cürlis' Filmabteilung ein, subventionierte die Filmproduktion, ohne aber Einfluss auf deren inhaltliche Gestaltung zu haben, und übernahm den Filmvertrieb. Der Reingewinn sollte zwischen der Petra AG und dem Institut für Kulturforschung geteilt werden. Dieses Konzept erwies sich aber als nicht tragfähig, da der Preis für die »Schulchränke« der Petra AG von ursprünglich 5000 Reichsmark (RM) schnell auf 30 000 RM stiegen und sie somit für Schulen unerschwinglich wurden.<sup>244</sup> Cürlis bedauerte den jähen Abbruch der Geschäftsbeziehungen zur Petra AG umso mehr, als er der festen Überzeugung war, dass »die ganze Schulfilmbewegung« mit Hilfe dieser Projektoren »einen beschleunigten Verlauf hätte nehmen können«.<sup>245</sup>

### Altdeutsche Madonnen geraten in Bewegung

Das besondere Interesse von Hans Cürlis galt zunächst der Verwendung des Films für Lehr- und Unterrichtszwecke. Cürlis' Nähe zur Kinoreformbewegung wird u. a. durch ein Schreiben des Vorsitzenden des Vereins zur Bekämpfung des

242 Der Nachlass Cürlis befindet sich in der Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK), Berlin. Hier: 4.3–87/19 – Cürlis, Sonderformate 7/12.

243 Cürlis 1929, S. 316.

244 4.3–87/19 – Cürlis, 58/68. Schreiben des Instituts für Kulturforschung an die Reichskredit- und Kontrollstelle vom 14. 12. 1920.

245 Cürlis 1929, S. 316f.

Schundfilms vom 4. Februar 1920 bestätigt, im dem er ihn bittet, die Gründung einer Ortsgruppe des Vereins in Berlin zu übernehmen und deren Geschäftsstelle in seinem Büro einzurichten.<sup>246</sup> Cürlis' starkes Interesse am Einsatz des Films im Erziehungsbereich lässt sich darüber hinaus am Schriftverkehr mit dem Verein zur Hebung des Kinematographenwesens in Leipzig ablesen, dem er detaillierte Vorschläge für die Durchführung von Filmveranstaltungen für Schüler machte.<sup>247</sup> Als Referent für Film und Foto im Auswärtigen Amt stellte Cürlis das Material für eine Präsentation des »deutschen wissenschaftlichen und Reform-Filmwesens« auf der Internationalen Filmausstellung 1920 in Amsterdam zusammen, das neben den Statuten von Filmklubs mit pädagogischem Anspruch u. a. auch Gesamtverzeichnisse von Lehrfilmen und Organisationsplänen von Schul- und Stadtkinos enthielt.<sup>248</sup>

Bis Mitte der 20er Jahre produzierte das Institut für Kulturforschung neben einigen geographischen Filmen und wenigen Filmen aus dem Bereich der bildenden Kunst fast ausschließlich Filme politischen Inhalts: Filme über die politischen und wirtschaftlichen Probleme als Folge des verlorenen Weltkrieges und der von den Siegermächten auferlegten Friedensbedingungen. Viele dieser Filme sind parallel zu und wahrscheinlich auch im Zusammenhang mit Cürlis' Tätigkeit als Filmreferent beim Auswärtigen Amt von 1919 bis 1921 zu sehen.

Als promovierter Kunsthistoriker richtete Hans Cürlis sein Augenmerk früh auf Filme aus dem Bereich der bildenden Kunst. 1919 drehte er mehrere Filme, die Kleinplastiken aus Berliner Museen zeigten. Vermutlich ab 1922 entstanden die ersten Aufnahmen seines umfangreichen Zyklus »Schaffende Hände« über bildende Künstler bei der Arbeit – Filme, bei denen die Kamera sich vor allem auf die Hände der Künstler im Schaffensprozess konzentriert.

Die Beschäftigung mit Kunst und Künstlern konnte zu diesem Zeitpunkt bereits auf zaghafte Anfänge in der Kaiserzeit zurückblicken. Schon vor dem Ersten Weltkrieg gab es Filme, die »in der Tradition der ›Lebenden Bilder‹« Plastiken zeigen, die durch Schauspieler nachgestellt wurden.<sup>249</sup> Der bildende Künstler als zentraler Akteur melodramatischer Spielfilme, die ihre Dramatik aus dem Künstlermythos schöpften, war Anfang der 20er Jahre eine populäre Filmfigur. Mit seinen frühen Versuchen einer filmischen Wiedergabe von Kunstwerken aus dem Jahr 1919 oder gar in seinen Werkstattbesuchen, die bildende Künstler bei der Entstehung eines Kunstwerks zeigen, verfolgte Cürlis eine andere Absicht. Sie stehen heute als Pionierleistung für das Bemühen, das Phänomen der bildenden Kunst im Film »streng dokumentarisch« zu behandeln. Gleichzeitig sind sie wertvolle Dokumente der Kunstgeschichte.

»Mir lag von Anfang an in erster Linie daran, mit Hilfe des Films die ewige Welt der bildenden Kunst an die Massen heranzubringen.«<sup>250</sup> So begründete Cürlis später sein Engagement. 1919 wagte er sich zusammen mit dem Kunsthistoriker Karl Koch an die Realisation eines Filmprojektes, das die Wiedergabe

246 Vgl. 4.3–87/19 – Cürlis, 18/68: Brief von N. Miller an Hans Cürlis vom 4. 2. 1920.

247 Vgl. 4.3–87/19 – Cürlis, 18/68: Brief von N. Miller an Hans Cürlis vom 4. 2. 1920.

248 Vgl. 4.3–87/19 – Cürlis, Sonderformate 7/12. Schreiben des Instituts für Kulturforschung vom 20. 7. 1920 an N. Kultz, Oberbürgermeister von Zittau.

249 Stamm 1990, S. 63.

250 Cürlis 1939 a, S. 119.



Lovis Corinth (Aufnahme von 1923). SCHAFFENDE HÄNDE: CORINTH, LIEBERMANN, SLEVOGT. Hans Cürlis. 1957.

von Kleinplastiken zum Ziel hatte. Zehn Filme mit einer Laufzeit von knapp acht Minuten entstanden, die Kleinplastiken aus Berliner Museen in ungewohnter Perspektive und Größe zeigten: Altdeutsche Madonnen, Bronze, Deutsche Heilige, Indische Kleinkunst, Kleinplastik, Köpfe, Negerplastik, Ostasiatische Kleinkunst, Plastische Bildwerke, Porzellan. Bewusst setzte Cürlis die medialen Möglichkeiten des Films ein: Das plastische Kunstwerk habe seine Anwendung geradezu herausgefordert, indem es das Auge auf Details lenke, die dem Betrachter ansonsten verborgen geblieben wären.<sup>251</sup> Mit Hilfe einer drehbaren Scheibe erzeugte er die Illusion einer Bewegung, die die Darstellung der Plastik von allen Seiten möglich machte. Jede der Plastiken wurde auf einem Drehsockel platziert und »einmal langsam um ihre Achse gedreht«. Auch bei dem nur wenig später entstandenen Filmzyklus »Schaffende Hände« fällt auf, dass der gewählte Bildausschnitt nicht durch eine Verringerung bzw. Vergrößerung des Abstandes der Kamera zum Objekt verändert wurde. Die Aufnahmen wurden im Freien bei Sonnenlicht gemacht, da »es damals noch keine bequemen Lampen«

251 Vgl. Cürlis 1955, S. 174f.

gab.<sup>252</sup> Cürlis kommentierte diese Entscheidung für plastische Bildwerke darüber hinaus mit dem Hinweis, dass »die Schöpfung des Bildhauers [...] am ehesten dem räumlichen Bewegungsmoment, ohne den wir uns eine Filmvorführung schlecht denken können«, entgegenkomme.<sup>253</sup> Leider konnte keiner dieser Filme bislang in einem Archiv nachgewiesen werden.

Nach einer Begutachtung im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht unter Vorsitz von Prof. Dr. Felix Lampe stießen die Filme jedoch auf die »fast ungeteilte Ablehnung« der hinzugezogenen Kunsthistoriker, die insbesondere das Moment der Bewegung bemängelten. Sie vertraten einhellig die Meinung, dass eine Plastik zu stehen und sich nicht zu bewegen habe. Cürlis vermutete aber sicher zu Recht, dass die Kritik dem Medium Film an sich gegolten habe, da der Film 1919 in gebildeten Kreisen immer noch den Ruf eines billigen Jahrmarktvergnügens gehabt habe und der Zusammenhang mit Kunstwerken daher als geschmacklos empfunden worden sei. Ungeachtet dieser Einwände beurteilte Cürlis selbst die Filme als sehr gelungen und fühlte sich zu weiteren Filmen aus dem Bereich der bildenden Kunst ermutigt.<sup>254</sup>

Bereits 1915 hatte Sacha Guitry für seinen Film *CEUX DE CHEZ NOUS* die Maler Auguste Renoir und Claude Monet malend vor der Staffelei gefilmt.<sup>255</sup> Später berichtete auch Oskar Messter im Rückblick auf seine Anfangsjahre, dass er Filmaufnahmen eines Pferdes in verschiedenen Positionen für Professor Louis Tuaillon (1862–1919) gemacht habe, damit dieser »die günstigste Stellung« für eine Skulptur auf der Mainbrücke in Mainz, die den Kaiser zu Pferd darstellen sollte, herausfinden konnte. Er erinnerte auch an Filmaufnahmen, bei denen Kleinplastiken mit Hilfe einer Drehscheibe gefilmt wurden, wobei es ihm darum ging, dem Künstler durch die Aufnahme des verkleinerten Modells eine Überprüfung der Wirkung des Kunstwerks zu ermöglichen. Messter filmte auch »lebende Gruppen« auf einer Drehscheibe, um dem Künstler die »idealste Stellung seiner Modelle« aufzuzeigen.<sup>256</sup> Cürlis hingegen wollte in seinen Filmen die Kleinplastiken aus ungewöhnlicher Perspektive und in starker Vergrößerung zeigen, um die Qualität des Kunstwerks für den Betrachter sichtbar zu machen. Sein Filmzyklus »Schaffende Hände« verfolgte die Absicht, künstlerische Techniken für die Schulung zu dokumentieren; langfristig sollte ein Archiv bekannter Künstler entstehen.

### Corinth malt für die Kamera

In einem Referat bei einer Tagung der deutschen UNESCO-Kommission im Oktober 1966 im Museum Folkwang in Essen bestätigte Hans Cürlis, dass es die Intention seiner Filme aus dem Bereich der bildenden Kunst gewesen sei, »diese Dinge intensiv an weite Kreise der Bevölkerung heranzutragen«, und dass ihm dafür gerade der Beiprogrammfilm im Kino geeignet erscheine. Es sei sein persönliches Anliegen in seinem Filmzyklus gewesen, »die typische Arbeitsweise, die »Hand-

252 Cürlis 1939 a, S. 120.

253 Cürlis 1939 a, S. 120.

254 Vgl. Cürlis 1955, S. 175 f.

255 <http://www.chez.com/robysavia/frceux.html> (15. 8. 2003).

256 Messter 1936, S. 126 f.

schrift« eines Künstlers im Film festzuhalten und darzustellen«. Sein Hinweis, dass er einige der Künstler später nochmals gefilmt habe, um Entwicklung und Veränderung ihrer »Handschrift« dokumentieren zu können<sup>257</sup>, belegt sein hohes kunsthistorisches Interesse. Gerade diese Filmaufnahmen, die teilweise Jahrzehnte später entstanden – etwa mit Max Pechstein (1927, 1951, 1952, 1955, 1956) und George Grosz (1923, 1924, 1958) –, sind heute lebendige und wertvolle Dokumente der Kunstgeschichte.

Cürlis schrieb Mitte der 20er Jahre über seine Dreharbeiten, die Kamera sei stets so positioniert worden, dass die Hände des Künstlers möglichst groß und gut ausgeleuchtet gefilmt werden konnten. Dabei durfte der Künstler bei seiner Arbeit durch die Dreharbeiten nicht gestört werden. Ziel war es, den Arbeitsprozess bei der Entstehung eines Bildes zu erfassen. Da dies in Abhängigkeit von der Arbeitsweise des Künstlers Wochen beansprucht und damit die finanziellen Möglichkeiten seines Instituts überstiegen hätte, entschied sich Cürlis für Filmaufnahmen von der Entstehung einer Skizze oder für einen Ausschnitt aus dem Schaffensprozess. Die Kosten für das Filmmaterial bei einem Film mit einer Laufzeit von zehn Stunden gab er mit 6000 bis 8000 RM an. Cürlis' Vorliebe für Skizzen hatte aber nicht nur finanzielle Gründe, denn für ihn war die Skizze auch »die einfachste und freieste Äußerung des Malers«, da sich die Hand des Künstlers hier »am ungezwungensten« bewegen würde.<sup>258</sup>

Zwischen 1922 bis 1932 entstanden abendfüllende Filme wie *MALER BEI DER ARBEIT* (1924), *SCHAFFENDE HÄNDE: DIE MALER* (1926), *SCHAFFENDE HÄNDE: DIE BILDHAUER* (1927), *DIE GRAPHISCHEN KÜNSTE* (1927), *DEUTSCHES KUNSTHANDWERK* (1927), *KUNSTHANDWERK, II. FOLGE* (1929), *SCHAFFENDE HÄNDE – KARIKATURISTEN* (1928) oder *EIN VERMÄCHTNIS. 1923–1933. ZEHN JAHRE »SCHAFFENDE HÄNDE«* (1933). Daneben edierte Cürlis sowohl Einzelporträts wie *SCHAFFENDE HÄNDE. MOPP (MAX OPPENHEIMER)* (1928) oder *SCHAFFENDE HÄNDE. DER HOLZBILDHAUER OTTO HITZBERGER* (1928) als auch Kombinationen seiner Archivaufnahmen. Da sich Cürlis' formales Vorgehen bis 1934 nicht änderte, soll eine Künstleraufnahme exemplarisch herausgegriffen werden.

Die Aufnahmen von Lovis Corinth für den Filmzyklus »Schaffende Hände« entstanden 1923. Erstmals wurden sie in dem Film *MALER BEI DER ARBEIT* (1924) verwendet, der am 20. Dezember 1923 im Graphischen Kabinett Neumann in Berlin vorgestellt wurde. Der »Film-Kurier« wies darauf hin, dass die Filmaufnahmen teilweise erst nach »Überwindung eines gewissen Widerwillens« der Künstler zustande gekommen seien, was auch zu verstehen sei, da der Film den Eindruck eines »gewissen »Varieté-Musikmal(e)ns« hervorrufe. Kritisiert wurde, dass die eigentliche Absicht, die Hand des Künstlers bei der Arbeit zu zeigen, verfehlt worden sei, da »die zeichnende oder malende Hand selbst nahezu vollkommen [...] vom weißen Papier« überstrahlt werde und kaum zu erkennen sei. Die primäre Intention des Films, die Hände der Künstler so abzubilden, dass deren Arbeitsweise für den Betrachter klar zu erkennen ist, schien dem Rezensenten nicht erreicht. Den gefilmten Künstlern warf der »Film-Kurier« vor, ihre »Manier des Malens« sei zu einer Darstellung künstlerischer Techniken wenig geeignet, da

257 Cürlis 1967, S. 84f.

258 Cürlis o. J. (1926), S. 5.



Max Liebermann (Aufnahme von 1923). SCHAFFENDE HÄNDE: CORINTH, LIEBERMANN, SLEVOGT. Hans Cürlis. 1957

sie »gewiss einer modernen Richtung« zuzuordnen seien; ihre Art der »Schnellmalerei« sei Ausdruck »abnormer individueller Auffassung des Gesehenen«, die der Zuschauer »nur schwer oder gar nicht« begreife. Ein gewisses Interesse zollte er – mit Blick auf die Absicht, die Arbeitsweise zeitgenössischer Künstler im Film festzuhalten – der Sequenz, die Lovis Corinth bei der Arbeit zeigt.<sup>259</sup> Corinths Witwe datierte diese Filmaufnahmen auf das Jahr 1923, Cürlis hingegen in den Herbst des Jahres 1922. Corinth war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten längst etabliert – so seine Witwe im Rückblick am 31. Juli 1957 in ihrem Tagebuch<sup>260</sup> – und als Vorsitzender der Berliner Sezession eine der führenden Künstlerpersönlichkeiten. Die Entscheidung, für die ersten Filmaufnahmen Corinth zu wählen, begründete Cürlis mit der Bemerkung, dass Corinth einer »der angesehensten und zugleich [...] kritischsten« Maler gewesen sei.<sup>261</sup> Es sei nicht einfach gewesen, seine Zustimmung für die Filmaufnahmen zu erhalten, da der Film noch Anfang der 20er Jahre »kleinster Leute Vergnügen« gewesen sei und »kulturell Gehobene« ihm eher kritisch und ablehnend gegenübergestanden hätten.<sup>262</sup> Die Originalkopie

259 Gefilmte Künstlerhände. In: Film-Kurier, Nr. 282, 22. 12. 1923.

260 Vgl. Berend-Corinth 1958, S. 129.

261 Cürlis zit. n. Cürlis/Hänsel 1964, S. 3.

262 Cürlis 1964, S. 3.

des Corinth-Films ging leider im Zweiten Weltkrieg verloren; erst 1958 wurde ein Negativ im Archiv Fidelius (Berlin) entdeckt und vom Institut für den Wissenschaftlichen Film (Göttingen) unter Verzicht auf die originalen Zwischentitel für die Rekonstruktion verwendet.

Corinth ist beim Malen im Vorgarten seines Hauses in der Klopstockstraße 48 in Berlin-Tiergarten zu sehen. Charlotte Berend-Corinth beschrieb die Filmaufnahmen so: »Er malte im Vorgarten unserer Wohnung ein Bild von der Klopstockstraße, und zwar genau so, wie er stets malte, er fühlte sich keinen Augenblick gehemmt oder geniert, bei der Kurbelei – eher amüsiert. Dieses kleine skizzenhafte Bild, welches oft späterhin noch Corinth Spaß gemacht hat, da er es geübelt fand, war tatsächlich in wenigen Minuten gemalt.«<sup>263</sup> Mit schnellen Pinselstrichen werden zunächst einige »Farbspiralen und Linienwirrnisse« auf die Leinwand gesetzt,<sup>264</sup> die noch wenig Rückschlüsse auf das gewählte Motiv zulassen. Dieser Hintergrund des Bildes bildet die Folie für die dann im Vordergrund hinzugefügte Häuserwand, den Gartenzaun oder die darüber stehenden Baumkronen. Diese werden zunächst ohne die dazugehörigen Baumstämme in die obere Bildhälfte gesetzt (den Bäumen hatte Corinth schon in seinem Handbuch eine ganz besondere Bedeutung für die Wirkung der Landschaft eingeräumt<sup>265</sup>). Im Verlauf des sehr schnellen Malvorgangs werden die Farben auf einer für den Betrachter nicht sichtbaren Palette in der linken Hand ausgewählt und unvermischt auf die Leinwand aufgetragen. Die Vermischung der Farben findet erst auf der Leinwand durch häufiges Übermalen bereits ausgeführter Partien statt. So hebt sich vor einem nur schemenhaft angelegten Hintergrund – wie Corinth bereits in seinem Handbuch empfahl – der Mittel- und Vordergrund des Bildes ab, der durch nachträglich aufgesetzte Lichter insbesondere im Bereich der Baumkronen an Leben gewinnt. Seine Witwe betonte später, dass diese Corinth eigene Art zu malen »ein schnelles und konzentriertes Arbeiten notwendig« mache, da sonst keine haltbare Verbindung zustande komme und einzelne Partien sich später wieder lösen könnten.<sup>266</sup> Dies erklärt die hektischen Bewegungen, mit denen Corinth die Farbe auf die Leinwand aufträgt.

### Ein Filmschaffender passt sich an

Hans Cürlis hob immer wieder hervor, dass es ihm nur um eine filmische Dokumentation künstlerischer Techniken gehe. Bis Anfang der 30er Jahre konzentrierte er sich jedenfalls auf den Ansatz, nicht nur für interessierte Zeitgenossen, sondern auch für künftige Generationen Dokumente von Arbeitsabläufen bei der Kunstproduktion zu schaffen, ohne die Aufnahmen mit einer subjektiven Deutung des Kunstwerks oder gar einer Wertung des Künstlers zu befrachten. Es handelte sich nicht um »Künstlerporträts« mit biographischen Angaben oder gar kritischen Wertungen – die Texttafeln zwischen den einzelnen Filmsequenzen liefern ausschließlich Informationen zu den gezeigten Bildern mit knappen Erklärungen zur Technik des Künstlers.

263 Zit. n. Cürlis o. J. (1926), S. 29.

264 Spormann-Lorenz 1981, S. 4.

265 Vgl. Corinth 1909, S. 100.

266 Berend-Corinth 1958, S. 256.

1927 versuchte die Ufa-Wochenschau nach einer Idee von Alwin Steinitz Cürlis' typische Arbeitsweise zu kopieren. In dem Kurzfilm ACHT MALER UND EIN MODELL zeigte sie in einer vergleichenden Studie die Maler Max Liebermann, Hans Meid, Willy Jaeckel, Max Pechstein, Max Oppenheimer, Walter Trier, Paul Simmel und Heinrich Zille bei der Erstellung eines Porträts der Schauspielerin Camilla Hollay. Da der Film mit Zwischentiteln nur sieben Minuten lang ist, entsteht hier lediglich ein schemenhafter Eindruck der Arbeitsweise von Künstlern unterschiedlicher Stilrichtungen.

Eine Durchsicht der bis 1933 von Hans Cürlis gefilmten Künstler zeigt, dass er sich weder auf deutsche Künstler beschränkte noch bestimmte Stilrichtungen bevorzugte. Vermutlich wurde seine Auswahl von der Überlegung bestimmt, welche Künstler ohne großen finanziellen Aufwand für Filmaufnahmen zur Verfügung standen. Der 1933 zensierte Film VIER BILDHAUER BEGINNEN UND VOLL-ENDE IHR WERK über Georg Kolbe, Milly Steger, Hugo Lederer und Renée Sintenis bleibt dem Grundschemata der SCHAFFENDE[N] HÄNDE treu und lässt auch in der Auswahl noch keine Verschiebung zugunsten den Nationalsozialisten genehmer Künstler erkennen. 1934 wurde die Filmproduktion und der Filmvertrieb aus dem Institut für Kulturforschung ausgegliedert und hierfür die Kulturfilm-Institut GmbH gegründet, die Mitglied der Reichsfilmkammer war.

1968 schrieb Cürlis an Otto Dix, er habe 1943 »auf Befehl von Goebbels« alle Filme der Reihe »Schaffende Hände«, aber auch alle anderen Filme des Instituts für Kulturforschung sowie seine private Sammlung aus der Zeit der frühen Kinetographie an das Reichsfilmarchiv abgeben müssen.<sup>267</sup> Dieser Darstellung widerspricht ein Brief an das Reichsfilmarchiv vom 13. September 1943, in dem er um Übernahme seiner Filmbestände bittet, da der Lagerschuppen des Instituts beim Angriff vom 23. auf den 24. August 1943 durch eine Sprengbombe schwer beschädigt worden sei.<sup>268</sup> Ein Großteil seiner im Reichsfilmarchiv eingelagerten Filme ging im Zweiten Weltkrieg verloren und konnte nur teilweise durch Kopien aus ausländischen Filmarchiven ersetzt werden. Nach Kriegsende nahm Cürlis seinen Zyklus »Schaffende Hände« mit FORMENDE HÄNDE (1949) über Renée Sintenis wieder auf und führte ihn bis in die 70er Jahre weiter.

Cürlis' Person, insbesondere seine Haltung in der Zeit des Nationalsozialismus, wirft bis heute Fragen auf. Unbestritten ist, dass er nach 1934 überwiegend Lehrfilme produziert hat und seinen Zyklus »Schaffende Hände« in der ursprünglichen Form nicht mehr fortführen konnte. Ab Mitte der 30er Jahre durften die vor 1933 entstandenen Filme des Zyklus nicht mehr öffentlich gezeigt werden.<sup>269</sup> Andererseits fanden seine frühen Filme über die Auswirkungen des Versailler Friedensvertrages zweifellos die Anerkennung der nationalsozialistischen Machthaber. Am 30. Januar 1944 wurde ihm im Auftrag von Reichspropagandaminister Joseph Goebbels das Kriegsverdienstkreuz II. Klasse verliehen.<sup>270</sup> Cürlis hat sich nach 1934 der veränderten politischen Situation erfolgreich angepasst, auch wenn

267 4.3-78/19 – Cürlis, Sonderformate 4/12. Brief von Hans Cürlis an Otto Dix vom 10. 5. 1968.

268 Vgl. 4.3-87/19 – Cürlis, Sonderformate 2/12. Brief von Hans Cürlis an das Reichsfilmarchiv vom 13. 9. 1943.

269 Vgl. 50 Jahre im Dienst der Filmkultur. In: Der Tagesspiegel, 8. 6. 1969.

270 4.3-87/19 – Cürlis, 53/68: Brief von Ministerialdirektor Hans Hinkel an das Institut für Kulturforschung vom 14. 4. 1944.

er im Rückblick immer wieder beteuerte, dass er nach 1933 große Einschränkungen habe hinnehmen müssen. Schließlich habe er in »Schaffende Hände« eine Vielzahl von »nichtarischen und entarteten Künstlern« gefilmt und damit erst international bekannt gemacht; daher habe er u. a. seine Funktion als Vorsitzender des Deutschen Lehrfilmbundes verloren.<sup>271</sup> Von der Mitte der 30er Jahre an widmete sich Cürlis überwiegend dem deutschen Brauchtum und deutschen Landschaften; mit den RWU-Filmen *MÄDEL IM LANDJAHR* (1936) und *ARBEITSDIENST* (1937) produzierte sein Institut sogar Propagandafilme – oder zumindest Filme, die dem ideologischen Bedarf des Regimes entsprachen.

271 Vgl. 4.3–87/19 – Cürlis, Sonderformate 10/12. Brief von Hans Cürlis an das Bezirksamt Steglitz vom 30. 8. 1960.



## 4.1

Georg Bollenbeck

### Freigesetzte Moderne und diktatorische Optionen. Zur argumentativen Konfliktlage in der Weimarer Republik

Glaubt man Theodor W. Adorno, dann lassen sich um 1910 die »heroischen Zeiten der neuen Kunst« ausmachen, dann ist der in den späten 50er Jahren aufkommende Mythos von den ›Golden Twenties‹ lediglich ein modisches Revival; ein verklärender Rückblick, der seine elegischen Energien aus dem Bewusstsein einer kulturellen Stagnation während der Adenauer-Ära bezieht.<sup>1</sup> »Die Brücke« und »Der blaue Reiter«, die Darmstädter Mathildenhöhe und der Werkbund, die Brüder Mann, Wedekind, Rilke oder George, Schönberg und Berg, schließlich der Siegeszug des Kinos und die nun einsetzende unaufhaltsame Erfolgsgeschichte der Massenkünste – offensichtlich markiert die politische Zäsur von 1918/19 keinen totalen Bruch oder völligen Neubeginn, weder im Bereich der Höhenkünste noch der Massenkünste. Auch in diesem Fall bestätigt sich eine Grundannahme der Kultursoziologie: Ein politischer Systemwechsel bedeutet keinesfalls den »Typenwechsel« einer ganzen Gesellschaft und ihrer Kultur.<sup>2</sup> Für eine Diskursgeschichte, die immer wieder auftauchende Begriffe und Redeweisen zum Anlass nimmt, in Sprache eingebaute Wertungs- und Ordnungsschemata zu rekonstruieren, die nach deren diskursivem Erfolg und nach deren intertextueller Präsenz fragt, lassen sich auf den ersten Blick ähnliche Kontinuitäten ausmachen. Denn bereits im Spätwilhelminismus entsteht ein semantisches Archiv, das die kulturpolitischen Debatten von Weimar beliefert. Neu sind nach 1917/18 lediglich Komposita mit dem Grundwort ›Bolschewismus‹ – wie etwa Kunst-, Musik-, Architektur- oder Kulturbolschewismus.<sup>3</sup> Ansonsten aber ist das Archiv schon komplett.

Schon vor 1914 äußert sich das »Unbehagen an der kulturellen Moderne«<sup>4</sup> in einem Gegeneinander von Wert- und Identifikationsbegriffen wie ›deutsche Kunst‹, ›deutscher Geist‹ oder ›Bildung‹ und ›Kultur‹ auf der einen Seite und Angst-, Abwertungs- und Ausgrenzungsbegriffen wie ›Entartung‹, ›Dekadenz‹, ›Kulturverfall‹, ›Kulturzerfall‹ auf der anderen Seite. Dabei kommt verschiedenen Adjektivattributen eine konkretisierende und polarisierende Funktion zu, wenn die

1 Adorno 1962, S. 47.

2 Lepsius 1983, S. 14.

3 Zahlreiche Beispiele in John 1994.

4 Zur näheren Bestimmung des Begriffs vgl. Bollenbeck 1999, S. 27 ff. Dieser Publikation sind die folgenden Ausführungen verpflichtet.

Kunst als ›deutsch‹, ›arteigen‹, ›arisch‹ oder als ›undeutsch‹, ›artfremd‹, ›entartet‹ bezeichnet wird. Schon vor 1914 wird die deutsche Kunst im Zeichen eines neuen Radikalnationalismus normativ festgelegt – als Ausdruck des Volkes oder der Rasse, als bindendes Element eines integralen Nationalismus und als Manifestation einer zeitlosen Schönheit. Ja, sie wird Letztbegründungsbegriffen wie ›Reich‹, ›Volk‹ oder ›Rasse‹ unterstellt. Damit erhalten die Debatten um die kulturelle Moderne auch schon bei Vertretern des wilhelminischen Establishments eine völkisch-rassistische, antisemitische und antipluralistische Imprägnierung.

Eine Ästhetik, die in den immanenten Problemen der künstlerischen Form die ungelösten Antagonismen der Realität ausmacht, die dem überkommenen schönen Schein, dem Wohlgefälligen und Harmonischen misstraut, kann die ›heroischen Zeiten der neuen Kunst‹ um 1910 situieren. Der kunstphilosophische Maßstab mag einen großräumigen Überblick erlauben, aber er ist für eine exakte Vermessung des kulturellen Feldes zu groß. Auch aus einer anderen Perspektive bedarf das nostalgische Bild der ›Golden Twenties‹ einer Korrektur. Was als Kultur *der* Weimarer Republik bis heute elegisch bewundert wird, das lässt sich keineswegs – unabhängig davon, ob man dabei eher an die Avantgarde oder die »progressive Massenkultur«<sup>5</sup> denkt – mit der kulturellen Praxis *in* der Weimarer Republik verrechnen. »Wir lesen Hamsun, Döblin, Proust oder Leskow«, schreibt 1926 Hans Siemsen in der »Literarischen Welt«, und er fügt hinzu, »aber ›wir‹ sind wenige. Die anderen lesen Rudolf Herzog. Und die ›anderen‹ sind viel mehr als ›wir‹.«<sup>6</sup> Nicht Brecht, Kafka oder Döblin sind die Lieblinge des Lesepublikums, sondern Paul Keller und Hermann Löns, Hedwig Courths-Mahler und Karl May, »Buffalo Bill« und »Bill Jenkins«. Auf der repräsentativen Allgemeinen Kunstausstellung 1930 in München machen die Bilder der Avantgardisten nur fünf Prozent der 2700 Exponate aus.<sup>7</sup> Der Funktionalismus des Neuen Bauens mit seiner Stahl- oder Betonskelettbauweise, mit Flachdach, weißer Fassade und so viel Glas wie möglich überschreitet selbst in den besten Jahren nie einen Anteil von 15 % des gesamten Bauvolumens.<sup>8</sup>

Bis heute hoch gelobt wird die relativ kleine Zahl von expressionistischen Stummfilmen. Dabei handelt es sich aber um eine Minorität innerhalb einer massenhaften Produktion populärer Streifen, Millionen erreichender Kassenfilme, die Hurra-Patriotismus, Rheinromantik und das Herz, das man immer in Heidelberg verliert, ins Bild setzen. Im Bereich der Höhenkünste verstärkt sich der Eindruck eines verwirrenden Hintereinanders, Nebeneinanders und Gegeneinanders. Auch und gerade im Bereich der eher elitären künstlerischen Avantgarde lassen sich die Ismen kaum noch auseinanderhalten. Der Umschlag einer Schrift von El Lissitzky und Hans Arp mit dem Titel »Die Kunstismen« zählt, flankiert durch die Jahreszahlen 1914 und 1924, säulenförmig übereinander geordnet die verschiedenen Richtungen auf ohne den dazugehörigen ›Ismus‹, der danebenstehend in steilen Lettern den universalen Geltungsanspruch der Avantgarde anmeldet: »Film-, Konstruktiv-, Ver-, Proun-, Kompression-, Merz-, Neoplastiz-, Pur-, Dada-, Simultan-, Supremat-, Metaphysik-, Kub-, Futur-, ExpressionISMUS.«<sup>9</sup>

5 So in Frontstellung gegen Adorno Hermand/Trommler 1978, S. 12.

6 Siemsen [1926] zit. n. Kaes 1983, S. 255. Vgl. auch Wittmann 1991, S. 324 f.

7 Vgl. Hinz 1977, S. 266.

8 Vgl. Miller-Lane 1986.

9 Lissitzky/Arp 1968.

### Freigesetzte Moderne

Nicht nur für eine Sachgeschichte der Künste, sondern auch für eine Geschichte der Kunstdebatten ist die Frage der Kontinuität und Diskontinuität nicht einfach zu beantworten, vor allem dann, wenn man unter Kontinuität die Gleichartigkeit von Eigenschaften wie die Beständigkeit einer Veränderungsrichtung versteht. Für eine Diskursgeschichte ist der ausschließliche Blick auf immer wiederkehrende Begriffe und Argumentationsfiguren zu eng. Denn er übersieht, was überblickt werden sollte: die argumentativen Konfliktlagen in einem weiten Feld spezifischer Begleitumstände. Durchgehaltene Wortkörper und Argumentationsfiguren erlauben nämlich keineswegs die Gewissheit, wir hätten es mit durchgehaltenen Bedeutungen zu tun. In sich wandelnden Verwendungsgeschichten können sie als Stellvertreter für sich wandelnde kulturhistorische Zusammenhänge, als Funktionselemente historisch bestimmter Sprechfähigkeit verstanden werden.

Denn erst Weimar ist auch die Epoche der freigesetzten Moderne und völlig neuer diskursiver Konfliktlagen.<sup>10</sup> Wenn Helmuth Plessner die Vorkriegszeit als »einen langen ungestörten Konsolidierungsprozeß einer zukunfts gewissen geistigen Schicht« bezeichnet, dann meint er damit jenes ausgleichende Klima bürgerlich-liberaler Sekuritäten, in dem sich ein großer kreativer Fonds bildet.<sup>11</sup> Doch erst mit dem Übergang zur republikanischen Staatsform, dem Abbau von Konventionen und Restriktionen werden die Energien freigesetzt, die, in ruhigen Vorkriegszeiten gespeichert, sich jetzt so recht entfalten können. Was nämlich schon vor dem Krieg einsetzt, das steigert sich nun und verstärkt sich wechselseitig. Die Befreiung des kulturellen Lebens aus den beengenden Fesseln des Obrigkeitsstaates ermöglicht eine Tendenz zur Vielfalt, zum Chaotischen und Widersprüchlichen; eine Tendenz, die – ohne die bisherige Trennung von ästhetischer und politischer Sphäre – künstlerisch produktiv und politisch destruktiv wirkt. »Zur Kultur gehörte«, so der demokratische Publizist Wilhelm Herzog 1915, »für einen großen Teil der Intellektuellen bis zum 4. August 1914, daß man sich um das politische Leben seines Volkes nur wenig kümmerte, daß man von den parlamentarischen Kämpfen leicht degoutiert war, um sich ganz seinen Geschäften hinzugeben oder um sich – in Erinnerung an berühmte Vorbilder – ungestört der Bemalung einer Leinwandfläche oder einer Novelle zu widmen«<sup>12</sup>.

Ein Jahrzehnt nach Gründung der Republik resümiert Klabund in seiner Literaturgeschichte den entscheidenden Wandel im Selbstverständnis der Künstler: »Dann kam die Revolution und nach ihr eine furchtbare Politisierung der Kunst [...]. Hier links, hier rechts! Eine Kluft ist aufgerissen, über die kein Blick, kein Ruf hinüber drängt«.<sup>13</sup> Dieser neue Trend zur Polarisierung und Politisierung gründet nicht alleine in ernüchternden ›Weltkriegserlebnissen‹ oder im ereignisgeschichtlichen Wandel ›von der Monarchie zur Republik‹. Genau besehen bezieht er seine Dynamik aus drei Erfahrungsbereichen: aus den Phänomenen der ›nationalen Enteignung‹ durch Versailles, der ›materiellen Enteignung‹ durch die Nachkriegsinflation und der ›kulturellen Enteignung‹ durch die Moderne.

10 Peukert 1987. Zu den Debatten vgl. Kaes 1983.

11 Plessner 1974 a, S. 101.

12 Herzog in: Forum 11/1915.

13 Klabund 1922.

Selbst künstlerische Phänomene, die schon vor dem Krieg auszumachen sind, wirken nun besonders irritierend. »Unsere Kultur«, so schreibt »Die Zukunft« 1920, »bewegt sich in seltsamen Linien, die das ›Stahlbad des Krieges‹ gewiß nicht veredelt hat. Wir hörten bei Tango und französischem Zotenfilm auf und fingen bei Foxtrott, Jazz und deutschem Aufklärungsfilm wieder an.«<sup>14</sup> Was sich mit Cakewalk und Schieber vor dem Ersten Weltkrieg angekündigt hat, beschleunigt sich nach 1918: Immer neue Tänze beherrschen, im Anschluss an den Foxtrott, im raschen Wechsel die Tanzparketts: 1921 erobert der Shimmy Deutschland, 1925 setzt sich der Charleston als Symbol der ›Golden Twenties‹ durch, gefolgt vom Black Bottom. Der Eindruck einer verwirrenden Vielfalt und Unübersichtlichkeit wird durch die Massenkünste und neue Freizeitstile noch verstärkt. In der Weimarer Republik bilden sich die Konturen einer industriekapitalistischen Konsumgesellschaft aus, in der verschiedene Medien miteinander konkurrieren, die Massenkünste unterschiedliche Bedürfnisse bedienen, verschiedene Freizeitangebote ein neuartiges Freizeitverhalten stabilisieren und sich ein sozial heterogenes Publikum bildet. Mode, Reklame, Zuschauersport, Revue, Jazz und Schlager, Film, Grammophon und Radio, Boxkämpfe und Autorennen – mit Weimar beginnt unsere Gegenwart.<sup>15</sup> Nun zeigt die Unterhaltungsindustrie eine Eigenlogik, die sich um die kulturellen Hegemonieansprüche des Bildungsbürgertums nur dann kümmert, wenn sie im eigenen Verwertungsinteresse liegen und den Kreis der Konsumenten vergrößern helfen. Nach dem Krieg erhält der säkulare Trend der kulturellen Moderne eine epochenspezifische Beschleunigung. ›Niggerjazz‹ und ›Niggertänze‹, Dadaismus und Dokumentarismus, die Tiller-Girls und der Funktionalismus, Film und Funk; Kommerzialisierung, neue Medien und die Totalrevision der Darstellungsmittel – all dies kommt dem traditionellen Kunstverständnis als, wie es bei Egon Friedell heißt, »Selbstmord der Kunst«<sup>16</sup> vor.

### Semantische Hypotheken

Warum regt man sich in Deutschland stärker als anderswo über uns heute so harmlos anmutende Dinge wie das Flachdach, das Saxophon, Kompositionstechniken oder Inszenierungen auf? Das hat etwas mit den Folgen (nicht unbedingt mit den Konsequenzen) semantischer Hypotheken des 19. Jahrhunderts zu tun; Hypotheken, von denen die Gebildeten profitierten und die nun zur Belastung werden. Ist doch die kulturelle Moderne ein Produkt der kulturellen Hegemonie des Bürgertums, denn sie bildet sich im Zeichen seiner Programmatik aus. Autonomie und Vielfalt, freie Entfaltung und kulturräsonierende Öffentlichkeit – dies alles zählt zu ihrem Ermöglichungszusammenhang. Ja, bis zu den Provokationen der Avantgardebewegungen tragen und stützen die Bürger (mit Ausnahme der Massenkünste) die kulturelle Moderne. »Die moderne Kunst«, so Thomas Nipperdey, »hat sich nicht trotz der Bürger, sondern mit ihnen durchgesetzt«.<sup>17</sup>

14 Nach Aschermittwoch. In: Die Zukunft, Bd. 108, 21. 2. 1920, S. 228. Zum Wandel der Tanzstile vgl. Wicke 1998, S. 121 ff.

15 Zum langfristigen Trend vgl. Maase 1997. Zur Kontinuität und Diskontinuität vgl. Saldern 1993, S. 21.

16 Friedell 1989, S. 1507.

17 Nipperdey 1988, S. 63.

Die Ablehnung des Neuen und Fremden aus dem Geist des konventionellen Geschmacks ist sicher zunächst ein internationales Phänomen.<sup>18</sup> Allerdings erhält in Deutschland das Ineinander von ›bürgerlicher Genese‹ und ›antibürgerlicher Funktion‹ eine besondere Dynamik und Brisanz. Zwei verschiedene Wirkungselemente können dafür benannt werden. In Deutschland bildet sich eine philosophisch geadelte, breitenwirksame, häufig vulgäridealistische Kunstsemantik aus, in deren Zentrum der Wert- und Identifikationsbegriff ›deutsche Kunst‹ steht und die durch drei immer wiederkehrende Argumentationsfiguren geprägt ist.<sup>19</sup> Die Kunst stammt demnach aus dem Volk; sie bildet die Individuen wie auch die Nation; und sie bleibt der Schönheit verpflichtet. Diese Argumentationsfiguren erhalten ihre Kontur durch Herder, die idealistische Ästhetik und die Romantik, werden im Verlauf des 19. Jahrhunderts banalisiert und popularisiert und liefern den Gegnern der modernen Kunst die Argumente. Die Argumentationsfiguren weisen, quasi unterhalb des ideengeschichtlichen Höhenkamms und unabhängig vom Wechsel einzelner Kunstrichtungen, eine überraschende Kontinuität und große Reichweite auf. Sie kehren immer wieder, sie wirken wie geborgt, tauchen an unterschiedlichen Stellen – im Feuilleton, in Parlamentsreden, wissenschaftlichen Publikationen – auf; sie werden allgemein akzeptiert, sind unterschiedlich akzentuierbar und kombinierbar und nicht politisch festgelegt.

Zudem entsteht in Deutschland seit dem späten 18. Jahrhundert eine einzigartige Koalition von sozialer, kultureller und nationaler Identität; eine Identität, als deren Aktivposten neben der Sprache und noch vor den Wissenschaften die Kunst gilt. Mit ihr lässt sich nicht nur zeigen, dass man individuelle Bildung besitzt. Gerade in Deutschland befestigt Kunst die soziale und nationale Identität der Bildungsbürger. Sie bestätigt deren Definitionsmacht, wirkt überschaubar und kann, im doppelten Sinn des Nationalen und Sozialen, als »ideale Habe« (Gustav Freytag) betrachtet werden.

Die deutsche Kunst zeugt zudem von der Einheit und Größe der Nation. Man beruft sich auf sie, um die noch nicht vorhandene staatliche Einheit zu kompensieren – und zugleich zu befördern. Aus diesem Erfahrungsfonds erhält für Generationen das bereits erwähnte Ensemble von Wert- und Identifikationsbegriffen wie ›deutsche Bildung‹, ›deutsche Kultur‹, ›deutscher Geist‹ oder ›deutsche Kunst‹ seine interdiskursive Präsenz und sozialgeschichtliche Relevanz. Das Attribut ›deutsch‹ wirkt dabei konzeptmodifizierend. Es meint nicht in einem schlicht geographischen Sinne ›die Künste, die aus Deutschland kommen‹. Es dient nicht als schlichte Ordnungskategorie, sondern als Sinnkategorie mit starker programmatischer Imprägnierung – etwa wenn die deutsche Kunst als Ausdruck des ›Volksgestes‹, als Aktivposten einer symbolisch vergesellschaftenden Nationalkultur oder als Ausweis ›deutscher Größe‹ erscheint.

So steht das 19. Jahrhundert im Zeichen eines liberalen konsensuellen Kunstnationalismus, der ohne Irritationen (das zeigen exemplarisch die Schillerfeiern des Jahres 1859) von der Größe der deutschen Kunst und ihrem Beitrag zur Einheit der Nation ausgeht. Dieser Konsens schließt Einzelkritik nicht aus. Man kann so-

18 Vgl. Fuhrmann 1999, S. 25.

19 Dazu ausführlicher Bollenbeck 1999, S. 50 ff.

gar wie in der Literatur und der Musik<sup>20</sup> unterschiedliche Verlaufsformen konstruieren. Während die zeitliche Fixierung der Weimarer Klassik nur noch Schwund- oder gar Verfallsdiagnosen ›nach dem Höhepunkt‹ zulässt, erlaubt der prozessuale Klassikbegriff die Vorstellung eines musikalischen Fortschritts. Für das liberale Fortschrittsbewusstsein, das sich im Einklang mit seiner Zeit glaubt sowie unterstellt, dass von der Zeit die zeitgenössischen Übel behoben werden, gehen von künstlerischen Defiziten oder unterschiedlichen Verlaufsformen in einzelnen Künsten keine unzumutbaren desorientierenden Effekte aus.

Die Erosion des konsensuellen Kunstnationalismus beginnt mit dem ›Ende der liberalen Ära‹ um 1880, also mit jenem mentalen Konstellationswandel, der zu einem Attraktivitätsschwund des Liberalismus und zu einer ›konservativen Wende‹ führt. Und sie wird durch die einsetzende kulturelle Moderne vorangetrieben. Nun lösen sich die tragenden Gemeinsamkeiten zwischen den Künstlern und dem bildungsbürgerlichen Publikum, zwischen dessen Horizont und dem Horizont der Kunstwerke.<sup>21</sup> Die rasch sich ablösenden Ismen, die Aufspaltung einzelner Kunstrichtungen in unübersichtliche Segmente, der Stilpluralismus und die Perspektivenvielfalt, die Kombinatorik und die Wahlmöglichkeiten, die neuen Werke mit ihren Stoffen, Techniken und Medien – dies alles wirkt verstörend, und es kündigt das Vertrauen in die alte Überschaubarkeit und Allgemeinverständlichkeit auf. Die historischen Avantgardebewegungen können in diesem Zusammenhang als ein Überbietungsphänomen der kulturellen Moderne verstanden werden, das die Erfolgsindifferenz, die Publikums- und Marktverachtung, die produktive Rücksichtslosigkeit gegenüber dem traditionellen Geschmack und den traditionellen Wahrnehmungsweisen radikalisiert – aus dem Bewusstsein, dass sich der herkömmliche Schönheitsbegriff als Objekt einer folgenlosen Innerlichkeit verbietet und dass zudem die Entwicklung neuer Kunstmittel und Darbietungsformen bis hin zur experimentellen Offenheit in den Dienst einer neuen Funktionsbestimmung der Künste treten soll.<sup>22</sup>

Und auch das wirkt neu, fremd und verunsichernd: Jetzt entwickeln die Massenkünste im Zeichen der industriellen Produktion, des einsetzenden Massenkonsums und der Freizeit eine neuartige dynamische Eigenlogik, die sich der ›Erfindung der Volkskultur‹ (Hermann Bausinger) entzieht. Die Massenkünste sind Produkte der Technik. Sie sind nicht bloß reproduzierbar, sondern meist aus dem Geist der mechanischen Reproduktion geschaffen, um gewinnbringend reproduziert zu werden. Ihre Produkte ›vagabundieren‹ zwischen Medien und Märkten, zwischen den Kulturen und Systemen. Sie kümmern sich kaum um Volkstum, Deutschtum und Nationalkultur. Der Nationalgeist interessiert sie nur, wenn sich seine Stoffe, wie im Fall der Nibelungen, zum Kassenschlager eignen. Sie sind tendenziell ubiquitär. Ihr Ideal ist eine Art ›Esperanto‹ für alle möglichen Käufer. Sie orientieren sich an den Triebwünschen und Tagträumen des Publikums. Sie sollen nicht ›bilden‹, sondern Gewinn einbringen und zerstreuen.

20 Vgl. Dahlhaus 1990, S. 222.

21 Vgl. dazu Rothe 1994.

22 Vgl. Bollenbeck 1994.

### Liberaler Argumentationsweisen

Man sollte die Irritationen durch das Neue und Fremde jedoch nicht überschätzen und die wilhelminischen Bildungsbürger als stehen gebliebene Goetheaner abtun. Es kommt im Kaiserreich keineswegs zu einer allgemeinen und schroffen Ablehnung der kulturellen Moderne. Vielmehr dominiert in der kulturräsonierenden Öffentlichkeit eine liberale Argumentationsweise der Erweiterung und Integration. Diese Argumentationsweise reagiert, ohne mit den vertrauten Argumentationsfiguren zu brechen, auf das Neue und sie treibt es – als dessen Element – voran. Der Erfolg der liberalen Argumentationsweise der Erweiterung zeugt von einer produktiven Wechselwirkung zwischen moderater Moderne und flexibler Kunstsemantik. Dies ist eine entscheidende Voraussetzung und ein Garant für die Erfolge der kulturellen Moderne in Deutschland und ein Stein des Anstoßes für deren Gegner. Während die nationale und verfassungspolitische Programmatik des Liberalismus entscheidend geschwächt wird, bleibt im kulturellen Leben die liberale Offenheit für Neues auch nach »der konservativen Umgründung des Reiches im Zeichen des Bündnisses von Agrariern und Großindustriellen« (Wolfgang J. Mommsen) wirksam.

Selbst die einzigartige Erfolgsgeschichte des Films, der nur gut zehn Jahre braucht, um vom Jahrmarkt über das Ladenkino der Vorstadt im Kinopalast der großstädtischen Zentren seinen Konkurrenzanspruch zum Theater architektonisch zu manifestieren, ruft keine einhellige Ablehnung hervor. Zwar ist häufig von der »Kinopest« oder der »Kinoseuche« die Rede, doch zeigen Komposita wie »Lichtspiel« und »Kinodrama«, dass der Kinematograph zunehmend als »Kulturfaktor« und ästhetische Herausforderung betrachtet wird. Sein Massenerfolg, seine nationalpädagogischen Möglichkeiten und ästhetischen Potentiale interessieren bildungsbürgerliche Kinoreformer und antibürgerliche Literaten. »Der Einbruch der Kinomaschine in die Sphäre der Ästhetik«<sup>23</sup> macht etwa ab 1910 den Film zu einem Reizthema der kulturräsonierenden Öffentlichkeit. Beim Kino ruft die unübersehbare Relevanz eine öffentliche Resonanz hervor, die davon zeugt, dass der »Emporkömmling« die Kulturbesorgten zu Reflexionen über das neue Medium drängt. In den Feuilletons großer Tageszeitungen sowie in den etablierten Kulturzeitschriften erscheinen Beiträge, die seinen Rang, seinen spezifischen Stil reflektieren und einzelne Filmpremieren erörtern. Vor allem aber profitiert die Höhenkunst vom Geist der liberalen Argumentationsweise. In Museen, Theatern, Konzertsälen, Opernhäusern und Verlagen erhält die kulturelle Moderne ein dauerhaftes, bis 1933 reichendes Heimatrecht. Schon im Kaiserreich werden die institutionellen Grundlagen für die Kultur von Weimar geschaffen.

Dieser Erfolg ist für die Geschichte der nun aufkommenden konträren Argumentationsweisen entscheidend. Denn er macht den gemeinsamen Bezugspunkt für unterschiedliche Reaktionen aus. Je erfolgreicher und rücksichtsloser die kulturelle Moderne, desto größer der negative Resonanzboden. Kennzeichnend für die radikalnationalistische Argumentationsweise sind große Vorbehalte gegenüber dem Neuen sowie Stigmatisierungen und Ausgrenzungen des Fremden bis hin zu einer antisemitischen Feindbildstereotype. Sie hat klare Feindbilder, tut

23 Prümm 1995, S. 151.

sich schwer mit der Gegenwartskunst und hofft doch auf eine neue einheitliche deutsche Kunst als Ausdruck nationaler Größe. Mit ihr wird die deutsche Kunst der Vergangenheit hoch geschätzt, die Kunst eines Dürer oder Rembrandt, eines Bach oder Beethoven, eines Goethe oder Schiller. Und mit ihr wird die Kunst der Gegenwart gering geschätzt.<sup>24</sup> Die radikalnationalistische Argumentationsweise reagiert auf die kulturelle Moderne völlig anders als die liberale. Sie verengt die ursprungsmythologische Argumentationsfigur durch (in der Regel) völkisch-rassistische Anschauungen, richtet die Argumentationsfigur der bildenden Funktion auf einen aggressiven Universalismus und integralen Nationalismus aus und propagiert einen schönen Schein – evaluativ unstrittig, programmatisch unklar, befreit vom emanzipatorischen Anspruch, aber in eindeutiger Frontstellung gegen die ›Hässlichkeiten‹ der missliebigen kulturellen Moderne. So erhalten die Argumentationsfiguren einen aggressiven Charakter, d. h. auch eine erhöhte polemisch-rhetorische Potenz.

Damit beginnt ein langfristiger ›Wandel in gegenläufiger Richtung‹, eine wachsende Diskrepanz zwischen der erfolgreichen internationalen kulturellen Moderne und einer radikalnationalistisch verengten Kunstsemantik. Schon die Sezession gilt als, so der Titel einer einschlägigen Schrift von Theodor Alt, »Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus« (1911), als Verstoß gegen »das Recht des deutschen Volkscharakters«. Weil die radikalnationalistische Argumentationsweise die kulturelle Moderne häufig mit Angst-, Abwertungs- und Ausgrenzungsbegriffen wie ›Entartung‹, ›Dekadenz‹, ›Kulturverfall‹ ablehnt, bleibt für sie das Phänomen der nationalreputativen Umkehrung aktuell. So spricht Ernst Wachler »vom Mißverhältnis zwischen der Weltstellung der deutschen Nation und ihrer gegenwärtigen Kunst, im besonderen der Dichtkunst«.<sup>25</sup> Politisch, militärisch und ökonomisch steht das Reich mächtig da, auch die Wissenschaften bestätigen den Anspruch auf ›Weltgeltung‹, die Künste aber werden weiterhin mit Stagnations- und Verfallsdiagnosen bewertet. Stärker als die liberale Variante ist die radikalnationalistische Argumentationsweise von einem kulturkritischen Ressentiment gegen die Großstadt, die kapitalistische Ökonomie und den internationalen Austausch geprägt. ›Los von Berlin‹, das Lob von Landschaft und Herkunft, der Hass auf das ›wurzellose Großstadtleben‹ und die Verwirrung über sich rasch ablösende Kunst-Ismen evozieren das Bedürfnis nach Einfachheit und Überschaubarkeit: nach ›Heimatkunst‹, nach einem ›deutschen Stil‹. Die radikalnationalistische Argumentationsweise lässt sich allerdings nicht auf irgendeinen Kulturpessimismus festlegen. Sie bevorzugt das Perfekt *und* das Futur. Mit ihr wird viel gefordert, weil der Begriff ›deutsche Kunst‹ erlaubt, deren Möglichkeiten gegen ihren schlechten Zustand auszuspielen.

So entsteht bereits im Kaiserreich ein semantisches Archiv, das die Gegner der kulturellen Moderne in der Weimarer Republik beliefern wird. Doch entfaltet im Kaiserreich das Gegeneinander der konträren Argumentationsweisen noch keinen politisch destruktiven Trend. Das liegt am ausgleichenden Klima der Goldmarksekurität, am charakteristischen Miteinander von lebensweltlichen Sicherheiten, kulturkritischen Klagen und lebensreformerischen Erwartungen, an jenem

24 Etwa bei Vinnen 1911.

25 Wachler 1897, Vorwort.

häufig ausgemachten Klima der »Politikdistanz« und »Kunstintensität« (Thomas Nipperdey). Zwar enthält die radikalnationalistische Argumentationsweise schon eine Tendenz zur Totalkonstruktion, wenn sie mit Letztbegründungsbegriffen wie ›Volk‹ oder ›Rasse‹ operiert, doch kann diese Tendenz ihr aggressives Potential noch nicht entfalten.

### Antirepublikanische Feindbestimmung

Das ändert sich in der Weimarer Republik. Nun wird der Ton schärfer. Neu sind zunächst nicht die Begriffe, Argumentationsfiguren und -weisen. Doch völlig anders gerät ihre Verwendungsgeschichte. Nun rückt das semantische Archiv in ein verändertes Feld der Begleitumstände, der Polarisierung und Politisierung ein. Die ungeliebte Republik steht für eine freigesetzte Moderne, für ökonomische Krisen, politische Instabilität, für die große ›nationale Demütigung‹, den ›Schandfrieden‹ von Versailles. Damit entsteht ein neues Verhältnis von ästhetischer Wertung und politischer Erwartung.

Die Forschung bietet für die Frage nach dem Scheitern der ersten deutschen Demokratie drei unterschiedliche Deutungen an: »schwere Geburtsfehler, die einen frühen Tod wahrscheinlich machten; Selbstpreisgabe einer ›Republik ohne Republikaner‹; willentliche Vernichtung durch demokratiefeindliche Kräfte«.<sup>26</sup> Sie übergeht damit einen wesentlichen, bisher unterschätzten, politisch destabilisierenden Aspekt: eben jene unheilvolle Koppelung einer ästhetischen Ablehnung der internationalen kulturellen Moderne mit einer antirepublikanischen Feindbestimmung.

Dabei ist man im Lager der Republikaner zunächst durchaus hoffnungsvoll und beruft sich auf das, was sich für die Liberalen im 19. Jahrhundert bewährt hat: die integrative Macht eines konsensuellen Kunstnationalismus. In der Denkschrift »Kulturpolitische Aufgaben des Reiches« (1919) entwirft der linksliberale Carl Heinrich Becker, Professor für Orientalistik und Staatssekretär im preußischen Kultusministerium, das Programm einer Kulturpolitik, die »ein neues einigendes Band« schaffen soll. Becker lehnt die alte Ausrichtung auf »Kaisertum« und »Militarismus« ab; er plädiert stattdessen für die integrative Kraft eines »nationalen Bildungsideals«, für »eine bewusste Einsetzung geistiger Werte im Dienste des Volkes oder des Staates zur Festigung im Innern und zur Auseinandersetzung mit anderen Völkern nach außen«.<sup>27</sup> Doch diese Hoffnung wird enttäuscht. Im letzten Krisenjahr der Republik heißt es bei einem anderen liberalen Geist, bei Karl Jaspers: »Auf die Frage, was denn heut noch sei, ist zu antworten: das Bewußtsein von Gefahr und Verlust als das Bewußtsein der radikalen Krise«<sup>28</sup>. Für ihn verschwindet »mit der nivellierenden Massenordnung« die »Bildungsschicht, welche aufgrund kontinuierlicher Schulung eine Disziplin des Denkens und Fühlens entwickelt hatte, aus der sie Widerhall für geistige Schöpfungen sein konnte«.<sup>29</sup> Stattdessen ist nun das Zeitalter des »Massenmenschen«

26 Langewiesche 1988, S. 236.

27 Becker 1919, S. 4f. Vgl. auch Heffen 1986, S. 36ff.

28 Jaspers 1932, S. 79.

29 Jaspers 1932, S. 116.

angebrochen, ein Zeitalter, in dem sich der »Verfall des Wesens der Kunst ausmachen lässt«.<sup>30</sup>

In einer vertrackten Weise sind beide Stimmen repräsentativ für die sich wandelnde Debattenlage während der Weimarer Republik. Die Offenheit der liberalen Argumentationsweise für das Neue und Fremde verleiht der kulturellen Moderne eine motivationale Bestandsgarantie. Aber die im Zeichen der Offenheit geleisteten Integrationserfolge sind kurzfristig. Auf lange Sicht entpuppt sich diese Offenheit als permanenter Schwachpunkt. Entstehen doch aus ihrem Geist Werke, die sich schwerlich in die liberale Argumentationsweise integrieren lassen. Der damit einhergehende Verlust an Bezeichnungsevidenz oder Erfahrungssättigung betreibt den Geltungsschwund des Wert- und Identifikationsbegriffs ›deutsche Kunst‹ innerhalb der liberalen Argumentationsweise. Freilich lassen sich leicht, insbesondere bei der älteren Generation, Stimmen ausmachen, die sich auf ihn berufen.

Der ungekrönte »König der Republik«, wie ihn Thomas Mann nennt, Gerhart Hauptmann, bleibt – kaum reflektiert, aber dafür lebensprägend – einem Nationalismus treu, für den die deutsche Kunst ein zentraler Garant der deutschen Einheit ist. In seiner Ansprache »Deutsche Einheit«, gehalten 1921 aus Anlass der 50. Wiederkehr der deutschen Reichsgründung, beschwört er im schlesischen Hirschberg das Schicksal Deutschlands mit Attinghausens Satz aus Schillers »Wilhelm Tell«: »Seid einig.«<sup>31</sup> Hauptmann bekennt sich zwar zur Republik, und die Republik feiert ihn. Er ist jedoch kein überzeugter Republikaner. Er sehe sein »Heil«, so versichert er gelegentlich, im »Mitwirken« und nicht im »Gegenwirken«. Diesem Motto bleibt er treu; während der Kaiserzeit, während der Republik und auch 1933 während der Zeit des »nationalen Aufbruchs«. Hauptmann ist ein unpolitischer Dichter, ein Vertreter der nationalkulturellen Einheit. Reflektierter, geistreicher und lernfähiger votiert Thomas Mann, der Mitkonkurrent in der Goethenachfolge und zweiter literarischer Repräsentant der Republik, für die Republik unter Berufung auf die deutsche Kultur. Wenn er für den neuen Staat wirbt, dann in dem Bewusstsein, dass Demokratie und deutsche Kultur vereinbar sind. Für ihn bleibt Deutschland vorrangig über seine Kultur bestimmt, nicht über seine staatliche Einheit. Unter Rückgriff auf die ›humanistische Tradition‹ dieser Kultur wird sich der Autor gegen den Nationalsozialismus wenden. Selbst radikalen Neuerern wie dem traditionsbewussten Arnold Schönberg ist die Vorstellung einer überlegenen deutschen Kultur nicht fremd. In einer von seinem Freund Adolf Loos 1919 herausgegebenen Denkschrift verkündet er: »Die wichtigste Aufgabe der Sektion Musik ist: die in der Volksbegabung wurzelnde Überlegenheit der deutschen Nation auf dem Gebiet der Musik zu sichern. [...] Noch 100 Jahre und wir haben diese Überlegenheit verloren.«<sup>32</sup>

Vom Wandel in gegenläufiger Richtung ist die liberale Argumentationsweise völlig anders als die radikalnationalistische betroffen. Es sei wiederholt: Die ihr eigene offene Bejahung des Neuen und Fremden führt zu ihrer Erosion, weil die freigesetzte kulturelle Moderne den Erfahrungsgehalt und die Akzeptanz der drei

30 Jaspers 1932, S. 116.

31 Sprengel 1993, S. 315.

32 Schönberg zit. n. John 1993, S. 117.

Argumentationsfiguren vollends konterkariert. Die Arbeiten eines George Grosz oder Otto Dix, die Theaterinszenierungen eines Erwin Piscator oder Leopold Jessner, die Kompositionen eines Arnold Schönberg oder Ernst Krenek, das Programm der Kroll-Oper, all dies lässt sich in den etablierten Kunstbetrieb integrieren und kulturstaatlich fördern; aber es lässt sich schwerlich der deutschen Kunst, ihrer Herkunft aus dem Volke, ihrer einheitsstiftenden Funktion und ihrer Schönheit zurechnen.

Aber eben diese Vorstellung von der Kunst als ›Organ des Volkes‹ und ›Offenbarung deutscher Fähigkeit‹, vom Genie als Verkörperung der kollektiven Genialität des Volkes prägt bekanntlich seit Herder und den Romantikern die Wertungs- und Ordnungsschemata der bildungsbürgerlichen Kunstsemantik, die für beide Argumentationsvarianten verbindlich ist. Die mit der liberalen Argumentationsweise assoziierten Modernismen kappen diese Verbindung. Gerade die Massenkünste entziehen sich bis auf weiteres ihrer diskursiven Einbindung.<sup>33</sup> Vor allem der Film, aber auch der Jazz und der Schlager lassen sich mit der ursprüngsmythologischen Argumentationsfigur schwerlich begründen. Deren Produkte entziehen sich zunächst jeglicher nationalkulturellen Bindung. Das heißt jedoch nicht, dass nicht immer wieder Versuche in dieser Richtung unternommen würden. So finden sich in Bezug auf die Jazzmusik rasch und immer wieder aufs Neue bildungsbeflissene, vorwissenschaftliche und/oder ethnopluralistische Argumentationsweisen, die ein Verhältnis zu diesem Genre aufzubauen versuchen, in dem sich ein oft fahler Abglanz der drei Argumentationsfiguren wiederfindet und die für die Diskussion um Jazz in Deutschland bis heute prägend sind.<sup>34</sup>

Dennoch: Die Erfolge der Massenkünste stellen das Konstrukt ›Volkskultur‹ in Frage, ist doch der internationale Charakter der Unterhaltungsindustrie unübersehbar und unüberhörbar. In Kreneks Oper singt Jonny: »Da kommt die neue Welt über das Meer gefahren mit Glanz / Und erbt das alte Europa durch den Tanz.«<sup>35</sup> Nun erobern Muster und Erfolgsrezepte aus den USA die europäischen Märkte.<sup>36</sup> Und sie erhöhen ihre Wirkung, indem sie einheimische Produzenten inspirieren. Gerade hieraus beziehen Begriffe wie Amerikanismus oder Amerikanisierung ihren Erfahrungsgehalt.

### Europäisches Schlagwort

»Amerika ist das neue europäische Schlagwort«, schreibt Rudolf Kayser in der »Vossischen Zeitung«. »Es geht ihm wie den meisten Schlagworten: je mehr man sie gebraucht, desto weniger weiß man, was sie bedeuten. Sicher ist, daß der Bedeutungsbereich ungeheuer groß ist, daß er über einzelne Erscheinungen weit hinausreicht, daß er den Grundcharakter unseres Zeitalters betrifft.«<sup>37</sup> Diese Beobachtungen sind bemerkenswert. Offenbar kommt in der Phase der relativen Stabilisierung ein Ausdruck in Mode, der sich nicht auf nationale, sondern auf interna-

33 Vgl. Kaes 1983, S. 159 ff.; Kreimeier 1992, S. 157 ff.

34 Diesen Hinweis verdanke ich Marc Fabian Erdl. Vgl. dazu ausführlich Erdl/Nassauer 2002.

35 Curjel 1975, S. 422.

36 Vgl. Maase 1997, S. 145 ff.

37 Vossische Zeitung, 27. 7. 1925.

tionale Phänomene, der sich nicht alleine auf die kulturelle Moderne, sondern auf die Moderne schlechthin bezieht. Genau besehen lautet das Schlagwort nicht ›Amerika‹, sondern ›Amerikanismus‹ oder, wenn der Prozesscharakter näher bezeichnet werden soll, ›Amerikanisierung‹. Was mit Amerikanismus bezeichnet wird, meint keine Tatbestände ›an sich‹ in einem bestimmten Kontinent. Doch verweist die geographische Bezeichnung auf ein Land, in dem das verwirklicht sein soll, was sich zu Hause erst andeutet.

Die Entwicklung in Amerika, oder genauer in den USA, erscheint den Beobachtern als Vorwegnahme der europäischen Entwicklung. Insofern sind die Debatten über die Zustände in den USA keine deutsche Besonderheit, sondern eine europäische Gemeinsamkeit. Daraus entsteht bei den europäischen kulturellen Eliten mit Blick auf die Neue Welt eine Art Gemeinschaftsgefühl, wie umgekehrt die kulturellen Eliten in den USA die Alte Welt als Einheit wahrnehmen.<sup>38</sup> Der ungeheuer große Bedeutungsbereich des Schlagworts kann Heterogenes umfassen: eine neue ökonomisch-technische Rationalität, konsumistische Einstellungen und eine erfolgreiche Unterhaltungsindustrie: Jazz, Film und Revue. Der Ausdruck ›Amerikanisierung‹ stammt zwar aus dem späten 19. Jahrhundert, aber erst nach dem Ersten Weltkrieg erscheinen die USA den geschwächten europäischen Nationen als Weltmacht mit großen Ressourcen, mit einem ungebrochenen Optimismus und expansiven kulturellen Mustern. ›Von außen‹ wächst die Rolle der USA als Sinnbild zukünftiger Möglichkeiten. ›Im Inneren‹ scheinen diese Möglichkeiten im Gefolge der freigesetzten Moderne, der ökonomischen Rationalisierung, der veränderten Mentalitäten, der siegreichen Unterhaltungsindustrie Realität zu werden.

Auch der Film gilt als kulturelle Manifestation des Amerikanismus. Er wird für den »Auflösungsprozeß vieler alter Lebensformen« verantwortlich gemacht. »Das Kino ist für Amerika einfach die ›Kulturstätte‹ – in noch viel höherem Maße, als sie es heute für Europa ist. [...] Die flimmernde Leinwand trägt die dekadenten seelischen Gebarungen der Weltstädte bis in die entferntesten Gegenden [...].«<sup>39</sup> Als besonders verwerfliche Elemente des Amerikanismus gelten der Jazz und die ›Niggertänze‹. Mehr als jede andere Kunst steht der Jazz für den avancierten Zeitgeist. Er gilt als die Musik dieser Dekade. Er wird mit Demokratisierung und Modernität in Verbindung gebracht. »Die Stunde schlägt der alten Zeit, die neue bricht jetzt an. Versäumt den Anschluss nicht, die Überfahrt beginnt ins unbekannte Land der Freiheit«, singt der Schlusschor in der Oper »Jonny spielt auf«. Gerade der Jazz gilt als musikalisches Fanal für den drohenden Sieg des Amerikanismus. Gerade seine Ablehnung ist häufig rassistisch unterfüttert. Während der Debatte über die Kroll-Oper im Preußischen Abgeordnetenhaus unterstellt der DNVP-Abgeordnete Pastor Julius Koch: »Die Niggerkultur, die über uns im Jazz hergefallen ist, kennen Sie alle«; und einmal in Fahrt versichert er: »Man wird über diese Zeit die Überschrift setzen können: ›Die jüdisch-negroide Epoche der preußischen Kunst.«<sup>40</sup>

Die große Zeit der Debatten um den Amerikanismus ist vor allem die Phase der relativen Stabilisierung, jene kurze Zeit des Märchens von der unzerstörbaren

38 Vgl. dazu Schmidt 1997.

39 Lüddecke 1925, S. 88 f.

40 Zit. n. Curjel 1975, S. 422. Zur diskursiven Kopplung von Jazz und Juden bzw. Kommerz vgl. Erdl/Nassauer 2002.

Prosperität. Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren und Bücher handeln mit einer bisher nicht gekannten Intensität von Amerika. Henry Fords Memoiren »Mein Leben und mein Werk« (1923) verkaufen sich innerhalb kurzer Zeit mit mehr als 200 000 Exemplaren. Diese success story enthält einfache und anziehende Botschaften für schwierige Probleme. Demnach ist letztlich alles eine Frage der richtigen Organisation, der strikten Rationalisierung, der Sozialpartnerschaft zwischen Kapital und Arbeit, der Wechselwirkung zwischen höheren Löhnen, größerer Kaufkraft und steigender Produktion. Nach dem Schwarzen Freitag verliert die Amerikanismus-Debatte an Schwung. Die Weltwirtschaftskrise destruiert das Bild des strahlenden Siegers aus Übersee, des Landes der unbegrenzten Möglichkeiten.

Wenn es um die Kunst oder die Kultur, jenen hochgeschätzten Reservatbereich des deutschen Bildungsbürgertums, geht, dann herrscht eine schroffe Ablehnung gegenüber dem Amerikanismus vor. Diese Ablehnung lebt zunächst aus der Zähigkeit der Kulturkritik, die den Amerikanismus mit dem in Verbindung bringt, was an der industriekapitalistischen Moderne missfällt: »die Herrschaft der Technik«, die Großstadt und ihre negativen Begleiterscheinungen.<sup>41</sup> Die verbreitete Vorstellung einer rationalistischen, seelenlosen Zivilisation widerspricht dem hochgestimmten Konzept einer zweckfreien, individuellen Bildung im Medium der autonomen Kultur. Deshalb erscheint die »Amerikanisierung aller Lebensäußerungen« den Gebildeten als »Verfall unseres gesamten kulturellen Lebens«.<sup>42</sup> Man lehnt sie ab, weil sie für industriekapitalistische Verhältnisse und Verhaltensweisen steht, die nun vollends in die Welt der Bildungsbürger eindringen. Besonders beunruhigend wirkt für die Verwalter der idealen Habe, dass die von ihnen beklagte ›Demokratisierung der Bedürfnisse‹ mit egalitären und marktkonformen Tendenzen auch den Bereich der Kultur erfasst. Dabei geht es selten um die Höhenkünste. Wirkt doch der Amerikanismus auf diesem Feld weniger bedrohlich als die europäischen Avantgarden oder der ›Kulturbolschewismus‹. Die ›Yankee-Zivilisation‹ aber kündigt vom Sieg der Unterhaltungsindustrie. Deshalb wird sie abgelehnt und bekämpft. In Adolf Halfelds »Amerika und der Amerikanismus« (1927), einer populären Streitschrift gegen den Amerikanismus, heißt es: »Wir müssen uns klar werden, welches die geistigen und seelischen Kräfte sind, die das Phänomen des Amerikanismus bewegen. Ein bisschen Smartgeltenwollen, Jazzopern, Feuilletons über amerikanische Kinopaläste und Girlisierung unseres Geschmacks fördern weder Verständnis zwischen den beiden Ländern, noch bedeuten sie mehr als die Nachäffung gewisser Kindheitssünden in der Neuen Welt«; der Erfolg Hollywoods begründe die ›Kulturexpansion Amerikas‹. Die Vorherrschaft im Filmgeschäft sei das »gewaltigste Propagandamittel« für amerikanische »Sitten und Gewohnheiten«<sup>43</sup>.

Damit sind wichtige Themen der kulturellen Amerikanismus-Debatte angesprochen. Das Girl, der Prototyp der selbständigen Frau, die sich schminkt und raucht, die modische Kleidung bevorzugt, die alleinstehend und berufstätig ist, die in den illustrierten Blättern als Revuemädchen oder Badenixe abgebildet wird, erscheint den Kulturkritikern als Ausdruck des amerikanischen ›Kulturfeminis-

41 Spranger 1969, S. 216 f.

42 Sarnetzki 1932, S. 309.

43 Halfeld 1927, S. X-XI.

*ADOLF HALFELD*  
**AMERIKA  
UND DER  
AMERIKANISMUS**



*Das Gegenstück zu Henry Ford*

Dieses Buch, von einem Deutschen in Amerika geschrieben, spricht das erlösende Wort. Der durch Tradition verpflichteten europäischen, insbesondere der deutschen Kultur droht Zerstörung durch das auf Materialismus und Lebensmechanisierung eingestellte Amerika. Rationalisierung nach amerikanischem Vorbild ist Trumpf, einerlei ob sie den Menschen im Menschen tötet. Das Buch ist das Ergebnis jahrelanger Sachkenntnis der wirtschaftlichen Verhältnisse und der Mentalität des amerikanischen Volkes.

*Wer dieses Buch gelesen hat, ist dagegen  
gefeit, den Amerikanismus zu predigen!*

*Eugen Diederichs Verlag in Jena*

Eugen Diederichs, Jena 1927

mus«. Die Tiller-Girls, eine vermeintlich amerikanische (eigentlich aber aus England stammende) Revuetruppe, verkörpern die Gefährdung des Patriarchats und die Abrichtbarkeit der Massen. »Die Produkte der amerikanischen Zerstreuungsfabriken«, so Kracauer in der »Frankfurter Zeitung«, sind »keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflöslche Mädchenkomplexe«. »Die Gebildeten« hätten den Einzug der Tiller-Girls »übel vermerkt«, sie lehnten sie als »Zerstreuung der Menge« ab. Gegenüber solch ressentimentbeladenem Hochmut betont Kracauer als Kulturkritiker mit analytischem Verstand den Realitätsgehalt des »Massenornaments«, auch wenn er die kapitalistische Unterhaltungsindustrie kritisiert.<sup>44</sup>

Wer sich auf deren Eigenlogik und Funktion einlässt, der kommt auch zu dem selbstreflexiven Befund, dass die Zeit der bildungsbürgerlichen ›Kulturträger‹ vorüber sei. So ist Kracauers zentrale Kategorie der ›Zerstreuung‹ denjenigen sozialen Gruppen zugeordnet, die im überkommenen binären Klassenschema nicht unmittelbar zu verorten sind und die sich den traditionellen sozialmoralischen Milieus, also auch der Arbeiterbewegung, entziehen: Frauen, Außenseiter im städtischen Milieu und vor allem die Angestellten. Andere wie Brecht, Benjamin, Eisler oder Heartfield entwickeln aus diesem Befund das radikalere Konzept einer Materialästhetik, die sich an die Arbeiterklasse wendet, die auf eine Aktivierung des Zuschauers, Betrachters und Lesers setzt, die aus den Rezipienten Koproduzenten machen will und das künstlerische Material, die neuen Techniken, Darbietungsformen und Medien in den Dienst einer »Revolutionierung der Rezeptionsebene« (Werner Mittenzwei) stellen will. Solche Entwürfe – bis heute im Literarischen, Musikalischen und Bildkünstlerischen unüberhörbar und unübersehbar – bleiben politisch ohne größere Reichweite. Sie verweisen ins Utopische. Doch bewahrt sie bis heute ihre intellektuelle Dignität vor ideologischem Verschleiß.

Hier geht es allerdings nicht um bedeutende theoretische Entwürfe, nicht um den kognitiven Rang des Gedachten, sondern um die Reichweite und Repräsentanz der Argumentationsweisen der in Sprache eingebauten Wertungs- und Ordnungsschemata. In diesem Sinne zeigt die Erfolgsgeschichte des Schlagworts ›Amerikanismus‹ die Faszination und den Abscheu gegenüber neuen massenkulturellen Phänomenen. Für den Ingenieur Theodor Lüddecke ist »Amerikanismus [...] ein Schlagwort und eine Tatsache«; er versichert: »Wir haben keine absolute Wahl mehr, hier abzulehnen oder anzunehmen – die amerikanischen Lebensformen werden uns von der Seite der Wirtschaft her einfach aufgezwungen«; Amerika zeige »ein Stadium, dem wir ebenfalls mit innerer Folgerichtigkeit und unaufhaltsam entgegenseilen«.<sup>45</sup> Mit diesem verbreiteten Gefühl einer schicksalhaften Unausweichlichkeit steigt der Bedarf an quasi-geschichtsphilosophischen Erklärungen, die im Amerikanismus ein Menetekel des Untergangs oder ein Leitbild einer ganz dem Fortschritt ergebenden, stabilen, durchrationalisierten Industriegesellschaft mit hohem Lebensstandard sehen. Was man vom Amerikanismus zu erwarten hat, das wird unterschiedlich beurteilt. Mit ihm sind Faszination und Hoffnungen ebenso verbunden wie Abwehr und Ängste. Politisch lässt sich diese, positive oder negative, Bewertung nicht fixieren. Im Unterschied zum Schlagwort

44 Frankfurter Zeitung, 9. 6. 1927.

45 Lüddecke 1930, S. 214 ff.

›Kulturbolschewismus‹ hat der Amerikanismus kein klares Feindbild. Er eignet sich kaum als politischer Kampfbegriff.

Wenn vom Amerikanismus die Rede ist, kann Unterschiedliches gemeint sein. Die Verwendungsgeschichte des Schlagworts umfasst drei heterogene Entwürfe von unterschiedlicher Dauer. Der erste verblasst nach der Weltwirtschaftskrise und gewinnt nach 1945 wieder an Glanz. Er setzt auf die Chancen einer demokratisierten Massenkultur. Der zweite verweist auf das, was der amerikanische Historiker Jeffrey Herf treffend als »reactionary modernism« bezeichnet, auf jene Verbindung von vormodernen Traditionen mit moderner Ökonomie, Technologie und Unterhaltungsindustrie, die sich mit dem NS-Regime ausformt und nach der Niederlage im Zeichen der ›Westbindung‹ mit ihm verschwindet. Der dritte Entwurf ist zähen kulturkritischen Klagen verpflichtet, die allmählich in den 50er Jahren verhallen.<sup>46</sup> In diesem Zusammenhang bleibt im Auge zu behalten, dass die ›amerikanische‹ oder ›amerikanisierte‹ Unterhaltungsindustrie dem traditionellen Kunstverständnis widerspricht. In diesem Fall entwirft das Schlagwort ein Bedrohungsszenario. Ob nun die Tiller-Girls, der Hollywood-Film oder der Jazz – all dies lässt sich nicht mehr in irgendein Konzept deutscher Kunst integrieren. Aber es kann die radikalnationalistische Ablehnungsfront gegenüber der kulturellen Moderne bestätigen und stärken. Insofern indiziert die unterschiedliche Karriere der beiden Argumentationsweisen einen gegenläufigen Trend. Während die liberale Argumentationsweise außer Kurs gerät, erfährt die radikalnationalistische einen kommunikativen Boom. In ihrem Fall wirkt die Trennung zwischen Bedeutung und Bezeichnung wie ein semantisches Konservierungsmittel für alte Vorstellungen, für enttäuschungssichere Vorbehalte gegenüber dem zeitgenössisch Missliebigen. Anders ausgedrückt: Sosehr auch der Erfolg der kulturellen Moderne verunsichert, er kann die nahezu erfahrungsimmunen Erwartungen an eine kommende deutsche Kunst, an deren Rettung oder Reinigung nicht widerlegen.

### **Anschwellende Beschwörungen**

Je größer der Siegeszug der Moderne, desto größer der Wunsch nach einer ›echt‹ deutschen Kunst, die das deutsche Volk erleuchten und leiten könnte. Wir sollten uns nicht täuschen lassen: Die anschwellende Beschwörung alter Wert- und Identitätsbegriffe wie ›deutsche Kultur‹, ›deutscher Geist‹, ›deutsche Kunst‹ lebt nicht aus dem Erfolg, sondern drückt den Misserfolg aus, den Verlust an Referenzen durch die Internationalität der Moderne. »Der Bürger«, so Ernst Jünger 1931, »hat einen Zustand der Verzweiflung erreicht, in dem er bereit ist, alles in Kauf zu nehmen, was bisher unerschöpflicher Gegenstand seiner Ironie gewesen ist, wenn nur die Sicherheit gewährleistet bleibt.«<sup>47</sup> Diese Panikstimmung lässt sich nicht allein aus der politischen oder ökonomischen Krise erklären; sie besteht auch aus Emotionen, Angst und Abwehr gegenüber einer kulturellen Moderne, welche die ›deutsche Kunst‹ und damit das ›Deutschtum‹ schlechthin dramatisch zu bedrohen scheint.

<sup>46</sup> Vgl. Bollenbeck/Kaiser 2000.

<sup>47</sup> Zit. n. Lethen 1975, S. 93.

Gegen Ende der Weimarer Republik macht ein Schlagwort Furore, das Bedrohungsängste ausdrückt und zugleich schürt, das eine antirepublikanische, den Nationalsozialisten entgegenarbeitende semantische Einheitsfront schafft, die breiter ist als die Harzburger Front. Dieses Schlagwort erweitert und verstärkt den negativen Resonanzboden. Dieses Schlagwort ist übrigens keine Erfindung der Nationalsozialisten. Es entstammt dem bürgerlichen Feuilleton. (Es dürfte keine Notwendigkeit, aber auch kein Zufall sein, dass der Erstbeleg des Schlagworts am 24. 3. 1927 in einer Kritik an Piscators Inszenierung des Stückes »Gewitter über Gottland« von Ehm Welk auftaucht.)<sup>48</sup> Gemeint ist der ›Kulturbolschewismus‹. Er ist in den letzten Krisenjahren der Republik das zentrale kulturpolitische Thema in den öffentlichen Kontroversen. Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren behandeln immer wieder das Thema, was unter Kulturbolschewismus zu verstehen ist und wie man ihn bekämpfen kann.<sup>49</sup> Für den linkskatholischen Publizisten Walter Dirks ist der Antikulturbolschewismus eine Art »ideologischer Kitt« oder »das, was man positiv formuliert Faschismus nennt – zum mindesten die für das christliche Bürgertum und die christliche Arbeiterschaft geeignete ideologische Ausgabe des Faschismus«.<sup>50</sup>

Die Rede über den Kulturbolschewismus artikuliert und steigert die Ängste vor der kulturellen Moderne *und* dem Bolschewismus. Durch diese Koppelung entsteht ein Szenario der letzten rettenden Option vor dem drohenden Unheil. Im Rückblick beschreibt der Germanist und Pfarrerssohn Gerhard Fricke anschaulich die mentale Gemengelage von Kulturpessimismus, Bolschewismus-Ängsten und Hoffnungen auf den Nationalsozialismus. Wie viele andere, sie mögen Ortega y Gasset, Heidegger oder Jaspers heißen, macht in den frühen 30er Jahren auch Fricke eine »Tendenz zur Massen- und Industriegesellschaft kollektivistisch-dirigistischer Prägung« aus; auch er konstatiert den Niedergang des Zeitalters bürgerlicher Bildung und Kultur – nicht ohne zu versichern, »innerhalb dieses Prozesses« sei »die nazistische Spielart immer noch der bolschewistischen vorzuziehen«.<sup>51</sup>

Das Kompositum verweist auf eine neuartige Koppelung von ästhetischer und politischer Sphäre. In Bezug auf das Grundwort ›Bolschewismus‹ haben wir es mit einer Art »casuistic stretching« (Kenneth Burke) zu tun, mit einer metaphorischen Ausdehnung eines politischen Stigmaworts auf ›ästhetische‹ Irritationen durch die kulturelle Moderne.<sup>52</sup> Das Bestimmungswort ›Kultur‹ steht als hoch geschätzter Wert- und Identifikationsbegriff in einer inkongruenten Beziehung zum Grundwort. So vereint das Kompositum einen hoch geschätzten programmatischen Leitbegriff mit einem politischen Angstbegriff, mit dem Schlimmsten, was der Kultur, der Nation und dem Volk droht. Beide Begriffe haben im geistigen Erfahrungskapital der Gebildeten einen beachtlichen Stellenwert. Während die Kultur hoch geschätzt bleibt, artikuliert der Begriff ›Bolschewismus‹ kollektive Ängste vor der drohenden Gefahr aus Russland, vor ›Zerstörung‹, ›Anarchie‹ und ›Un-

48 Deutsche Zeitung, 24. 3. 1927.

49 Vgl. Laser 2001.

50 Dirks 1931, S. 225.

51 Fricke in Boden/Rosenberg 1997, S. 93.

52 Vgl. Burke 1969. Nicht nur diesen Hinweis verdanke ich meinem Siegener Kollegen Clemens Knobloch. Wichtige Hinweise verdanke ich der Magisterarbeit von Laser 1997 und der grundlegenden Arbeit von John 1994.

terdrückung«. Das Schlagwort vom Kulturbolschewismus weist – im Unterschied zu dem vom Amerikanismus – klare Deutungsoptionen und Zielvorstellungen auf: Seine Effekte lassen sich – typologisiert – auf drei Ebenen ausmachen.

Von ihm geht eine Tendenz zur metapolitischen Totalkonstruktion aus. Es lehnt die unterschiedlichsten Phänomene der kulturellen Moderne ab, es lässt sich nicht parteipolitisch festlegen und gewinnt gerade dadurch eine große Resonanz – etwa bei einer unpolitischen Geistigkeit oder in katholischen Milieus. Das Schlagwort hat keine klare Sachdimension, ist nominativ unklar, fallweise bezeichnungsevident und programmatisch eindeutig. Auch in dieser Beliebigkeit gründet sein Erfolg. »Kulturbolschewismus« – das ist bekanntlich alles, was einem nicht passt«, schreibt Tucholsky.<sup>53</sup> Ähnlich urteilt Carl von Ossietzky: »Wenn der Kapellmeister Klemperer die Tempi anders nimmt als der Kollege Furtwängler, wenn ein Maler in eine Abendröte einen Farbton bringt, den man in Hinterpommern selbst am hellen Tag nicht wahrnehmen kann, wenn man ein Haus mit flachem Dach baut, so bedeutet das ebenso Kulturbolschewismus wie die Darstellung eines Kaiserschnitts im Film. Kulturbolschewismus betreibt der Schauspieler Chaplin, und wenn der Physiker Einstein behauptet, daß das Prinzip der konstanten Lichtgeschwindigkeit nur dort geltend gemacht werden kann, wo keine Gravitation vorhanden ist, so ist das Kulturbolschewismus und eine Herrn Stalin persönlich erwiesene Gefälligkeit. Kulturbolschewismus ist der Demokratismus der Brüder Mann, Kulturbolschewismus ist ein Musikstück von Hindemith oder Weill und genauso einzuschätzen wie das umstürzlerische Verlangen irgend eines Verrückten, der nach einem Gesetz schreit, das gestattet, die eigene Großmutter zu heiraten.«<sup>54</sup> Die Kritiker des Schlagworts zeigen die absurden Konsequenzen der Beliebigkeit und Dehnbarkeit auf, um die Kampagne zu bekämpfen. Aber gerade die ungenaue ›Totalkonstruktion‹ sichert dem Schlagwort die nötigen diskursiven Turbulenzen, kann man sich doch darüber streiten, was dem Kulturbolschewismus zugerechnet werden kann oder nicht. Und sie ermöglicht zudem eine Bündelung unterschiedlicher Anliegen. Wer für die Sittlichkeit ist, der mag die kurzen Röcke oder die Nacktrevue der zersetzenden Arbeit des Kulturbolschewismus zuschreiben; wer sich für die deutsche Kunst zuständig fühlt, der mag in Schönberg oder Piscator die Agenten Moskaus sehen. Gerade in der Beliebigkeit gründet der Erfolg des Schlagworts.

Zudem dient es als polarisierendes Wertungsmuster, das Ordnung in jenes breite Spektrum der Phänomene bringt, das Bestimmbarkeit und Erklärungssicherheit herstellt. Broschüren, Zeitschriftenartikel, Zeitungsbeiträge, Reden und Karikaturen präsentieren ein Gut-Böse-Schema mit einem eindeutigen und zugleich variablen Feindbild. Auch das ist für den kommunikativen Erfolg wichtig. Der Feind kann ›von außen‹ kommen und planmäßig vorgehen. In seiner Schrift »Der Kulturbolschewismus und die deutsche Jugend« (1931) präsentiert Karl Foertsch, der Geschäftsführer des Reichselternbundes, sogar ein Schaubild, das in Moskau eine »kommunistische Zentrale« ausmacht, die in Deutschland die »Kulturzentren« über »Zellen«, Medien und Institutionen durchsetzt. Für Foertsch stellt sich die Lage dramatisch dar: »Führt der Generalangriff zum Sieg, dann bricht die

53 Tucholsky 1975, S. 299.

54 Zit. n. John 1994, S. 208. Weitere Beispiele: Bach 1932, S. 65; Berg 1932, S. 162.



schewismus erklärt werden. Hinter dem Kulturbolschewismus steckt auch »der Jude«, der »die Entgeistigung und Entsittlichung der arischen Rasse« betreibt.<sup>57</sup> (Der Tübinger Philosoph Max Wundt macht für die »Zersetzung deutscher Geistesbildung« und den »Kulturbolschewismus« den »jüdischen Einfluß« verantwortlich.)<sup>58</sup> Man sollte den politischen Effekt der variablen und doch eindeutigen Benennung des Feindes nicht unterschätzen, können doch so, weit über die KPD hinaus, die Trägerschichten der kulturellen Moderne und Republikaner stigmatisiert werden. So wird selbst eine Glanzgestalt des deutschen Bildungsbürgertums wie der liberale preußische Kultusminister Carl Heinrich Becker als »Erzvater des Kulturbolschewismus« gebrandmarkt.<sup>59</sup>

Schließlich der letzte Punkt, das Element der Temporalisierung. Häufig charakterisieren negative Bewegungsbegriffe wie ›Entartung‹ oder ›Dekadenz‹, ›Untergang‹, ›Zersetzung‹, ›Zerfall‹ oder ›Verfall‹ das Vordringen des ›Kulturbolschewismus‹. Er erzählt die Geschichte von einem auf allen Gebieten angreifenden Feind, der, offen oder in heimlicher Wühlarbeit, seinen ›Vernichtungskampf‹ gegen die deutsche Kultur betreibt. Er erscheint, um einige Beispiele zu nennen, als »das lawinenartig heranrollende Verderben«, als »Untergang deutscher Wesensart«, als »rote Flut«, als Krankheit oder Gift. Ein lähmender Pessimismus entsteht aus der katastrophischen Grundstimmung jedoch nicht. »Wo aber Gefahr ist, Wächst das Rettende auch« – dieses Hölderlin-Zitat stellt Ernst Robert Curtius seinem Buch »Deutscher Geist in Gefahr« 1932 als Motto voran. Von der »kommenden Rettung« oder der »Erneuerung Deutschlands« träumt die Mehrheit der desorientierten Bildungsbürger.<sup>60</sup> Zur Bedrohungsgeschichte zählt so auch die Erzählung von der kommenden Rettung. Die Vernichtung durch den Kulturbolschewismus steht unmittelbar bevor, ob sie abgewendet werden kann, das »hängt einzig und allein davon ab, ob in letzter Stunde das deutsche Volk erwacht und entschlossen in den Abwehrkampf gegen den Kulturbolschewismus eintritt.«<sup>61</sup>

Der Nationalsozialismus kann »alle Parolen«, die er braucht, »aus der Tradition der Debatten um die deutsche Kunst abrufen.«<sup>62</sup> Das gilt auch für den Kulturbolschewismus, der die selbst gebaute semantische Brücke bildet, auf der ein desorientiertes Bildungsbürgertum ins ›Dritte Reich‹ gelangt.

57 Hauptmann 1931, S. 441.

58 Wandel 1977, S. 325f.

59 Der Siegeszug des Kulturbolschewismus. In: Grüne Briefe für Politik und Wirtschaft, 28. 6. 1929.

60 Vgl. Benz 1933, S. 188.

61 Foertsch 1931, S. 7.

62 Belting 1992, S. 41.

Antje Ehmann

## Rede, Gerede und Gegenrede. Film und Kultur im Diskurs der Weimarer Jahre

In der deutschsprachigen Literatur gibt es nur eine einzige Monographie, die sich aus einer umfassenden Perspektive speziell der Literatur zum Dokumentarfilm widmet: Die 1989 von Eva Hohenberger herausgegebene Publikation »Bilder des Wirklichen«, die – nebst einem historischen Überblick über Ansätze und Probleme einer Dokumentarfilmtheorie – einschlägige Texte versammelt. Insbesondere in Hohenbergers einleitendem Kapitel werden hilfreiche Schneisen geschlagen und klärende Vorschläge zur Begriffsbestimmung geliefert; jedoch bezieht sich der Großteil der Texte auf den Zeitraum nach 1945.

Als Beitrag zu einer Dokumentarfilmtheorie aus der Weimarer Zeit hat Hohenberger einzig Schriften von Dsiga Wertow aufgenommen. Und das wohl aus guten Gründen. In Bezug auf die Weimarer Jahre kann vom ›Dokumentarfilm‹ und deshalb auch von einer ›Dokumentarfilmtheorie‹ nicht die Rede sein.<sup>63</sup> Da es im Folgenden darum gehen soll, zusammenzutragen, wie in den 20er Jahren nicht allein über den Kulturfilm, sondern über all das Filmische, was nicht Spielfilm ist, nachgedacht und geschrieben wurde, muss als oberster Genre-Begriff auch hier die Negativ-Definition ›nichtfiktionaler Film‹ verwendet werden. Die leitende Fragestellung ist, ob sich in den Weimarer Jahren Ansätze einer Theoretisierung dieses ›Nichtfiktionalen‹ finden lassen. Die filmischen und diskursiven Bemühungen um eine Neubewertung des Dokumentarischen durch die Avantgarde werden dabei nicht im Zentrum stehen, da sie an anderer Stelle behandelt werden.<sup>64</sup> Untersucht wird vielmehr die Filmtheorie und Filmpublizistik im Allgemeinen sowie das »Kulturfilmbuch« und der »Film-Kurier« im Besonderen.

### Publizistik und Filmtheorie

Die Geschichte des Nachdenkens über den nichtfiktionalen Film lässt sich nicht von der Theoriegeschichte im Bereich des fiktionalen trennen. Will man rekonstruieren, in welcher Weise der nichtfiktionale Film als etwas vom Spielfilm Unterschiedenes wahrgenommen wurde, könnten potentiell alle Diskurse der Weimarer Zeit von Interesse sein, die sich mit dem neuen Medium Film beschäftigen. Ein vollständiger Überblick darüber ist allerdings nicht einmal annähernd zu gewinnen, war doch die Grundstimmung der Weimarer Ära genauso hitzig wie produktiv. Rudolf Arnheim gibt rückblickend ein sehr plastisches Bild davon, wenn er schreibt: »Die Jahre der Weimarer Republik [...] waren der Kampf um eine neue Form; das meiste war verboten, aber so ziemlich alles war möglich. Al-

<sup>63</sup> Vgl. den Beitrag von Klaus Kreimeier in diesem Band, S. 67 ff.

<sup>64</sup> Vgl. den Beitrag von Jeanpaul Goergen in diesem Band, S. 493 ff.

les war im Brodeln, nichts war beständig, die verzerrten Gesichter und gereckten Arme des Expressionismus schrieten von den Anschlagssäulen, den Bühnen und Kunstausstellungen. Wir Studenten kauften die Erstausgaben der neuesten Werke von Freud und der Gedichte von Benn und Werfel als billige Taschenbücher, wir sahen Büchners Danton, von Max Reinhardt inszeniert, in der von Poelzig mit Tropfsteingehängen modernisierten Zirkusarena des Großen Schauspielhauses, und wir waren bei der Uraufführung der Dreigroschenoper dabei. Natürlich gingen wir auch ins Kino.«<sup>65</sup>

Das Kino ist inzwischen selbstverständlicher Bestandteil des kulturellen und geistigen Lebens. Auch die Intellektuellen gehen ins Kino und viele – Arnheim braucht das selbstredend nicht zu betonen – schreiben auch darüber. In der kurzen Zeitspanne von nur 14 Jahren entsteht eine so reichhaltige Filmtheorie- und Presselandschaft, dass sich mit Recht behaupten lässt, dass »es kaum eine Epoche der deutschen Filmgeschichte [gibt], die so viele Kritiken, Polemiken und Abhandlungen zum Thema Film hervorgebracht hat wie die 20er Jahre.«<sup>66</sup> Der Stettiner Bibliothekar Erwin Ackerknecht stellt 1930 in seinem »Verzeichnis deutscher Fachschriften über Lichtspielwesen« rund 160 Filmzeitschriften zusammen.<sup>67</sup> Rechnet man die herausragenden filmtheoretischen Publikationen – man denke nur an die Schriften von Arnheim, Balázs, Harms und Kracauer – sowie die stattliche Reihe populärer Filmbücher<sup>68</sup> hinzu, ergibt das ein mehr als erstaunliches Bild.

Der diskursive Boom folgt dem ökonomischen, den die deutsche Filmwirtschaft in der Phase relativer Stabilisierung der Weimarer Republik erlebt, auf dem Fuße. Allein in Berlin, damals die unumstrittene filmpublizistische Metropole, steigt im Zeitraum 1919–1925 die Zahl der Kinos von 218 auf 322 an. Mit insgesamt 128 045 Sitzplätzen kommt damit statistisch gesehen auf dreißig Berliner ein Kinostuhl.<sup>69</sup> Sabine Hake geht in ihrer Studie zur Weimarer Filmpublizistik so weit, die diesen Boom begleitenden Filmdiskurse, -zeitschriften und -bücher programmatisch unter dem Titel »The Cinema's 3rd Machine« zusammenzufassen. Damit greift sie eine Überlegung von Christian Metz auf, der den Diskurs über das Kino als dessen dritte Maschine beschreibt, nach der ersten, die den Film herstellt und der zweiten, die ihn konsumiert, sei es die Funktion der dritten (Diskurs)Maschine, das Kino und dessen Produkte zu bewerten.<sup>70</sup>

Die enorme Konjunktur von Filmzeitschriften ist also ein Teil der Kulturindustrie, der – so Olimsky in seiner Dissertation 1931 – »ganz genau dieselben Etappen durch[machte], wie die Filmindustrie; auch hier ein wahnwitziges Gründungsfieber, eine Hausse in Filmpressegründungen, die wir heute zurückschauend als grotesk empfinden. Auch hier ein massenhaftes Eindringen fachfremder und größtenteils recht zweifelhafter Elemente; Zustände, die dem Ansehen der Filmindustrie keineswegs förderlich waren, und dann mit dem Ende der Inflation

65 Arnheim 1977, S. 9.

66 Hake 1997, S. 25.

67 Diese Zahl bezeichnet natürlich die gesamte bis 1930 erschienene Filmpublizistik. Vgl. Heller 1987, S. 117.

68 Vgl. u. a. Prels 1919; Salmon 1924; Moreck 1926; Lorant 1928; Wesse 1928.

69 Vgl. Heller 1987, S. 121.

70 Vgl. Hake 1993, S. II.

auch hier der große Zusammenbruch, weil weit über den Bedarf Filmblätter gegründet waren, die nur in einer so anormalen Zeit, wie es die Inflationsjahre waren, so etwas wie eine Existenzberechtigung vortäuschen konnten.«<sup>71</sup>

Der Zeitschriftentypus, auf den Olimsky hier anspielt, sind die ›Publikumsblätter‹, die sich nicht mehr an die Fachkreise, sondern das allgemeine Publikum richten. Unter dem Zwang zur Popularisierung zielen sie ganz auf den Attraktivitätswert der Filme und ihrer Stars. Neben den rein kommerziellen Interessen kommen in den wichtigsten Themenkomplexen, die die Filmpublizistik der Weimarer Jahre beschäftigt, die unterschiedlichsten emanzipatorischen bis konformistischen Kräfte zum Ausdruck. Dies in Themen wie »Unterhaltungsfilm und ästhetische Avantgarde, Kulturpessimismus und Amerikanismus, konservative Kulturpolitik und progressive Medienpolitik, Filmkunst und Massenware, Illusionismus kontra Realismus, Film als Propaganda und Film als Bildungsmittel«.<sup>72</sup> Dass »Film als Bildungsmittel« hier an letzter Stelle genannt wird, trifft die Verhältnisse. So wie im Weimarer Kino der Kulturfilm in den Anfängen fast ausschließlich Nebenprogramm des Hauptfilms ist, wird er auch in der Presse zunächst als Marginalie behandelt. Lehr- und Kulturfilmfragen sind zwar ein Thema der Weimarer Publizistik, doch ein randständiges.

Im Zentrum des Interesses stehen filmpolitische und -ökonomische Fragen, Klatsch und Tratsch aus der Welt der Stars sowie Besprechungen von Filmen der populären Genres Melodram, Komödie, Aufklärungs-, Abenteuer- und Kriminalfilm. Der nichtfiktionale Film begegnet in der Weimarer Publizistik eher als Mikropur, die sich in den unterschiedlichen Kontexten mehr oder weniger verliert, in bestimmten Zusammenhängen jedoch größere Relevanz erhält. Sabine Hake sucht die Vielfalt der Weimarer Filmpublizistik und deren Diskurse mit Blick auf die unterschiedlichen institutionellen Zusammenhänge und ideologischen Funktionen von Filmkritik und Filmtheorie zu sondieren. Dabei unterscheidet sie zwischen Filmkritik, Fachpresse, Filmpolitik und -theorie.<sup>73</sup> Ist zwar der nichtfiktionale Film, rein quantitativ gesehen, für alle genannten Bereiche von vergleichsweise geringem Interesse, so ist es doch aufschlussreich zu verfolgen, in welchen Zusammenhängen Fragen des Nichtfiktionalen überhaupt gestellt oder diskutiert werden, und in welchen sie konsequent nicht auftauchen. Dabei erweisen sich folgende Diskurse als interessant: die Kino- und Kinoreform-Debatte sowie die Schriften, die den Film politisieren oder theoretisieren.

### Geschichte einer Ausblendung

In der Weimarer Republik über Film zu schreiben, bedeutet vor allem über Massenkultur und Klassendifferenzen, über Fragen der nationalen Identität und Erfahrung von Modernität zu schreiben. Der Kinodiskurs konstituiert sich an der Schnittstelle von ästhetisch-kulturellen, technologischen und politisch-ökonomischen Fragestellungen. Daraus resultiert allerdings die permanente Schwierigkeit,

71 Olimsky 1931, S. 30.

72 Hake 1997, S. 25 f.

73 Vgl. Hake 1997, S. 26.

das Kino zwischen Kunst und Industrie zu definieren. Entsprechend drehen sich die theoretischen Auseinandersetzungen mit dem neuen Medium in den Zeitungen und Zeitschriften der 10er und 20er Jahre geradezu notorisch um die Frage, ob das Kino nun Kunst sein könne oder nicht. Theodor Heuss bemerkt bereits 1927, auf das vergangene Jahrzehnt zurückblickend: »Wer vor 15 Jahren in einer Redaktion saß, von der nach den Erwartungen der Literaten auch die sog. Kulturpolitik betreut wurde, mußte damit rechnen, in jeder Woche etwa zwei bis drei Manuskripte über das ästhetische Wesen des Films zugesandt zu erhalten: das eine wies nach, daß der Film eine neue, ungeahnte Erweiterung des künstlerischen Ausdrucksvermögens bringe, das andere legte mit gleicher Schlüssigkeit klar, daß der Film seiner inneren Natur nach mit Kunst nichts zu tun habe und nie haben könne. Die Theorie des Kinos erlebte eine Hochkonjunktur, von der Paraphrasierung der sozialen und pädagogischen Begleiterscheinung gar nicht zu sprechen.«<sup>74</sup>

Die inflationären Abhandlungen, die sich dem möglichen Kunstcharakter des Films verschreiben, werden in der Regel mit Seitenblick auf die Literatur, das Theater und die Malerei geführt. In Differenz zu den klassischen Nachbarkünsten wird der mögliche Kunststatus vornehmlich des dramatischen Films diskutiert, wobei Kunst- und Kulturfilm säuberlich voneinander getrennt werden. Wird der Film als neue Kunstform begrüßt, bezieht sich das auf den avantgardistischen, abstrakten Film oder das Kinodrama. Stellvertretend für viele Stimmen<sup>75</sup> sei hier Ivan Goll angeführt, der 1920 ausruft: »Ein neues Element, wie Radium, Ozon, wirkt auf die gesamte Kunst: *Die Bewegung*. Alle Gattungen: Dichtung, Malerei, Plastik, Tanz erfahren es, erleiden es. In allen steht das Handwerk einen Augenblick tot und stumm. So gehts nicht weiter. Die Umwälzung war seit langem gespürt: Futurismus, Simultanismus. Picasso in der Malerei. Stramm in der Lyrik. Ahnungen. Aber es ist mehr geschehen. Die statischen Gesetze sind umgestoßen. Der Raum, die Zeit ist überrumpelt. Die höchsten Forderungen der Kunst: die *Synthese* und das *Spiel der Gegensätze*, werden durch die Technik erst ermöglicht und erleichtert. Wir haben den Film. Das heißt, wir haben (in Europa wenigstens) noch keinen Film, sondern erst Filmfabriken, eine Filmindustrie und Filmschieber, die sich aus echten Börsianern und falschen Schriftstellern rekrutieren. Dennoch: Basis für alle neue kommende Kunst ist das Kino.«<sup>76</sup> Überwältigt von den neuen Möglichkeiten des Mediums, sieht Goll im Film die neue Kunstform, in der alle tradierten Künste aufgehen werden. »Ein Gemälde wird durch den Film gemalt. Das Bild wird aus der Grenze des Rahmen-Raums befreit und atmet zeitlich [...] Der Film *ist* dramatisch, ist nichts als das. [...] So werden im *Kinodram* alle Künste mitwirken: Es wird nicht nur Dichtung sein, sondern Malerei, Musik, Plastik, Tanz.«<sup>77</sup> Auch für Goll scheint also, wenn er an das Kino denkt, vor allem der aufregende Zauber der Fiktion auf. Für ihn ist das Kinodrama mit seinen Möglichkeiten einer neuen dynamisch-visuellen Ästhetik die dominierende Kunstform von morgen.

Dass in den ›Film-als-Kunst-Diskursen‹ jener Phase, in der sich das Kino als Kunstform zu etablieren beginnt, der nichtfiktionale Film und der Kulturfilm

74 Heuss 1927, S. 108.

75 Vgl. Kaes 1978.

76 Goll [1920] 1982, S. 223.

77 Goll [1920] 1982, S. 224f.

kaum eine Rolle spielen, ist für Rudolf Arnheim durchaus verwunderlich. 1933 schreibt er im »Berliner Tageblatt« rückblickend: »Sogar in den Kreisen der eigentlichen Filmfreunde trennte man den Kulturfilm gern von der Filmkunst ab. Man schätzte seine Belehrungen, gewiß, aber Filmkunst – das war eben Spielfilm. Und nur gelegentlich erinnerten Filme wie *REGEN*, *DIE BRÜCKE*, *ZUIDERZEE* von Ivens oder die dokumentarischen Filme von Walter Ruttmann [...] an die Verbindungen, die zwischen Kulturfilm und Kunstfilm bestanden. Man sah Verbindungen, aber man spürte nicht, daß die Trennung auch grundsätzlich unhaltbar war. Denn auch bei den Filmfreunden spukte die Meinung, daß Kunst unnütz zu sein habe, daß es auf die ›Schönheit‹, nicht den Inhalt ankomme – und das fand seinen schärfsten Ausdruck in manchen von Formspielereien überwucherten, inhaltlich gänzlich zerfallenen Avantgarde-Filmen. Beim Film wurde die Frage nach den Grenzen der Kunst besonders brennend, weil er ja auch ›rein sachliche‹ Abbildungsarbeit leisten konnte. Ähnlich beunruhigende Grenzverwischungen kannte man aus der Literatur, wo man gern zwischen Kunstsprache und bloßer Mitteilungssprache schied.«<sup>78</sup>

Es ist wohl bezeichnend für die Bemühungen der dokumentarischen Filmereuerer wie Ivens oder Ruttmann, dass man sich an sie – laut Arnheim – lediglich erinnerte, wenn auch als einen rettungsverheißenden Glücksfall. Das Zusammendenken von dokumentarischem Film und Filmkunst ist demnach nur ein punktueller Einfall geblieben. Die Selbstverständlichkeit, mit der Arnheim 1933 dennoch von einer »grundsätzlich unhaltbaren« Trennung von Kulturfilm und Filmkunst spricht, lässt an eine Erfolgsgeschichte denken, die den Weg des nichtfiktionalen Films als einen zwar beschwerlichen, aber dennoch zielführenden Gang – hin zur Filmkunst erzählt. Arnheims optimistische Prognose kam jedoch in einem Jahr, in dessen Verlauf sich ganz anderes ankündigt. Auch die Nationalsozialisten perpetuierten den unheilvollen Zusammenhang einer bloß behaupteten Harmonie von Lehre, Kunst und Unterhaltung, die in ihrer Wirkung die Dichotomien nur verschärft. Sie liebten die Kulturfilme besonders. Und davon sollte sich das Genre lange nicht mehr erholen. »Die Filme teilten sich die Arbeit. Was den Unterhaltungsfilm an primärer Naziideologie abging, wurde von den Kulturfilmen mehr als wettgemacht. Die Hauptfilme mochten Revuen und Romanzen zeigen, die Kulturfilme nahmen ihnen die Bürde der Weltanschauung ab.«<sup>79</sup>

### Die Kinoreform-Debatte

Die ersten Initiativgruppen, die auf die angeblich moralischen und gesundheitlichen Gefahren des Kinos aufmerksam machen, entstehen im wilhelminischen Deutschland. Bereits 1907 schließt sich eine Kommission Hamburger Lehrer zu diesem Zwecke zusammen; 1909 gründet Hermann Häfker in Dresden den Verein Wort und Bild, mit dem Ziel, »den Kampf gegen die ›Kinoseuche‹ in zahlreichen deutschen Städten«<sup>80</sup> zu führen. In den nachfolgenden Jahren entsteht eine um-

78 Arnheim 1977, S. 138.

79 Bitomsky 1983, S. 445.

80 Schweinitz 1992, S. 56.

fangreiche Reformliteratur, die teils auch in eigenständigen Broschüren erscheint: etwa »Kirche und Kinematograph« (1910), »Schundfilms« (1911), »Der Kinematograph als Volkserzieher« (1911) oder »Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel« (1912).

Der Kampf dieser Bewegung richtet sich vor allem gegen den Fiktionsfilm – in der damaligen Terminologie das ›Kinodrama‹; akzeptiert wurde der Kinematograph einzig als Bildungsmittel. Damit schlägt natürlich die Stunde des Lehr- und Kulturfilms. Erstaunlicherweise sucht man jedoch selbst in der Kino-Reformerliteratur, die sich doch ganz dem nichtfiktionalen Film verschreibt, vergeblich nach Ansätzen, die das Genre als ästhetisches Medium ernst nehmen. Die Reformer stellen das Kino für seine destruktiven Tendenzen an den Pranger, während sie zur gleichen Zeit fasziniert sind von der Macht des Kinos, die Massen zu erreichen. So konzentrieren sich ihre Bemühungen auf unterschiedliche, aber eng miteinander verbundene Gebiete: auf öffentliche Moral, sozialen Frieden und nationale Identität, wobei es ihnen in erster Linie um Konzepte von ›Bildung‹ und ›Erziehung‹ und eben nicht um Ästhetik geht.<sup>81</sup>

Der nichtfiktionale Film kommt somit im Kontext der Reformbewegung zu einer zweifelhaften Ehre. Die von ihr erhobenen Realismuspostulate zielen vor allem auf eine Kritik der ›modernen Kunst‹. Als Alternative wollen sie dem Film durch Verpflichtung auf Informationsvermittlung und Naturdarstellung primär dokumentarische Funktionen nahelegen. Die ästhetische Dimension, wenn sie denn überhaupt zugestanden wird, reduziert sich dabei auf konforme Beschaulichkeit. Konrad Lange etwa schlägt 1918 vor, dass es die Aufgabe des Films sein solle, Bewegungsabläufe in der Natur, Szenen aus dem Tierleben sowie aus Stadt und Land festzuhalten: »Das Dahintreiben der Wolken am Himmel, das Wogen der Kornfelder im Winde, das Niederfallen der Schneeflocken.«<sup>82</sup> Wenn der Film denn »ästhetische Wirkungen erzielen will« – so einige Zeilen später –, dann solle er »die großen und einfachen Bewegungen bevorzugen«.<sup>83</sup> Lässt sich in Bezug auf die 10er Jahre konstatieren, dass sich weder in der Zeitschrift »Bild und Film« noch in der sonstigen Kinoreformer-Literatur – von oben angeführten Marginalien abgesehen – konkrete »Gestaltungsvorschläge und *Formprinzipien für lehrhafte und dokumentarische Filme*«<sup>84</sup> finden, so gilt das, wie in den nächsten Kapiteln noch gezeigt werden wird, auch weiterhin für die 20er Jahre.

In Abgrenzung zu der in Deutschland besonders heftigen bildungsbürgerlichen Ablehnung des Kinos gibt es in der Weimarer Filmpublizistik ein großes Engagement für die Massenkultur, die die linke und linksliberale Intelligenz nicht nur negativ konnotiert wissen will. Die diskursiven Bemühungen, die den nichtfiktionalen Film nicht als Kunst, sondern als Bildungsmittel nobilitieren und das Kino als modernes Medium der Massenunterhaltung verteidigen, sind somit nicht nur Sache konservativer Geister. Siegfried Kracauer etwa sieht das Phänomen der Masse durchaus emphatisch »als Potential geistiger Formung jenseits sozialer Determiniertheit«. »Auch in der Provinz sammeln sich Massen«, heißt es in seinem Essay »Kult der Zerstreung« von 1926, aber nur in einer Millionenstadt wie Ber-

81 Vgl. Hake 1993, S. 28 f.

82 Lange 1918, S. 27.

83 Lange 1918, S. 28.

84 Diederichs 1986, S. 152.

lin »erlangt die Masse auch auf geistigem Gebiet formende Kräfte«. Utopisch gewendet erscheint hier die Masse als ein »homogene[s] Weltstadt-Publikum«, »das vom Bankdirektor bis zum Handlungsgehilfen, von der Diva bis zur Stenotypistin eines Sinnes ist.«<sup>85</sup>

Kracauers pointierte Analysen von Oberflächenphänomenen sind geleitet von der Hoffnung auf die Möglichkeit eines Begriffs von »rettender Kritik«. In seinen filmtheoretischen Entwürfen führt das zu einem Realismusbegriff, der dem nicht-fiktionalen Genre eine besondere Legitimation verleiht, nicht aber zu einer spezifischen Theorie des Dokumentarischen bzw. Nichtfiktionalen führt. Im Zentrum seiner späteren »Theorie des Films« steht die These von der Widerspiegelungsfunktion des Films im Allgemeinen; der Dokumentarfilm wird ihr lediglich im besonderen gerecht: »Es genüge zu wiederholen, daß alle Dokumentarfilme, die sich um die Wiedergabe der sichtbaren Welt bemühen, dem Geist des Films gerecht werden. Sie machen ihre Mitteilungen mit Hilfe des gegebenen natürlichen Materials, anstatt die Bilder nur als Füllsel zu benutzen.«<sup>86</sup>

Ähnliche Denkansätze finden sich auch in den filmkritischen und -theoretischen Grundsatzdebatten in den linksbürgerlichen Kulturzeitschriften wie »Freie deutsche Bühne / Das Blaue Heft«, »Literarische Welt«, »Neue Schaubühne«, »Weltbühne« und »Querschnitt« oder in den filmtheoretischen Klassikern »Der sichtbare Mensch« und »Der Geist des Films« von Béla Balázs und Rudolf Arnheims »Film als Kunst«. Es wird viel nachgedacht über den Film im Spannungsfeld von Wirklichkeit und Fiktion. Das nichtfiktionale Genre als eigenständige Bezugsgröße und Gegenstand der Theoretisierung bleibt jedoch auch hier außer Sichtweite. Das mag damit zusammenhängen, dass es den Filmtheoretikern der Weimarer Jahre vor allem darum geht, das Wunder des spezifisch Filmischen zu ergründen. Balázs beispielsweise ist eindringlich mit der Frage des Verhältnisses von physischer Realität und Leinwand befasst, jedoch immer im Hinblick auf die als Magie empfundene Differenz zwischen der vorfilmischen und filmischen Wirklichkeit. So heißt es in »Der Geist des Films«: »Was ist es, was die Kamera nicht reproduziert, sondern selber schafft? Wodurch wird der Film zu einer besonderen eigenen Sprache?«<sup>87</sup> »In der Wirklichkeit«, so eine tastende Antwort einige Seiten später, »sehen seltsame Dinge nicht immer seltsam aus. Dann ist vielleicht ihre Unscheinbarkeit das Unheimlichste an ihnen. Wenn man sie nämlich als Vertarnung wittert. Aber plötzlich sieht das gewöhnlichste Ding – in einer bestimmten Einstellung – so merkwürdig aus. Es wirkt wie eine Demaskierung. Solche Einstellungen sind wie Witterungen des Auges.«<sup>88</sup>

Die Frage nach dem Realitätsgehalt des Films, die bei Béla Balázs in eine phänomenologisch-ontologische Richtung führt, wird bei anderen Autoren, die – mehr noch als Balázs – selber aus der Praxis kommen, zu einer politischen. Insbesondere Dsiga Wertow und John Grierson verleihen den seit Mitte der 20er Jahre überall erhobenen Forderungen nach dem »Wirklichkeitsfilm«, nach »Gegenwart« und »tiefer Aktualität«<sup>89</sup> programmatische Schärfe. Von ihnen stammen die ersten

85 Zit. n. Schlüppmann 1998, S. 67.

86 Kracauer 1964, S. 282.

87 Balázs 1984, S. 55.

88 Balázs 1984, S. 77.

89 Vgl. Prümm 1991.

Schriften zum Dokumentarfilm, weniger theoretische als manifestartige Texte, die natürlich auch der Selbstvergewisserung und Legitimation der eigenen Anschauungen dienen.<sup>90</sup> In Ablehnung der ökonomischen und ideologischen Übermacht des Spielfilms und in Abgrenzung zur fiktionalen ›Traumfabrik‹ binden die ansonsten so unterschiedlichen Theoretiker ihre Begriffsbestimmung des Dokumentarfilms an einen spezifischen Wirklichkeitsbezug des Genres, um aus ihm seine interventionistische soziale Funktion abzuleiten.<sup>91</sup> Anders als in den frühen Diskursen der Fachzeitschriften geht es in ihren Diskursen – und hier kann man auch Kracauer einbeziehen – nicht mehr um ein einfaches »Für oder Wider das Kino als Ort der Bedürfnisbefriedigung der Massen, sondern entweder etabliert es sich als Organ sozialer Herrschaft, oder eine ästhetische Opposition von unten setzt sich durch.«<sup>92</sup>

Diese »ästhetische Opposition« hat freilich nichts mehr mit dem Versuch gemein, traditionelle künstlerische Verfahren im Kino zu restituieren, was als reaktionär gilt. Das zeigt sich auch mit Blick auf die organisierte Linke, die dem Kino zunächst nahezu geschlossen feindlich gegenübersteht. Erst ab 1925, unter dem Einfluss der ›Russenfilme‹, entsteht eine linke Publizistik, die den Film, insbesondere den dokumentarischen, nicht als Kunst, sondern als Propagandamittel ernst zu nehmen beginnt. In diesem eher traurigen Kapitel der Geschichte des Dokumentarfilmdiskurses wird der Dokumentarfilm und die politische Arbeit mit Film als dem modernsten Medium der Zeit – so Kreimeier – zur »Kampfparole der Kommunisten« und »Kopfgeburt ihres zweifellos begabten Organisations Willi Münzenberg«.<sup>93</sup> Ungeachtet der Problematik der unterschiedlichen Realismusbegriffe und Abbildfunktionsbestimmungen dieser ersten Schriften, die Aspekte des nichtfiktionalen Films reflektieren, lässt sich rückblickend mit Eva Hohenberger konstatieren, dass die Einbettung des Dokumentarfilms in ein politisches und moralisches Umfeld in den 20er Jahren »seine Theoretisierung bis heute verhindert hat.«<sup>94</sup> Zwar tritt der dokumentarische Film in den Debatten und Theorien, die den Film mit kollektiven, emanzipatorischen Projekten in Verbindung bringen, aus dem Schattendasein in Form der Wochenschauen, Kultur- und Lehrfilme und erhält eine neue soziale und politische Legitimation, doch ist dies zugleich der Beginn der Geschichte des Dokumentarfilms, die Kreimeier mit Kluge auf den Begriff der »babylonischen Gefangenschaft« gebracht hat: »die Geschichte seiner Deformation unter dem Zugriff außerfilmischer (gesellschaftlicher, politischer, kommerzieller) Instanzen und Institutionen.«<sup>95</sup>

Auf einen Autor, Hans Richter, der sich mit Nachdruck um die Bedeutung des Nichtfiktionalen gekümmert hat, soll in diesem Zusammenhang noch eingegangen werden. In den frühen 20er Jahren setzt sich Richter – als Filmemacher und Theoretiker – zunächst mit den künstlerisch-avantgardistischen Möglichkeiten des Kinos auseinander. Sind seine ersten Filme aus einem konstruktivistischen, dann surrealistischen Geiste, interessieren Richter gegen Ende der Dekade zunehmend

90 Vgl. Hohenberger 1998, S. 20.

91 Vgl. die von Hohenberger zusammengestellten Texte. In: Hohenberger 1998.

92 Schlüpmann 1998, S. 41.

93 Kreimeier 1993, S. 402.

94 Hohenberger 1988, S. 21.

95 Kreimeier 1993, S. 404.

dokumentarische Ausdrucksweisen (INFLATION, 1928, RENNSYMPHONIE, 1928), wobei es ihm auch hier stets um den Film als Kunst geht. In »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen« (1929) stehen daher Fragen der Filmästhetik im Vordergrund. In den 30er und 40er Jahren sieht sich Richter immer mehr dazu gezwungen, für die Freiheit der Künste einzutreten und den Film als Politikum aufzufassen. So geht es ihm in seinem 1939 als Manuskript abgeschlossenen Buch »Der Kampf um den Film« in der Hauptsache um die gesellschaftliche und politische Verantwortung des Mediums, wobei dem Dokumentarfilm und seiner Geschichte eine Schlüsselrolle zukommt. Richter entwirft hier – selten genug, in einem eigens dem Dokumentarfilm gewidmeten Kapitel – eine Geschichte des Genres als Siegeszug von den »primitiven Ur-Formen«, verstanden als »nur zufällig künstlerisch geformte Bilder«, »reine Tatsachen-Fixierung«, über Filme, die die Wiedergabe einer »bewußten exakt festgehaltenen Realität« anstreben, bis hin zum Dokumentarfilm »als sozialem Dokument«, das zugleich Kunst ist: »Die Bedeutung des Dokumentarfilms wird in dem Maße weiter wachsen, als das Interesse der Menschen an der Erkenntnis der Wirklichkeit zunimmt. Denn wir erfahren aus Dokumentarfilmen, deren Hersteller es verstanden haben, dem gesellschaftlichen Verhalten der Menschen zu folgen, sehr viel mehr über uns, als wir aus dem Spielfilm erfahren, in dem sich die Menschen stets mehr bemühen müssen zu scheinen, wie sie es dem herrschenden Ideal zufolge sein sollen, als wie sie wirklich sind. Der Dokumentarfilm hat das konkrete Leben wieder in den Kreis der Kunst einbezogen und so den Boden vorbereitet für die Erkenntnis lebendiger Zusammenhänge.«<sup>96</sup>

Richters »kleine Geschichte des Dokumentarfilms« bietet keine überraschenden Wendungen und erinnert vielmehr an die einflussreiche und vieldeutige Definition Griersons, Dokumentarfilm sei die kreative Behandlung, der kreative Umgang mit der aktuellen Wirklichkeit (»creative treatment of actuality«) in Abgrenzung zu dem, was Richter als »primitive Urform« des Dokumentarischen betrachtet. Interessant ist jedoch seine stete Bemühung, den Film »trotz seiner industriellen Herstellung [...], geistig als freie Kunst«<sup>97</sup> zu erhalten und zu konzipieren. Mit diesem Anliegen rührt er freilich an nichts weniger als die sich stets erneuernde Grundproblematik des Films zwischen Industrie und Unterhaltung, Kunst und Politik. In Richters filmtheoretischen Publikationen zeigt sich denn auch eine gewisse Unentschiedenheit in der Funktionsbestimmung des Dokumentarfilms, verschreibt er sich bzw. den nichtfiktionalen Film mal mehr der Politik, mal mehr der freien Kunst.

Was Hans Richter jedoch hier wie dort – als Bedingung der Möglichkeit guter Filme – einfordert, ist eine politisch und gesellschaftlich verantwortliche Haltung. Darauf zielen ihm Stichworte wie »Wahrheit / Liebe zum Menschen / Gegenseitiges Verständnis« – Tugenden, die, so Richters Hoffnung, vielleicht zu einer »Neuen Wirklichkeit«<sup>98</sup> führen könnten. Noch 1944, als sich seine Funktionsbestimmung des Dokumentarischen politisch verschärft, will Richter an einer solchen Hoffnung, verkörpert durch die russische und europäische Linke, festhalten: »So bekommt der Dokumentar-Film heute allgemein den Charakter einer politischen Waffe, die

96 Richter 1976, S. 37.

97 Richter 1976, S. 11.

98 Richter 1976, S. 36.

weit über den Rahmen dieses Krieges hinausgeht und im zukünftigen Zusammenleben der Völker eine bedeutende Rolle spielen wird.«<sup>99</sup> Richters Prognose – sie greift dem späteren Oberhausener Motto ›Wege zum Nachbarn‹ voraus – ist wohl kaum eingetroffen. Rückblickend ist die seltene Kontinuität bemerkenswert, in der Richter wie kaum ein anderer Autor in Deutschland die Geschicke des Dokumentarfilms von der frühen Avantgarde bis zum Kampf gegen die nationalsozialistische Ideologie reflektiert hat. Seine beharrliche Anstrengung, das politische Dokumentarfilmschaffen künstlerisch zu legitimieren und die Kunst nicht vollständig der Politik zu opfern, liefert dabei allerdings ein Argument mehr, das Kluges/Kreimeiers These von der »babylonischen Gefangenschaft« des Genres stützt.

### Das Kulturfilmbuch



Edgar Beyfuss. Die Filmwoche, Nr. 43, 22. 10. 1924

Im Juli 1924 geben Dr. Edgar Beyfuss, Mitbegründer der Kulturabteilung der Ufa, und Dipl.-Ing. Alexander Kosowsky, Direktor der Kossofilm, eine an die 400 Seiten schwere Schrift mit dem kanonischen Titel »Das Kulturfilmbuch« heraus. Das klingt groß – wie ein Versprechen auf das definitive Buch zum Kulturfilm. Tatsächlich wollen die Herausgeber einen möglichst vollständigen Überblick über die Geschichte und den Stand des Kulturfilms liefern und für ihn werben. Mit einem merkwürdigen Aufwand gehen sie also daran, ein ökonomisch und künstlerisch doch eher marginales Genre zum Gegenstand öffentlichen Interesses zu machen. Ein solches Unternehmen war und sollte einzigartig bleiben. Zwar ertönt 1929 noch der Ruf nach einer aktualisierten Neuauflage,<sup>100</sup> der wird allerdings nicht erhört.

Doch 1924 ist die Lage eine andere. Der Kulturfilm ist ein inzwischen wenn auch nicht immer gern gesehener fester Bestandteil in den Beiprogrammen der Kinos. Um seine Beliebtheit zu steigern, hat sich zudem der Trend durchgesetzt, die für die Kinos bestimmten Fassungen zu popularisieren. Bevorzugtes Mittel dazu ist eine Synthese von belehrenden Inhalten und Spielhandlungen, die den Filmen den Charakter allzu tro-

<sup>99</sup> Richter [1944] 1972, S. 78.

<sup>100</sup> Vgl. Wo bleibt die neue Auflage des Kulturfilm-Buches? In: Film-Kurier, Nr. 303, 21. 12. 1929.

ckener Gelehrsamkeit nehmen soll.<sup>101</sup> Dass Kulturfilme prinzipiell die Massen erreichen können, haben in den vergangenen Jahren einige abendfüllende Produktionen gezeigt, die mit großem Erfolg in den Hauptprogrammen der Theater liefen.<sup>102</sup> Das schlägt sich nieder in der Fachpresse, die dem Kulturfilm sukzessive mehr Beachtung schenkt.

So gesehen steht es also nicht schlecht um den Kulturfilm. Das zeigen auch die Statistiken. Die Lehr- und Kulturfilmproduktion steigt in diesen Jahren sprunghaft von 461 Filmen 1923 auf 889 im Jahre 1924.<sup>103</sup> Die Zahlen können natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, dass im Vergleich zum Spielfilm die Präsenz des Kulturfilms in der Presse und in der Öffentlichkeit überhaupt verschwindend ist. Mit der Herausgabe des »Kulturfilmbuchs« in der wirtschaftlichen Aufschwungphase 1924 soll hier nachgeholfen werden. Entsprechend heißt es in der Einleitung, an alle Autoren sei die Bitte ergangen, »ihre Erfahrungen, jeder auf seinem Gebiet, niederzulegen, alle aber unter dem einen Gesichtspunkt: den Kulturfilm fördern zu helfen.«<sup>104</sup>

Herausgekommen ist dabei ein Werk, das merkwürdig changiert zwischen Fest- und Informationsschrift, Anekdotensammlung und »Knigge für den Film«<sup>105</sup>. Als Quellen können die Beiträge jedoch einige Aufschlüsse liefern, und selbst der verstaubt anmutende Duktus der Texte wirft durchaus etwas ab. Das Buch durchweht eine Geisteshaltung, die wohl nicht untypisch ist für die Kreise, die den Kulturfilm zu ihrer Sache machen. Eine Lektüre der Artikel macht nicht nur vertraut mit der spezifischen Ausprägung moralbeflissener Töne, die da angeschlagen, sondern auch mit den Normenbündeln, die zum Lob und zur Verteidigung des Kulturfilms geschnürt werden. Das dazu passende Stichwort liefern die Herausgeber auch gleich in der Einleitung: Der Kulturfilm soll gefördert werden, um »ihn zu dem zu machen, was er sein soll: zum Träger und Mittler einer edlen, hohen Kultur.«<sup>106</sup>

Was allerdings die Filme zu diesem Adel erhebt und wodurch sie sich auszeichnen haben, ist dem Buch nicht klar zu entnehmen, was wohl mit der Ungenauigkeit des Begriffs »Kulturfilm« zusammenhängt, den die Herausgeber eher ausdehnen als eingrenzen. Ihre Anstrengung, das Feld des Kulturfilms vollständig in den vielfältigsten Bezügen zu präsentieren, verleiht der Textauswahl einen recht willkürlichen Charakter. Das zeigt bereits der Themenkatalog des Inhaltsverzeichnisses. Angekündigt wird u. a.: »Kulturfilm und Publikum«, »Kulturfilm und Jugend«, »Staat und Kulturfilm«, »Kulturfilm und Dichtung«, »Das Märchen und der Kulturfilm«. Die meisten der insgesamt 75 Beiträge folgen dem etwas hölzernen Schematismus, die Sache des Kulturfilms in Bezug auf irgendein anderes Thema zu verhandeln. Eine Ausnahme bildet eine Reihe von Beiträgen, in denen die großen Konzerne – u. a. Ufa, Deulig, Emelka – ihre Einstellung zum Kulturfilm darlegen. Die Summe der Beiträge soll – so heißt es abschließend in der Einleitung – die »Quintessenz jahrelangen Schaffens und heißen Bemühens« frei-

101 Vgl. Die Kulturfilmproduktion in Deutschland. In: Film-Kurier, Nr. 5, 1. 1. 1924.

102 Vgl. die folgenden Seiten.

103 Jason 1930, S. 38.

104 Beyfuss/Kossowsky 1924, S. VII.

105 Oswald 1924, S. 103.

106 Beyfuss/Kossowsky 1924, S. VII.

legen. »So mag unser Buch hinausgehen in die Welt und Achtung erringen der ungeheuren Arbeit, die im Kulturfilm geleistet wurde, Achtung dem Kulturfilm selbst.«<sup>107</sup> Wie nun stellen die Autoren das an? Welche Diskurse rund um den Kulturfilm entspinnen sich da? Und was für ein Bildungsbegriff liegt dem zugrunde?

Ein besonderes Charakteristikum der Weimarer Zeit ist ihre spezifische Gespaltenheit zwischen dem Willen zur Modernität und der Angst vor ihr, zwischen Radikalismus und resigniertem Rückzug, zwischen ihrer Ausrichtung auf eine nüchtern-sachliche Rationalität und der Hinwendung zu mystischem oder chilisatischem Pathos. So werden in den einschlägigen Darstellungen »Doppelbödigkeit«<sup>108</sup>, »Dissens«<sup>109</sup> und »polare Spannungen«<sup>110</sup> als Grundfiguren von Kultur und Politik im Weimar-Deutschland ausgemacht. Auch dem Kulturfilm und dem ihm gewidmeten Buch haften eine gewisse Gespaltenheit und Ambivalenz an. Schon die Existenz des Kulturfilms selbst geht auf einen Konflikt, wenn nicht Kampf zurück – den zwischen Filmgegnern und -freunden. Von Seiten der Filmfreunde werden dabei große Hoffnungen auf den Kulturfilm gelegt. So resümiert Fritz Gutmann: »Damals stellte man diese Filme zunächst fast ausschließlich aus Prestige-Gründen her, nicht zuletzt, um den Filmgegnern den Beweis zu erbringen, daß auch Filme geschaffen werden könnten, die sich der unumgeschränkten Zustimmung selbst der eingefleischtesten Kinogegner erfreuen.«<sup>111</sup>

Man kann also durchaus von einer ›Geburt des Kulturfilms aus dem Ressentiment‹ sprechen. Und auch das ergibt bei genauerer Betrachtung ein ambivalentes Bild. Einerseits erweisen sich die Kulturfilmfreunde als durchaus fortschrittlich, sehen sie in der modernen Aufzeichnungstechnik Film – anders als der Großteil des gebildeten Bürgertums – keine Gefährdung der abendländischen, schriftgestützten Kultur. Denn aus dem Volksunterhaltungsmittel Film ein Bildungsmittel machen zu wollen, bedeutet ja nichts anderes als die Ankunft einer neuen Technik in der Volkswohlfahrt. Von einem entgegengesetzten Standpunkt jedoch lässt sich das ›Projekt Kulturfilm‹ durchaus als ein Angriff auf den Hort der abendländischen Kultur und Bildung verstehen: auf das Buch bzw. die Bibliothek. Indem die Kulturfilmfreunde einer solchen, angesichts eines neuen Mediums gerne aufflammenden Hysterie entgegenarbeiten, erweisen sie sich als fortschrittlich.

Andererseits schlagen sie in ihren Lobes- und Verteidigungsreden einen derart wertkonservativen, schulmeisterlichen Ton an, dass der ›Wille zur Modernität‹ doch ressentimentverhangen wirkt und jede geistige, künstlerische oder intellektuelle Emphase vermissen lässt. Insbesondere die Passagen, in denen von der Aufgabe und dem Wert des Kulturfilms im Allgemeinen die Rede ist, werfen ein mitunter fragwürdiges Licht auf die Diskursstrategien derer, die den Kulturfilm zu ihrer Sache (oder zu Geld) machen wollen. So sucht der Generaldirektor der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft, Josef von Coböken, die Aufgabe des Kulturfilms folgendermaßen zu fassen: »Der Film beherrschender Tendenz, ob er nun ein ausgesprochen populärwissenschaftlicher Film, ein geographisch-ethnologischer

107 Beyfuss/Kossowsky 1924, S. VIII.

108 Vgl. Elsaesser 1999, S. 16 f.

109 Vgl. Kolb 1984, S. 106.

110 Vgl. Lethen 1994, S. 31 f.

111 Gutmann 1924, S. 302.

Anschauungsfilm oder ein Spielfilm von starker dekorativer Kultur sei, ist die von höheren Absichten geleitete Form des lebenden Bildes: der Kulturfilm ist, wie stark oder schwach seine belehrenden Momente auch nach außen gekehrt sein mögen, das Lasso, das die geistige Oberschicht nach der Masse des amüsiert sein wollenden Publikums auswirft, um es dort einzufangen, wo es sich am dichtesten gedrängt findet: im Lichtspielhaus.«<sup>112</sup>

Drastischer lässt sich die volkspädagogische Mission, die hier dem Kulturfilm zugeordnet wird, kaum fassen. In der Logik des Bildes liegt der gesellschaftliche Auftrag des Kulturfilms nicht allein darin, die Masse zu kultivieren, sondern auch zu domestizieren. Dabei formuliert sich das Klassenverhältnis – »geistige Oberschicht« / »amüsiert-süchtige Masse« – als eindeutiges Machtverhältnis: Die Oberschicht wird zum Cowboy, die Masse zum wilden Tier. Im Bild des Lassos zeigt sich unverblümt, was der sonst in Kulturfilmtexten häufig anzutreffende Oberlehrerton verdeckt: die Angst vor den entfesselten Massen, die in Coböken's Metaphorik gedrängt auf Distanz gehalten werden sollen. Die Faszination des Lassos liegt ja gerade im Fesseln-auf-Distanz. So tritt die Abrichtung der Massen mittels des Kulturfilms als Disziplinierungsverfahren auf den Plan, und es zeigt sich einmal mehr, dass der Ruf nach Kontrolle des Kinos – sei es über gesetzliche oder edukative Mittel – die Kontrolle der Massen bedeutet, die wiederum der Stärkung der Nation dienen soll. Denn zwischen der Nation und den Massen – so die Angst der Reformen seit jeher – steht das Kino als der bedeutendste Provokateur des Klassenkampfes.

Eine gemäßigte Haltung nimmt Oberregierungsrat Carl Bulcke in seinem etwas geschwätzigen Beitrag »Haben wir schon einen Kulturfilm?« ein, wenn er zu bedenken gibt: »Was ist eigentlich Kultur? Hand aufs Herz, hier liegt der Hund begraben: *die* Frage hat bei uns noch kein Mensch bündig beantwortet. Ich weiß die Antwort natürlich auch nicht. [...] Wir wissen aber ungefähr, was *keine* Kultur ist: wehrlose Menschen mit der Reitpeitsche schlagen, ist beispielsweise keine Kultur. Moral ist nicht Kultur. Bildung ist nicht Kultur. Zivilisation ist ganz etwas anderes als Kultur. Kubismus ist erst recht nicht Kultur. [...] Wir haben schon allerhand in Deutschland, nur Kultur haben wir nicht. Wie sollten wir also einen Kulturfilm haben? Was unter dieser Überschrift läuft, ist etwas sehr Anständiges, Solides, Fleißiges, meist freilich auch stark Langweiliges. Doch weil die gute Absicht überwiegt, soll man von dem sogenannten Kulturfilm nur Gutes und Erfreuliches sagen. Er ist so eine Art von erweitertem Konfirmandenunterricht, zu dem auch Erwachsene Zutritt haben.«<sup>113</sup>

Abgesehen von der nicht ganz ernst zu nehmenden Begriffsanstrengung zwischen Peitsche und Kubismus, wird hier das Stichwort geliefert, das bis heute immer noch und wieder fällt, wenn vom Dokumentarfilm oder Kulturfilm die Rede ist: Langeweile. Hier deutet sich auch die Kluft an zwischen dem Diskurs und der ›Sache selbst‹: Trotz aller guten Absichten erweisen sich viele der in Massen produzierten Kulturfilme der Weimarer Zeit als hölzern und bieder. Dieser aus der Perspektive des Rezipienten zum Ausdruck gebrachte Vorbehalt wird von einem anderen Autor zugespitzt, wenn er den Volksmund wie folgt paraphrasiert: »Kul-

112 Coböken 1924, S. 15.

113 Bulcke 1924, S. 16–18.

*turfilm? Das ist der langweilige Film!* Das ist die Konzession, welche die Filmindustrie ihren Gegnern machen mußte, ihr Schutzschild gegen die Angriffe der Kinoreformer, ihre Propaganda-Abteilung, ihre Sand-in-die-Augen von Staat und Gemeinden; eine Renommeesache, die Geld kostet – natürlich nicht allzuviel! – das aber auf andere Art schon wieder hereinkommen wird. Das Schlimme nur dabei: Wir armen Kinobesucher müssen es ausbaden!<sup>114</sup>

Die zitierten Äußerungen stehen für typische ›Gesinnungslagen‹ von Kulturfilmdiskursen. Auf der einen (Produzenten-)Seite der rasende bis selbstgewisse Wertkonservatismus, gepaart mit einem ausgeprägten Sendungsbewusstsein. Auf der anderen (Rezipienten-)Seite ein väterlich-nüchterner Skeptizismus, der aber die guten Absichten des Zöglings Kulturfilm goutiert – oder aber schlichtes Desinteresse und Ablehnung. Der Großteil der Beiträge des ›Kulturfilmbuchs‹ kommt von der Produzentenseite, die sich aufgerufen fühlt, am volkspädagogischen Gedanken zu arbeiten. So geht es ihr darum, aus ihren je unterschiedlichen Perspektiven das künstlerische, kulturelle und volksbildende Potential des (Kultur-)Films hervorzuheben. Dazu werden auch ausgreifende Herleitungen aufgestellt, die darauf zielen, eine Hierarchie zu errichten, auf der der Kulturfilm über dem reinen Lehr- oder Spielfilm als das ausgezeichnete Medium zur Volksbildung an der Spitze steht. Die Argumentationsfiguren, die dem Kulturfilm ein erzieherisches und kulturelles Gewicht verleihen wollen, sind daher alle beseelt von einem Konzept eines ›besseren‹, ›gebildeteren‹ Menschen. Zusammengenommen ergeben sie natürlich keine kohärente Programmatik einer ›Menschenbildung‹, sondern eher eine wilde Mixtur. Je nach geistigem und beruflichem Kontext, dem die Autoren entstammen, trifft man auf Anleihen aus den verschiedensten Paradigmen; sei es humanistisches oder aufklärerisches Gedankengut, seien es – dies seltener – sozialdemokratische Utopien oder szientifischer Fortschrittsglaube.

### Vom Volksunterhaltungs- zum Volksbildungsmittel

Nimmt man in den Blick, was genau in den Texten vom Kulturfilm gefordert und erwartet und welcher besondere Wert ihm zugeschrieben wird, zeigt sich, dass hier mit dem herkömmlichen Bildungsbegriff und dem Kulturmodell operiert wird, wie sie sich im Zuge des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelt haben, was ja auch nicht weiter erstaunlich ist. Eine der Problematiken, die sich daraus ergeben, dass ausgerechnet das Massenmedium Film ein Bildungsauftrag erteilt, geht auf eine noch ältere Tradition zurück. Im Zentrum der Kulturfilm-Debatte steht immer wieder die Frage, wie sich das Verhältnis von unterhaltendem Beiwerk und lehrhaftem Inhalt ins Werk setzt, also das Horazsche Diktum von ›prodesse‹ und ›delectare‹, das ja genau dann virulent wird, wenn der Lehrfilm kinotauglich, d. h. zum Kulturfilm werden soll. Der besondere Wert des Kulturfilms soll darin liegen, dass er sich nicht allein an den Intellekt oder das Gefühl richtet, sondern auch »Ästhetisches« und »Erbauliches«<sup>115</sup> bringe; er also erfreut und belehrt, wobei es – in Abgrenzung zum profanen Amüsement – darauf ankommt, dass die

114 Mendel 1924, S. 322.

115 Lampe 1924, S. 20.

dem jeweiligen Kulturfilm »innewohnende Idee [...] durch ideellen, künstlerischen oder sonstwie kulturellen Wert über den einmaligen Schau- oder Spannungszweck hinausstrebt.«<sup>116</sup>

Diese Argumentationslinie zieht sich in den vielfältigsten Variationen durch das Buch. Für das ›prodesse‹ soll der Gehalt des Films, für das ›delectare‹, die Aufbereitung zuständig sein: »Der für die breite Masse in allen Ländern gedrehte Kultur- und Anschauungsfilm ist aber diejenige Filmarbeit, die sozusagen die letzten Erkenntnisse der akademisch geschulten Beobachtung der Laienwelt schmackhaft machen soll, also in ihrem aufklärenden Bestreben, *in der Popularisierung wissenschaftlicher Ergebnisse des feuilletonistischen Untertones nicht entbehren kann.*«<sup>117</sup> Ist das rechte Verhältnis der beiden Seiten einmal gefunden, kann die Mission ›Bildung‹, ›Menschwerdung‹ gelingen: »Kultur im Film heißt menschlichen Geist, menschliche Seele in den Dienst des Films stellen. Und der schönste Kulturfilm wird derjenige sein, der seine Beschauer erhaben und belehrt, erheitert und ergriffen, der sie, mit einem Wort, *bereichert*, in ihrem Wert gesteigert entlässt. Fast könnte man sagen: der sie – kultiviert ...«<sup>118</sup> »Geist«, »Seele«, »Verstand« und »Gefühl« sollen mit den Wundern der neuen Technik nicht nur mithalten, sondern sich ausbilden und wachsen.

Die Autoren stellen hier die wunderbarsten Ergebnisse in Aussicht. Ein Beitrag spricht dem Kulturfilm eine gesundheitsfördernde Wirkung zu: »Ist aber durch Belebung des Gemütslebens die Aufmerksamkeit des Publikums erst in Spannung gebracht, so teilt sich der lebhafter fließende Blutstrom auch wieder dem Verstande mit. Weil sich so endlich einmal der ganze Organismus harmonisch betätigt, haben bildende Filme auch eine im gewissen Sinne ›gesundheitsfördernde‹ Wirkung.«<sup>119</sup> Professor Lampe geht noch weiter, wenn er jeden Film, »der dem Menschen dazu verhilft, in irgendeiner Weise über sein bisheriges Ich hinaus zu wachsen«<sup>120</sup>, als Kulturfilm betrachtet. Ein weiterer Autor sieht mit Hilfe des Kulturfilms gar das Endziel einer vollendeten »Menschwerdung« nahen: »Kultur ist Stil der äußeren und inneren Lebenshaltung. Stil aber ist Ausscheidung des Zufälligen und Betonung des Wesentlichen. Das wiederum involviert Verinnerlichung. Danach läßt sich der Begriff ›Kultur‹ als ›Verinnerlichung der Lebensführung‹ definieren. Ein Kulturfilm ist also ein Film, der mit den ihm gemäßen Mitteln dazu beiträgt, dies Endziel aller kulturellen Bestrebungen, die Schaffung des verinnerlichten Menschen, zu erreichen.«<sup>121</sup>

Der Kulturfilm, sogar der Lehr- und Wissenschaftsfilm, soll die »Seele« und »sakramentalen Tiefsinn« nicht ausschließen. »Jeder Lehrfilm, bei dem nicht das Herz ergriffen wird, hat seinen eigentlichen Zweck verfehlt; denn der Verstand vergißt, das Herz aber, die Seele trägt das, was ihr eingepägt ist, durch das ganze Leben.«<sup>122</sup> Die Texte sind darum bemüht, »Innerlichkeit«, »Eingedenken« und Bereitschaft zu »ich-übergreifender Erfahrung« nicht zum Gegenprinzip des Films

116 Rath 1924, S. 87.

117 Coböken 1924, S. 14f.

118 Pick 1924, S. 306.

119 Leszel 1924, S. 337.

120 Lampe 1924, S. 19.

121 Michaelis 1924, S. 115.

122 Reno 1924, S. 245.

zu erklären. Die moderne Aufzeichnungstechnik Film soll gerade nicht die Überwindung der Versprechungen abendländischer Kultur sein, sondern ihre Erfüllung. Angeführt werden etwa die Techniken des Zeitraffens, der Röntgenaufnahmen, die einen Blick ins Innerste des Menschen oder in die Details von Bewegungsabläufen freigeben, was kein Buch zu leisten vermag. Diesen Bildern wird eine nicht nur lehrhafte, sondern geradezu magische Kraft zugesprochen, in dem Sinne etwa wie in Thomas Manns ebenso 1924 erschienenem »Zauberberg« Hans Castorp nicht ein Liebesgedicht, sondern ein Röntgenbild an seiner Brust trägt.

Der kultivierende Effekt von Kulturfilmen richtet sich also – das zeigt schon das Vokabular von »Herz«, »Seele« und »Innerlichkeit« – an ein und dieselbe Adresse: an die Einbildungskraft. So gesehen gleicht das im »Kulturfilmbuch« entwickelte Szenario ganz dem Bildungsroman des 19. Jahrhunderts, lediglich mit dem Unterschied, dass das Imaginäre – frei nach Foucault – nicht mehr zwischen Buch und Lampe, sondern zwischen flimmernder Leinwand und Auge haust. So wie der Leser mit Novalis' »Heinrich von Ofterdingen« durch die Welt zieht, um am Ende erfahrungsgeläutert den Buchdeckel zuzuklappen, sollen die Menschen ins Kulturfilmtheater gehen und reicher an Wissen und Erfahrung wieder heraustreten, denn schließlich liegt Lampe zufolge »die Hauptbedeutung des Kulturfilms für die Förderung des gesamten Filmwesens [...] darin, daß er mehr als jede andere Filmgattung [...] auf die geistige Struktur der Beschauer Bedacht zu nehmen hat, [wobei] deren Erkenntnisse zu mehren, Gefühlsleben zu vertiefen, Phantasie zu beflügeln, Willensrichtung zu beeinflussen seine vornehmste Aufgabe ist.«<sup>123</sup>

Abgesehen von wenigen kritischen Stimmen ist dies das Credo des »Kulturfilmbuchs«. Die vom Kino geforderte Daseinssteigerung soll das Publikum nicht mehr in Humoresken, exotischen Sujets oder prunkvollen Dekors finden, sondern in den »Wundern der Schöpfung«, den Sachverhalten der Empirie, die von den Kulturfilmgestaltern im popularisierten Zugriff auf eine spezifisch weihevollere Art vereinnahmt werden.

Auch wenn man die Texte des »Kulturfilmbuches« als Strategiediskurse liest, die für den Kulturfilm werben wollen, ist bei einer abschließenden Bilanzierung doch erstaunlich, wie gut es den Beiträgen gelingt, die mit dem Kulturfilm unweigerlich auftretenden Widersprüche und Ambivalenzen zu umschiffen und kulturpolitische Implikationen weitgehend auszusparen. Der ständige Rekurs auf den Bildungsgedanken als gesellschaftlichen Auftrag des Kulturfilms schafft es beispielsweise, die ökonomischen Zwänge fast vollständig auszublenden. Nur ein Beitrag kommt unverblümt darauf zu sprechen.<sup>124</sup> Auch das kulturelle und politische Spannungsfeld zwischen den Hoffnungen, im Film die Versöhnung von Kunst und Massen greifbar vor Augen zu haben, und den Befürchtungen, die damit verbunden sind, dass der Film – auch der Kulturfilm – zum industriellen Massenartikel wird, schrumpft hier zum fröhlichen Ausruf, dass der Kulturfilm das ideale, alle Stände und Schichten übergreifende Medium der Völkerverständigung sei.<sup>125</sup>

123 Lampe 1924, S. 20.

124 Vgl. Rosenfeld 1924.

125 Vgl. den entsprechenden Passus in Richter 1924, S. 36.

Diese gedankliche Schlichtheit ist wohl auf den Umstand zurückzuführen, dass im »Kulturfilmbuch« vornehmlich Praktiker, Unternehmer und Kulturfunktionäre zu Worte kommen und nicht die politische Intelligenz, Filmtheoretiker oder -kritiker. So laufen die Argumentationen funktionalistisch auf einen objektivierten Kulturbegriff hinaus, der die Gegensätze von Schule und Unterhaltung, Kunst und Konsum einschmilzt und zum Glücksversprechen für die zahlenden Massen macht. Fragwürdig ist dabei nicht so sehr die implizit mitgedachte Opposition von Sammlung = Schule und Zerstreuung = Kino, sondern der Wunsch nach einer Synthese, die alles Widerständige oder Kompliziertere schlucken soll.

Das zeigt sich auch an den Kulturfilmen der Weimarer Zeit selbst. Sie behandeln ja tatsächlich interessante Fragen und Gegenstände und zeigen nie zuvor Gesehenes; dies aber mit einem Gestus, der Wissen und Information wieder fest schreibt und alles Erstaunliche nimmt. Auch die Anstrengung, den Kulturfilm als das ausgezeichnete Medium auszuweisen, das auf die produktivste Weise Weltkenntnis und Seelenbedürfnis verbindet, läuft ins Leere. Denn das leistet der »gute« Kulturfilm – wie jede »gute« Kunst. Darauf kommen auch die Autoren des »Kulturfilmbuchs«, wenn es da heißt: »Jeder gute Film ist ein Kulturfilm.«<sup>126</sup> Dieser argumentative Leerlauf ist wohl dem Fluchtpunkt der Bemühung des »Kulturfilmbuches« und der Funktion von Diskursen über Kulturfilme überhaupt geschuldet: dem Projekt einer nationalen Edukation, die einen vollständig instrumentalisierenden Zugriff auf den Film hat.

Jeder Film ist willkommen, wenn er nur in das Konzept Deutschlands als Bildungs nation passt. »Jeder kulturelle, publikumsbildende, volksveredelnde, ein Ethos tragende Film ist für uns (und für jeden Gebildeten) ein Kulturfilm«<sup>127</sup>, so die Herausgeber in ihrer Einleitung. Diese Kombination aus politischer Rationalität und Kulturphilosophie macht aus den Diskursen über Kulturfilm eine Probe auf die kulturelle Bedeutung des Kinos und der Macht, die seinen Produkten zugeschrieben wird.<sup>128</sup> Das »Kulturfilmbuch« steht dabei als ein Beispiel neben anderen Anthologien der Zeit, in denen das Schreiben über Kulturfilm die Verbindung zwischen konservativer Kulturkritik und der Filmindustrie stärken soll, wobei in die entwickelten Bildungskonzepte durchaus nationalistische Ideen eingehen. So in der etwa zeitgleich erscheinenden Publikation »Das deutsche Lichtbildbuch. Filmprobleme von gestern und heute«<sup>129</sup>, in der – unter Erörterung der Frage, inwieweit der Kulturfilm zur nationalen Identitätsbildung beitragen kann – vorgeschlagen wird, den Kulturfilm zu benutzen, um Deutschlands Ansehen im Ausland zu stärken. Das »Kulturfilmbuch« propagiert im Vergleich dazu, weil es auf eine möglichst breite Wirkung aus ist, eine lediglich weitere Definition von »Kulturfilm«, die es erlaubt, integrationistisch möglichst viele Aspekte des Kulturlebens im Projekt einer nationalen Edukation aufgehen zu lassen.

126 Oswald 1924, S. 106.

127 Beyfuss/Kossowsky 1924, S. VIII.

128 Vgl. Hake 1993, S. 208f.

129 Pfeiffer 1924.

### Der »Film-Kurier«

Der seit 1919 täglich erscheinende »Film-Kurier« gehört zusammen mit der ab Mitte der zwanziger Jahre ebenfalls täglich erscheinenden »LichtBildBühne« zu den wichtigsten Blättern, die sich ausschließlich dem Film widmen. Zwar kann er nicht als Organ einer vollständig unabhängigen Filmkritik gelten, als Fachblatt ist er Teil des industriellen Komplexes und dient auch als Informationsbörse, Werbefläche und Ratgeber für die Kinobesitzer;<sup>130</sup> einen gewissen Freiraum und ein liberales Klima konnte sich der »Film-Kurier« jedoch immer erhalten, ist er doch nicht vorwiegend wirtschafts- und industrieorientiert wie die »LichtBildBühne« und kein Ufa-Parteiblatt wie »Der Kinematograph«. Durch sein regelmäßiges Erscheinen und die Besonderheit seiner doppelten Ausrichtung – Informationsblatt für das breite Publikum und Kinobranchen- und Nachrichtenblatt für alle Fachinteressen – ist er, zusammen mit dem »Bildwart«, eine der reichsten und zuverlässigsten Quellen.

Die ersten Jahrgänge des »Film-Kurier« lesen sich in Bezug auf unser Thema wie die Einführung in eine Problematik. Sie führen vor Augen, mit welchen Fragen und Problemen sich die Lehr- und Kulturfilmfreunde in dieser Phase der Weimarer Republik herumzuschlagen hatten: Immer wieder bemängelt wird die unzulängliche Infrastruktur im Vertriebs- und Verleihwesen, das vorherrschende Ressentiment gegen den Film und das mangelnde Engagement von Seiten der Schulen, sich für den Lehrfilm einzusetzen. Daran knüpfen sich Befürchtungen, der internationalen Konkurrenz auf dem Filmmarkt nicht standhalten zu können. So wird Ende Juli 1919 konstatiert, dass »das kinematographische Bild [...] für die Volks- und Fachbildung im Auslande viel stärker herangezogen worden« sei; »für uns Deutsche heißt es hier«, so die Folgerung, »wollen wir uns nicht wieder den Vorrang ablaufen lassen, sondern im Wettbewerb mitwirken, Versäumtes nachzuholen!«<sup>131</sup> Einige Wochen zuvor wurde bemängelt, dass der »deutsche Lehr- und Schulfilm jedoch ein geruhsames Dasein in den Lagern der Filmfabriken [führt]. Also nicht an den Herstellern, sondern an den Abnehmern der Filme liegt es, wenn bisher wenig von ihrem Vorhandensein zu merken war.«<sup>132</sup>

In das öffentliche Bewusstsein scheint der Schul- und Lehrfilm zunächst als gerücht Eingang zu finden. Zu häufiger Vorführung in den Theatern kommen in dieser Phase der Zensurfreiheit vielmehr Filme, die unter dem Label »Kulturfilm« kursieren, jedoch aus der Perspektive der Verfechter des Genres dessen Ruf erheblichen Schaden zufügen. »In letzter Zeit sind den Theaterbesitzern Filme vorzuführen zugemutet worden, die aller Beschreibung spotten. Namentlich sind es die Filme, die mit dem Deckmäntelchen: »Wissenschaftlich, Monumental, zur Bekämpfung irgendeiner Sache usw.« umgeben werden. Besonders hervorheben möchten wir: PROSTITUTION, HYÄNEN DER LUST, DER GELBE TOD, FRAUEN DIE DER ABGRUND VERSCHLINGT, usw. Im allgemeinen sind diese Titel schon anstößig, aber der Inhalt der Bilder ist direkt ekelregend; den Höhepunkt bilden gewöhnlich gemeine Bordellszenen.«<sup>133</sup>

130 Vgl. Prümm 1991, S. 14.

131 Der Film als Schulbuch. In: Film-Kurier, Nr. 40, 23. 7. 1919.

132 Der Schulfilm. In: Film-Kurier, Nr. 8, 11. 6. 1919.

133 Gegen die Aufklärungsfilm. In: Film-Kurier, Nr. 10, 13. 6. 1919.

Mit den drei Zitaten ist die Ausgangslage skizziert: Die ›guten‹ Lehr- und Kulturfilme kommen zu selten in die Kinos, und die ›schlechten‹, nur so genannten Kulturfilme schaden dem Ruf des Genres. In der Folge finden sich eine Reihe von Artikeln aus der Feder von Lehrfilm-Verfechtern, die den »Film-Kurier« als Plattform für ihre Sache nutzen. Es sind dies eher praxisorientierte Beiträge zu Gemeindekinofragen, zum Film als Lehrmittel innerhalb und außerhalb der Schulen, wenn es sich nicht – immer wieder – um Hymnen handelt, die den Wert des Lehrfilms im Allgemeinen feiern. Auffallend selten wird in diesen Artikeln Rekurs auf bestimmte Filme genommen, richtet sich doch zunächst der ganze Elan darauf, nachzuweisen, welchen pädagogischen Nutzen das neue Medium mit sich bringt, und aufzuzeigen, wie vielfältig Film sinnvoll zum Einsatz gebracht werden kann: »Der Film zeigt den Hüttenbau des zentralafrikanischen Negers und des Lappländers, die Steppen Amerikas und die Gletscher der Alpen, die Lieblichkeit des Spreewaldes und die Majestät des Meeres in gleicher Lebenswahrheit, in genauester Aufrichtigkeit. [...] Mathematik, Wetterkunde, optische Gesetze läßt der Trickfilm in Leben und Bewegung erstehen, Statistisches veranschaulicht, Totes belebt er. Historische Bauten erscheinen vor dem Auge, werden durchwandert, allseitig beschaut, Sitten und Kleider versunkener Zeiten erstehen zu neuem Dasein. Unerschöpflich fast sind die neuartigen Verwendungsmöglichkeiten ernsthafter Kinematographie, wahrhafter Lehrfilme im Schulgebrauch.«<sup>134</sup>

Die Artikel der Frühphase zeigen vor allem, wie sehr die Faszination der Möglichkeit des Filmbildes an sich noch im Vordergrund steht. Und die Lehrfilmfreunde machen es sich zur Aufgabe, aufzuzeigen, dass diese Faszination auch mit ernsthafter Bildung kongruent sein kann. »Der Landmann in der Kinoschule«<sup>135</sup>, »Die Säuglingspflege im Film«<sup>136</sup>, »Der Hochzeitsfilm für das Familienarchiv«<sup>137</sup>, »Der Film in der Medizin«<sup>138</sup>, »Ein Lehrfilm für Schauspielkunst«<sup>139</sup>, »Der Lehrsatz des Pythagoras im Film«<sup>140</sup>, »Der Film im Dienste der Tanzkunst«<sup>141</sup>, »Der Film im Dienste des Nervenarztes«<sup>142</sup>, »Filme für Berufsberatung«<sup>143</sup>, »Der Lehrfilm im Eisenbahnwesen«<sup>144</sup>, »Lehrfilme für Taubstumme«<sup>145</sup> – so die Überschriften der Kulturfilm-Artikel der ersten beiden Jahrgänge des »Film-Kurier«, die allesamt auf praktische und aufklärerische Zwecke des Films aufmerksam machen.

Im Herbst 1919 erscheint eine Artikelserie von Oskar Kalbus unter der Kopfleiste »Zeitfragen der Filmindustrie«. In einem dieser Texte findet sich eine Bemerkung, die auf einen der wenigen Maßstäbe zielt, die auch in den Folgejahren

134 Film-Kurier, Nr. 11, 14. 6. 1919.

135 Film-Kurier, Nr. 20, 28. 6. 1919.

136 Film-Kurier, Nr. 21, 29. 6. 1919.

137 Film-Kurier, Nr. 32, 12. 7. 1919.

138 Film-Kurier, Nr. 29, 9. 7. 1919.

139 Film-Kurier, Nr. 111, 14. 10. 1919.

140 Film-Kurier, Nr. 4, 1. 6. 1920.

141 Film-Kurier, Nr. 12, 15. 1. 1920.

142 Film-Kurier, Nr. 69, 4. 4. 1920.

143 Film-Kurier, Nr. 37, 13. 2. 1920.

144 Film-Kurier, Nr. 94, 6. 5. 1920.

145 Film-Kurier, Nr. 101, 15. 5. 1920.

immer wieder an den Lehr- und Kulturfilm angelegt werden. Der Film, so die Forderung, soll sich von den Frühformen ›Panorama‹, ›Ansicht‹, ›Naturbild‹ durch das ihn genuin ausmachende Merkmal – die Bewegung – unterscheiden: »Fehlt auch in den Aufnahmen mit reinem Natursujet das Hauptmoment des Lichtbildes, die Bewegung, so wird doch z. B. fließendes Wasser, die Rotation von Mühlenflügeln, Leben und Treiben auf Land und Dorfstraße, auf kleinen Wasserarmen und am Strande einen Reiz auslösen, den das beste Panorama nicht bieten kann.«<sup>146</sup> Von solchen Marginalien abgesehen, stehen – wenn es in seltenen Fällen einmal darum geht, die Qualität eines Lehrfilms zu beurteilen – rein technische und pädagogische, nicht aber ästhetische Überlegungen im Vordergrund.

Die erste Besprechung eines Lehrfilms, die nicht nur auf die Besonderheit seiner Existenz überhaupt oder auf irgend einen prominenten Inhalt abhebt, findet sich am 15. April 1920. »Zufällig«, so heißt es einleitend, wurde bei der Vorführung einer neuen Kinoprojektionsmaschine ein »Pathé-frères-Lehrfilm« abgerollt. Der gab Anlass zu folgenden Überlegungen:

»Sieht man zunächst vom Inhalt ab und vergleicht nur das rein Photographisch-Technische dieses neuen Pathé-Lehrfilms mit dem, was unsere Lehrfilm-Firmen gleichzeitig gearbeitet haben, so muß die Überlegenheit des Franzosen mit Beschämung festgestellt werden. Was da an Tiefseetieren lebt und webt, sich bewegt, frißt, kämpft, das ist alles meisterhaft aufgenommen. Die Belichtung, die ›Szenerie‹ ist natürlich, die günstigen Momente sind erfaßt, die interessantesten Tiere sind in Fülle vertreten und die Illusion, als sehe man alles tatsächlich auf tiefstem Meeresgrund sich abspielen, wird durch die mustergültige Technik hervorragend unterstützt. Es ist zweifellos, daß für diese Aufnahmen nicht nur besondere Aquarien angelegt wurden, ganz ausgezeichnete Beleuchtungsvorrichtungen erdacht und angebracht sind, sondern daß vor allen Dingen die besten Operateure und Phototechniker am Werke waren. Das hebt diesen französischen Lehrfilm so gewaltig über unsere deutschen, bei denen man offenbar dem wissenschaftlichen Bearbeiter nicht nur den Entwurf, sondern auch die Regie, Aufnahme usw., noch dazu mit schlechten und minderwertigen Apparaten, selbst überläßt, kurz, so sparsam wie möglich arbeitet. Kommt der deutsche Lehrfilm erst einmal über diese technischen Kinderkrankheiten, über die Mißachtung bei den maßgebenden (oder noch besser den geldgebenden) Stellen der deutschen Kinoindustrie hinweg, so wird er den französischen im Fluge überholen und verdrängen. Denn das zeigt dieser Pathé-Lehrfilm auch: Außer der guten Photographie ist alles an ihm schlecht. Von einem *belehrenden* Film kann keine Rede sein. Systemlos, ungeordnet, ohne die allereinfachsten pädagogischen und didaktischen Gesichtspunkte rollen sich eine Anzahl schöner Bilder von Tiefseebewohnern ab. Wem der Film vorgeführt wurde, der hat zwar viel gesehen, aber nichts gelernt. Also das tröstliche Ergebnis ist doch: der deutsche Lehrfilm mit seinem systematischen Aufbau, seiner wissenschaftlichen Gründlichkeit und Durchdringung ist inhaltlich und in seiner didaktischen Wirkung diesem Erzeugnis von Pathé, das man wohl als Beispiel der ganzen letzten Produktion der französischen Lehrfilm-Industrie ansprechen kann, weit überlegen; technisch muß freilich in Deutschland erst

146 Kalbus 1919.

ganz anders, großzügiger und freigiebiger gearbeitet werden, ehe die Höhe der Pathé-Fabrikate erreicht werden wird.«<sup>147</sup>

Der Artikel ist hier fast vollständig zitiert, da er nicht nur die missliche Situation des Lehrfilms in der Frühphase der Weimarer Republik prägnant darstellt, sondern auch Hinweise darauf liefert, dass in den Köpfen so mancher Verfechter der Lehr- und Kulturfilm durchaus als ein spezifisch deutsches Schema konzipiert und ihm eine zentrale Rolle in Fragen der nationalen Identitätsbildung zugewiesen wird. Außerdem zeigt sich die Tendenz, die für die gesamten Weimarer Jahre gilt: Die Rezeption des Lehr- und Kulturfilms richtet sich in geradezu notorischer Ausschließlichkeit auf technische oder pädagogisch-pragmatische Qualitätsmerkmale. Dramaturgische Überlegungen beschränken sich meist auf kurze Bemerkungen. Als Lob etwa an die Adresse Hans Schomburgks, der in *AFRIKA IM FILM* (1921) – so ein Kritiker – »gänzlich absichtslos durch seine geschickte Anordnung zum Spielfilm hinüberleitet.«<sup>148</sup>

Die Frage der »geschickten Anordnung« wird sich in der Folgezeit noch zu einer Debatte auswachsen, in der sich ›Puristen‹, die rein referierende Filme, und ›Popularisten‹, die eine publikumsfreundlichere Aufbereitung von Lehrfilmen fordern, gegenüberstehen. Die Decla-Bioskop ist eine der ersten Firmen, die sich 1920 dezidiert zum populären Lehrfilm bekennt: »Nachdem man allenthalben die Beobachtung gemacht hat, das der rein doktrinäre Lehrfilm vom Publikum abgelehnt wird, haben wir uns zu der Neuerung entschlossen, diese wissenschaftlichen Filme in ein populäres Gewand zu kleiden.«<sup>149</sup> Das gegnerische Lager, das sich für den ›reinen‹ Lehrfilm ausspricht, ist im Umkreis der Ufa angesiedelt: »Der sogenannte ›interessante‹ anekdotisch arrangierte Lehrfilm ist als taktische Maßnahme zur Popularisierung begrüßenswert. Der Aristokrat unter den Lehrfilmen ist und bleibt der bloß referierende Lehrfilm. Der für den ›Krüppelkongreß‹ bestimmte Lehrfilm der Ufa *KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE* ist ein solcher bloß referierender Lehrfilm ohne Sentimentalität, ohne Mache: Tatsachen, nicht als Tatsachen. Und obendrein ganz alltägliche Tatsachen. Das Leben in einem Krüppelheim. Orthopädische Behandlung. Operationen. Erziehung. Heilerfolge – gar nichts ›Besonderes‹. Und dennoch, dennoch ...«<sup>150</sup> Eine Sichtung des Films über die Werkstätten des Oskar-Helene-Heims in Berlin macht allerdings deutlich, wie sehr sich auch in den »Film-Kurier« Interessenpolitik einschleicht. *KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE* (1920, Nicholas Kaufmann) ist ein Film mit stark nationalistischen Untertönen, der Propaganda für die Instrumentalisierung der Invaliden zur Staatssanierung macht. Von einem »rein referierenden« Gestus kann hier nicht die Rede sein.

Die Debatte um die Popularisierung von Lehrfilmen gewinnt 1922 sehr konkrete Züge, da am 1. Januar ein Gesetz für die gebührenfreie Prüfung von Lehrfilmen in Kraft tritt. Das führt zu Definitionszwängen: »Die Hinzufügung des Wortes ›rein‹ (auch der Begriff des reinen Lehrfilms ist plötzlich aufgetaucht) legt die Vermutung nahe, es bestehe die Auffassung, es gäbe auch andere als reine Lehrfilme. Damit können wohl nur Filme gemeint sein, deren Inhalt belehrend, deren Form

147 Ein Pathé-Lehrfilm. In: Film-Kurier, Nr. 81, 15. 4. 1920.

148 Afrika im Film. In: Film-Kurier, Nr. 199, 7. 9. 1920.

149 Film-Kurier, Nr. 218, 25. 9. 1920.

150 Lehrfilme zum Krüppelkongreß. In: Film-Kurier, Nr. 196, 3. 9. 1920.

aber unterhaltend (wenn auch nicht durchweg) ist. Trifft diese Vermutung zu, so dürften die meisten Beiprogrammfilm von der Befreiung von den Prüfungsgebühren ausgeschlossen sein.«<sup>151</sup>

Edgar Beyfuss sucht Anfang August 1922 Klarheit in die Diskussion zu bringen, indem er eine Systematisierung des Genres vornimmt. Mit Blick auf die »äußere Struktur« schlägt er folgende Unterteilung vor: »1. *Der reine Lehrfilm*, besser gesagt Schulfilm. 2. *Der streng wissenschaftliche Lehrfilm*. Dieser gehört in erster Linie in den Hörsaal. 3. *Der große populärwissenschaftliche Film*. Zu denken etwa an Filme wie *DIE WEISSE SEUCHE*, *DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN* (Ufa), *DER FRIEDENSVERTRAG VON VERSAILLES* (Institut für Kulturforschung). 4. Der Beiprogramm- oder Theaterfilm. 5. Die halbwissenschaftlichen Filme. So in erster Linie Werke wie *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS*, *IM KAMPF MIT DEM BERGE* (Deulig) und andere mehr. Hierher gehören auch die historischen Filme, wie vor allem *FRIDERICUS REX*, *ANNA BOLEYN*, *VERITAS VINCIT* und viele andere.«<sup>152</sup>

Beyfuss' Vorschläge konnten zwar Struktur in die Diskurse bringen, jedoch nichts daran ändern, dass die Definitionsmacht letztlich in den Gremien lag, die über das Schicksal der Filme entschieden. Das Steuergesetz von 1922, genauso wie die Reformen in den nachfolgenden Jahren, besiegeln es: »Die Definition des Lehr- und Kulturfilms scheint [...] jetzt endgültig und für alle Zukunft abhängig zu sein von der Abstempelung durch die beiden Kommissionen, die für die Lehrfilme bzw. überwiegend volksbildenden Filme bei dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin eingesetzt sind und die unter dem Namen Lampe-Kommission nun Anrecht auf Unsterblichkeit haben, bzw. durch die amtliche bayerische Lichtbildstelle in München.«<sup>153</sup>

### Lehr- und Kulturfilmkritiken

Bis Ende 1920 finden sich im »Film-Kurier« lediglich filmkritische Primitivformen und Sammelbesprechungen, die sich auf eine Auflistung von Filmtiteln nebst kurzen Inhaltsangaben beschränken. Die erste Einzelkritik eines nichtfiktionalen Films, die auch unter der Rubrik »Film-Kritik« erscheint, gilt Arnold Fancks *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* (1920). Es ist eine jubelnde Kritik, die das »Wagnis« dieses Filmvorhabens goutiert: »Die geringe Zugkraft von Naturfilmen auf die breiten Massen der Kinobesucher ist bekannt, und die Berg- und Sportfilm G. m. b. H. [...] hat recht, wenn sie ihr Unternehmen, einen abendfüllenden Film ohne romanhafte Handlung, als ein Wagnis bezeichnet«. Umso triumphaler heißt es dann weiter: »Der Mensch im Kampf mit den grausig erhabenen Gewalten der winterlichen Hochwelt – da bedarf es keiner romanhaften Spannungen und regiemäßiger Künste, um Auge und Phantasie bis zum letzten Bilde mitgehen zu lassen.«<sup>154</sup> Mit diesen Worten wird nicht nur Fancks Film, sondern die Existenzbe-

151 Der Begriff des Lehrfilms. Ein Beitrag zur neuen Prüfungsgebührenordnung. In: Film-Kurier, Nr. 295, 19. 12. 1921.

152 Beyfuss 1922.

153 Die neue Kinosteuer und der Lehrfilm. In: Film-Kurier, Nr. 140, 18. 6. 1926.

154 Das Wunder des Schneeschuhs. In: Film-Kurier, Nr. 289, 26. 12. 1920.

rechtiung des Genres überhaupt gefeiert, wenn auch mit der zweifelhaften Begründung, dass das großartige Sujet die Regiekunst überflüssig mache.

Die meisten Einzelkritiken dieses Zeitraums gelten Filmen der Ufa-Kulturabteilung. Auch diese Besprechungen widmen sich ganz der Relevanz des jeweiligen Themas: Am 2. 11. 1921 wird der Großfilm zur Bekämpfung der Tuberkulose *DIE WEISSE SEUCHE* (1921) von Curt Thomalla und Nicholas Kaufmann besprochen. Am 2. 2. 1922 gibt es die lobende Kritik eines Ufa-Sportfilms, *LEICHTATHLETIK* (1921). Ab dem 4. 4. 1922 findet sich eine Reihe von Artikeln über den damals Aufsehen erregenden Lehrfilm *DIE GRUNDLAGEN DER EINSTEINSCHEN RELATIVITÄTS-THEORIE* (1922), der heute leider als verschollen gilt. Von der zeitgenössischen Kritik wird er als der »bisher beste Lehrfilm« apostrophiert.<sup>155</sup>

Doch auch in diesen ausführlicheren Besprechungen finden sich kaum Hinweise darauf, wie die Filme konkret rezipiert und beurteilt wurden. Es sind eher allgemeine Bemerkungen am Rande, die auf eine gewisse Entwicklung und Professionalisierung des Genres schließen lassen. So schreibt Ulrich Kayser in einem Artikel über Industriefilme vom 5. 8. 1922 einleitend: »Die Zeiten, da man eine Serie zusammenhangsloser Bilder von Maschinen drehte, um sie mit mehr oder weniger eintönigen Titeln als Industrie-Film in Theatern und Fachschulen laufen zu lassen, sind vorüber.«<sup>156</sup> Damit wird darauf angespielt, was den Zeitgenossen offensichtlich als Untugend im Lehrfilmwesen auffiel. Es sind dies drei Merkmale, die auch in der Folgezeit immer wieder in Kulturfilmartikeln zum Gegenstand der Polemik werden: 1. die fehlende Dramaturgie und Komposition, die konzeptionslose Aneinanderreihung von Ansichtsbildern, 2. der inflationäre Gebrauch von pseudo-poetischen Titeln und 3. die im Vergleich zum Spielfilm technisch oft überaus schlechte Qualität der Aufnahmen.

Insbesondere was den letzten Punkt betrifft, scheinen einige Produktionen die Toleranzgrenzen erheblich strapaziert zu haben. Über die Ufa-Produktion *LEICHTATHLETIK* heißt es etwa: »Technisch betrachtet ist der Film auch dann, wenn man den für Lehrfilme üblichen und z. T. berechtigten milden Maßstab anlegt, recht ungleichmäßig. Die Photographie von Günther Lenhardt (auch die Zeitlupenaufnahmen?) ist zum Teil recht gut, bei anderen Bildern aber keineswegs. Nun ist zwar sicher die natürliche Beleuchtung nicht immer die beste gewesen, man hat dann aber doch eine Aufnahme gemacht, weil man einmal alles Nötige, besonders die ausübenden Sportleute, beisammen hatte, allein auch Bilder, die beim prallen Sonnenschein gemacht sind, sind zum Teil ziemlich bescheidene Leistungen.«<sup>157</sup>

Der schlechte Tonfall des Artikels ist bezeichnend für die Lehrfilmgesprächen der frühen 20er Jahre. Genauso wie der Umstand, dass es sich einige Kritiker nicht nehmen lassen, Verbesserungsvorschläge zu machen. So provozierte eine Pressekonferenz mit Tierfilmen von Lola Kreutzberg zu folgender Invektive: »Bei sämtlichen Filmen war – wenn man hier überhaupt diesen Ausdruck gebrauchen darf – die Regie wenig auf der Höhe. Man spürte allenthalben zu sehr, daß es sich um künstlich gestellte, nicht natürlich entstandene Situationen handelte. So wurde z. B. dem Taschenkrebs ein toter Fisch hingehalten, auf die Seerosen wurden

155 Die Grundlagen der Einsteinschen Relativitäts-Theorie. In: Film-Kurier, Nr. 77, 4. 4. 1922.

156 Kayser 1922.

157 Leichtathletik. In: Film-Kurier, Nr. 29, 2. 2. 1922.

dauernd Würmer geworfen, u. a. m. Aufgabe einer geschickten Inszenierung wäre es gewesen, die entsprechenden Situationen scheinbar ohne jedes Nachhelfen von außen her herbeizuführen, dann würde das Ganze als Natur wirken, und nicht wie jetzt als Experiment.«<sup>158</sup>

Es sind wohl derartige Töne, auf die Curt Thomalla in seinem Artikel »Tierversuche und Operation im Film« anspielt: »Jedesmal, wenn ein neuer Lehrfilm erscheint, lächelt der ›Filmfachmann‹ etwas herablassend und überlegen (denn damit ist ja angeblich kein Geschäft zu machen), der Kritiker bespricht wohlwollend in zehn bis zwölf Zeilen diesen neuen Versuch und fügt mindestens ebenso lang Vorschläge hinzu, wie man dieses oder jenes hätte besser machen können, der Zuschauer ist je nach seiner Einstellung zu Film und Kino im Allgemeinen entweder enttäuscht, daß man ihn durch den Film gegen seinen Willen absolut belehren will, oder aber er ist lichterloh begeistert, ›daß es so etwas auch gibt‹. Alle miteinander haben jedoch nur in seltenen Ausnahmefällen eine Ahnung davon, was für eine Unsumme von Arbeit in solch einem größeren Lehrfilm steckt.«<sup>159</sup>

Dieses nörgelnde Klima, das die Lehr- und Kulturfilmartikel bis 1922 vermitteln, löst sich mit Aufkommen eines außerordentlich erfolgreichen Ufa-Kulturfilms auf: DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART (1922). Felix Lampe, berühmt-berüchtigt auch als zuständiger Prädikatisierer von Kulturfilmen, hatte sich bereits zwei Jahre zuvor einen Namen mit seinem Lehrfilm DIE ALPEN. GEOGRAPHISCHE LAUFBILDER ZU LEHRZWECKEN (1919) gemacht. Mit DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART initiiert er sogar einen neuen Trend, den ein Kritiker treffenderweise auf den Begriff »Populehrfilm« bringt: »Was die Form des Rheinfilms angeht, so hat die Kulturabteilung der Ufa hier erstmalig den Versuch gemacht, aus Bildern, wie sie unverändert im strengen Lehrfilm benutzt werden könnten, und gestellten historischen Szenen, wie sie für den Spielfilm allein in Frage kommen, unter Zuhilfenahme von Trickaufnahmen (lebende Karten usw.), an die auch der Kinobesucher bereits gewöhnt ist, eine neue Einheit zu schaffen, die man, wenn eine diesem Vorgehen entsprechende Wortbildung gestattet ist, folgerichtig als ›Populehrfilm‹ ansprechen muß. Den Zuschauern der Pressevorführung hat, nach dem häufigen und starken Beifall zu schließen, die neue Gattung gefallen. Ob dies bei Pädagogen und Volkserziehern den gleichen Beifall findet, ist etwas zweifelhaft.«<sup>160</sup>

Der Film, so ist weiteren Notizen zu entnehmen, muss einen beispielhaften Erfolg gehabt haben und lief wochenlang in ausverkauften Häusern. »Der Triumph aber des Kulturfilms, das Zeichen, daß der Kulturfilm dem Spielfilm ebenbürtig geworden, ist die Tatsache, daß zurzeit in den großen Ufa-Theatern Berlins Kulturfilme im Abendprogramm mit dem denkbar größten Erfolg gespielt werden. Der STEINACH-FILM hielt sich im Ufa-Palast (2000 Plätze) fast vier Wochen und läuft nun in zwei anderen großen Theatern der Ufa. UNTER WILDEN UND WILDEN TIEREN im Tauentzien-Palast. Der RHEINFILM aber hat den Rekord jedes Unterhaltungsfilms geschlagen. Er läuft die zehnte Woche, bei dreimal täglich ausverkauftem Haus.«<sup>161</sup>

158 Neue naturwissenschaftliche Filme. In: Film-Kurier, Nr. 223, 24. 9. 1921.

159 Thomalla 1922.

160 Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart. In: Film-Kurier, Nr. 234, 23. 10. 1922.

161 Kayser 1923.

Am 4. 12. 1922 heißt es in ähnlichem Tenor: »Von Wichtigkeit ist die Feststellung, daß das Kinopublikum diese Art des Kulturfilms nicht nur willig, sondern zum Teil sogar mit ehrlicher Begeisterung aufnimmt. Vormalig galten Landschaftsfilme beim Kinopublikum als langweilig, und zum Teil sind sie das noch heute. Wenigstens schenkt der Kinobesucher den kleinen Beiprogrammfilmen vom Typ ›Schloß X. an der Elbe‹ oder ›Bad Sowieso, die Perle des XY-Landes‹ wenig Beachtung, weil sie völlig lieblos aufgenommen sind. Allenfalls erregt ein Spötter die Heiterkeit der Umsitzenden, wenn er, das überschnelle Vorführungstempo mutwillig verkennend, die Bilder glossiert: ›Wettrudernde Schwäne‹ usw.«<sup>162</sup>

Der Hinweis auf die Aufführungspraxis zeigt zugleich den schlechten Stand des kurzen Beiprogramm-Kulturfilms in dieser Zeit an. Hat ein Programm Überlänge, werden die Filme schnellstens durch den Projektor gejagt. Ernst Krieger, Vorsitzender des Bundes Deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller und bis 1927 Leiter der Kulturabteilung der Ufa, beklagt zudem, dass es »bedauerlicher- und merkwürdiger Weise bei so vielen kleineren Verleihfirmen üblich (ist), ihren Kunden zu den üblichen Spielfilmprogrammen das sogenannte Beiprogramm von 150 bis 300 Meter Länge umsonst zuzugeben.«<sup>163</sup> Diese Praktiken führen zu einer immer schärferen Friktion zwischen dem missliebigen kurzen und dem immer populärer werdenden abendfüllenden Kulturfilm.

Im Zuge des ›populistischen‹ Trends gehen die Konzessionen an den Publikumsgeschmack jedoch bei einigen Groß-Kulturfilmen so weit, dass nicht nur strenge Schulmeister alarmiert sind. Heinz Michaelis klagt im Frühjahr 1923: »Die Schwäche liegt in den Zugeständnissen an das Sensationsbedürfnis einer gewissen Schicht des Großstadtpublikums. Ist es z. B. notwendig, daß bei der Vorführung menschlicher Zwitterbildungen ein femininer Jüngling bei der Morgentoilette und eine masculine Frau beim Rasieren vorgeführt wird? Oder daß die erwachten ›produktiven‹ Fähigkeiten der berühmten Ratte Methusalem nach der Operation im Bilde gezeigt und durch Texte im Operettenstil kommentiert werden?«<sup>164</sup>

Auch das schmückende Beiwerk inszenierter Rahmenhandlungen oder Passagen, das als Zugeständnis an das Publikum gedacht war, wird von diesem durchaus nicht immer angenommen. Die populistische Aufbereitung von DER HEILIGE BERG (1926, Arnold Fanck) etwa provozierte Willy Haas zu besonders polemischen Tönen: »Dieser Film hat zwei scharf zu unterscheidende Seiten. Erstens die Naturbilder, die Sportbilder, das Skirennen, die Schneelandschaft: die sind unsagbar. Zweitens die ödlen Menschen mit ihren ödlen Träumen und Phantasien – die sind auch unsagbar. Jungfrauen mit Bählämmlein, mit Muhkälbchen, mit Riechblümchen, mit Sehnsuchtstänzen und Getue und Geschwafel ... eine wandelnde Blaustrumpfindustrie. Und Männer, mit Gesichtern wie aus edelster Bronze, die vor ihrem Tode in ewigem Eise Visionen sehen, die direkt aus der Sezession von 1899 zu stammen scheinen. [...] Kurz, wenn man dem Film die Handlung ganz oder doch bis auf ein Minimum wegschnitte, die Titel vollkommen entfernte – es ginge ohne weiteres: so wäre es der herrlichste Naturfilm, der herrlichste Sportfilm, der überhaupt gedreht wurde. Aber die Verbindung von Kulturfilm und

162 Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart. In: Film-Kurier, Nr. 264, 4. 12. 1922.

163 Krieger 1925.

164 Michaelis 1923.

Spielfilm hat hier eine ganz schwere Niederlage erlitten. Das Publikum applaudierte begeistert zu den Natur- und Sportbildern und blieb eiskalt bei dem Pipapo dazwischen. Es hat vorbildlich reagiert.«<sup>165</sup>

Das von Haas beschriebene Stimmungsbild bestätigt sich auch mit Blick auf die weitere Presse. Tatsächlich erfreuen sich der Berg- und Sportfilm sowie, mehr noch, der Expeditionsfilm der größten Popularität. In beispielhafter Weise etwa erobert Hans Schomburgk im Winter 1924 mit *MENSCH UND TIER IM URWALD* die Großkinos. Als Expeditionsfilm mit genug Exotik aufgeladen, musste Schomburgk nicht nach Sensationellem schielen oder fingierte Rahmenhandlungen künstlich integrieren; die Presse überschlägt sich förmlich vor Begeisterung und ergeht sich in detailgenauen Nacherzählungen der Ereignisse aus der Welt des Urwalds in Afrika.<sup>166</sup>

1925 wird *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (Wilhelm Prager) allerdings einen Presserummel auslösen, der alle vorherigen übertrifft. Mit Pragers Streifen ist der berühmteste Kulturfilm der Weimarer Republik angelaufen. Er wird in der Presse mit so großem Aufwand beworben, dass der Eindruck entsteht, an diesem Film solle die gesamte Nation genesen. So heißt es in einer Jubiläumsrede des Berliner Oberbürgermeisters: »Daß ein Film in einer Stadt, und sei dies auch eine Millionenstadt, zum 250. Male aufgeführt wird, ist an sich eine ganz ungewöhnliche Erscheinung. Sie beweist uns, daß der Film, den wir hier sehen, eine mächtige Wirkung auf die gesamte Bevölkerung ausübt, der gegenüber alle andere Werbearbeit für Sport und Spiel zur Ertüchtigung der Jugend klein erscheint. Wir, die wir selbst mitten in der Werbearbeit stehen, sind fest überzeugt, daß der Film *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* uns allen, welchem Volkskreise immer wir angehören mögen, die Wege zur Volksgesundheit, ja die Wege zur Erneuerung deutscher Kraft und deutschen Wesens weist. Nur Sport und Spiel führen uns wieder aufwärts, das beweist uns auch der beispiellose Erfolg dieses in seiner künstlerischen Vollendung einzigartigen Filmwerkes.«<sup>167</sup>

### Ein Krisendiskurs

Die Jahre 1926–29 sind vor allem geprägt von kulturpolitischen Debatten, die um die Übel der Lustbarkeitssteuer kreisen. Schlechte, rasch heruntergekurbelte Kulturfilme, die einzig aus Gründen der Steuerersparnis hergestellt werden, überfluten die Kinos. Das führt zu einem noch verstärkteren Schisma zwischen dem abendfüllenden Großkulturfilm und dem kleinen Beiprogrammfilm, die nun als zwei grundsätzlich unterschiedliche Gegenstände behandelt werden, was dem ›ambitiös‹ hergestellten kleinen Kulturfilm besonders schadet: »Die Abneigung, die heute in großen Kreisen des Publikums gegen den Kulturfilm besteht, ist nicht etwa darauf zurückzuführen, daß das Publikum nichts Belehrendes sehen will, sondern sie ist lediglich Ergebnis der vielen Außenseiter, die rein aus Konjunkturgründen Kulturfilme recht und schlecht (größtenteils schlecht) verfertigt haben.

<sup>165</sup> Haas 1926.

<sup>166</sup> Vgl. Menschen und Tiere im Urwald. In: Film-Kurier, Nr. 262, 5. 11. 1924.

<sup>167</sup> Volksgesundheit und Film. Eine Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. Böß. In: Film-Kurier, Nr. 147, 25. 6. 1925.



WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. Wilhelm Prager. 1925/26

# Es wird schlecht für die Theaterbesitzer gesorgt wenn Verleiher

**Lehr- oder künstlerisch volksbildende Filme  
als Zugabe unentgeltlich anbieten**

Solche Gratisfilme werden inhaltlich und technisch minderwertig sein, weil angenommen werden muß, daß sie mit geringsten Mitteln und Mühen hergestellt und vom Verleiher mehr als billig erworben worden sind.

Oder aber die erforderliche Spielmiete für den Kulturfilm wird bei unentgeltlicher Lieferung in der Miete der Spielfilme vom Verleiher versteckt und dadurch der Theaterbesitzer in unerhörter Weise irreführt. In der heutigen schweren Zeit hat kein Verleiher Filme zu verschenken.

Gute und zugkräftige Kulturfilme können niemals unentgeltlich geliefert werden, weil deren Herstellung bekanntlich den

**Kulturfilm-Fabrikanten**

oft mehr Produktionskosten verursacht, als Spielfilme gleicher Länge erfordern.

**Dem Theaterbesitzer**

Ist aber nur mit guten Kulturfilmen für seine Steuerermäßigung gedient, weil das

**Publikum**

mehr denn je wertvolle Filme — auch im Beiprogramm — verlangt, was gerade die vergangene Saison zur Genüge gelehrt hat.

## **Theaterbesitzer! Augen auf!**

**Abwartet die Angebote in  
neuen Filmen der Verleihfirmen, die zusammengeschlossen sind im  
Zentralverband der Filmverleiher Deutschlands e. D.  
Sitz Berlin**

Und es ist darum ein Unglück für das Kino, wenn Kulturfilme lediglich der Steuerermäßigung wegen ins Programm gestellt werden, ohne Rücksicht darauf, ob sie gut oder schlecht sind.«<sup>168</sup>

Andere Stimmen erwecken hingegen den Eindruck, dass es der Kulturfilm aufs Ganze gesehen geschafft hat, sich durchzusetzen. So ist in einer Beilage des »Film-Kurier« im Frühjahr 1926 zu lesen: »Lange Zeit hindurch hat sowohl in Filmproduzenten- als auch in Filmtheaterbesitzerkreisen eine schier unüberwindliche Abneigung gegen den Kulturfilm bestanden. Im Anfang gewiß nicht zu Unrecht; späterhin aber nur deswegen, weil man vor den Ausbaumöglichkeiten des Kulturfilms die Augen schloß und die Psyche des Publikums, das inzwischen längst der ewigen Filmromane satt geworden nach anderer Kost verlangte. Wenn ein Kulturfilm noch vor kurzer Zeit keinen Hund von dem Ofen locken konnte, so lag das nicht an dem Hund, sondern an dem Lockmittel. Gähnende Langeweile und Kulturfilm bedeutete dasselbe, bis man einsah, daß auch Kulturfilme in der richtigen Aufmachung, die sich auf Aufnahmeobjekte, Schnitt und Titel erstreckt, ebenso kurzweilig sein können wie Spielfilme. [...] Die Konjunktur, wenn man diesen etwas geschäftsmäßigen Ausdruck gestatten will, die Konjunktur für Kulturfilme hat sich völlig geändert, ja, ist in das Gegenteil umgeschlagen. Ohne daß billige Konzessionen gemacht worden wären, hat der Kulturfilm sich selbst durchgesetzt. Durch seine strenge Sachlichkeit, durch seine Wertehaltigkeit, die allein Dauer verbürgt. Wer da glaubt, das Publikum wolle sich nicht belehren lassen, ist im Irrtum. Wenn es nur eben auf eine kurzweilige Art geschieht.«<sup>169</sup>

Tatsächlich laufen in der Folgezeit nichtfiktionale Filme an, die genau das einlösen, was in diesem Zitat Gegenstand allgemeinen Rasonierens ist: DER WELTKRIEG (2 Teile, 1927/28, Leo Lasko) löst rege Debatten aus, Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) schlägt ein wie eine Bombe, Erwin Piscator revolutioniert das Bühnenbild durch den Film, und Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack setzen mit CHANG (US 1927) durch sorgfältige Inszenierung und atemberaubende Dramaturgie neue Maßstäbe für den Expeditionsfilm. Der Aufschwung des nichtfiktionalen Films findet auch strukturellen Niederschlag im »Film-Kurier«. Ab Mai 1928 wird ein ganz dem Kulturfilm gewidmetes Beiblatt ins Leben gerufen. Die Redaktion erhält Lotte H. Eisner, die seit 1927 festes Mitglied der Redaktion ist. Unter dem Titel »Der Kulturfilm« werden nunmehr für jedes Quartal Produktionsstatistiken mitgeteilt, allgemeine Rückblicke und Ausblicke über die Entwicklung des Genres gegeben und internationale Vergleiche gezogen.

Ende des Jahres 1927 sorgt schließlich der im »Populehrstil« gehaltene Film NATUR UND LIEBE, eine Ufa-Produktion unter der Leitung von Ulrich K. T. Schulz, für weitere günstige Besprechungen, wobei ein Artikel sogar davon spricht, dass »seit Jahren [...] kein revolutionärereres Bildungsmittel gezeigt wurde als die Aufnahmen dieses Films.«<sup>170</sup> Doch diese Begeisterung ist wohl ganz den Themen »Triebwelt« und »Sexualität« geschuldet. Aufnahmen von Geburts-

168 Reform der Kulturfilmproduktion. München für Neuregelung des Lehrfilmbundes. In: Film-Kurier, Nr. 153, 30. 6. 1927.

169 Muß ein Kulturfilm langweilig sein? In: Film-Kurier, Nr. 50, 27. 5. 1926.

170 Natur und Liebe. In: Film-Kurier, Nr. 305, 24. 12. 1927.



CHANG. Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. US 1927

szenen von Menschen und Tieren sorgen für Sensationen, über die spezifische Machart oder eventuelle künstlerische Qualitäten des Films schweigen sich die Kritiken aus.

Hinweise auf neuere Entwicklungen des dokumentarischen Genres mit integrierter Spielhandlung liefert einmal mehr Willy Haas. Seine Besprechung von *IM LANDE DES SILBERNEN LÖWEN* (1927) ist mehr als wohlwollend, meint er doch hier einen zukunftsweisenden Filmtypus zu erkennen: »Ein ganz ausgezeichneter Kulturfilm – von jener neuen Art, die nicht wild draufloskurbelt, sondern vorher disponiert, einen einfachen Handlungsrahmen entwirft, der vieles Kulturhistorische zu fassen vermag, und innerhalb des abgegrenzten Gebietes nun nach Maßgabe des optisch und folkloristisch Interessanten improvisiert. Dieses neue System ist sehr filmisch. Man wird sich ihm auch im Spielfilm mehr oder weniger nähern. Regisseure wie King Vidor oder Charles Chaplin verwenden heute schon keine ausgeführten Drehbücher im alten Sinn mehr, weil sie durch diese in ihren optischen Improvisationen zu sehr behindert werden. Freilich, im Spielfilm wird das immer ein sehr kostspieliges Verfahren bleiben. Um so mehr sollte man es im neuen, handlungsmäßig aufgebauten Kulturfilm systematisch weiterführen. [...] Nach Filmen wie *CHANG* und diesem hier wird die langweilige Form des Kulturfilmes nicht mehr möglich sein. Der Kulturfilm wird zum Hauptprogramm, das das Publikum ohne fremde Hilfe ins Theater zieht. Ein Ziel, aufs innigste zu wünschen. Rein theoretisch gesehen sind solche Filme eigentlich eine innerlich sicherere Form als Spielfilme (die natürlich praktisch durch sie niemals verdrängt werden).«<sup>171</sup> Das sind selten optimistische Töne, werden doch im Verlaufe des Jahres 1928 im »Film-Kurier« vornehmlich wieder Stimmen laut, die in der Kontinuität des üblichen Klagens und Krisengeredes rund um den Kulturfilm stehen.

Die Filmpresse ab 1929 steht ganz im Zeichen der wirtschaftlichen Krise und der neuen Tonfilmtechnik, die für den Kulturfilm zunächst verheerende Auswirkungen hat. Da die Umstellung zu kostenaufwendig ist, werden zunächst weiterhin stumme Kulturfilme hergestellt, so dass, rein statistisch gesehen, die Produktion relativ stabil bleibt, was jedoch darüber hinwegtäuscht, dass immer weniger abendfüllende Filme entstehen.

Allein der Expeditionsfilm scheint sich noch halten zu können.<sup>172</sup> Erhebliche Presseresonanz bekommen Produktionen wie *MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN* (1929, Rudolf Biebrach, Paul Lieberenz)<sup>173</sup>, *SIAM, DAS LAND DES WEISSEN ELEFANTEN* (1928, Edgar Beyfuss)<sup>174</sup>, *MIT AMUNDSEN IM LUFTSCHIFF ZUM NORDPOL* (NO 1929)<sup>175</sup> oder *AM GROSSEN STROM* (1930) von Adolf von Dungen. Dennoch werden auch Befürchtungen um den Expeditionsfilm laut: »Es gibt unter uns gesagt, einen deutschen Lehrfilm doch eigentlich schon seit ein paar Jahren überhaupt nicht mehr: was unter diesem Namen segelt, ist zu mindestens 75 Prozent Werbefilm für irgendwelchen guten Zweck, der Rest aber, von seltenen Ausnahmen abgesehen – Schweigen! [...] Der eigentliche ›Kulturfilm‹, im alten Wortsinne

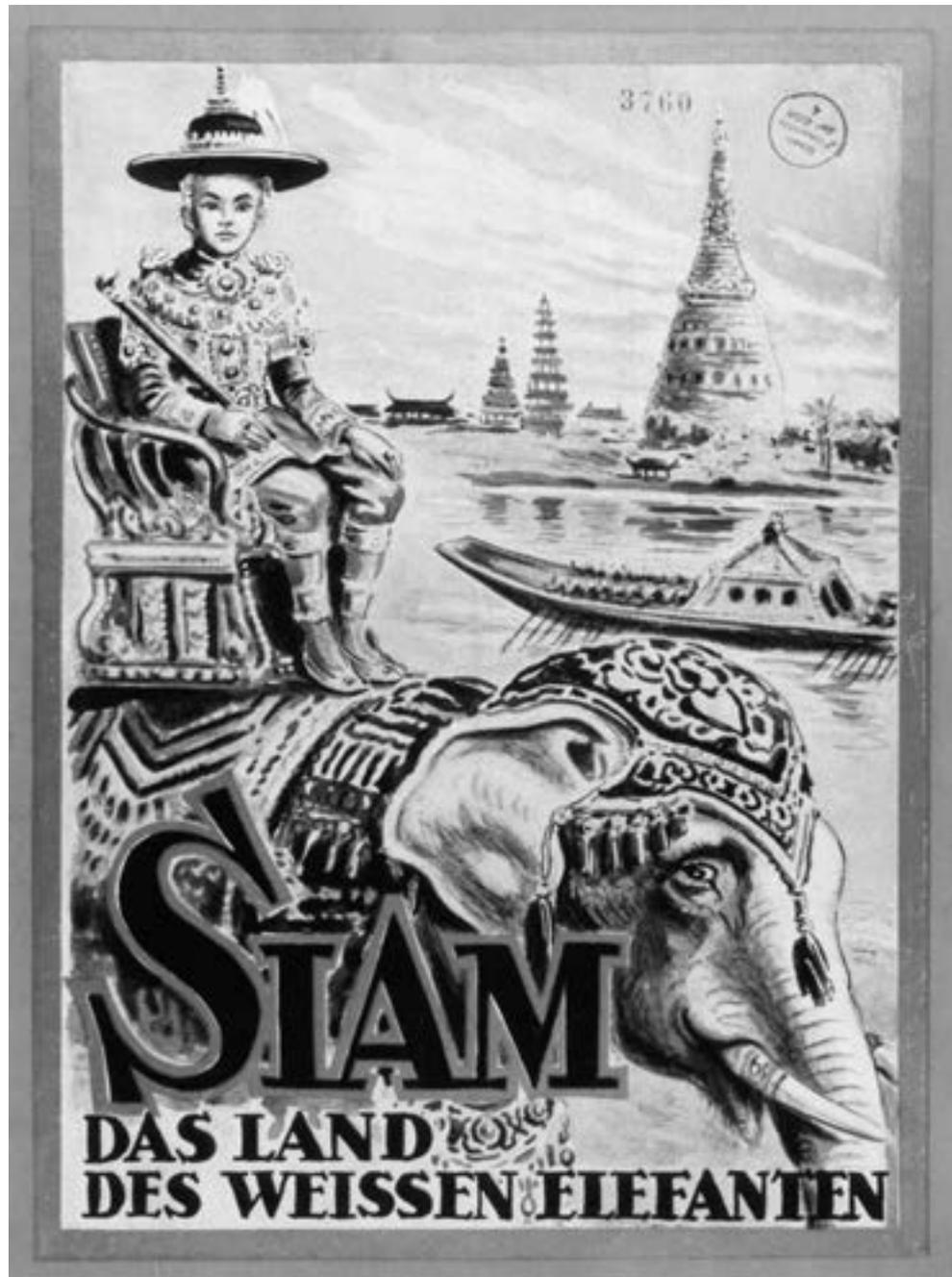
171 Haas 1928.

172 Vgl. Film-Kurier, Nr. 207, 31. 8. 1929, 1. Beiblatt, das ganz dem Expeditionsfilm gewidmet ist.

173 Vgl. Eisner 1929 a.

174 Vgl. Eisner 1929.

175 Vgl. Mit Amundsen im Luftschiff zum Nordpol. In: Film-Kurier, Nr. 234, 2. 10. 1929.



Programmheft. SIAM, DAS LAND DES WEISSEN ELEFANTEN. Edgar Beyfuss. 1928

endlich, der große, abendfüllende Film behelrenden Charakters (Expeditionsfilme und ähnliches) erfordert, wenn er gut sein soll, so viel Liebe und so viel Kapital, so viel Intellektuellenarbeit und so viel Exportmöglichkeiten, daß die deutsche Industrie sich auch an diese Filme kaum noch wagt.«<sup>176</sup>

Leisen Aufwind erhält die Kulturfilm-Produktion 1930 durch eine Nachfrage aus den USA nach deutschen Beiprogrammfilmen, was jedoch im Spiegel der Presse kaum Niederschlag findet. Neben Edgar Beyfuss' neuen Querschnittfilmen *DIE WUNDER DES FILMS* (1928) und ... *DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT* (*DIE WUNDER DER WELT*) (1930) bekommen nur noch der erste deutsche Expeditions-Tonfilm *AM RANDE DER SAHARA* (1930) unter der Expeditionsleitung von Martin Rikli und der für die Weltkraftkonferenz produzierte Film *DAS HOHELIED DER KRAFT!* (1930) von Hubert Schonger breitere Presseresonanz. Vor allem *AM RANDE DER SAHARA* läuft erfolgreich in den Kinos. Lotte H. Eisner führt dessen Popularität nicht allein auf das Novum des Tons zurück, sondern auch auf die insgesamt geglückte Machart und Montage des Films, in der sie zukunftsweisende Ansätze sieht: »Man hat dem Kulturfilm eine Rahmenhandlung gegeben, oder besser eine Zwischenspielhandlung, wie man es bereits bei den kleineren Ufaton-Kulturfilmen getan hat. Die Idee dieser Spielhandlung, von Wilhelm Prager erdacht und von Rudolf Biebrach geleitet: ein Afrikaforscher, von Journalisten und Photographen heimgesucht, wird durch allerhand Tricks zum Erzählen seiner Reise veranlaßt. Wobei eine ungemein naive, durch Wissen nicht gerade belastete angehende Journalistin den afrikanischen Löwenanteil zu hören bekommt. Der Versuch wird gemacht, die beiden Vorgangsformen ineinander zu verarbeiten, zwanglose Übergänge, zum Teil durch eine Art natürlicher Gedankenüberblendung und prägnanter noch an Stellen durch Tonüberblendung zu finden. Dieses Ineinanderspielen glückt zuweilen, eine neue Montageart setzt ein. [...] Eins ist bereits heute klar: Eine Zusammenarbeit von Kultur- und Spielfilm in organischer Bindung kann bei fortschreitender Entwicklung für den Kulturfilm eine Basiserweiterung bedeuten. Heute bleibt die Hauptsache immer wieder, daß dem Kulturfilm durch Sprache und Spielvorgang manche Umständlichkeit erspart bleiben kann.«<sup>177</sup>

Auch in der Beurteilung von Schongers Produktion wird scharf unterschieden zwischen billiger »Kulissenhistorie« und sachlich orientierten Hilfsmitteln der Filmgestaltung. Zum Zankapfel wird einmal mehr die Einflechtung einer Spielhandlung in *DAS HOHELIED DER KRAFT!* – ein Film, der das vergleichsweise abstrakte Thema Elektrizität ins Bild zu setzen sucht: »Es ist immer wieder das gleiche: der Kulturfilm fürchtet trocken zu werden und zu gelehrt. So greift er zu dem scheinbar interessanten Hilfsmittel der Kulissen-Historie. Aber man kann, das zeigt ja auch dieser Film in seinen besten Stellen, durch sachliches Aufweisen interessant bleiben. Tabellen und Trickzeichnungen, eindringlich in der Art der Wiedergabe und Anordnung und geschickt im Schnitt gebracht, brauchen nicht langweilig zu wirken. Zumal, wenn rhythmisch hineingeschnitten, das Bild der Maschine als Form an sich belebt. Ein paar Mal hat Schonger, der Leiter des Films, sich besonnen: da bringt er statt seines Kostümmannes die Maschine in

176 Sochaczewer 1930.

177 Eisner 1930.

Großaufnahme und nur eine Hand, die sie leitet. In dieser Art hätte der ganze historische Teil aufgezogen werden sollen – viel unnötiges Beiwerk und viel Schminke und Friseurarbeit wäre vermieden worden.«<sup>178</sup>

Neben der regen Berichterstattung über die genannten Filme beschäftigt die Presse im Nonfiction-Bereich vor allem die Ton-Wochenschau. Der »Film-Kurier« setzt sich lebhaft für die Einführung einer Reichsstelle für Kulturdokumente des Tonfilms ein und lanciert im Herbst 1930 verstärkt Meldungen über die Entwicklung der tönenden Wochenschau. Doch nach dem zweiten Quartal 1930 herrscht wieder allgemeine Krisenstimmung: »Seit Aufkommen des Tonfilms hat die deutsche Kulturfilmproduktion von Vierteljahr zu Vierteljahr stark nachgelassen. Die nunmehr vorliegenden Zahlen für das dritte Vierteljahr weisen einen neuen Rekordtiefstand auf.«<sup>179</sup> Dringliche Aufrufe insistieren darauf, dass der Kulturfilm den Theatern erhalten bleiben müsse.

Nimmt man alle ab 1929 im »Film-Kurier« erwähnten aktuellen nichtfiktionalen Filme in den Blick, zeigt sich, dass fast nur noch Expeditions-, Kompilations- und Reisefilme produziert werden. Ein 1931 im Neujahrs-Beiblatt des »Film-Kurier« gegebener Rückblick auf die Jahres-Produktion bestätigt den Eindruck. Gemeint ist ›Kulturfilmproduktion‹, gesprochen wird jedoch nur von ›Expeditionsfilmen‹. Unter der Überschrift »1930: Der Kulturfilm lernt sprechen« heißt es: »Rückblick auf ein Kulturfilmjahr: die Umstellung auf den Ton hat sich in Deutschland gegen April, Mai vollzogen. Hürlimanns DIE WUNDER ASIENS, Häußlers DAS ERWACHENDE AEGYPTEN, von Dungeners AM GROSSEN STROM, Baeßlers UNTER INDIANERN SÜDAMERIKAS – alle diese Filme sind samt ROAH-ROAH und MAHA noch ohne Tier- und Menschenlaute gelaufen. Dann ist nach der unterlegten Tonfilmmusik endlich die menschliche Sprache, der Ruf der Tiere dazugekommen. Gleichgültig ob nachträglich synchronisiert: der Kulturfilm hat es dem Spielfilm voraus, daß er internationaler geblieben, ja, internationaler geworden ist. Das Gebrüll der Löwen, das Trommeln und Rufen der Neger wird überall verstanden als Laut der großen universellen Natur. Der Kulturfilm sprengt Grenzen – das Folkloristische, Biologische ist noch nie so eindringlich vorgebracht worden wie heute durch den Ton.«<sup>180</sup> Alle anschließend aufgezählten ersten Tonfilm-Produktionen sind Expeditionsfilme: AM RANDE DER SAHARA (1930), AUF TIGERJAGD IN INDIEN (HUNTING TIGERS IN INDIA, US 1929), ACHTUNG AUSTRALIEN! ACHTUNG ASIEN! (1930, Colin Ross), MIT BÜCHSE UND LASSO DURCH AFRIKA (1930, Gernot Bock-Stieber) und AFRIKA SPRICHT (AFRICA SPEAKS, US 1930). Der Rest der Kulturfilmproduktion, so die Klage, scheint »an einem bestimmten Punkt stehengeblieben zu sein.«

Das jedoch betrifft allein den Kulturfilm im engeren Sinne. In den letzten Jahren der Weimarer Republik zeichnet sich mit Blick auf die filmtheoretischen Äußerungen ab, dass nun eigentlich die Bedingungen für eine in die Zukunft gerichtete Auseinandersetzung mit dem dokumentarischen Film gegeben sind. Selbst in der Filmpresse gewinnt der Begriff des Dokumentarischen an Schärfe und Kon-

178 Eisner 1930 a.

179 Film-Kurier, Nr. 247, 18. 10. 1930.

180 Film-Kurier, Nr. 1, 1. 1. 1931.

tur.<sup>181</sup> Das jedoch kommt viel zu spät. Die Ereignisse um die Jahreswende 1932/33 setzen diesem Diskurs in Deutschland ein Ende. Fast alle, die dem Reden und Schreiben über Film im Deutschland der Weimarer Jahre Prägnanz und Lebendigkeit verliehen, mussten früher oder später das Land verlassen: Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Lotte H. Eisner, Willy Haas, Hans Feld, Alfred Kerr, Siegfried Kracauer, Hans Richter. Damit sind nur einige von denen angeführt, die auch in diesem Kapitel genannt wurden.

181 Vgl. Feld 1928; Blum 1929 sowie die Artikel: Joris-Ivens-Debatte. In: Film-Kurier, Nr. 107, 8. 5. 1931 und Joris Ivens. In: Film-Kurier, Nr. 90, 16. 4. 1932.

Ursula von Keitz

### Die Disziplinierung der Bilder. Der dokumentarische Film und seine Zensoren

Am 12. November 1918 wurde in Deutschland die Zensur einschließlich der Filmzensur durch einen Aufruf des Rates der Volksbeauftragten mit Gesetzeskraft abgeschafft. Damit wurde eine Praxis beendet, für die bislang die Länder des Deutschen Reiches zuständig waren. In Preußen war die Filmzensur, verankert im Allgemeinen Preußischen Landrecht, bei den Polizeibehörden angesiedelt, die ihr Amt zur »Erhaltung der öffentlichen Ruhe, Sicherheit und Ordnung sowie zur Abwendung der dem Publikum oder einzelnen Mitgliedern desselben bevorstehenden Gefahr«<sup>182</sup> ausübten. Die Zensur von Filmen, welche die Voraussetzung für die öffentliche Aufführung im Kino bildete, nahm die Polizei vor Ort vor. Während des Ersten Weltkriegs bestanden die Befugnisse der Ortspolizeibehörden fort, und in manchen Städten wurden zur Entscheidung darüber, ob ein Film die »Geheimhaltung militärischer Geheimnisse oder die Aufrechterhaltung der Stimmung im Volke gefährdete«<sup>183</sup>, auch militärische Berater bei Zensurverfahren hinzugezogen.

#### Moralischer Konsens

Ab etwa dem dritten Kriegsjahr und verstärkt zwischen Herbst 1918 und Frühjahr 1920 produzierte die Filmindustrie zahlreiche Sitten- und Aufklärungsfilme, gegen die sich von einflussreichen gesellschaftlichen Gruppen, maßgeblich den Kinoreformern, aber auch von Jugendverbänden und Frauenvereinen sowie einzelnen Vertretern der Filmindustrie und des Kinogewerbes heftiger Widerstand erhob. Klaus Kreimeier hat die Konjunktur dieser zwischen Melodram und Moralpredigt schillernden Gattung als Zeichen eines »urbanen Demokratismus in Sachen Liebe und Sexualität«<sup>184</sup> gewertet. In ihrer Aufarbeitung der Vorgeschichte des Reichslichtspielgesetzes vom 12. Mai 1920 kommt Eva Sturm zu dem Schluss, dass der Aufklärungsfilm insoweit Ursache für die Wiedereinführung der Filmzensur war, »als über ihn in der Öffentlichkeit ein breiter moralischer Konsens der Ablehnung hergestellt werden konnte, der die Einführung des Lichtspielgesetzes erst möglich machte beziehungsweise beschleunigte. Der Aufklärungsfilm war Vorwand, insofern hinter der moralischen Entrüstung der Wunsch nach Kontrolle des gesamten Mediums Film stand.«<sup>185</sup>

Vor Ort, im unmittelbaren Umfeld der Kinos, stellte sich die auf höchster Ebene ausgesprochene Zensurfreiheit ohnehin anders dar. Denn zensiert wur-

182 Seeger 1923 a, S. 4.

183 Seeger 1923 a, S. 5.

184 Kreimeier 1990, S. 11.

185 Sturm 1998, S. 109.

de in Form von Schnittaufgaben oder Ganzfilmverboten auch in der ›zensurfreien‹ Periode, wie Herbert Birets Zusammenstellung der inhomogenen ortspolizeilichen Praxis in Berlin, München, Hamburg und Stuttgart zwischen 1911 und 1920 erwiesen hat.<sup>186</sup>

War faktisch mit dem Ende der Wilhelminischen Ära die Indizierungs- und Verbotspraxis im Bereich von Theater und Literatur abgeschafft, so misstrauten die Autoren der Weimarer Reichsverfassung dem noch relativ jungen Medium Kino und seinem Publikum: »Eine Zensur findet nicht statt«, so heißt es in Artikel 118, »doch können für Lichtspiele auch abweichende Bestimmungen getroffen werden. Auch sind zur Bekämpfung der Schund- und Schmutzliteratur sowie zum Schutze der Jugend bei öffentlichen Schaustellungen und Darbietungen gesetzliche Maßnahmen zulässig.«<sup>187</sup> Mit dem einschränkenden Zusatz zum Verfassungsprinzip der Zensurfreiheit und der Verfügung einer gesetzlichen Regelung gab die Nationalversammlung schon gut ein halbes Jahr nach Aufhebung der Zensur den Präventiv-Positionen nach, die verstärkt ab 1912, in der ›Schmutz- und Schunddebatte‹ gegen den fiktionalen Film als Unterhaltungsmedium und Freizeitvergnügen eines vorwiegend städtischen, (klein-)bürgerlichen Publikums vorgebracht worden waren.<sup>188</sup>

Die Kinoreformer, voran der Jurist Albert Hellwig, forderten eine (Selbst-)Disziplinierung der Bilder und eine ›Hebung des künstlerischen Niveaus‹ von Spielfilmen und sprachen sich für Restriktionen gegen Filme aus, die diesen Normen zuwiderlaufen. Die Kinematographie sollte vielmehr Bildungsmittel für breite Schichten der Bevölkerung sein. Der fiktionale Film wurde generell gegenüber dem nicht-fiktionalen Kulturfilm abgewertet. Konrad Lange, Professor für Ästhetik und Kunstwissenschaft in Tübingen und seit 1912 in der Kinoreformbewegung aktiv, positionierte sich in seinen Schriften »Nationale Kinoreform« (1918) und »Das Kino in Gegenwart und Zukunft« (1920) als schärfster Befürworter der Filmzensur nach dem Ersten Weltkrieg, wenngleich er immer wieder einräumte, keinen jener so heftig attackierten Sittenfilme gesehen zu haben. Der Begriff des Ästhetischen steht bei Lange und anderen in deutlicher Opposition zu Tendenzen in Kunst und Literatur, die seit der Jahrhundertwende unter dem Vorzeichen von Naturalismus und Ästhetizismus Normen und Werte jenseits des bürgerlichen Kanons und neue, proletarische oder Minderheiten-Milieus literatur- und kunstfähig gemacht haben.

Die unterschiedliche Behandlung von Schrift- und Bildmedien, besonders des Films, die die Basis der neuerlichen Legitimation einer Nachzensur und deren gesetzlicher Fundierung bildete, lässt darauf schließen, dass filmische Bilder primär in ihrem mimetischen Charakter wahrgenommen wurden. Auch die Darstellung von Armut und Elend, Sexualität, Krankheit und Kriminalität provozierte Autoren wie Lange, wobei dem technischen Bildmedium Film nicht nur dank seines Realeindrucks, sondern auch wegen der Wahrnehmungsbedingungen, in denen sich ›Aufklärung mittels Kinematographie‹ darta, eine Sonderrolle zugewiesen wurde.

186 Vgl. Birett 1980.

187 Mosler 1988, S. 39.

188 Vgl. Altenloh 1914.

Am 16. und 17. Oktober 1919 reichten die Deutschnationale Volkspartei (DNVP) und die Deutsche Demokratische Partei (DDP) einen Interpellationsantrag in der Nationalversammlung ein, der die Reichsregierung befragte, ob sie die Filmzensur gesetzlich zu regeln beabsichtige. Der Siegener Pastor und DNVP-Abgeordnete Reinhard Mumm legte eine Liste von Filmtiteln vor, denen er »Volksverwüstung schlimmster Art«<sup>189</sup> vorwarf, und sprach sich für die Zensur aus. Der DDP-Abgeordnete Otto Nuschke räumte ein, er und seine Partei bedauerten zwar, dass durch den Aufklärungsfilm »gewisse ›Sexualprobleme‹ schamlos ausgenutzt und gewisse Paragraphen des Strafgesetzbuches verfilmt würden«, doch seien viele Filme, von den Titeln abgesehen, als »harmlos« einzustufen. Er relativierte die Nützlichkeit einer Zensur mit dem Hinweis, dass der Film nach wie vor das »glänzendste Mittel zur Belehrung und Aufklärung« sei, zumal, wenn die Aufklärungsfilme von »ernsthafte[r] medizinischer Seite geplant worden seien«<sup>190</sup>, und lehnte eine Wiedereinführung der Zensur ab. Sein Parteikollege, Reichsinnenminister Erich Koch, stand einer Neuregelung dagegen positiv gegenüber. Ende November 1919 wurde ein Lichtspielgesetzentwurf ausgearbeitet und den Vertretern der Länder vorgelegt. Am 20. Dezember 1919 wurde er, versehen mit dem Hinweis auf die Aufklärungsfilme und die durch sie provozierten Proteste, an den Reichsrat weitergeleitet, der ihn schließlich am 9. Januar 1920 in geänderter Form annahm.<sup>191</sup> Nachdem der Entwurf am 15. April 1920 in zweiter und dritter Lesung im Reichstag beraten worden war<sup>192</sup>, verabschiedete die Nationalversammlung am 12. Mai 1920 das Reichslichtspielgesetz (RLG). Es trat am 29. Mai 1920 in Kraft.

### Systemwechsel

Der gesetzlich verankerten Einrichtung von Filmprüfstellen an den Hauptproduktionsstandorten Berlin und München ging im Jahr 1919 auch eine vehement geführte Auseinandersetzung zwischen dem Reichsministerium des Innern und den Ländern darüber voraus, wer die Kompetenz zur Prüfung von Filmen beanspruchen könne. Die Länder, insbesondere Bayern und Württemberg, beharrten darauf, über die Zulassung eines Films innerhalb ihres Gebietes selbst entscheiden zu können. Eine solche Lösung hätte aber den Vertrieb und Verleih von Filmen zu einem unberechenbaren Unterfangen gemacht. Vor diesem Hintergrund erhielt die im RLG kodifizierte Form der Prüfung einerseits den Ländern (durch Einspruchsrechte) eine gewisse Kompetenz, andererseits förderte sie mit reichsweit gültigen Prüfentscheiden *de jure* einheitliche Distributionsverhältnisse. Die Prüfkommissionen in Berlin und München bestanden aus einem leitenden Beamten und mehreren Kammern, die je fünf Mitglieder (einen Beamten als Vorsitzenden und vier Beisitzer) hatten. Die Beisitzer wurden über Vorschlagslisten der beteiligten Verbände vom Reichsminister des Innern auf die Dauer von drei Jahren ernannt. Sie gehörten zu je einem Viertel dem Kinogewerbe und dem Bereich

189 Zit. n. Sturm 1998, S. 88.

190 Zit. n. Sturm 1998, S. 90.

191 Vgl. Sturm 1998, S. 92.

192 Vgl. hierzu Sturm 1998, S. 98 ff.

Kunst und Literatur, zur anderen Hälfte dem Bereich Volkswohlfahrt, Volksbildung oder Jugendwohlfahrt an. Es fehlten Vertreter aus den Reihen der Filmkritik. Bei einzelnen Verfahren konnten Sachverständige hinzugeladen werden und die Vorsitzenden gegen eine ergangene Prüfentscheidung Einspruch einlegen. Die Spruchpraxis der beiden Stellen hatte reichsweite Gültigkeit. Damit hatte das Publikum erstmals prinzipiell die Möglichkeit, einen Film überall in einer einheitlichen Fassung zu sehen.

Das Lichtspielgesetz räumte Filmproduzenten und Verleihern einerseits, den Landesbehörden andererseits ein Widerspruchsrecht gegen die Zulassungen, Kürzungsaufgaben oder Verbote ein. Die Film-Oberprüfstelle hatte dann als höchste, dem Reichsinnenministerium zugeordnete Zensurinstanz diese Interventionen zu prüfen. Die Tatsache, dass die Prüfstelle, welche die weitaus größte Zahl der Zulassungsverfahren bestritt, ebenso wie die Oberprüfstelle in Berlin angesiedelt war, weckte die Bedenken der Bayerischen Landesregierung: »Bei jeder Erwägung einer Gesetzesänderung brachte man von dieser Seite das Argument von der Großstadt mit ihrer laxen Moral ins Spiel.«<sup>193</sup> Um nicht-regierungskonforme Zulassungsentscheidungen bei der Münchner Stelle von vornherein zu vermeiden, wurde am 31. Januar 1922 dem Ministerialrat Josef Zetlmeier die Dienstaufsicht über die Münchner Behörde übertragen. Damit war er weisungsbefugt, was einen (freilich hingenommenen) »Affront gegen die Kompetenzen der Reichsregierung«<sup>194</sup> bedeutete.

Der Status der Film-Oberprüfstelle und ihrer Mitglieder war verfassungsrechtlich problematisch – Wolfgang Petzet nannte ihn 1931 zutreffend janusköpfig<sup>195</sup> –, denn die Institution stand praktisch zwischen Judikative und Exekutive. Die Personen, die über Zulassungen oder Verbote letztinstanzlich entschieden, waren zugleich Richter und Verwaltungsbeamte – eine nicht konsequent vollzogene Gewaltenteilung, die sich auf die politischen Urteile und Ganzfilmverbote, die nach Erlass der Notverordnung des Kabinetts Brüning im August 1931 gefällt und verhängt wurden, unmittelbar auswirken sollte. Während laufender Verfahren vor der Oberprüfstelle war nach einer Entscheidung des Preußischen Oberverwaltungsgerichts vom 15. Dezember 1921 die Polizei befugt, einen Film bis zum Urteil zu unterdrücken. Allerdings war diese Praxis »nur ausnahmsweise zur Abwendung von Not- und Mißständen statthaft«<sup>196</sup> und trug ausschließlich Interimscharakter. Nach einem Freigabeurteil der Oberprüfstelle war der Film in der zugelassenen Fassung freizugeben. Bayern unterlief diese Regelung jedoch mehrfach. So wurde der Schweizer Film FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK von Eduard Tissé zwischen Mai und Dezember 1930 mit einem Bombardement von Widerrufsanträgen aus München belegt. Bei gleichzeitiger polizeilicher Unterdrückung – die Polizeidirektion München entzog dem Besitzer des Deutschen Theaters, Hans Gruß, jedesmal die Spiellizenz, wenn er den Film programmiert hatte – kam diese Taktik einem Dauerverbot gleich.<sup>197</sup> Der Präzedenzfall für diese Münchner Taktik war 1926 Sergej Eisensteins BRONENOSSEZ »POTEMKIN« (PANZERKREUZER POTEMKIN,

193 Petersen 1995, S. 258.

194 Petersen 1995, S. 285.

195 Vgl. Petzet 1931, S. 61.

196 Petersen 1995, S. 249.

197 Vgl. Petersen 1995, S. 269 ff. und von Keitz 2005.

SU 1925). Bis 1924 leitete der Schriftsteller und Oberregierungsrat Carl Bulcke die Film-Oberprüfstelle. Nach seiner Entlassung folgte ihm am 1. März 1924 der Jurist Ernst Seeger im Amt nach. Seeger, der 1920 auch einen Kommentar zum RLG verfasste, war der Prototyp eines pflichtbewussten Beamten und fügte sich dem Systemwechsel nach dem 30. Januar 1933 problemlos.

Das der Neulegitimation zensurieller Maßnahmen zugrunde liegende Modell der ›Wirkung‹ filmischer Bilder kennt keine Differenzierung zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Filmform. Herausgegriffen und beurteilt wurden anfangs Einstellungen und Sequenzen unabhängig von ihrem Kontext und ihrer Position in der Syntagmatik des Films. Im Verlauf der 20er Jahre wuchs allerdings die Rezeptionskompetenz der Zensoren im Hinblick auf das Erkennen filmimmanenter Bedeutungs- und Funktionszusammenhänge, und es wurden vermehrt Argumente in der Beurteilung prekärer Szenen gebraucht, die in der Konsequenz die Entscheidungen der ranghöchsten Zensurinstanz filmfreundlicher ausfallen ließen, als die Länderbehörden sich dies wünschten. Zumindest galt dies bis zu den Urteilen, die nach Verhängung der ersten Notverordnung des Kabinetts Brüning am 16. Juli 1930 gefällt wurden.

### Wirkungszensur

Die Legitimationsbasis des RLG bildete im Gegensatz zur ehemals praktizierten ›Inhalts-‹ oder ›Geschmackszensur‹ die sogenannte ›Wirkungszensur‹, eine Form der Reglementierung, die sich als Prävention unerwünschter (psychologisch-sozialer) Auswirkungen von Filmrezeption begreift. Die Widerrufsanträge gegen Zulassungen führen einzelne Passagen eines Films auf und formulieren Wirkungshypothesen, wobei jeweils ganze Bündel unterschiedlicher Bildinhalte als ›entsittlichend‹, ›verrohend‹ oder ›die öffentliche Ordnung und Sicherheit gefährdend‹ qualifiziert werden. Gerade dieser Ansatz jedoch öffnete mit seiner zentralen Denkfigur des ›normalen Durchschnittsbeschauers‹ der Spekulation über die psychologischen Folgen von Filmrezeption Tür und Tor.

Die Hypothesen zur Wirksamkeit visueller Zeichen unterstellten einerseits eine regelrechte Imitation von Formen (abweichenden) Verhaltens, die aus der Filmrezeption resultierten, andererseits, vermittelt, eine Konversion von Rezeptionsprozessen in unerwünschte mentale Einstellungen. Dies drückt sich in §1 des RLG aus, der Kriterien für das Vollverbot eines Films benennt: »Die Zulassung eines Bildstreifens [...] ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das religiöse Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.«<sup>198</sup> Dass die allgemeine Formel eine Trennschärfe zwischen ›Wirkung‹ und ›Inhalt‹ kaum zuließ, insofern sich jede Zuschreibung stets an konkreten Bildmotiven und Handlungen zu orientieren hatte, haben die Autoren des Gesetzes durchaus berücksichtigt. Jede Restriktion kollidiert prinzipiell mit dem verfassungsgemäßen Recht auf freie Meinungsäußerung: »Die Zulas-

198 Szczesny 1920, S. 10.

sung darf wegen einer politischen, sozialen, religiösen, ethischen oder Weltanschauungstendenz als solcher nicht versagt werden.«<sup>199</sup> Ein als ›tendenziös‹ wahrgenommener Motivkomplex blieb danach nur dann von Restriktionen verschont, wenn er sich hypothetisch als ›wirkungslos‹ erweisen sollte.

Die Argumentation im Zensurverfahren zum Film *RUSSISCHE KINDERFÜRSORGE* (1923) erhellt dies schlaglichtartig: Die Berliner Filmprüfstelle ließ das zweiaktige Porträt über Musterwaisenhäuser in der Sowjetunion auch für Jugendliche zu, gekürzt werden musste allerdings ein (im Wortlaut nicht zitierter) Zwischentitel aus dem 2. Akt sowie die darauf folgende Einstellung »lachender Kinderköpfe vor dem Porträt Lenins«. <sup>200</sup> Begründet wurde die Schnittauflage damit, dass Zwischentitel und Szene »einen so stark propagandistischen Einschlag haben, daß in gegenwärtigen Zeiten Anhänger extremer politischer Parteien aneinandergeraten könnten, so daß eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit zu befürchten sei.« Die Oberprüfstelle gab der Beschwerde der Produktionsfirma mit der Begründung statt, dass der Film »propagandistische Zwecke zwar beabsichtigt, aber nicht erreicht; denn was hier als Kinderhilfe gezeigt wird, ist im Sinne ähnlicher deutscher Bestrebungen durchaus nicht mustergültig. Es wird keinem deutschen Beschauer dieses Films einfallen, auf Grund dieser Propaganda sich zu den Anschauungen der russischen Sowjetrepublik zu bekehren, denn die gegebenen Bilder verraten in ihrer Gesamtwirkung die Unzulänglichkeit der getroffenen Einrichtungen und damit die Unzulänglichkeit der staatlichen Fürsorge.«<sup>201</sup> Das Erkennen einer kulturellen Differenz und Überlegenheit der Fürsorgepraxis in Deutschland gegenüber derjenigen im sowjetischen Russland wird bei den Zuschauern vorausgesetzt und unterstellt, dies trage zur ›kognitiven Immunisierung‹ gegen die prosowjetische Haltung des Films bei.

Dass Dokumentarfilme über Fürsorgeeinrichtungen in Deutschland dagegen positiv gesehen wurden, wird an Hand des Urteils zu dem 1927 produzierten Film *DIE FÜRSORGEARBEIT DES STÄDTISCHEN JUGENDAMTES IN FRANKFURT A. M.* deutlich. Der Film erhielt zunächst Jugendverbot, da befürchtet wurde, die Darstellung »kindlicher Krüppel« könne »die Phantasie Jugendlicher überreizen und sogar wenn man die Anlage Jugendlicher zur Hysterie in Anschlag bringt, eine Schädigung der gesundheitlichen Entwicklung in sich bergen.«<sup>202</sup> Nach Einspruch des Produzenten hoben die obersten Filmrichter das Jugendverbot mit der Begründung wieder auf, die Jugendlichen würden »auf das Vorhandensein von Verkrüppelungen und auf die Möglichkeit ihrer Heilung aufmerksam gemacht.«<sup>203</sup> In der Wirkungsannahme dargestellter Behinderungen auf ein jugendliches Publikum bekräftigten sie damit ihre im Urteil zu Nicholas Kaufmanns *KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE* von 1920 dargelegte Sicht.<sup>204</sup>

199 Szczesny 1920, Anm. 45, S. 10 f.

200 <http://www.deutsches-filminstitut.de>. Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. Dokument B. 7888, 19. 11. 1923 (28. 7. 2003). Alle hier zitierten Dokumente der Prüfstellen und der Oberprüfstelle sowie Begleitkorrespondenz sind dieser Edition entnommen. – Die zensierte Einstellung ist in der überlieferten Kopie erhalten. Vgl. Abb. S. 290.

201 Dokument O. B. 98, 22. 11. 1923, S. 2.

202 Protokoll der Sitzung, Dokument B. 16636, 22. 9. 1927.

203 Dokument O. 915, 1. 11. 1927, S. 1–2.

204 Vgl. Dokument O. B. 6.21, 28. 1. 1921.



RUSSISCHE KINDERFÜRSORGE. Industrie- und Handels-Gesellschaft. 1923

Im Gegensatz zu den Vollverboten war die Auflage von Kürzungen in der juristischen Diskussion um die Zensur höchst umstritten. In der Praxis wählten jedoch die Prüfstellen, die eine liberalere Position als der konservative Kommentar Hellwigs verfochten, sehr häufig die Kompromisslösung, Filme unter Kürzungsaufgaben freizugeben. Damit knüpften sie an die bis 1918 geübte Praxis der polizeilichen Zensur an, deren Schnittaufgaben regelmäßig in amtlichen Blättern veröffentlicht wurden. Auch viele (im »Reichsanzeiger«, aber auch in der Filmfachpresse, u. a. im »Film-Kurier« publizierte) Urteile der Film-Oberprüfstelle wiesen Anträge auf Vollverbote zurück und verhängten stattdessen Schnittaufgaben. Die in den Protokollen dokumentierten Begründungen lassen den für die Legitimation von Filmzensur zentralen Begriff der ›Wirkungszensur‹ in der Konsequenz vollends unscharf werden, bedeutet doch die Tilgung einzelner Motive wie längerer Sequenzen unmittelbar auch eine Manipulation des Inhalts.

Wenzel Goldbaum, Syndikus des Verbandes deutscher Filmautoren, legte 1920 den Begriff der ›Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit‹ noch sehr restriktiv aus. Danach könne ein Filmverbot nur dann ausgesprochen werden, wenn »dem Publikum eine unmittelbare Gefahr droht, die Gefahr des Tumults, bei dem besonders auf engem Raum das Publikum Schaden erleiden kann.«<sup>205</sup> Hellwig vertrat hingegen einen sehr viel subtileren Wirkungsbegriff und weitete den Bereich der potentiellen ›Opfer‹ eines Films, die präventiv durch die Zensur geschützt werden sollten, aus: »Es kommt dabei aber nicht lediglich auf die Wirkung auf die *Zuschauer* an, [...] sondern daneben auch auf das sonstige Publikum, das von der Vorführung des Bildstreifens erfährt.«<sup>206</sup> Hellwigs Erweiterung des Wirkungsbegriffs zielte weniger auf das Affektpotenzial des Kinopublikums als auf dessen mentale Einstellungen und unterstellte subkutane ›Folgen‹ filmischer Darstellung, die, so die Spekulation, in manifestes Handeln münden könnten. Auch abstrahierte er von einer unmittelbaren ›Wirkung‹, deren Bedingung die Rezeption des Films selbst ist, zugunsten einer mittelbaren ›Wirkung‹.

Einen äußerst weiten Auslegungsspielraum ließ die Zuschreibung »entsittlichend und verrohend« der Zensurinstanz. Unter diese Wirkungshypothese fielen Motive, die im weitesten Sinne die Komplexe Gewalt und Sexualität betrafen, wie »Unglücksfälle, Tierquälereien, Selbstmordszenen usw.«<sup>207</sup> Allerdings waren die Art der Darstellung und der narrative Kontext dieser Motive entscheidend. Als »entsittlichend« galt ein Film, der »die Absicht, einen geschlechtlichen Reiz hervorzurufen oder der Freude am geschlechtlichen Obscönen zu genügen, dadurch zum Ausdruck bringt, daß er objektiv geeignet ist, das geschlechtliche Schamgefühl unbefangener dritter Personen zu verletzen«, wobei Hellwig streng geschlechterpolitisch argumentierte und empfahl, Filme aus dem Verkehr zu ziehen, »welche eine anständige Frau ohne Erröten nicht mit ansehen könne«.<sup>208</sup>

Wo Hellwig primär manifeste Darstellungen blutiger Gewaltakte in Spielfilmen im Auge hatte, wurden im Lauf der 20er Jahre auch dokumentarische Filme als »verrohend« etikettiert und verboten, die jenseits manifester Darstellung den Komplex Kriminalität als Alltagsphänomen zum Thema machten oder – die an-

205 Goldbaum o. J. [1920], S. 24.

206 Hellwig 1921, S. 69.

207 Hellwig 1921, S. 96 f.

208 Hellwig 1921, S. 99.

dere Seite fokussierend – neue polizeiliche Aufklärungstechniken vorführten. DER KRIMINALFALL IN HANNOVER wurde am 17. September 1924 auf einen Antrag des Preußischen Innenministeriums als »verrohend und entsittlichend«<sup>209</sup> verboten. Der einaktige Film über den des 27fachen Mordes angeklagten und am 4. April 1925 hingerichteten Serientäter Fritz Haarmann zeigte »eine Reihe von Bildern der Stadt Hannover, dazwischen die Wohnstätte des Mörders Haarmann, seine Wirtin und einen jungen Mann nebst Angehörigen, den Haarmann vergeblich anzulocken versucht hatte.«<sup>210</sup> Kritisiert wurde im Urteil das Verhältnis von Zwischentiteln und Bildsequenzen, so u. a., dass der Text »nähere Darstellungen und Angaben über den Fall Haarmann erwarten lässt, dabei jedoch nur auf plumpe Täuschung des Publikums berechnet ist. Denn die Mehrzahl der Bilder zeigt belanglose, mit dem Kriminalfall überhaupt nicht in Verbindung stehende, und an sich nicht zu beanstandende Bilder der Stadt Hannover. Dagegen ist der kolportage- und romanhafte Text, der mit den Worten beginnt ›In der schönen Leinestadt Hannover ...‹ und dann, die Erwartung des Publikums spannend, nur eine Reihe harmloser Stadtbilder zeigt, um dann fortzufahren: ›lebte seit Jahren ein verkommener Mensch mit Namen Haarmann. Er verkehrte in Stehbierhallen und düsteren geheimnisvollen Spelunken im Gängeviertel‹ usw. geeignet, auf die niedrigen Sensations-Instinkte des Publikums zu wirken.«<sup>211</sup> Die aus der Beschreibung ableitbare kontrastive Struktur des Films, deren Argumentation auf die Frage hinausläuft, wie Haarmann seine Taten begehen konnte, ohne dass Nachbarn oder andere Bewohner der scheinbar intakten Stadtwelt etwas davon mitbekommen haben, lässt auf eine bitter-ironische Diagnose der Anonymität großstädtischen Lebens schließen.

Als heikles Thema des filmischen Dokumentarismus erscheint auch der Komplex der Verbrechensaufklärung. DIE GROSSSTADTPOLIZEI UND IHRE ARBEIT, ein vom Polizeipräsidium Frankfurt am Main unter Mitwirkung eines lokalen Bürgerausschusses produzierter Dreiakter von 1925, erhielt zunächst Jugendverbot und musste nach einer Intervention der Sächsischen Regierung um jene Teile gekürzt werden, die neuere Verfahren von Erkennungsdienst und Spurensicherung zeigten, so die Daktyloskopie und den Abgleich neugewonnener Fingerabdrücke mit der internen Kartotheke, ferner die Methode des Gipsabgusses bei Fußspuren am Tatort. Insgesamt wurde der Film um ca. 100 Meter gekürzt.

Die lehrfilmhafte Deutlichkeit der Aufnahmen und die Exponierung der kriminalistischen Methoden interpretierte die Oberprüfstelle im Urteil vom 5. Dezember 1925 als Einladung an Kinobesucher, die als »verbrecherische oder willensschwache Naturen, die bisher aus Furcht vor Entdeckung vor der Begehung strafbarer Handlungen zurückgeschreckt sind, durch die bildliche Aufklärung über die Möglichkeit der Beseitigung von Tatortspuren in der Hoffnung, alsdann unentdeckt zu bleiben, zu strafbaren Handlungen ermutigt würden.«<sup>212</sup>

Auch der 1926 vom Bund zur Bewahrung Jugendlicher vor Straftaten produzierte Film ERZIEHUNGSMITTEL ZUR VERHÜTUNG VON VERBRECHEN UND VERWILDERUNG wurde erheblich gekürzt und durfte nicht seinen eigentlichen Adressaten

209 Dokument O. 386, 17. 9. 1924, S. 2.

210 Dokument O. 386, S. 2.

211 Dokument O. 386, S. 3.

212 Dokument O. 814, 5. 12. 1925, S. 3.

vorgeführt werden. Die Zensur sah in den Darstellungen jugendlicher Mörder, Hochstapler und Betrüger, der Urkundenfälschung, Sachbeschädigung und des Einbruchdiebstahls keine Abschreckung, sondern eine »Verherrlichung begangener Taten und den Anreiz zu verbrecherischem Tun gegenüber unerfahrenen und unkritischen jugendlichen Beschauern«. Subtil argumentierte sie indes in der Beurteilung einer Sequenz, welche schwachsinnige Kinder zeigte. Hier monierte sie, dass diese Passagen »mangels jeder wissenschaftlich oder pädagogisch begründeten Einkleidung [...] Jugendliche zu einer ungerechten oder verderblichen Einstellung gegenüber solchen Unglücklichen verleiten« würde.<sup>213</sup>

### Stahlhelm und unschuldige Nackte

Die Zensurinstanzen inkriminierten nicht nur Motive und Themen der einer kollektiven »Entsittlichung« verdächtigten fiktionalen Sittenfilme der frühen Nachkriegsperiode. Mit Schnittauflagen oder Verbot wurden nach 1920 auch nicht-fiktionale Aufklärungsfilme mit didaktischem Anspruch belegt, die nicht auf die Schauwerte verführerischer Nacktheit setzen, sondern einem Konzept der »Erlernbarkeit« sozialer Hygiene verpflichtet waren und ihre Eindringlichkeit gerade dem »referentiellen Mehrwert des Dokumentarischen« (Heinz B. Heller) verdankten. Der Körper geriet darin vollends aus der Sphäre von Lust und Begehren, wurde generell als Objekt steter Sorge und Krankheitsprävention betrachtet. Dies gilt vor allem für die zwischen 1920 und 1927 entstandenen Filme über Geschlechtskrankheiten, wie *DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN* (1920), *DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN* (AT 1922), *DIE GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG. AUSGABE FÜR FRAUEN* und *AUSGABE FÜR MÄNNER* (1924) und *DAS GESCHLECHTSLEBEN UND SEINE FOLGEN* (CS 1927). Anders als Richard Oswalds Trilogie *ES WERDE LICHT!* (1917–1918) kommen diese fast ausschließlich ohne fiktional-narrative Elemente aus und operieren, wie die Wiener Produktion *HYGIENE DER EHE VON 1922*, mit manifesten visuellen Horrorgesten. Gegen dessen Zulassung erhob die Badische Regierung Einspruch, den die Berliner Film-Oberprüfstelle durch Entscheidung vom 28. Februar 1925 zurückwies. Der Widerrufs-antrag Badens zielte nicht auf ein vollständiges Verbot des Films, sondern auf Vorführrestriktionen: So sollte *HYGIENE DER EHE* nicht öffentlich im Kino, sondern »nur als Sonderveranstaltung oder für Zwecke der Volksbildung oder Volkswohlfahrt« unter Trennung der Geschlechter gezeigt werden und ihm ferner »der erschöpfende Vortrag eines approbierten Arztes vorausgehen«. Die unterstellte Gefahr, der Film werde »insbesondere auf Jugendliche zwischen 18 und 25 Jahren entsittlichend«<sup>214</sup> wirken, hoffte die Behörde auf diese Weise eindämmen zu können. Unter Berufung auf das Gutachten des Sachverständigen, Geheimrat Breger vom Reichsgesundheitsamt, kam die Oberprüfstelle dagegen zu dem Schluss, dass der Film »als wissenschaftliches, durchaus ernst zu nehmendes Erzeugnis filmmäßiger Aufklärungsarbeit anzusprechen [sei]. Er geht von dem Grundgedanken aus, dass die Voraussetzung einer glücklichen Ehe die Gesundheit der

213 Dokument O. 512, 2. 6. 1926, S. 3.

214 Dokument O. 70, 28. 2. 1925, S. 2.

Ehegatten sei, und behandelt das Problem der vorehelichen Aufklärung an Hand nachstehender fünf Leitsätze: 1) Nur Gesunde dürfen heiraten! 2) Verschwiegene Krankheit ist Verbrechen! 3) Geschlechtliches darf nicht Geheimnis sein! 4) Schwangerschaft und Geburt sind heilige Naturerscheinungen! 5) Das Glück der Ehe sind gesunde Kinder!«<sup>215</sup>

Die Argumentationsmuster der Zensurenentscheidungen glichen sich in jenen Fällen, in denen dokumentarische Filme ein Verhältnis zum Körper propagierten, gemäß dem dargestellte Nacktheit im Geiste der Lebensreform neu kodiert (und tendenziell auch entsexualisiert) wurde. Das Gattungs- und Genrespektrum dieser Filme reichte von der Aktualität oder dem einaktigen Reportagefilm über werbende Porträts von Institutionen und Verbänden bis zum querschnittshaften Kulturfilm des Typus *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925, Wilhelm Prager) oder Ulrich K. T. Schulz' *NATUR UND LIEBE* von 1927. Die Oberprüfstelle wies den Widerrufsantrag Bayerns gegen *NATUR UND LIEBE* unter Hinweis auf die bereits auf Grund der Erstzensur erfolgten Kürzungen zurück. Auch böte die im Film verbliebene Vorführung menschlicher Abnormitäten, so der »Dame ohne Unterleib« oder des »Haarmenschen ›Lionel«, wegen deren Präsenz auf den Jahrmärkten »selbst Dorfkindern kaum noch neues.«<sup>216</sup> Insbesondere der Versuch der visuellen Kontextualisierung ›dokumentarischer‹ Nacktheit in naturnahen Räumen (Wasser, Wiese und Wald) als Ausweis ›gesunder‹ Lebensführung und Lebensfreude oder ihre Präsentation in integrierten Spielszenen, welche prähistorische respektive vorchristliche<sup>217</sup> Kulturstufen tableauhaft nachstellten, provozierte Proteste einiger Landesbehörden, fand aber auch bei den Berliner Zensoren wenig Akzeptanz. Im Urteil zu *NATUR UND LIEBE* stellte die Oberprüfstelle allerdings klar, dass es sich in der Sequenz, die das Leben der »Steinzeit-Menschen« schildert, »nicht um eine Zurschaustellung weiblicher Nuditäten, sondern um eine durch Zeit und Ort motivierte Nacktheit der Dargestellten handelt.«<sup>218</sup>

Filme der Freikörperkultur-Bewegung wie *DIE REICHSARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER LICHTKÄMPFER* (1924), *DIE FREIKÖRPERKULTURBEWEGUNG* (1931) oder *FROHE MENSCHEN IN LUFT UND SONNE* (1931) wurden grundsätzlich als Werbefilme gelesen. Das Urteil zu dem 1932 produzierten Kurzfilm *DIE KÖRPERKULTUR-SCHULE »SONNENLAND«* argumentierte hingegen höchst aufwendig und setzte sich von anderen Entscheidungen zu diesem Thema ab. Die Berliner Prüfstelle hatte den Film nur zur Vorführung vor Mitgliedern von Nacktkulturvereinen zugelassen und dies damit begründet, dass gymnastische Übungen von nackten Menschen auf freiem Gelände realiter den Blicken neugieriger Zuschauer entzogen seien. Der »in der Wirklichkeit vor sich gehenden Betätigung« hingegen sei »das filmische Abbild, das in einem geschlossenen Raume vor wahllos zusammengekommenen Zuschauern abrolle, in der Wirkung nicht gleichzusetzen. [...] Es sei keine Frage, dass zahlreiche Kinobesucher, die zu der Nacktkulturbewegung keine Beziehung hätten, durch diese Bilder lediglich dazu angereizt werden, lüsterne Gedankengänge an diese Schau heranzutragen und dass durch Mundreklame andere veranlasst würden, aus dieser Einstellung heraus die Vor-

215 Dokument O. 70, 28. 2. 1925, S. 4.

216 Dokument O. 305, 11. 4. 1928, S. 3.

217 Vgl. das Urteil O. 446 vom 26. 9. 1925 zu *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*.

218 Dokument O. 305, S. 4.



*Oben: NATUR UND LIEBE. Ulrich K. T. Schulz. 1927.*  
*Unten: WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. Wilhelm Prager. 1925/26*

führung zu besuchen. Damit sei aber eine entsittlichende Wirkung gegeben.«<sup>219</sup> Zwei Beisitzer und die Produktionsfirma widersprachen dem Entscheid mit dem Hinweis, »dass die Menschen wieder von der Straße und den Kneipen zur Natur geführt würden und in gesunder Körperkultur Freude empfinden.«<sup>220</sup> Das Urteil bestätigte die Vorführrestriktion und berief sich auf das Verbot der Sichtbarkeit von Geschlechtsteilen. Damit verhinderte sie zwar ein Vollverbot, der Film war damit jedoch faktisch der Öffentlichkeit entzogen. Nackt geturnt wurde weiterhin nur im Schutze von Zaun und Gebüsch, nicht auf der Leinwand – ein Verdikt, das ein Jahr später auch Dudows und Brechts *KUHLE WAMPE* (1932) treffen sollte, dessen ursprüngliche (zweimal verbotene) Fassung eine kurze Nacktbadeszene enthielt.<sup>221</sup>

Wie Klaus Petersen unterstrichen hat,<sup>222</sup> vollzog sich nach dem Sturz der Regierung Hermann Müller über die Frage einer Beitragserhöhung zur Arbeitslosenversicherung am 27. März 1930, der Regierungsübernahme des Zentrumspolitikers Heinrich Brüning und mit dem Rechtsruck, den die Reichstagswahlen vom 14. September 1930 mit sich brachten, ein deutlicher Mentalitätswandel bei der Zensur von Filmen, die politische oder militärische Verbände zeigten. Am 3. November 1928 hatte die Oberprüfstelle den Film *MITTELDEUTSCHER STAHLHELMSPORTTAG IN HALLE AN DER SAALE 14. OKTOBER 1928* zu verhandeln.<sup>223</sup> Die Prüfstelle hatte diesen Film zuvor mit Schnittauflagen auch für Jugendliche zugelassen. Verboten wurden dabei folgende Teile: »In Akt I Titel 1 und die Bildfolgen: Start der Gepäckmarschgruppen; 2. Start der Radfahrgruppen; 3. Ziel erreicht; 6. Nach dreistündigem Gepäckmarsch; 7. Und dabei noch auf Draht; Titel 12 und Bildfolgen: Vorbeimarsch der Ortsgruppen Halle; Akt II Titel 3 und Bildfolgen: Keulen-Zielwurf; 4. Keulen-Weitwurf.« Nun monierte die Oberprüfstelle die Übungen von Mitgliedern des Stahlhelms, die »feldmarschmäßig ausgerüstet«<sup>224</sup> seien. Hierin sahen die Zensoren einen Verstoß gegen den Versailler Vertrag, der Verbänden verbot, ihre Mitglieder im Gebrauch von Kriegswaffen auszubilden. Außerdem bedeute der Film eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit und der Beziehungen zu auswärtigen Staaten, wobei betont wurde, der Stahlhelm habe jüngst eine politische Aktivität entfaltet, »die sich offen gegen die bestehende Staatsform«<sup>225</sup> richte. Der Film wurde nun komplett verboten.

Zwei Jahre später ließ dieselbe Oberprüfstelle den zuvor verbotenen Film *DER STAHLHELM AM RHEIN* (1930) zu, der einen Aufmarsch des Verbandes in Koblenz beim 11. Reichsfrontsoldatentag zeigt.<sup>226</sup> Darin artikuliert sich die deutliche Abhängigkeit der obersten Zensoren von der jeweiligen Regierung. Das Urteil erging nur acht Tage nach dem Verbot von Lewis Milestones *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (*IM WESTEN NICHTS NEUES*, US 1930). Mit dieser Entscheidung wurde ein deutliches Tendenzurteil gefällt: »Im Falle des pazifistischen Films konstruier-

219 Vgl. Dokument O. 4703, 27. 4. 1932, S. 3.

220 Dokument O. 4703, 27. 4. 1923, S. 6.

221 Vgl. Gersch/Hecht 1971, S. 84 f.

222 Vgl. Petersen 1995, S. 266 ff.

223 Vgl. Dokument B. 20541, S. 1.

224 Vgl. Dokument O. 874, 3. 11. 1928, S. 2.

225 Dokument O. 874, 3. 11. 1928, S. 3.

226 Vgl. Dokument O. 1329, 18. 12. 1930.

te man beliebige Gefährdungen; bei der Prüfung des militärischen Propagandafilms vergaß man das im Gesetz verankerte Gebiet der Wirkungszensur und zog sich auf fragwürdige formale Feststellungen zurück.«<sup>227</sup>

Dass diese sichtbare Abhängigkeit jedoch keineswegs ein Spezifikum der Phase der Wirtschaftskrise mit den sich verstärkenden politischen Konflikten und handgreiflichen Auseinandersetzungen (auch in Kinos und Theatern) war, erhellt ein vergleichsweise frühes Urteil zur Deulig-Produktion *DIE NOT DER RUHREISENBÄHNER* von 1923. Nach der Besetzung des Ruhrgebiets durch französische und belgische Truppen am 11. Januar 1923 hatte die Regierung unter Reichskanzler Wilhelm Cuno zum passiven Widerstand aufgerufen. Die Beamten im besetzten Gebiet verweigerten die Zusammenarbeit mit den Besatzungsmächten, Eisenbahner, technisches Personal und Bergarbeiter streikten. Daraufhin versuchten die Franzosen den Widerstand durch die Ausweisung von 180 000 Menschen aus dem Gebiet und die Sperrung aller Steuerüberweisungen aus dem unbesetzten ins besetzte Gebiet zu brechen. Die Finanzierung des Widerstandes trieb nun die Inflation noch mehr an, die Repressalien ließen den Widerstand zusammenbrechen, wiederaufgenommene Reparationsleistungen sollten nunmehr das Ruhrgebiet freikaufen. Cuno trat zurück.<sup>228</sup> Der Film wurde zwölf Tage nach Bildung einer neuen Regierung am 13. August 1923 durch Gustav Stresemann (DVP), einer großen Koalition aus DVP, Zentrum, DDP und SPD, zensiert und verboten. Er zeigte farbige französische Soldaten auf Posten und bei der Beschlagnahmung von Wohnungen, eine lange Wagenreihe Vertriebener, die Verpflegung von Ausgewiesenen durch das Rote Kreuz und deren Ankunft in Köln. Vor der Filmprüfstelle erschienen zwei Vertreter des Auswärtigen Amtes als Sachverständige, die dem Film einen dokumentarischen Charakter absprachen. Die Prüfstelle schloss sich ihrer Position, die Szenen seien überwiegend gestellt, an, da es »kaum glaublich erscheint, dass sich französische Soldateska aus nächster Nähe bei Ausübung ihres Dienstes aufnehmen lässt. – Die Szenen, die die Austreibung der Eisenbahner zeigen, sind mehr von Heiterkeit erfüllt, als von der schweren Tragik, die unsere Landsleute von der Ruhr stündlich auf sich nehmen müssen. [...] Gelangt dieser Film in das Ausland, in die Hände ausgesprochen deutschfeindlicher Filmverleiher und Theaterbesitzer, so erscheint es sehr wohl möglich, dass durch Titeländerungen das genaue Gegenteil von dem erreicht wird, was der Film bezweckt. Ist aber die Möglichkeit gegeben, dass Deutschlands größtes Leid zur Belustigung fremder Nationen herabgewürdigt wird, so ist hiermit eine Gefährdung des deutschen Ansehens klar gegeben.«<sup>229</sup>

Die Oberprüfstelle bestätigte in ihrem Urteil vom 4. September 1923 das Verbot des Films, da er »die Vertreibung deutscher Eisenbahner durch die Franzosen, den Tatsachen zuwider, als harmlose Vorgänge darstelle« und den Eindruck erwecke, als seien die »amtlichen deutschen Verlautbarungen über die Brutalität der Eisenbahnerausweisungen übertrieben und unzutreffend.«<sup>230</sup> Inwieweit Filmszenen tatsächlich gestellt waren, lässt sich kaum entscheiden; der Film scheint nicht erhalten zu sein. Aus diesem Urteil spricht jedenfalls deutlich die

227 Petersen 1995, S. 266.

228 Vgl. Born 1979, S. 531f.

229 Dokument B. 7610, 25. 8. 1923, S. 1–2.

230 Dokument O. B. 64, 4. 9. 1923, S. 2.

Affirmation der Widerstandspolitik Cunos im Ruhrstreit und, gravierender noch, eine medienpolitische Intervention, die sich ein gleichsam amtlich sanktioniertes Informationsmonopol in der Berichterstattung über politische Themen ersehnt.

### Revision und Übergang

Seine erste Änderung erfuhr das Reichslichtspielgesetz bereits am 23. Dezember 1922. Ein Ergänzungspassus sah nun vor, dass ein Widerruf auch ohne erneute Prüfung, d. h. ohne direkten Augenschein ausgesprochen werden konnte, wenn der Oberprüfstelle kein Filmmaterial vorlag. Die Produzenten und Verleiher wurden damit verpflichtet, fristgerecht eine Kopie einzureichen. Andernfalls wurde »nach Aktenlage« entschieden.

Die Zensurbehörden sprachen im Verlauf der 20er Jahre zunehmend auf Grund weltanschaulicher und ethisch-moralischer Positionen Schnittauflagen und Vollverbote aus. Was die Vollverbote betrifft, so nahmen – gesetzlich ursprünglich keineswegs gedeckte – Tendenzentscheidungen nach 1929 deutlich zu. In der sich verschärfenden Wirtschaftskrise ermächtigte das am 15. Juli 1930 verabschiedete »Gesetz über die Vorführung ausländischer Bildstreifen« später die Reichsregierung, »zur Wahrung der kulturellen Interessen im deutschen Lichtspielwesen Bestimmungen über die Voraussetzungen der Vorführung ausländischer Bildstreifen (Filme) zu erlassen.« Die konkrete Durchführung der Erlasse oblag dem Reichsinnenminister. Die gravierendste Veränderung erfuhr das Lichtspielgesetz mit der »Dritten Verordnung des Reichspräsidenten zur Sicherung von Wirtschaft und Finanzen und zur Bekämpfung politischer Ausschreitungen«, die am 6. Oktober 1931 verabschiedet wurde. Ein Film konnte danach verboten werden, »wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Bildstreifens geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden.«<sup>231</sup> Außerdem kann die Zulassung »auf Antrag des Reichsministers des Innern oder einer obersten Landesbehörde durch die Oberprüfstelle für das Reich oder ein bestimmtes Gebiet widerrufen werden, wenn sich nachträglich ein Versagungsgrund im Sinne der §§ 1,3 ergibt. Die den Widerruf beantragende Stelle kann die weitere Vorführung des Bildstreifens bis zur Entscheidung der Oberprüfstelle untersagen.«<sup>232</sup> Durch diese Ergänzung konnte die Reichsregierung, vertreten durch den Innenminister, nunmehr selbst gegen zugelassene Filme intervenieren. Dies brachte die Oberprüfstelle, ihrerseits eine Einrichtung des Reichsinnenministeriums, in eine explizit abhängige Position. Ihre Rolle als höchstinstanzliches Schlichtungsinstrument hatte sie damit faktisch eingebüßt. Politisch missliebige Filme durften trotz Erstzulassung nicht aufgeführt werden, solange ein Verfahren schwebte. Mit dieser Verschärfung des Lichtspielgesetzes im Rahmen der Notverordnungen zog der Gesetzgeber eine fatale Konsequenz aus den Zensurkämpfen des Jahres 1930, in deren Mittelpunkt IM WESTEN NICHTS NEUES stand.

231 Zit. n. Petzet 1931, S. 149 und 159.

232 Zit. n. Petzet 1931, S. 159.

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 wurde durch einen Erlass des Reichspräsidenten vom 13. März 1933 das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda geschaffen. Zahlreiche Titel wurden daraufhin ohne Verfahren, einfach per Liste verboten, vor allem Werke der sowjetischen Avantgarde wie Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN, Pudowkins POTO-MOK TSCHINGIS-CHANA (STURM ÜBER ASIEN, SU 1928) und Dowshenkos SEMLJA (ERDE, SU 1930). Mit Hitlers Verordnung vom 30. Juni 1933 gingen auf das Propagandaministerium Kompetenzbereiche aus dem Außen-, Innen-, Wirtschafts- und Landwirtschafts- sowie Postministerium über. Die Filmprüfung wurde neu organisiert und vollständig unter die Kontrolle des NS-Staates gestellt. Das bisher geltende Prinzip der Nachzensur frei produzierter Filme wurde aufgegeben und die gesamte Produktion durch die Institutionalisierung eines ›Reichsfilmdramaturgen‹ einer zentralen Aufsicht unterworfen. Neben der institutionellen Neuorganisation der Filmprüfung und staatlichen Überwachung der gesamten inländischen Produktion sowie des Imports ausländischer Filme erfuhr der Passus über Verbotgründe, d. h. die Aufzählung von Zensurmotiven eine signifikante Erweiterung: »Die Zulassung ist zu versagen, wenn die Prüfung ergibt, daß die Vorführung des Films geeignet ist, lebenswichtige Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung oder Sicherheit zu gefährden, das nationalsozialistische, religiöse, sittliche oder künstlerische Empfinden zu verletzen, verrohend oder entsittlichend zu wirken, das deutsche Ansehen oder die Beziehungen Deutschlands zu auswärtigen Staaten zu gefährden.«<sup>233</sup> In der Begründung zur Neufassung des Reichslichtspielgesetzes vom 16. Februar 1934 heißt es: »Es ergibt sich nunmehr die Aufgabe, dem Film als Kultur- und Propaganda-Instrument die ihm gebührende Stellung im neuen Staat einzuräumen und zu sichern. [...] Während die Wirkung der bisherigen gesetzlichen Regelung des Lichtspielwesens, insbesondere auf dem Gebiet der Filmzensur eine rein negative gewesen ist, erwächst dem neuen Staat die Aufgabe und die Verantwortung, positiv am Werden des deutschen Films mitzuarbeiten. Dieser Aufgabe kann der Staat nur gerecht werden, wenn er dem gesamten Herstellungsvorgang des Filmschaffens seine Aufmerksamkeit zuwendet. [...] Es kann heute nicht mehr hingenommen werden, daß auf Grund des Zensurgesetzes die Zulassung durch die staatliche Filmprüfstelle Filmen gewährt werden muß, gegen die sich bei ihrer Vorführung Widerspruch in weiten Bevölkerungskreisen erhebt.«<sup>234</sup> Damit wurde das Weimarer Modell der Zensurlegitimation durch interinstitutionellen Diskurs und offenes Verfahren, das Filmproduzenten, Pädagogen, Jugendvertreter, Künstler und Juristen an einem Tisch versammelte, abgeschafft und die Berliner Filmprüfstelle in ein Ausführungsorgan im totalitären Staat verwandelt, der in Sachen Film nur noch die Autorität des Propagandaministers kannte.

233 Beuss 1934, S. 17.

234 Beuss 1934, S. 8f.



## 5.1

Niels-Christian Bolbrinker

Von Emulsionen, Objektiven und Tonlampen.  
Anmerkungen zur Entwicklung der Filmtechnik

»Die Überleitung der Filmfabrik aus dem Kriege in den Frieden bot insofern keine Schwierigkeiten, da unser Hauptprodukt – der photographische Film – keine Änderung erfahren hat.«<sup>1</sup> So lapidar kommentierte die Aktien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation in Berlin-Treptow (Agfa) den Übergang von der Kriegs- zur Friedenswirtschaft 1918. Tatsächlich ging es der Agfa in den Kriegsjahren und in den ersten Jahren der Republik trotz temporär auftretender Rohstoffknappheit wirtschaftlich gut. Noch während des Krieges schlossen die Agfa und die Ufa einen Vertrag über die Lieferung von Celluloid-Rohfilm für Kinematographie, in dem es heißt: »Die Ufa verpflichtet sich, während der Zeit bis zur Beendigung des Krieges 100 %, von diesem Zeitpunkt ab 80 % ihres gesamten in- und ausländischen Bedarfes an Positiv- und Negativ-Rohfilm bei der Agfa zu decken.«<sup>2</sup> Der Vertrag lief zwei Jahre und wurde in den Folgejahren sinngemäß verlängert<sup>3</sup>, jedoch wurde 1926 das Kontingent auf maximal 6,5 Millionen Meter Rohfilm beschränkt. Nach dem Krieg beschränkte die Devisenknappheit den Handel auf inländische Fabrikate, und im Inland gab es nur wenige kleine Konkurrenten der Agfa.<sup>4</sup> Von dem Vertrag mit der Ufa abgesehen, kontingentierte die Agfa ihre Ware und bot »den deutschen Filmverbrauchern 2 Millionen Meter per Monat zum Preis von 2,80 RM im Verkauf an, darüber hinaus gehende Lieferungen waren zum Preis von 7,00 RM zu bezahlen.«<sup>5</sup>

Allerdings litten die Rohfilme der Agfa (wie auch Materialien der anderen Hersteller) bis weit in die 20er Jahre hinein unter erheblichen Qualitätsschwankungen und technischen Mängeln. Kine-Rohfilm, der sich in seinen physikalisch-chemischen Parametern konstant verhalten soll und von dem jährlich Millionen von Metern hergestellt werden, lässt sich nur im industriellen Maßstab produzieren, der die hohen Anforderungen an die Rohmaterialien und den Verarbeitungsprozess garantiert. Ein fotografischer Film besteht zwar lediglich aus einer durchsichtigen, biegsamen und möglichst maßhaltigen Unterlage, die mit einer Emulsion

1 Agfa Jahresbericht 1918, zit. n. Löhnert/Mustroph 1989, S. 91.

2 Aktenbestand I. G. Farben, BA-AW 1096, S. 1 (BA Lichterfelde).

3 Vgl. Aktenbestand I. G. Farben, BA-AW 1097, S. 1.

4 Vgl. Löhnert/Mustroph 1989, S. 18.

5 Löhnert/Mustroph 1989, S. 15.

aus Gelatine und lichtempfindlichem Silberbromid begossen wird. Das Material ist jedoch nicht einmal zwei zehntel Millimeter stark, soll über große Längen von bis zu 300 Metern in seinen physikalischen und chemischen Eigenschaften gleichbleibend sein und möglichst ohne Probleme mit einer erheblichen Geschwindigkeit durch den Transportmechanismus der Kamera laufen. Der Film soll möglicherweise auch Monate nach der Belichtung noch technisch einwandfrei entwickelt und kopiert werden können. Und der vom Negativ kopierte Positivfilm soll möglichst oft projiziert werden, ohne allzu sehr zu schrumpfen, zu zerreißen, sich aufzulösen oder stark beschädigt zu werden.

Die Agfa hatte schon um 1895 bei Bitterfeld eine Farbenfabrik gebaut. Das Bauland war billig, die Gegend durch Eisenbahnlinien verkehrsmäßig erschlossen. Die ärmliche Landbevölkerung ließ sich billig beschäftigen. Die Agfa besaß eigene Kohlegruben und Kraftwerke, das Flüschen Mulde deckte den großen Wasserbedarf. Die Luft, wichtig für die Trocknung der nassen Filmbahnen, war erheblich sauberer als im industriellen Zentrum von Berlin. 1909/10 wurde in kürzester Bauzeit eine Filmfabrik neben das Dorf Wolfen gesetzt; es wurden einige hundert Beschäftigte eingestellt. Schon 1912 produzierte die Filmfabrik 20 Millionen Meter Kine-Positivfilm.

### Ein Explosivstoff

In den Weltkriegsjahren gab es überhaupt nur einen brauchbaren Negativ-Aufnahmefilm: den der amerikanischen Eastman Kodak Company, Motion Picture Negativ Film genannt<sup>6</sup>, ein unsensibilisiertes Material, das sich aber eines ausgezeichneten Rufes erfreute. Mit dem Eintritt der Amerikaner in den Krieg wurde ein deutscher Aufnahmefilm zwingend erforderlich. In Wolfen stieg die Produktion auf über 50 Millionen Meter Kine-Negativ-, Positiv-, Roll- und Packfilm, einschließlich des für die militärische Aufklärung entwickelten sogenannten Fliegerfilms und einiger Millionen Meter Celluloid-Klarsichtfolien zur Herstellung von Sichtscheiben für Gasmasken. Eine makabre Fußnote der Geschichte ist die Tatsache, dass die Farbenwerke der Agfa, die neben der Filmfabrik lagen, das zugehörige Giftgas produzierten.<sup>7</sup>

Die Filmfabrik wuchs rasch und hatte 1925 einen Produktionsausstoß von 144,8 Millionen Metern Rohfilm. Um die Größe des Produktionsvolumens anschaulich zu machen, wird in einer Betriebsschrift der Agfa angemerkt, dass das Werk in Wolfen monatlich die Gelatine aus den Knochen von 12 500 geschlachteten Kälbern verbraucht.<sup>8</sup> 1925 sind 4500 Arbeiter und Angestellte in der Filmfabrik beschäftigt, darunter viele Frauen für die anstrengende Schichtarbeit in den Dunkelräumen. Weniger rasant ging die Modernisierung des Filmmaterials selbst voran.

Heutige mittelempfindliche Filmmaterialien von 24 DIN sind etwa 64-mal so empfindlich wie die Materialien um 1918.<sup>9</sup> Die Emulsionen waren damals für Farben außer Blau, Blauviolett und Ultraviolett praktisch unempfindlich, die Wieder-

<sup>6</sup> Vgl. Fielding 1967, S. 125.

<sup>7</sup> Vgl. Agfa 1917, zit. n. Löhnert/Mustroph 1989, S. 99 f.

<sup>8</sup> Vgl. Agfa 1923, S. 25 (BA-AW 137/236).

<sup>9</sup> Vgl. Agfa 1923, S. 46 (BA-AW 137/236).

gabe farbiger Motive als Graustufen im entwickelten Schwarzweiß-Film entsprechend verzerrt. Blau wurde zu hell, Grün und Rot viel zu dunkel wiedergegeben, was man im Spielfilmbereich durch Abstimmungen des Dekors und der Maske zu korrigieren versuchte.

Die Film-Unterlage bestand aus dem leicht entzündlichen Celluloid, das der Schießbaumwolle, die zur Sprengstoffherstellung verwandt wird, chemisch ähnlich und fast ebenso explosiv ist. Mit diesem gefährlichen Grundstoff umzugehen, setzte Sicherheitsmaßnahmen voraus, die nur ein großer Betrieb gewährleisten konnte, und tatsächlich ist bei der Agfa im Gegensatz zu anderen Chemiebetrieben niemals ein großer Unfall passiert.<sup>10</sup>

Trotz vieler Versuche mit der schwer entflammaren Acetylcellulose blieb die Herstellung von Sicherheitsfilm bei allen Filmherstellern lange ein Nebengeschäft. Erst die breite Einführung des 16 mm-Films für den Amateur- und Bildungsbe- reich nach 1924 ließ den Produktionsanteil von Filmen auf der Basis von Acetyl- cellulose deutlich ansteigen. Der Sicherheitsfilm war vor allem teurer in der Her- stellung, im Kopierwerk schwieriger zu bearbeiten, weniger maßhaltig und nicht besonders lange lagerfähig. Noch nach 1939 widersetzte sich die herstellende und verarbeitende Industrie dem Wunsch der Reichsfilmkammer auf Umstellung auf den Sicherheitsfilm<sup>11</sup> – schließlich hatte man schon genügend Probleme mit dem herkömmlichen Nitrofilm.

Celluloid läßt sich bei trockener Luft sehr schnell statisch auf, was bei bestimm- ten Wetterlagen zu Verblitzungen während der Belichtung beim Transport des Films in der Kamera führen konnte. Auch die lichtempfindlichen Emulsionen machten den Chemikern und vor allem den Produzenten, Regisseuren und Kame- raleuten Sorgen. Manchmal begannen die Emulsionen durch Bakterienbefall rasch zu faulen.<sup>12</sup> Das durch die Belichtung in der Filmkamera in der Emulsion entstehende latente Bild war außerdem häufig nicht stabil und konnte schon nach kurzer Zeit nicht mehr zu einem brauchbaren Silberbild ausentwickelt werden. Die Emulsionen reagierten ferner empfindlich auf Schwankungen der Temperatur und der Luftfeuchtigkeit, wovon besonders die reisenden Kameralleute, die in den Tropen drehten, ein Lied zu singen wussten, wenn die Aufnahmen nach der Ent- wicklung eine starke Schleierbildung aufwiesen. Manche Emulsionen waren ins- gesamt zu körnig oder in der Kontrastübertragung mangelhaft. Schließlich berei- teten auch das Zuschneiden der Filmbahnen auf exakt 34,9 mm Breite und das Perforieren einige Mühe, mit der Folge, dass Bildstandsprobleme bei der Aufnah- me auftraten und sich im Kopierprozess oft noch potenzierten.

Die Rezepturen für Unterlage, Emulsion und für die Entwicklung waren bis Mitte der 20er Jahre vor allem empirisch erforscht.<sup>13</sup> Die Abteilungen zur Ent- wicklung von Emulsionen glichen Geheimlabors und Experimentierwerkstätten; von einer systematischen Grundlagenforschung zur Fotochemie konnte kaum die Rede sein.<sup>14</sup>

10 Vgl. Afga 1923, S. 14 ff (BA-AW 137/236).

11 Vgl. Aktenbestand I. G. Farben, BA-AW 1371/236.

12 Vgl. Löhnert/Mustroph 1989, S. 57.

13 Vgl. Knoche 1925, S. 512.

14 Vgl. ORIGINAL WOLFEN. Aus der Geschichte einer Filmfabrik. (1995, R: Niels Bolbrinker, Kerstin Stutterheim).

Die Konsequenzen für die Filmfabriken waren damit klar. Es ging um die Erhöhung der Allgemeinempfindlichkeit des Filmmaterials, um die Sensibilisierung für das gesamte sichtbare Farbspektrum, also um die Herstellung von sogenannten panchromatischen Filmen, um die Gewährleistung einer gleichbleibenden und stets reproduzierbaren Qualität im Hinblick auf Gradation, Körnigkeit, Stabilität und Reinheit des Films – und um verbindliche, internationale Normung der Maße.

Die Stimmen aus der Praxis der Filmproduktion, vor allem die der Kameramänner, hatten diese Forderungen an die Modernisierung der Materialien schon über Jahre orchestriert. Von Seiten der Kulturfilmproduktionen wurde nachdrücklich der farbenempfindliche Film gefordert: »Die wissenschaftlich-kulturelle Aufnahme ist an den ungeschminkten Naturvorgang, den unstilisierten Naturkörper gebunden. Zahllose Aufnahmen in den Kulturfilmen sind aus diesem Grunde technisch mangelhaft. Der farbenempfindliche Film, den die Spieltechnik vielleicht heute noch entbehren kann – jedenfalls vielfach entbehrt –, ist für den Kulturfilm eine Notwendigkeit, und zwar nicht bloß der orthochromatische, sondern vor allen Dingen der panchromatische Film.«<sup>15</sup>

Die Anforderungen an die Verbesserung des Materials und die Konkurrenz mit Eastman-Kodak veranlassten die Agfa, ihre Anstrengungen in der Forschung erheblich zu verstärken. Auch die ab 1925 zu Zeiss-Ikon gehörende Goerz baute ein neues Werk in Berlin-Zehlendorf samt Forschungslabor, allerdings sehr viel bescheidener als die Agfa.<sup>16</sup>

### Made by Kodak

Die Ergebnisse flossen sehr schnell in die Produktion ein. So brachte die Agfa schon vor 1925 ein Material heraus, das aus zwei übereinander gegossenen, unterschiedlichen Emulsionsschichten bestand, was zu einer Steigerung der Empfindlichkeit bei gleichbleibend feinem Korn und einer abgestufteren Wiedergabe der Grautöne führte. Der Agfa kam zugute, dass sie 1925 in dem Verbund der I. G. Farben aufgegangen war.<sup>17</sup> Der Zusammenschluss brachte den ungehinderten Zugriff auf chemische Rezepturen und Vorprodukte der anderen I. G.-Firmen, insbesondere auf die Sensibilisierungsfarbstoffe der Firma Hoechst, die zur Entwicklung der modernen ortho- und panchromatischen Emulsionen nötig waren.<sup>18</sup> Zwischen 1925 und 1928 wurde mit Hochdruck daran gearbeitet, die panchromatischen Filme ebenso empfindlich und stabil zu machen wie die orthochromatischen Filme, die außer für Rot bereits für alle Farben sensibilisiert waren und schon 1923/24 das unsensibilisierte Material abgelöst hatten. Die Firmen senkten die Preise auf das Niveau ihrer orthochromatischen Materialien, Kodak brachte ein Cine Negativ Panchromatic Type 2 heraus (das Material blieb bis 1935 das Standardaufnahmematerial für nahezu alle großen Produktionen in Amerika), Agfa das Superpan (das Superpan wurde bis weit in die 40er Jahre produziert,

15 Miethé 1924, S. 375 f.

16 Vgl. Zeiss-Ikon AG 1937, S. 71.

17 Vgl. Agfa Jahresbericht 1925 (Industrie- und Filmmuseum Wolfen).

18 Vgl. Löhnert/Mustroph 1989, S. 71.

war das Standardmaterial u. a. für die Wochenschauen), etwas später die Zeiss Ikon ihr Panchrom. Ab 1927 produzierte Kodak nach den amerikanischen Rezepturen auch in Deutschland unter dem Hinweis ›Made by Kodak Berlin‹ in dem von ihr aufgekauften Werk der Glanzfilm in Berlin Köpenick.<sup>19</sup>

Die maximale Empfindlichkeit der neuen Filme lag um 1930 bei 15 bis 17 DIN, wenige Jahre zuvor lag die der orthochromatischen Filme noch um 10 bis 13 DIN.<sup>20</sup> Gegenüber den Filmen der Jahre um 1918 war dies eine Steigerung um das Acht- bis Sechzehnfache. Neben der Veränderung des Bildcharakters hatte die Einführung der neuen Materialien ganz erheblichen Einfluss auf die Umstrukturierung der gesamten Postproduktion. Mussten jetzt die Filmkassetten vor der Aufnahme in völliger Dunkelheit eingelegt werden, so war auch die Entwicklung des Materials in den Kopierwerken nun nicht mehr bei dem üblichen kräftigen Rotlicht möglich. Bestenfalls bei ganz schwachem Grünlicht ließ sich eine Entwicklung durchführen, ohne dass das Material verschleiert wurde. Wurden die Filme bislang auf Rahmen gespannt und gegebenenfalls einzelne Szenen individuell entwickelt, so löste nun nach und nach die Maschinenentwicklung die herkömmliche Methode ab. Dies geschah gegen den Widerstand aus der Zunft der Kameraleute, die die Maschinenentwicklung für ›seelenlos‹ hielten, da sie eine individuelle Behandlung des Materials einschränkte.<sup>21</sup>

Mit der Einführung von Rollenlängen bis zu 300 Metern wurde auch der Kopierprozess beschleunigt, ganze Akte wurden nun in einem Durchgang in elektrisch gesteuerten Kopiermaschinen bearbeitet. Auf die hiermit verbundenen Rationalisierungen in den Kopierwerksbetrieben und das langsame Verschwinden der Virage hat Helmut Herbst hingewiesen.<sup>22</sup> Gegen Ende der 20er Jahre war die Forderung von Karl Freund, ein modulationsfähiges Material stets gleicher Qualität zu erhalten, weitgehend erfüllt, mehr noch, das Angebot an Kine-Rohfilm war diversifiziert in normal- und hochempfindliche, ortho- und panchromatische Filme sowie den dazu passenden universellen Kopierfilm. Es gab Infrarotfilme zur Simulation von Nachtaufnahmen bei Tageslicht, spezielle Rückpro-Filme für die Spielfilmstudios, besonders feinkörnige und weich arbeitende Duplikat-Materialien und besonders stabile Tropenfilme.

Trotz zahlreicher Experimente und Verfahren zur Farbfilmtechnik in den 20er Jahren bleibt der Bereich des Farbfilms bis weit in die 30er Jahre hinein in Produktion und Anwendung eine Marginalie. Lediglich die zeitweilig sehr beliebten Tonungs- oder Färbungsverfahren, die den schwarzweißen Kopien gegebenenfalls szenenweise eine unterschiedliche monochrome Einfärbung gaben, machten einen erheblichen Produktionsanteil aus. 1924 verkaufte die Agfa 18,4 Millionen Meter Positivfilm in den Farbtönen Gelb, Bernstein, Hellbernstein, Rosa, Lavendel, Blau, Grün, Rot.<sup>23</sup> Zwischenzeitlich gab es je nach den Kundenwünschen noch zahlreiche weitere Farbtöne. Doch bei der Tonung (Virage), d. h. der chemischen Umsetzung des schwarzen Silberbildes in ein farbiges Silberbild, bzw. bei der Einfärbung der Gelatine handelte es sich nicht um ein Farbfilmverfahren.

19 Vgl. Luck 1996, S. 35.

20 Vgl. Emmermann 1926, S. 70.

21 Vgl. Herbst 1990, S. 32.

22 Vgl. Herbst 1990, S. 33.

23 Vgl. Löhnert/Mustroph 1989, S. 30.

Der Sektor des Schmalfilms strukturierte sich Mitte der 20er Jahre neu. Maßgeblich hierfür war die Einführung des neuen 16 mm-Formats durch Eastman-Kodak im Jahre 1923. Schon um die Jahrhundertwende hatten verschiedene Firmen einfach zu handhabende Geräte herausgebracht, dazu den passenden Film. 1903 stellte der Dresdner Kamerafabrikant Heinrich Ernemann seine Ernemann Kino-Apparate für das 17,5 mm-Format vor. (Mit diesem Amateurfilmsystem führte Ernemann übrigens das Kürzel ›Kino‹ in den allgemeinen Sprachgebrauch ein.) Aber erst Eastman Kodak mit seiner großen Forschungs- und Entwicklungsabteilung konnte den Schmalfilmbereich, der über den Amateursektor hinaus für alle möglichen nicht-kommerziellen Anwendungen interessant wurde, neu beleben. Gleichzeitig mit Kodak brachte Pathé sein Pathé Baby oder Pathex genanntes 9,5 mm breites Filmformat mit Mittenperforation heraus, wie der Kodak 16 mm-Film ein Umkehrmaterial auf Sicherheitsträger. Kodak entschloss sich, nicht etwa wie Ernemann den 35 mm-Film zu halbieren, sondern das völlig neue 16 mm-Format mit schwer brennbarer Acetat-Unterlage als Schichtträger einzuführen. Bei der Wahl des Formats gingen die Ingenieure vom englischen Zoll-Maß, das dem 35 mm-Film zugrunde liegt, auf das metrische Maß über. War das Bildfenster der Normalfilm-Aufnahmekamera in den Stummfilmzeiten etwa ein Zoll breit, so beschlossen sie nun, der Schmalfilm habe ein ca. ein Zentimeter breites Bild aufzuweisen.<sup>24</sup>

Kodak baute mit der Einführung des 16 mm-Films weltweit ein Netz von Entwicklungs- und Kopieranstalten auf, in denen die eingesandten Filme mittels der Umkehrentwicklung zu einem Positiv entwickelt wurden.<sup>25</sup> Das 16 mm-Verfahren gewann rasch an Bedeutung, die großen deutschen Firmen stellten sich schnell auf das neue Format ein.

»Filmamateure vorwärts. Filmamateure auf zur Arbeit!«<sup>26</sup>, rief Anfang der 30er Jahre László Moholy-Nagy aus, denn er erhoffte sich von den Amateuren, nachdem »die aufrüttelnden, kühnen Experimente« der Avantgarde »von der Industrie restlos aufgesogen oder ausgerottet«<sup>27</sup> worden waren, dass sie in die Fußstapfen der avantgardistischen Filmemacher treten würden, damit »das Experimentieren weitergehe. In dieser Beziehung erwarten wir große Erleichterungen vom sogenannten Schmalfilm.«<sup>28</sup>

### Mit Fingerspitzen

»Was das Kurbeldrehen betrifft: Gedreht habe ich. Ich habe mein Wort gehalten. Bis zum bitteren Ende. Aber die Rache, die ich nehmen wollte, dafür, das ich als Diener einer Maschine verpflichtet bin, dieser Maschine das Leben zu fressen zu geben, die wollte das Leben im schönsten Augenblick plötzlich gegen mich selbst kehren. Auch gut. Jetzt kann wenigstens niemand mehr bestreiten, dass ich wirklich meine höchste Vollkommenheit erreicht habe. Als Kameramann bin ich jetzt in der Tat vollkommen.«

24 Vgl. Mees 1924, S. 170 f.

25 Vgl. Mees 1924, S. 168 f.

26 Moholy-Nagy zit. n. Passuth 1982, S. 333.

27 Moholy-Nagy zit. n. Passuth 1982, S. 322.

28 Moholy-Nagy zit. n. Passuth 1982, S. 333.

# JEDER KANN FILMEN! SIE AUCH!



Im  
Frühjahr und Sommer  
sind die  
**Heimlicht-  
Film-Aufnahme-  
Apparate**  
(Taschenformate)  
Ihre besten  
**Reisebegleiter**

★

Im  
Herbst und Winter  
bieten  
**Heimlicht-Klein-  
Kino**  
die beste  
**Unterhaltung**  
im eigenen Heim

★

Verlangen Sie Prospekt

## HEIMLICHT G.M.B.H.

ZENTRALVERWALTUNG:

### BERLIN, KRAUSENSTR. 38/39

TEL.: ZENTRUM 370-371

Diesen Seufzer tut Serafino Gubbio, die Erzählerfigur in Pirandellos Roman »Die Aufzeichnungen des Kameramannes Serafino Gubbio« (1915), nachdem er wie in *Trance*, die Hand an der Kurbel seiner Maschine, den Höhepunkt eines Melodrams gefilmt hatte, wie es eigentlich nicht geplant war. Die Hand des Kameramannes Gubbio steht »auch stellvertretend für die vielen Kurbeln, Hebel und Schalter, die Arbeiterhände im beginnenden industriellen Produktionsprozess zu bewegen haben«<sup>29</sup> – als Anhängsel der Maschinen und Sinnbild für die Verdinglichung im Produktionsprozess.

Was die Kameramänner der Zeit anbelangt, so hätten sie sich sicherlich gegen die Vorstellung verwahrt, sie seien das Zubehör einer Maschine. Im Gegenteil entwickelte der Berufsstand der Operateure mit gewisser Berechtigung den Stolz, für die Herstellung der Filme verantwortlich zu sein; schließlich sei es »jedermann und ohne weiteres verständlich, daß das Schicksal jedes Filmwerkes [...] letzten Endes vollständig von den Fähigkeiten des Mannes an dem Aufnahmeapparat«<sup>30</sup> abhängt. Dazu gehörte auch das Kurbeln: »Mit den Spitzen des Zeige-, Mittelfingers und des Daumens der Rechten ergreift man die Kurbel leicht und zart; nicht etwa in der Weise, wie man die Kurbel einer Kaffeemühle packt. Und dann beschreibt man am besten mit der rechten Hand einen Kreisbogen, indem man sie lose im Handgelenk rotieren läßt [...] Und ferner: in jeder Sekunde genau zweimal herum.«<sup>31</sup>

Über das Kurbeln hinaus waren die Kameraleute diejenigen, die die richtige Behandlung des Materials im Labor überwachten und bei kleineren Filmen ihr Material oft auch selber entwickelten. Auch die tricktechnische Bearbeitung oblag ihnen; die Lösungen für viele gestalterische Aufgaben mussten in der Technik der Aufnahme gesucht werden. Ferner waren die Kameraleute in der Regel die Besitzer einer oft umfangreichen Kameraausrüstung, die sie in Schuss hielten und womöglich selbst verbesserten. Im Gegensatz zu Amerika, wo sich in den Studios die Arbeitsteilung sehr viel schneller vollzog, setzten die Kameraleute in Deutschland ihr Licht selbst, sie überließen dies nicht etwa dem Oberbeleuchter.<sup>32</sup> Sie waren, wenn sie gut waren, »Meister« eines sehr komplexen Handwerks, das sich in der gestalterischen Qualität der Filme zeigte.<sup>33</sup> Allerdings war auch der Berufsstand der »Dreher«, wie Guido Seeber die Operateure nannte, in den 20er Jahren Veränderungen unterworfen, an dessen vorläufigem Ende die Elektrifizierung der Kurbelei stand.

Bedenkt man, dass es zu Beginn der Weimarer Republik bereits elektrifizierte Eisenbahnlinien gab, dass in großem Maßstab Aluminium produziert wurde und die ersten Ganzmetall-Flugzeuge in die Luft stiegen, so muten die handbetriebenen, schlichten Holzkästen der Filmkameras, in denen die feinmechanischen Schaltwerke liefen, anachronistisch an. Eine Vielzahl von kleinen feinmechanischen Betrieben baute Kameras, die mit Objektiven der bekannten Hersteller wie Zeiss bestückt wurden. Für die größeren Betriebe der optisch-feinmechanischen

29 Pirandello [1925] 1997, S. 271.

30 Der Zusammenschluss der Kamera-Leute! In: *Die Filmtechnik*, Sonderausgabe, 10.12.1925, S. 351–353, hier: S. 351 (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, Bibliothek).

31 Kraszna-Krausz 1929, S. 62 f.

32 Vgl. Kossowski 1925.

33 Vgl. Herbst 1990, S. 20.

Industrie war der Filmsektor bis 1918 ein Nebenschauplatz. Die lohnenden Geschäfte wurden in anderen Bereichen gemacht. Firmen wie Zeiss in Jena, Goerz in Berlin oder Busch in Rathenow stellten nicht nur Brillengläser, Mikroskope, Fotoobjektive her, sie versorgten seit Ende des 19. Jahrhunderts auch zahlreiche Armeen mit hervorragenden optisch-mechanischen Präzisionsgeräten, mit Feldstechern, Scherenfernrohren, Periskopen, Zielgeräten für den Bombenabwurf, militärischen Scheinwerfern usw. »Rüstkammer des Auges« wurde der Betrieb in Jena in einer Firmenschrift einmal genannt.

Mit dem Ende des Weltkriegs brach das lukrative Rüstungsgeschäft zusammen. Die Folge war, dass sich die deutsche optisch-feinmechanische Industrie mangels Militäraufträgen nach Möglichkeiten zur Konversion umsehen musste. Ein Bereich war der Foto- und Filmgerätesektor, in den verstärkt investiert wurde, und dem das technologische Wissen aus der Militärproduktion zugute kam. Suchersysteme, Visiere, Entfernungsmesser, Bajonettverschlüsse, Prismen- und andere optische Systeme – all das fand ja auch in der Kamera- und Projektionstechnik Verwendung. Motor des Wandels ist Zeiss Jena. Durch eine raffinierte Geschäftspolitik in den 20er Jahren bringt Zeiss bis 1930 nahezu die ganze optisch-feinmechanische Industrie in Deutschland unter seine Kontrolle – auch um zu verhindern, dass sich die Konzerne Agfa und Kodak optisch-feinmechanische Betriebe einverleiben und so zu einem wesentlichen Konkurrenten werden.<sup>34</sup> 1926 werden unter der Führung von Zeiss die Internationale Camera AG in Dresden (ICA, eine Zeiss-Tochter seit der Jahrhundertwende), die Kamerafabrik Contessa-Nettel in Stuttgart, Goerz in Berlin und Ernemann in Dresden zur Zeiss Ikon mit Sitz in Dresden fusioniert.<sup>35</sup> Der Zusammenschluss, den Zeiss von langer Hand durch den steten Zukauf von Aktien vorbereitet hatte,<sup>36</sup> brachte einen riesigen Rationalisierungseffekt und eine Straffung der Produktion durch eine radikale Reduzierung der Typenvielfalt mit sich.

Mit Ernemann war ein großes Familienunternehmen aus der Foto- und Filmgerätebranche unter die Kontrolle von Zeiss gekommen. Der Gründer des Betriebs, Heinrich Ernemann, hatte eine enge Kooperation zwischen den wissenschaftlichen Abteilungen seines Werkes und der Technischen Universität Dresden organisiert. Ergebnis war das von der Industrie geförderte Wissenschaftlich Photographische Institut (WPI) der TU samt Labor und Stiftungsprofessur. Aus der Zusammenarbeit der Dresdner Fotoindustrie und dem Institut gingen wichtige Forschungsergebnisse auf den Gebieten der Sensitometrie, der angewandten Optik und der Kinotechnik hervor. Ernemann hatte mit einer Kameratschlerei begonnen und sich früh der Herstellung von Filmkameras und Projektoren zugewandt, nicht nur von Schmalfilm-, sondern auch von 35 mm-Geräten. Die Ernemann-Werke wurden darüber hinaus führend auf dem Gebiet der Konstruktion von Zeitlupenkameras mit optischem Bildausgleich. Besonders erfolgreich waren die Ernemann-Projektoren.

Der Projektor ist im Prinzip der Kamera sehr ähnlich – nur verläuft der Strahlengang umgekehrt (ein Grund, warum so viele frühe Amateurapparate kombi-

34 Vgl. Beyermann 2001, S. 9.

35 Vgl. Zeiss Ikon AG 1937, S. 44.

36 Vgl. Walter 2000, S. 128.

nierte Kamera-Projektoren waren). Im Projektor wird der gebündelte Strahl einer Lichtquelle durch den Filmstreifen gelenkt, der mittels eines intermittierend arbeitenden Schaltwerkes – in der Regel eine Malteserkreuzschaltung – schrittweise transportiert wird. Dabei wird das einzelne Filmbild während des Transportes durch rotierende Blenden oder Zylinder vor dem Bildfenster abgedeckt, während es im Stand durch ein Projektionsobjektiv auf der Leinwand abgebildet wird.

An den kinematographischen Prinzipien hat sich bis heute nichts geändert. Die Fortschritte in der Gerätetechnik betrafen die Neukonstruktion bzw. Verbesserung einzelner Komponenten. Beim Projektor sind dies die Lichtleistung der Lampe und die Bündelung des Strahls, die präzise Funktion des Schaltwerks und damit des Gleichlaufes, des Schaltverhältnisses und des Bildstandes, die Güte des Objektivs und dessen Öffnung. Für die Periode des Nitrofilms bis in die 50er Jahre waren ferner die Feuerschutzeinrichtungen von Bedeutung; die Projektoren wurden meist mit dem sehr hellen Kohlebogenlicht betrieben, der offene Lichtbogen entwickelte eine hohe Temperatur und das Filmmaterial war sehr leicht entflammbar. Mit dem Beginn des Tonfilms um 1930 wurde für die Projektoren außerdem ein präzise funktionierendes Tonabnehmersystem nötig. Eine weitere Neuerung war die Motorisierung der Projektoren. Wurde analog zur Filmaufnahme auch bei der Projektion zunächst gekurbelt, so setzte sich früher als bei den Kameras in der Zeit vor 1930 die Elektrifizierung des Antriebs durch.

### Bilder von malerischer Weichheit

Die Firma Ernemann baute hervorragende, robuste Projektoren, die eine lange Laufleistung hatten. Ein Hit der Ernemann-Werke war der Stahlprojektor Imperator, der seit 1908 über lange Jahre gefertigt wurde. Sein Erfolg geht darauf zurück, dass wesentliche Teile des Schaltwerkes, des Bildfensters und der Filmführung aus Stahl gefertigt waren, nicht aus Messing, wie es damals bei den Projektoren und Kameras üblich war. Der Imperator II und das Modell Magnifizenz von 1922 waren das Ergebnis einer Kooperation zwischen Ernemann und Krupp. Krupp produzierte eine Menge Stahl, durfte daraus aber nicht so viele Kanonenrohre herstellen wie in den Jahren des Weltkriegs, so wurden »Kanonenrohre zu Kinoprojektoren«<sup>37</sup>.

Zeiss hatte es besonders auf die ab 1907 aufgebaute Abteilung für Objektivfertigung der Ernemann-Werke abgesehen, die Anfang der 20er Jahre 270 Leute beschäftigte. Das Objektiv ist der in der Herstellung heikelste Teil in foto- und filmtechnischen Geräten, gleichzeitig der universellste, weil im Prinzip jede Linsenkonstruktion an fast alle Apparate adaptierbar ist, sofern der Bildkreis auf das Aufnahmeformat abgestimmt ist und die Konstruktion nicht mit der Mechanik der Kamera kollidiert. Zwei der ausgezeichneten Konstrukteure von Ernemann, Ludwig Bertele und August Klughardt, der auch Honorarprofessor am Wissenschaftlich Photographischen Institut der TU in Dresden war, gelang Mitte der 20er Jahre die Konstruktion von besonders lichtstarken, anastigmatischen Objektiven mit einer Öffnung von 1:2. Gleichzeitig gelang ihnen auch eine sehr gute

<sup>37</sup> Haendly 1957, S. 13.

Korrektur der chromatischen Linsenfehler, die besonders für die Belichtung von panchromatischem Filmmaterial entscheidend ist. Lichtstrahlen unterschiedlicher Wellenlänge und damit der Farbe haben einen unterschiedlichen Brechungsindex, und dies kann beim Durchgang eines Lichtbündels durch ein Objektiv besonders bei der Belichtung panchromatischer Filme zu Unschärfen führen. (Die spezifische Weichheit der Bildwiedergabe bei manchen amerikanischen Spielfilmen der frühen 30er Jahre ist keineswegs auf den Einsatz von Weichzeichnern zurückzuführen, sondern auf den Gebrauch von Objektiven, die nicht hinreichend für die neuen Filmtypen korrigiert waren; Fokusprobleme waren so an der Tagesordnung.)

Gerade vor dem Hintergrund der mäßigen Empfindlichkeit der damaligen Filmmaterialien bedeutete der neue Objektivtyp der Ernemann-Werke einen großen Entwicklungssprung und ermöglichte auch ›Momentaufnahmen‹ mit kurzen Belichtungszeiten (jedes Filmbild ist eine Momentaufnahme) unter schwierigen Lichtverhältnissen. Für das Ernostar genannte Objektiv baute die Firma eine neuartige Fotokamera, die Ermanox, »ein großes Objektiv, mit einer Kleinigkeit Kamera daran«<sup>38</sup>. Erich Salomon, ›Le roi des indiscrets‹, machte mit diesem Apparat seine epochalen Porträts. Auch der Filmtechnik standen die neuen Möglichkeiten offen, denn »nicht überall«, so Klughardt, »stehen Jupiterlampen zur Verfügung, um den steten Fluss der Bewegung in der nötigen Schärfe und Helligkeit auf den Film bringen zu helfen. Große Vorteile schafft der Ernostar auch für Industriefilm- und Lehrfilme, bei denen in den meisten Fällen auch die künstliche Beleuchtung erspart werden kann. Ebenso bringt der Ernostar dem Kinoberichterstatter große Unabhängigkeit [...], mit voller Öffnung 1:2,0 lässt sich sozusagen selbst die Dunkelheit meistern.«<sup>39</sup> Für verschiedene Filmkameras bauten die Werke ab 1925 den Ernostar in den Brennweiten 4,5 cm, 5 cm, 7,5 cm und 10 cm, also mit Bildwinkeln im leichten Telebereich.<sup>40</sup> Nach der Fusion zu Zeiss Ikon entwickelte Zeiss Jena den Ernemann-Objektivtyp zum noch heute gebräuchlichen Zeiss Sonnar und zum Zeiss Biotar weiter.



Prospekt der Zeiss Ikon / Ernemann. 1930

38 Klughardt 1925, S. 35.

39 Klughardt 1925, S. 36.

40 Vgl. Klughardt 1925, S. 38.

Generell bereitete es allen Firmen große Mühe, echte Weitwinkelobjektive mit einem Bildwinkel von über 50 Grad und einer einigermaßen akzeptablen Lichtstärke zu produzieren. In aller Regel war für den Bereich des 35 mm-Films noch Ende der 20er Jahre bei der 28 mm-Brennweite das Ende der Möglichkeiten erreicht. Ein solches Objektiv besitzt aber, bezogen auf die Bilddiagonale des 35 mm-Kinefilms, nur einen Winkel von 46 Grad – so viel wie bei den Kleinbildfotoapparaten das als Normalbrennweite geltende 50 mm-Objektiv. Alexander von Barys klagte noch 1925 in seinem Weihnachts-Wunschzettel der Kameramänner: »Die Diagonale des Filmbildes ist 30 mm, wir haben noch nicht einmal diese Brennweite, geschweige denn ausgesprochene Weitwinkelobjektive.«<sup>41</sup> Die Filmproduktion musste also bis in die 30er Jahre ohne echte Weitwinkelobjektive auskommen, eine Tatsache, die natürlich eine erhebliche Konsequenz für die Gestaltung hatte. Der Einfluss von Brennweite und Bildwinkel auf die Bilddramaturgie wurde erst nach der Produktion von Orson Welles' *CITIZEN KANE* (US 1941) in der Öffentlichkeit wahrgenommen: Die Filmkritik bemerkte hier zum ersten Mal, wie stark sich Brennweite und Bildwinkel auf die Gestalt des filmischen Raumes auswirken.

Die Herstellung langer Brennweiten, also von Teleobjektiven war einfacher. Diese hatten jedoch wegen der Größe der benötigten Gläser eher geringere Lichtstärken. Um 1925 waren z. B. bei den zahlreich produzierten Expeditionsfilmen Brennweiten von bis zu 36 cm mit Bildwinkeln unter 5 Grad durchaus gebräuchlich. Karl Dennert berichtet 1925 von seiner Filmsafari ins ehemalige Deutsch-Ostafrika, wie er die verschiedenen Objektive einsetzte, um unterschiedliche Bildwirkungen zu erzielen: »Die Goerz-Hypare mit ihrer schönen Lichtstärke F: 3 leisteten vorzügliche Dienste und gaben Bilder von malerischer Weichheit, wie sie für Atelier- und Portraitaufnahmen erwünscht sind. Für weite Landschaften bevorzuge ich jedoch die Zeiss-Tessare wegen ihrer unstreitig größeren Brillanz. Auch die Goerz-Telegore arbeiten ziemlich weich, doch habe ich einige vorzügliche Aufnahmen des Eisgipfels des Kilimandjaro auf ca. 50 km unter Verwendung der Brennweite 15, 24 und 36 cm erreicht.«<sup>42</sup>

Die ›Berufsfilmkameras‹ wurden traditionell in kleineren feinmechanischen Betrieben, wie beispielsweise den Bamberg-Werken hergestellt, die als Werkstatt für Präzisionsmechanik und Optik seit 1871 in Berlin bestanden und zunächst geodätische und astronomische Instrumente bauten. 1926 zählte die Firma 390 Beschäftigte (der Zeiss-Konzern hatte zur selben Zeit über 10 000 Mitarbeiter) und war inzwischen mit der Dessauer Centralwerkstätte zu den Askania Werken, Berlin und Dessau, vereinigt. 1921 brachten die Bamberg-Werke ein neues Filmkamera-modell heraus, das bald zu dem gebräuchlichsten Gerät in Deutschland wurde.<sup>43</sup>

Der ›Bambergapparat‹ oder die ›deutsche Debie‹, ab Mitte der 20er Jahre unter der Bezeichnung Askania Z hergestellt, war der wesentlich teureren französischen Debie Parvo in der Konstruktion weitgehend nachempfunden: Zwei auf einer Transportachse befindliche Kassetten für 120 m Film saßen hinter dem kugelgelagerten Schaltwerk mit Transport- und Sperrgreifern im Inneren des Gehä-

41 Barys 1925, S. 615.

42 Dennert 1925, S. 362.

43 Vgl. Die kinotechnische Industrie auf der »Kipho« In: Die Kinotechnik, 19/1925, S. 477f.

ses, das ab 1922 tropen- und seewasserfest aus Duralaluminium gefertigt war. Die Kamera konnte vorwärts und rückwärts gekurbelt werden, wobei das übliche Schaltverhältnis 1:8 war, ein damaliger Standard, mit dem acht Bilder mit einer Kurbeldrehung transportiert wurden; zwei Kurbelumdrehungen pro Sekunde ergaben die für diese Zeit normale Bildfrequenz. Für Trickaufnahmen gab es an der Kamera eine Welle für den Einergang. Die Einstell-Lupe, die durch ein Prisma vor dem Okular ein aufrecht stehendes Bild lieferte, führte zwischen den Kassetten direkt hinter das Bildfenster, so dass Einstellung und Schärfe auf dem Filmbild, das quasi als Mattscheibe wirkte, kontrollierbar waren. Dies funktionierte so lange, wie die Filmmaterialien noch keine antistatische und Lichthofrückschicht hatten. Die vor dem Bildfenster umlaufende Blende war verstellbar und konnte für Auf-, Ab- und Überblendungen während des Laufs vollständig geschlossen werden. Schon 1925 boten die Bamberg-Werke einen mit Batterie zu betreibenden Elektromotor an, konstruierten Adaptionen für den Tricktisch und für Mikroskopaufnahmen und brachten eine Hochfrequenzvariante heraus, die bis zu 150 Bilder pro Sekunde lief.

Die Askania Z war eine solide und universell einsetzbare Kamera, aber für ein spontanes Arbeiten viel zu schwer; es war kompliziert, das Filmmaterial einzulegen, und die Kamera war praktisch nur vom Stativ zu bedienen. Was allerdings die Askania Z oder die vergleichbare französische Parvo L vermochten, beschreibt Guido Seeber in einem Artikel von 1927.<sup>44</sup> Vor die Aufgabe gestellt, innerhalb von 30 Filmsekunden die psychologische Wirkung eines sich immer mehr beschleunigenden Großstadtverkehrs auf einen nach Jahren aus der Provinz zurückgekehrten Menschen darzustellen, kam Seeber zu einer Lösung, die er zunächst in einem technischen Drehbuch skizzierte und dann in einer in der Kamera montierten Sequenz drehte. Durch zahlreiche Überblendungen, Doppelbelichtungen und Teilbelichtungen mittels Masken vor dem Bildfenster bzw. auf der optischen Bank sowie mit verschiedenen Bewegungsrichtungen im Motiv – dem Potsdamer Platz in Berlin – und unterschiedlichen Brennweiten setzte Seeber eine Sequenz ohne Schnitt mit einer Länge von 120 Kurbelschlägen zusammen. Die ganze Sequenz von 18 Metern musste wegen der Teilbelichtungen durch bis zu vier zueinander passende Masken je Einstellung insgesamt dreißigmal durch die Kamera laufen. Ganz ähnlich hatte Seeber schon den Pinschewer-Film zur Kino- und Photoausstellung 1925 hergestellt.

Die Fotoapparate-Industrie hatte es vorgemacht: Immer kleinere, leichtere und trotzdem leistungsfähige Apparate waren auf dem Markt. Die Industrie kam damit dem Bedürfnis der Zeit entgegen, mittels fotografischer Technik die alltägliche Umgebung neu zu sehen, zu deuten und sich anzueignen. »Überraschende Ausschnitte, ungewöhnliche Perspektiven, kühne Diagonalen, fragmentarische Ansichten, irritierende Spiegelungen« prägten das Formenrepertoire der neuen Fotografie. »In der Gestalt der Fotografie der zwanziger Jahre gelangten die Manifeste und Bildformen der kubistisch-futuristischen Avantgarde zu einer massenhaften Bedeutung, die den gesamten gesellschaftlichen Bilderhaushalt berührte.«<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Vgl. Seeber 1927.

<sup>45</sup> Molderings 1988, S. 21.

### Schnurrendes Federwerk

Für den Filmsektor war das Dresdner Fotokamerawerk ICA auf der Höhe der Zeit; es brachte schon 1921 eine kleine und leichte Amateurfilmkamera für 35 mm-Normalfilm mit dem Namen Kinamo auf den Markt, die zunächst mit Kurbelantrieb betrieben wurde. Erfinder dieser kleinen Boxkamera war Emanuel Goldberg, ein 1904 aus Russland emigrierter Jude, der 1933 aus Deutschland vertrieben werden wird. Er hatte sich nach seinen Studien in Leipzig und Göttingen auf dem Gebiet der Fotochemie, Sensitometrie und Reproduktionstechnik einen Namen gemacht, ging 1917 zu Zeiss nach Jena und wurde kurz darauf Direktor bei ICA in Dresden. Betreut mit militärischen Projekten, die 1919 auf Eis gelegt wurden, entwickelte Goldberg als Konversionsprojekt die Kinamo<sup>46</sup>, die ab 1923 auch mit Federwerk und einem Fassungsvermögen von 15 oder (als Universalkinamo für die wissenschaftliche Filmaufnahme) von 25 Metern Film in Tageslichtkassetten geliefert wurde,<sup>47</sup> später gab es sogar eine 16 mm-Variante.

Die Entwicklung des Federwerks war von Bedeutung, da es eine wackelige Angelegenheit ist, mit einer Hand zu kurbeln, wenn die Kamera nicht auf dem Stativ befestigt ist, sondern mit der anderen Hand gehalten werden muss. Das Federwerk der Kinamo, das mit einem Aufzug sieben Meter Film durchzog, ermöglichte nun ein freihändiges Filmen, die Filmkamera war auf einfache Art und Weise entfesselt. Sieben Meter Film liefen bei der damaligen Bildfrequenz von 16 bis 18 Bildern pro Sekunde immerhin etwa 20 Sekunden.

Federwerkcameras waren nichts grundsätzlich Neues, die Firma Debrie in Paris hatte schon 1921 die Cine-Sept herausgebracht, Guido Seeber hatte damit etliche Szenen für *DIE FREUDLOSE GASSE* (1925, G. W. Pabst) aus der Hand gedreht, die Kassette hatte aber nur einen Filmvorrat von fünf Metern, und das Objektiv war fest eingebaut.<sup>48</sup> Für die Kinamo gab es fünf verschiedene Brennweiten von 4 bis 18 cm, darunter das lichtstarke Ernostar und später das Biotar mit f: 1,4.<sup>49</sup> Wilfried Basse drehte 1931 seinen Film *MIT OPTIK 1. 4. KAMERASTUDIE VON WILFRIED BASSE* mit der Kinamo und diesem Objektiv. Gertrud Basse berichtete später über die Produktion des nachfolgenden Films *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933): »Es war notwendig, immer zwei bis drei Kameras mit frisch gefüllten Kassetten bereit zu haben – für den Fall, daß eine brennend interessante und unwiederbringliche Szene sich minutenlang hinzog [...]. Auch die Objektive hatten ihre Mucken. Es kam vor, daß bei einem der beiden Linsenpaare eine der inneren Linsen heimlich wackelte [...] und abwechselnd scharfe oder unscharfe Bilder machte.«<sup>50</sup>

Gertrud und Wilfried Basse drehten ihre Filme mit möglichst geringem apparativen Aufwand, ganz ähnlich wie etwas früher auch Joris Ivens, der sich für seine ersten Filme *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*, NL 1928) und *REGEN* (NL 1929) die Kinamo aus dem elterlichen Fotogeschäft auslieh,<sup>51</sup> oder wie László Moholy-Nagy, der für

46 Vgl. Buckland 1995.

47 Vgl. Die kinotechnische Industrie auf der »Kipho«. In: Die Kinotechnik, 22/1925, S. 562–567.

48 Vgl. Hergersberg/Koerber 1994, S. 102.

49 Vgl. Filme mit Zeiss Ikon Kinamo N3 25. Dresden 1932 (Werbeschrift der Zeiss-Ikon AG) (Technische Sammlungen, Dresden).

50 Basse, Gertrud 1972, S. 8.

51 Vgl. Ivens 1963, S. 252.



Filmtechnik, Nr. 18, 4. 9. 1927

seine Filme IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (VIEUX PORT) (1932) oder GROSSSTADT ZIGEUNER (1932/33) ähnlich unaufwändig arbeitete. Funktionieren konnte das nur mit den kleinen, ursprünglich für den Amateursektor entwickelten Kameras. Ivens berichtet, er sei während seiner Zeit als Angestellter bei Zeiss Ikon von Goldberg, dem Erfinder des Geräts, in alle Tücken eingeweiht worden.<sup>52</sup> Auch Martin Rikli, der die Kinamo für viele seiner Kulturfilme nutzte, arbeitete zwischen 1924 und 1927 bei Zeiss Ikon an der Erprobung der Kamera und des dafür konstruierten Mikroskop-Adapters. Wertow, der mit den Basses befreundet war, drehte für TSCELOWEK S KINOAPPARATOM (DER MANN MIT DER KAMERA, SU 1929) etliche Szenen mit der Kinamo, überall dort, wo der sperrige Debrie-Typ, in Wertows Fall die französische Parvo L, nicht aufzubauen war. Der Hauptdarsteller des Films ist die schwere Kameramaschine – samt dem an der Kurbel hängenden Kameramann Michail Kaufman. Mann und Maschine, so suggeriert der Film, können jeden Blickwinkel einnehmen. Der heimliche und unsichtbare ›Star‹ des Films aber ist die kleine Kinamo mit ihrem schnurrenden Federwerk, die in der Hand von Kaufman in der Tat fast alle gewünschten Perspektiven einnehmen konnte.

1926 kam die Eyemo genannte Federwerkskamera von Bell and Howell heraus,

<sup>52</sup> Vgl. Ivens 1963, S. 253.

konstruiert mit einem Objektivrevolver, wie dies auch bei anderen amerikanischen Filmkameras gebräuchlich war. Der Objektivrevolver beschleunigte die Wahl verschiedener Bildausschnitte durch das schnelle Wechseln des Aufnahmeobjektivs. Auch die Eyemo war in den folgenden Jahrzehnten im Bereich des Kulturfilms und der Wochenschau sehr verbreitet.

Da im dokumentarischen Bereich bis in die 50er Jahre die Technik der Nachvertonung vorherrschte, also nur in Ausnahmefällen mit Originalton gedreht wurde, war die Verwendung ›stummer‹ Kameras weiter selbstverständlich. Ein Federwerksantrieb lässt sich auch auf die im Tonfilm übliche Bildfrequenz von 24 Bildern durch geringe Veränderungen im Getriebe umstellen, bei der Kinamo kostete diese nachträgliche Anpassung im Jahre 1932 RM 100,-. Auch bei den Kameras für den Berufsfilmer ließen sich die Getriebe verändern – oder es wurde eben schneller gekurbelt (gekurbelt wurde bis weit in die 30er Jahre hinein), doch setzte sich mit kleineren und leistungsfähigen Batterien der motorische Kameraantrieb nach und nach durch. Für Originaltonaufnahmen war der elektromotorische Kameraantrieb zwingend, Bild und Ton ›hingen‹ an ein und derselben elektrischen Welle.

Darüber hinaus war die Frage des Kurbelns bei der Zunft der Kameraleute wohl eher so etwas wie eine Glaubensfrage: Karl Freund vertritt schon 1925 die Vorzüge des Motors. »Um mich ganz auf das Bild konzentrieren zu können, drehe ich mit dem Motor, ich habe auch im LETZTEN MANN die Panoramen mit motorischer Schwungscheibe gedreht, um eine möglichst große Gleichmäßigkeit zu erzielen.«<sup>53</sup> Guido Seeber beschwört die Kurbel: »Ich bin dafür, daß der Kameramann sich seine Spielfilmzene gefühlsmäßig zurechtdreht, und ich steigere oder mindere je nach der Handlung der betreffenden Szene das Drehtempo. So habe ich z. B. einmal eine Jazzbandkapelle gedreht, deren Neger blitzartig in die Luft sprangen, aber ganz langsam gleichsam auf die Erde nieder schwebten. Man muß eben auf der Kamera wie auf einem Instrument spielen.«<sup>54</sup> Außerhalb der Spielfilmstudios war die Situation eindeutiger. Im Bereich des wissenschaftlichen Films für Aufnahmen mit der Zeitlupe, dem Zeitraffer und auch bei Aufnahmen am Tricktisch wurde die Präzision der elektrischen Schaltung unentbehrlich.

### Der Brunftschrei der Auerochsen

»3 m Hahngeschrei aus 5 m Entfernung, 5 m Luftschutzsirene, 6 m grunzende Schweine, [...] 7 m Volksgemurmel, 4 m Straßenverkehr, 5 m Dorfkirche in 200 m Entfernung schlägt vier Uhr.«<sup>55</sup> Mit solchen Listen übermittelte Ende der 30er Jahre der Kulturfilmregisseur Martin Rikli seine Wünsche für die Vertonung eines Filmes dem Tonarchiv der Ufa. Das Archiv lieferte die entsprechenden Tonereignisse in einer von den Tonnegativen des Archivs hergestellten 35 mm-Kopie mit aufbelichteter Lichttonrandspur an den Schneiderraum, wo diese parallel zum Bild gelegt und geklebt wurden.

53 Kossowski 1925.

54 Seeber 1925.

55 Rikli (1942), S. 154.

Der Leiter der Ufa-Kulturfilmabteilung, Nicholas Kaufmann, verteidigte in seinem 1931 erschienenen Buch »Filmtechnik und Filmkultur« das Verfahren der Nachsynchronisation. Mit vielen Filmkritikern und Leuten aus der Branche war er darin einig, »daß eine wirklich ehrlich, d. h. mit den dem Tonoriginal tatsächlich entsprechenden Mitteln durchgeführte Synchronisation unter Kontrolle und Beratung von Fachautoritäten durchaus einen echten und kulturell wertvollen Eindruck vermitteln kann. Manchmal ist eine gut gelungene Synchronisation besser als eine ›echte‹, infolge der zahllosen widrigen Begleitumstände bei der Aufnahme schlecht gelungene Tonbildszene, die an Ort und Stelle gemacht wurde.«<sup>56</sup>

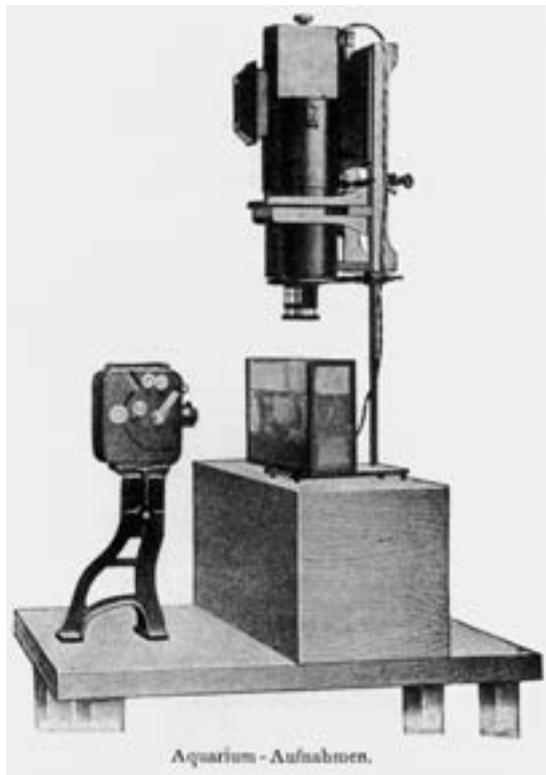
In der Tat war die Herstellung von bildsynchronen Originaltonaufnahmen außerhalb wie innerhalb der Ateliers mit einem enormen apparativen Aufwand verbunden. Die Klangfilm, eine von den Elektrokonzernen Siemens und AEG gebildete Firma, die Ausrüstungen für das Tobis-Klangfilm Lichttonverfahren lieferte, empfahl 1931 den Filmemachern und Produzenten für Außenaufnahmen entweder ihren Tonaufnahmewagen oder aber ihre tragbare Aufnahmeapparatur – eine Ausrüstung, deren Einzelteile am ehesten von einer Kolonne von Möbelpackern bewegt werden konnten und gut und gern einen LKW füllten. »An der Szene befinden sich die beiden Bildkameras, 4 Mikrophone und ein Feldfernsprecher. Dann folgt in 50 m Kabelabstand das Gros der Geräte, nämlich Tonkamera, Verstärker, Mischbrett, Umformer, Anlasser, Reserveteile und Fernsprechstation. Alles dies kann in dem größeren der beiden Zelte Platz finden. Da hier alle umlaufenden Maschinen noch elektrischen Antrieb haben, ist keine akustische Störung von diesem Hauptplatz bis zur Szene möglich. Den Ausgangspunkt der Energieversorgung dagegen mußte man noch 150 m weiter weg, also 200 m von der Szene entfernt, aufstellen, da Akkumulatoren aus Gewichtsgründen nicht in Frage kamen und deshalb zur Speisung des reinen Maschinenbetriebes ein Benzinmotor gewählt wurde.«<sup>57</sup>

Der ganze Aufwand diente dazu, mittels der Tonkamera auf ein spezielles Ton-Negativmaterial, das gleiche Abmessungen wie das Bildnegativ besaß, eine 2,5 mm breite Tonspur kontinuierlich aufzubelichten. Nach dem Aufbau dieser Apparatur den Brunftschrei des Auerochsen synchron einzufangen, war nicht gerade einfach, denn erst einmal musste der Generator laufen, um einen 48-periodigen Drehstrom zu erzeugen, der Bild- und Tonkameras mit 24 Bildern pro Sekunde antrieb. Dann mussten Synchronzeichen auf die Filme aufbelichtet werden, und Bild- und Tonabteilung mussten sich telefonisch verständigen, dass alles ordnungsgemäß funktionierte.

Im Laufgeräusch der Kameras bestand für den Tonfilm ein weiteres Problem. Zwar begannen die Kamerahersteller mit der Einführung des Tonfilms, Schallschutzgehäuse für ihre Geräte zu konstruieren, nur machten diese ›Blimp‹ genannten Teile die Kameras noch klobiger und unhandlicher. Eine ›geblimpete‹ Kamera ist nicht ganz so unbeweglich wie ein Gerät, das samt Kameramann in einer telefonzellengroßen ›Ice-Box‹ steckte, wie sie in den Anfangsjahren des Tonfilms in den Studios benutzt wurde – doch war auch eine geblimpete Kamera weit entfernt von den bildlichen Möglichkeiten der kleinen Federwerkkamera. Neben den riesigen Kosten für die O-Ton-Aufnahme gab es also gute Gründe,

<sup>56</sup> Kaufmann 1931, S. 29.

<sup>57</sup> Fischer/Lichte 1931, S. 364f.



Filmtechnik, Nr. 10, 15. 5. 1926

sich für die nachträgliche Synchronisation zu entscheiden.

Für den Kulturfilm gab es zeitweise so etwas wie ›Hybridformen‹, nämlich nachsynchronisierte und kommentierte Schnittfassungen, denen am Anfang und Ende im O-Ton der Kommentator in einer Originaltonszene hinzugefügt wurde: Reminiszenz an den Kinovortrag der Stummfilmzeit. GLÄSERNE WUNDERTIERE (1929) und IM REICHE DER LILIPUTANER (1939), beide von Ulrich K. T. Schulz und Herta Jülich mit der Mikroskop-Kamera der Kulturabteilung der Ufa hergestellt, sind solche Werke.

Bevor sich das Lichttonverfahren durchsetzte, gab es zahlreiche Versuche, Bild und Ton synchron aufzunehmen und abzuspielen. In den 20er Jahren wurde am Lichtton-, Nadelton- und Magnettonverfahren gearbeitet, wobei das Magnettonverfahren erst in den 30er Jahren für den Rundfunkbereich interessant wurde; als Verfahren zur Filmtonaufnahme setzte es sich erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg durch. Das Nadeltonverfahren nutzt

die Wachsmatrize als Aufnahme- und die Schallplatte als Wiedergabemedium, führte jedoch durch Trennung von Bild und Ton bei der Wiedergabe oft zu Asynchronitäten. Allein das Lichttonverfahren, das die Tonspur neben dem Bild auf dem Kopierfilm vereinigte, setzte sich durch.

Vereinfacht gesagt funktioniert das Lichttonaufnahmeverfahren folgendermaßen: »Die vom Mikrofon kommenden Sprechwechselströme werden im Verstärker vervielfacht, gehen zu einem Lichtsteuerelement (z. B. Ultrafrequenzlampe, Kerrzelle, Spiegelgalvanometer), das die Stromschwankungen trägeheitslos in Lichtschwankungen wandelt. Dieses Licht fällt durch eine Optik und einen feinen Spalt auf die Tonspur des Films. Nach der Entwicklung sind unterschiedliche Schwärzungen zu sehen.« Je nach Verfahren als Sprossen- oder als Amplitudenschrift. »Bei der Wiedergabe im Filmprojektor ist der Weg umgekehrt: Eine Tonlampe durchleuchtet über den Tonspalt die Tonspur. Die wechselnden Schwärzungen lassen das Licht entsprechend stärker oder schwächer auf eine lichtempfindliche Zelle (Photozelle, Solarzelle) fallen, die aus den Lichtschwankungen wieder Stromschwankungen machen. Die sehr kleinen Ströme vergrößert ein Verstärker und führt sie dem Lautsprecher zu.«<sup>58</sup>

58 Bell 2002, S. 114.

Bei der Synchronaufnahme laufen Bildkamera und Tonkamera elektrisch synchronisiert, die Bildkamera transportiert den Filmstreifen intermittierend, die Tonkamera kontinuierlich. Um bei der kombinierten Bild-Tonkopie den intermittierenden Transport des Films am Bildfenster und den kontinuierlichen Transport des Films bei der Tonabtastung zu gewährleisten, wurde im Projektor zwischen Bildfenster und Tonabnehmer ein genormter Abstand eingeführt, der durch die Schlaufenführung des Films und eine Schwungmasse nahe der Tonabtastung groß genug war, um die Kopie am Tonabnehmer gleichmäßig zu transportieren. Der dem Einzelbild zugehörige Ton eilt also dem Bild voraus. Die Umstellung der in der Stummfilmperiode gängigen Bildaufnahme und Wiedergabefrequenz von 18–20 Bildern pro Sekunde auf 24 Bilder wurde nötig, um durch eine höhere Laufgeschwindigkeit des Films den Frequenzumfang zu erhöhen, der in den Anfangsjahren des Lichttonverfahrens die Telefonqualität nicht weit übertraf. Es blieb noch das Problem, die Tonspur auf der Filmkopie unterzubringen; hier gab es nur die Wahl, das Bildfeld seitlich zu beschneiden und die Tonspur zwischen Bild und Perforation einzukopieren. Das 35 mm-Normalfilmformat war weltweit Standard, die Stummfilmprojektoren konnte man mit Masken im Bildfenster und mit Tonabnehmern nachrüsten.<sup>59</sup>

Die auf der Filmkopie untergebrachte Tonspur führte vorübergehend zu einem anderen Bild-Seitenverhältnis. 2,5 mm des Bildes im Stummfilm-Vollformat fielen an der Seite zu Gunsten des Tones weg, das Seitenverhältnis des Bildes reduzierte sich auf etwa 1:1,2. Auch die optische Achse, die durch den Mittelpunkt des Bildfeldes läuft, war durch diese Formatänderung seitlich verschoben. Erst mit der Normierung des Tonfilmaufnahmeformats, die das Bildfeld auch in der Horizontalen proportional verkleinerte und in etwa das alte Seitenverhältnis wiederherstellte, verschwanden diese Irritationen.

Auch für die Beleuchtungstechnik hatte die Einführung des Tonfilms, freilich vorwiegend bei der O-Ton-Aufnahme, Konsequenzen: An die Stelle der bis dahin gebräuchlichen Kohlebogenlampen, die heftige Geräusche abgaben, traten die Nitralampen, Halogenglühlampen mit wärmerem Spektrum, die zwar geräuschlos brannten, aber einen, gemessen an der Lichtausbeute, hohen Anteil von Wärmestrahlen abgaben. Mit der Einführung des panchromatischen Films war die Verwendung von Kohlebogenlicht mit seinem stark blauen Spektrum jedoch schon in den Jahren ab 1926/27 zurückgegangen, wenngleich diese Lampentypen durch den Einsatz von Effektkohlen, die ein wärmeres Lichtspektrum abgaben, und wegen der hohen Lichtausbeute in Gebrauch blieben.

Das Lichttonverfahren wurde in Deutschland und zahlreichen europäischen Ländern von den Elektrokonzernen Siemens und AEG und von der Tobis durchgesetzt. Das als ›Tobis-Klangfilm‹ für den Aufnahmebereich und ›Klangfilm-Tobis‹ für den Wiedergabebereich bezeichnete System kam durch einen Auswertungsvertrag zustande, den die Klangfilm als Tochter von Siemens und AEG mit der in Konkurrenz stehenden Tobis (Tonbild-Syndikat) 1929 schloss, mit dem Ziel der gemeinsamen Auswertung des umfangreichen Patentbesitzes. Gegründet wurde die Tobis 1928 mit dem Kapital verschiedener Firmen aus der Elektroindustrie und der Dresdner Bank sowie auf Drängen der Deutschen Tonfilm, die

59 Vgl. Fischer/Lichte 1931, S. 277.



Klangfilm-Aufnahme-Koffer. Berlin 1932. [Werbeschrift]

der I. G. Farben, also der Agfa nahe stand.<sup>60</sup> Die Gründung der Tobis zielte auf eine »Standardisierung der europäischen Tonfilmtechnik« ab und darauf, »die bedeutendsten europäischen Patenthalter und Vertreter der Elektroindustrie zu einer Kooperation zu bewegen, um so der US-Konkurrenz mit ihren Tonfilmen und Techniken zu begegnen und die Absatzmärkte zu sichern.«<sup>61</sup> 1930 teilten sich amerikanische und europäische Konzerne den Weltmarkt auf. Schon 1931 waren in Europa 55 Ateliers mit Aufnahmeeinheiten und Mischstudios der Tobis-Klangfilm ausgerüstet.<sup>62</sup> Mühl-Benninghaus gibt für 1931 eine Gesamtzahl von 5071 Kinos in Deutschland an, davon 2320 Tonfilmtheater, ein Anteil, der sehr rasch stieg.

Auf der Produktionsseite darf die Tatsache, dass im selben Jahr nur noch zwei von 144 Spielfilmen als Stummfilme produziert wurden, nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Anteil von neu produzierten Stummfilmen im Kultur- und Industriefilm bis weit in 30er Jahre hinein sehr hoch blieb. Noch 1934 werden im Bereich des technischen Films, also des Industriefilms und des Kulturfilms mit technischen Themen, laut Veröffentlichungen der Prüfstellen etwa gleich viele Neuproduktionen als Stumm- und als Tonfilme hergestellt.<sup>63</sup> Der Stummfilm be-

60 Vgl. Mühl-Benninghaus 2002, S. 68.

61 Tiefenschärfe online. Kongress »Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg«. <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/Medienzentrum/zmm-news/Sose0102/Impr0102.htm> (30. 6. 2004).

62 Vgl. Fischer/Lichte 1931, S. 2.

63 Vgl. Lasally 1935, S. 291.

hauptete sich in manchen Bereichen, wurde in den folgenden Jahren jedoch mehr und mehr zum stumm gedrehten und dann nachvertonten Film. Diese Praxis hielt für den Kulturfilm bis zu dessen Ende in den 60er Jahren an.

Abgesehen von den gravierenden technischen Umstellungen, die mit der raschen Einführung des Tonfilms um 1930 verbunden waren, kann die Periode zwischen Weltkrieg und Nationalsozialismus für die Technik des Films als eine der Konsolidierung und Verwissenschaftlichung bezeichnet werden. Die Orientierung von Sparten der chemischen und optischen Industrie auf den Foto- und Filmsektor als potentiell lukratives Geschäftsfeld bringt eine kontinuierliche Modernisierung und Vereinheitlichung aller für die Herstellung von Filmen nötigen Technologien hervor – sowohl auf der Ebene der Rohfilmmaterialien als auch der Bearbeitungsprozesse und im Bereich der optisch-mechanischen Geräte. Diese Entwicklung konnte nur von großen Kapitalgesellschaften vorangetrieben werden, die ihrerseits spezielle Bereiche der feinmechanischen Geräteherstellung kleineren Firmen überließen. Gleichzeitig entwickelten sich aus den Interessen der Konzerne an dem vielversprechenden Massenmarkt des Amateurfilms zahlreiche technische Neuerungen, die Produktion und Gestaltung des Films insgesamt befruchteten.

Klaus Kreimeier

## Frühes Infotainment. Entwicklungstendenzen der Wochenschau

Die während des Ersten Weltkriegs in der Bevölkerung explosiv gestiegene Nachfrage nach aktuellen Informationen und das Interesse der Reichsführung an einer von ihren politisch-militärischen Zielsetzungen gelenkten Filmpropaganda hatten die Bedeutung der auf filmischen Dokumenten basierenden Berichterstattung akut werden lassen. Oskar Messter, der erfolgreichste Filmfabrikant in Deutschland seit 1896, verfügte schon vor Kriegsbeginn mit seinem vielseitig operierenden Unternehmen über die geeignete Produktionsgrundlage und die erforderlichen materiellen Ressourcen<sup>64</sup>, um auch auf diesem Gebiet als führender Anbieter aufzutreten. Wie keiner seiner Konkurrenten verkörperte Messter in Deutschland jenes Technizitäts- und Organisationsbewusstsein<sup>65</sup>, das für den Übergang von den traditionellen Nachrichtenmedien zu den massenmedialen Formen der Informationsversorgung mit maßgeblich war.

»Aus gelegentlichen Aufnahmen heraus«, so berichtet Messter in den Entwürfen zu seinen Erinnerungen, »entsprang die Idee der im wahren Sinne des Wortes berühmt gewordenen und über die ganze Welt verbreiteten MESSTER-WOCHE. Sie war ursprünglich als ›Kriegs-Woche‹ geplant, als aktuelle Berichterstattung von allen Fronten, an denen unsere Truppen kämpften. [...] Die ausländischen Wochen-Bild-Chroniken von Pathé und Gaumont dominierten anfangs durch ihre Verbindungen mit aller Welt, ich mußte diese mir erst schaffen, und es gelang mir, die MESSTER-WOCHE so zu organisieren, dass mein Warenzeichen mit dem um die Erdkugel sich rollenden Film zum Wahrzeichen schneller und gewissenhafter Bildberichterstattung wurde.«<sup>66</sup>

Aus den Jahrzehnte später verfassten Erinnerungen<sup>67</sup> spricht deutlich das Bemühen Messters, seine Verdienste um die Entwicklung der Wochenschau nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. In der Tat: Die von der Messter-Film ab September 1914 produzierte MESSTER-WOCHE »entwickelte sich für den Messter-Konzern zum großen Geschäft. An mehreren Stellen der Westfront wurden ›Messters Kriegskinos‹ eingerichtet. Später wurden die MESSTER-WOCHEN ins neutrale und verbündete Ausland exportiert. Damit war aus der Messter-Film der wichtigste Gewinnbereich des Messter-Konzerns geworden.«<sup>68</sup>

Noch nach der Übernahme der Messter-Film durch die 1917 gegründete Ufa<sup>69</sup> bestimmt die MESSTER-WOCHE<sup>70</sup> das Rahmenprogramm in den deutschen Kinos

64 Vgl. Bd. I, Kap. 8.5.

65 Vgl. Karlsch 1994, S. 164.

66 BA-N 1275, Sign. 508. Typoskript 1933/34 (BA Koblenz).

67 Messter 1936.

68 Karlsch 1994, S. 161.

69 Zu den Einzelheiten vgl. Koerber 1994, S. 74f.; Karlsch 1994, S. 162ff.

70 Vgl. Koerber 1994, S. 68.

der frühen Nachkriegszeit. Messter tritt seine Unternehmungen an den neuen Konzern ab, weil er befürchtet, bei seinem weitaus geringeren Betriebskapital »mit dieser staatlich unterstützten Firma nicht konkurrieren zu können«<sup>71</sup>. Die Ufa gibt allerdings die MESSTER-WOCHE Anfang 1920 an die Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG) weiter. Zunächst behält sie ihren Namen als ein von den neuen Eigentümern überaus geschätztes Gütesiegel bei, bis die DLG Herstellung und Vertrieb der MESSTER-WOCHE an die Deulig-Film – eine gemeinsame Gründung der Ufa und der DLG – überträgt. Nach van Rennings wird Oskar Messters Wochenschau am 21. Januar 1922 in DEULIG-WOCHE umbenannt<sup>72</sup>; allerdings wird die Bezeichnung ›Messter-Woche‹ in den Programmen des Jahres 1922 ebenso wie im Vorspann der wöchentlichen Ausgaben noch aufgeführt.

### Medialisierung

In eben dem Maße, wie sich die Wochenschau als Medium der Moderne und des 20. Jahrhunderts etabliert, gibt sie zugleich ihre tiefer gelagerten Ursprünge aus den Aktualitätenschauen der Jahrmärkte, dem Repertoire der Panoramen und Dioramen des 19. Jahrhunderts zu erkennen. Das ›kaleidoskopische‹ Strukturprinzip, dem technologisch das Montageverfahren des filmischen Mediums entgegenkommt, wurzelt in älteren Narrations- und Präsentationsstrategien, die offenbar anthropologischen Konstanten der Wahrnehmung und Verarbeitung von Wirklichkeit entsprechen. Der ›bunte Wechsel‹ der Themen und der so stimulierten Emotionen, die Vielfalt sinnlicher Impulse und ihre doppelte Funktion, die sie als Aufmerksamkeitssteuerung und -zerstreuung auf die Rezeptionsseite ausübt, folgen tradierten Mustern, die in der Kultur des Erzählens begründet sind – zumal dann, wenn es um die Vermittlung von ›Neuigkeiten‹ oder ›unerhörten Begebenheiten‹ jenseits des individuellen, jeweils begrenzten Wahrnehmungshorizonts geht. ›Varietas delectat‹ und ›Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen‹ sind Slogans, die traditionell erfolgreiche Kommunikationspolitiken umschreiben: Sie zielen auf eine Bedürfnislage, in der unsere Neugier sowohl fokussiert als auch in einem wohl dosierten Rhythmus abgelenkt, d. h. von wechselnden Eindrücken gefesselt zu werden verlangt.

Industrialisierung, Urbanisierung, die Naturwissenschaften und die technisch generierten Bilder haben diese anthropologischen Konstanten der Wahrnehmung strukturell nicht grundlegend verändert. Aber sie haben sie, unter dem Paradigma der Beschleunigung, in einem Maße dynamisiert, das es gerechtfertigt erscheinen lässt, die Intervention des kinematographischen Bildes in Alltag und Kultur als eine Revolutionierung der Wahrnehmung zu beschreiben, die weitaus mehr impliziert als nur die erfolgreiche Kommerzialisierung eines neuen Bildträgers. Vielmehr wird das technisch produzierte Bild – schon in der Frühgeschichte der Fotografie – zu einem Konsumgegenstand, der die Identität, die Gewohnheiten und das Weltverhältnis seiner Konsumenten stärker prägt als alle früheren Medien. Mit ihm beginnt im strikten Sinn die ›Medialisierung‹ der Wirklichkeit; die

71 BA-N 1275, Sign. 538. Oskar Messter spricht über die Kriegswochenschau. Typoskript 1942.

72 Vgl. van Rennings 1956, S. 73.



Süddeutsche Filmzeitung, Nr. 16, 16. 4. 1926

Bilder werden ubiquitär, d. h. in den unterschiedlichsten Kontexten verfügbar – und nicht der Spielfilm, sondern die ›aktuellen‹, als Dokument und Realitätsbeglaubigung rezipierten Bilder der ›optischen Berichterstattung‹ und der Wochenschau werden zum authentischen Ausdruck jener kulturellen Zäsur, die mit Recht der Kinematographie zugeschrieben wird.

Die Wochenschau ist dabei einem Medienensemble zuzurechnen, in dem vor allem, seit Beginn der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts, die auf der Technik der Fotografie basierenden Aufmerksamkeitsstrategien der illustrierten Wochenzeitschriften eine prominente Rolle übernommen haben. In Deutschland dominiert seit 1890 die »Berliner Illustrierte Zeitung«, ein Ullstein-Produkt, diese Branche, die mit der Erfindung der Autotypie und der Momentfotografie neue Zeitrelationen in die Bildberichterstattung einführt. »Jetzt wurde die bildliche Wiedergabe

auch der schnellsten und flüchtigsten Äußerung des modernen Lebens möglich. Ereignisse unter freiem Himmel konnten durch das Momentbild festgehalten und mechanisch wiedergegeben werden.«<sup>73</sup> Schon vor der Jahrhundertwende erfährt die Bildberichterstattung über Sportereignisse einen Aufschwung.

Ullstein führt, neben dem Abonnement, den Einzelverkauf seiner Zeitschrift ein und erobert so neue, weniger zahlungskräftige, an der Tagesaktualität und ihrer anschaulichen Vermittlung interessierte Leserschichten. Mit der Komplett-Rotationsmaschine, die der Verlag 1902 in seiner Druckerei installieren lässt, werden abermals neue Beschleunigungen, ebenso neue Auflagenhöhen erreicht. August Scherls Konkurrenzblatt »Die Woche«, seit 1899 auf dem Markt, kreierte den Typus des modernen Bildreporters und mit ihm den Faktor Mobilität: Der neue Berichtersteller wartet nicht mehr auf die Ereignisse, sondern setzt sich auf ihre Spur.

Mit Kurt Korff, den Hermann Ullstein zum Chefredakteur der »Berliner Illustrierten« ernannt, scheint die Entwicklung gar Jahrzehnte zu überspringen; gefragt sind nun »Ubiquität«, Assoziationsvermögen, eine virtuelle Gesamtsicht der Welt und das, was erst hundert Jahre später »Schnittstellen-Kompetenz« genannt werden wird. »Sein Reichtum an guten Ideen, sein Witz, sein Weitblick und seine Vielseitigkeit waren unerschöpflich. Obwohl er nie reiste und fast nie Urlaub nahm, war er in New York ebenso zu Hause wie in London, in der Filmwelt ebenso wie in der Politik, in der Technik ebenso wie in der Wissenschaft, in der Kunst ebenso wie in der Mode.«<sup>74</sup> Korff selbst fasst seine journalistischen Erfahrungen so zusammen: »[...] erst in einer Zeit, in der das Leben »durch das Auge« eine stärkere Rolle zu spielen begann, war das Bedürfnis nach visueller Erfassung so stark geworden, daß man dazu übergehen konnte, das Bild selbst als Nachricht zu verwenden. Das bedeutete eine völlig neue Einstellung dem Bild gegenüber. Es ist kein Zufall, daß die Entwicklung des Kinos und die Entwicklung der »Berliner Illustrierten Zeitung« ziemlich parallel laufen. Mehr und mehr gewöhnte sich das Publikum daran, die Ereignisse der Welt stärker durch das Bild auf sich wirken zu lassen als durch die Nachricht.«<sup>75</sup>

Schon die »Berliner Illustrierte« versteht sich – so Korff wörtlich – als »Zeitchronik« und verweist eben darin auf das Strukturprinzip und den Anspruch der Wochenschau, mittels Strategien der Visualisierung und behaupteter Kongruenz von »Realität« und Bild dem Zuschauer eine vertrauenswürdige Lektüre seiner Gegenwart zu ermöglichen. Und schon Ullsteins Zeitschrift konzipiert für ihre Leser – wie wenige Jahre später Messers Wochenschau für ihr Kinopublikum – eine Art Universalsicht alles Wissenswerten, gestützt auf die nicht hinterfragte Authentizität des fotografischen Bildes: »Einsteins Theorie wurde zu erklären versucht, die Ergebnisse und Schilderungen vieler bedeutender Forschungsreisender der Neuzeit, der Everest-Expedition, der Deutschen Atlantischen Expedition, Amundsens Nordpolflug erschienen zuerst in der »Berliner Illustrierten.«<sup>76</sup> Damit sind Programm und Aufbau der »optischen Berichterstattung« im Film und in der Wochenschau der kommenden Jahrzehnte vorformuliert. 1927 wird Heinrich Roel-

73 Mendelssohn 1982, S. 140f.

74 Mendelssohn 1982, S. 150f.

75 Zit. n. Mendelssohn 1982, S. 152.

76 Mendelssohn 1982, S. 152.

lenbleg, Leiter der UFA-WOCHENSCHAU, sein Produkt als »illustrierte Zeitungsbeilage«, als »gekurbelte Zeitgeschichte« bezeichnen. Mehr noch als die »tote Photographie« behalte »die Filmaufnahme eines weltgeschichtlichen Ereignisses immer ihren bleibenden Wert, selbst noch für Generationen nach uns.«<sup>77</sup>

### Eine kinematographische Institution

Der erste »moderne Krieg« hatte das Bedürfnis einer emotionalisierten Zivilbevölkerung nach bildhaft-anschaulicher Bestätigung der eigenen Gefühls- und Bewusstseinslage entfesselt – und das Interesse an »realitätsnahen«, dem erwünschten Patriotismus verfügbaren Bildern belebt. In der Archivkompilation MESS-TER-WOCHE 1918 aus dem letzten Kriegsjahr dominieren, durchaus im Sinne der Propagandastäbe, die politisch-militärischen Sujets, doch die Auswahl der Themen und die Zwischentitel signalisieren bereits unmissverständlich eine gegenüber der Kriegsbegeisterung von 1914 ernüchterte, ja demoralisierte Stimmungslage. Mehr noch als die Bilder selbst verweisen die Titel der Beiträge, wenn auch lakonisch und eher indirekt, auf die Notlage der Zivilbevölkerung. So zeigen »Spezialaufnahmen« eines Messter-Berichterstatters einen »Kinderfestzug anlässlich des am 6. August 1918 veranstalteten Opfertages zugunsten der Allgemeinen Kriegswohlfahrtspflege.« Appelle an eine kriegsmüde Solidargemeinschaft, die sich elementaren Existenzproblemen gegenüber sieht: Ein Bericht über »Notstandsarbeiten« in Berlin-Steglitz präsentiert »im finnischen Bausystem« errichtete Fertighäuser als Maßnahme gegen die grassierende Wohnungsnot.

Die durchschnittliche Länge der MESSTER-WOCHEN-Beiträge im letzten Kriegsjahr liegt bei ca. eineinhalb Minuten; jede Ausgabe enthält, bei einer Gesamtlänge zwischen 170 und 190 Metern, zehn bis fünfzehn Sujets.<sup>78</sup> Das erhaltene Material weist keine Beteiligte auf – ebenso wenig wie das der späteren DEULIG- und UFA-WOCHENSCHAUEN. Regelmäßig hingegen sind die einzelnen Filmberichte mit dem Vermerk »Spezialaufnahmen unseres Berichterstatters« versehen – als Hinweis auf die Exklusivität der gezeigten Bilder ein Teil von Messters Marketingstrategie. Dezidiert politische Berichte wie etwa die Sequenz über den Friedensschluss mit Rumänien (MESSTER-WOCHE 1918) beschränken sich auf reine Bildberichterstattung; d. h. der Zuschauer erfährt keine Einzelheiten über den Gegenstand der Verhandlungen oder gar den Inhalt der Verträge (die Abtretung der Dobrudscha an Bulgarien und die Garantie für Deutschland, die Ölquellen auf dem Balkan zu nutzen). Dem politisch interessierten Zuschauer, der seine Informationen aus der Presse bezieht, liefern die frühen Wochenschauformen ein zusätzliches, visuelles Angebot; der weniger informierte Rezipient wird – durchaus noch in der Tradition der Kinematographen-Theater auf den Jahrmärkten der Jahrhundertwende – mit dem kontextlosen Ereignis selbst, d. h. mit seinem von den Inhalten abstrahierten Schauwert bedient: Politik nimmt er als Tableau historischer Figuren wahr; der Zwischentitel versichert ihm, diese seien dabei, Frieden zu stiften.

<sup>77</sup> Roellenbleg 1927.

<sup>78</sup> BA-N 1275, Sign. 297. Programmzettel der MESSTER-WOCHE 1918.

Eben dieser Herausstellung politischer Akteure entspricht der Aufbau auch solcher Berichte, die dichter am Alltag, mithin an den Erfahrungen der Zuschauer angesiedelt sind. Anlass für die Filmaufnahmen von den Notstandsarbeiten in Berlin-Steglitz ist die Besichtigung der Baumaßnahmen durch einen Reichskommissar, der in Begleitung des finnischen Gesandten und umgeben von seinem Beamtenross gezeigt wird. Zu sehen sind schwarz gewandete Honoratioren, die kreuz und quer über ein Baugelände laufen; die »im finnischen Bausystem« errichteten Unterkünfte selbst – durchaus ein Novum für die Berliner Bevölkerung – bilden allenfalls die Kulisse; ihnen gilt kein neugieriger Blick der Kamera.

Um die frühen Wochenschauaufnahmen, im Sinne Odins, einer »dokumentarisierenden Lektüre«<sup>79</sup> durch den Rezipienten zuzuordnen, muss die mediale Konstruktion Wochenschau selbst als »kinematographische Institution« verstanden werden, die ihrem Publikum einen »Lektüremodus« vorschreibt, d. h. es mit Leseanleitungen ausstattet. Eine zentrale Funktion kommt dabei den Zwischentiteln zu, die das in der folgenden Sequenz präsentierte Geschehen zu »erläutern« haben. Sie fungieren semantisch als schriftsprachliche Repräsentation des visuell Präsentierten und pragmatisch als Lesehilfen. Zugleich übernehmen sie die »dokumentarisierende Etikettierung« (Odin) des filmischen Korpus, indem sie das Gezeigte als Abbild eines Geschehenen, mithin als Reproduktion verbürgter Realität beglaubigen. Der Rezipient besiegelt den Vertrag, der ihm von der kinematographischen Instanz Wochenschau angeboten wird, durch sein Vertrauen. Dieses Vertrauen ist grundlegend für die Rezeption und leistet beides: die Einordnung des Gezeigten in einen vorgegebenen Wissenskontext, aber auch seine kontextfreie Wahrnehmung, die gerade durch das Fehlen von Kontextualität gegen Infragestellungen abgesichert ist.

Die Kamera übernimmt, im Dienst der dokumentarisierenden Etikettierung, eine Zeigefunktion. Wie schon die Kameraleute Lumières<sup>80</sup> suchen Messters »Berichterstatter« einen point of view, der es ihnen ermöglicht, bewegte Szenen (Straßenverkehr, Umzüge, Aufmärsche) aus meist totaler Einstellung mit einem Minimum an Kameramobilität zu beobachten. Es sind nicht allein die technischen Standards, es ist auch dieser Zeigegestus, der den Bildausschnitt auf eine stabile Kadrierung festlegt – von einem Standpunkt aus, der dem Zuschauer gleichermaßen Präsenz wie (>objektive<) Übersicht vermittelt.

Demonstrationen wie der Münchner Kinderfestzug bewegen sich aus der Bildtiefe nach vorn, zunächst auf die Kamera zu, bis sie in einem leichten Bogen nach links (oder rechts) aus dem Bild schwenken. (Schon 1899 hatte Kaiser Wilhelm II. seinem Hofberichterstatter Messter bestätigt: »Am wirksamsten sind die Bilder, wo das Objekt auf den Beschauer von hinten nach vorne zu kommt!«<sup>81</sup>) In einem Bericht über die Trauerfeier für den Reichspräsidenten (MESSTER-WOCHE 1918) hat die Kamera eine Position dicht an der Freitreppe des Reichstagsgebäudes bezogen, um zunächst den Auszug der Trauergemeinde aus dem Gebäude aufzunehmen und dann, in einer halbnahen Einstellung, zu beobachten, wie der Sarg feierlich auf den Leichenwagen gehoben wird. Kameraperspektive, Bildaus-

79 Vgl. Odin 1990, S. 125 ff.

80 Vgl. Belloi 1995, S. 27 ff.

81 Koerber 1994, S. 47.

schnitt und Montage folgen hier weniger einem narrativen als einem deiktischen Muster, das noch Spuren des Kinos der Attraktionen aufweist. Ein Geschehen wird ›ausgestellt‹, der Schauwert zählt: im Bericht über die Beisetzungsfestlichkeiten für den Oberkommandierenden von Kessel z. B. die schwarzen Schabracken der Pferde und die Traditionsuniformen des Regiments. Auch dort, wo Kamera und Montage beweglicher, dynamischer agieren, dienen sie nicht dem Fluss der Erzählung, haben die Bilder überwiegend eine hinweisende, verdeutlichende Funktion. Die Reihe der Politiker am Verhandlungstisch bei der Vertragsunterschrift in Rumänien wird aus der Nähe betrachtet; Schuss und Gegenschuss, nahe und halbnaher Einstellungen wechseln einander ab. Der filmische Text konstruiert hier sehr bewusst eine Beobachtungssituation – und delegiert die Instanz des (Kamera-)Beobachters an den Zuschauer im Kino weiter.

In der Regel verhält sich die Kamera abwartend; physische Nähe kommt nur dann zustande, wenn sich die gefilmten Protagonisten auf die Kamera zu- und an ihr vorbei aus dem Bild bewegen. In dem nur fragmentarisch erhaltenen Bericht »Zur Wiederaufnahme der Offensive im Westen« in MESSTER-WOCHE 23/1918 führt diese Bewegung zu einer merklichen Irritation. Zwei Generäle, von Woyrsch und von Below, gehen, aus einem Gebäude tretend, im Gespräch auf die Kamera zu; einer von ihnen reagiert sichtlich irritiert auf die Anwesenheit des ›Apparats‹ und blickt fragend seinen Begleiter an. Dieser nickt nur kurz: Alles in Ordnung. Die Reaktion auf die Medienpräsenz, das enthüllt diese Sequenz, ist noch nicht Konvention; ihr fehlt noch die Nonchalance des Beobachteten, der das Beobachtetwerden als mediales Spiel zu handhaben weiß.

Das nur äußerst fragmentarisch erhaltene Messter-Material zur Novemberrevolution 1918/19 sowie zur Gründung der Weimarer Nationalversammlung enthält eine Fülle von Indizien, die Rückschlüsse auf die Herausbildung der Wochenschau als mediale Institution und politische Beobachtungsinstanz erlauben. Im erhaltenen Material sind allerdings die Kompilationsstrategien der damaligen Produzenten und die späteren Verwertungsinteressen der Archive nicht immer scharf zu trennen. Der Historiker muss sich an Zwischentiteln orientieren, freilich ohne sicher sein zu können, dass die folgenden Sequenzen der originalen Materialanordnung entsprechen. (Zum Beispiel ist wichtiges Filmmaterial im Bundesarchiv-Filmarchiv unter dem irreführenden Archivtitel MESSTER-WOCHE 47/1918 kompiliert, darunter eine Reihe kohärenter Sequenzen, die originalen Messter-Ausgaben zwischen November 1918 und Januar 1919 entsprechen; überwiegend jedoch handelt es sich um eine unsystematische Zusammenstellung nicht oder nur vereinzelt datierter Einzelsujets.)

Doch selbst aus einer unsystematisch scheinenden Sequenz wie jener mit dem Titel »Von den Straßenkämpfen in Berlin. Auf dem Alexanderplatz« in MESSTER-WOCHE 47/1918, deren Material offensichtlich aus den Dezembertagen des Jahres 1918 stammt, schält sich eine semantische Struktur heraus, deren didaktische Funktion nicht zu übersehen ist. Leere oder von Menschenmassen wogende Straßenzüge, aufmarschierende Ordnungskräfte mit weißen Armbinden, zerschossene Fassaden, Rauchschwaden, rennende Straßenpassanten und ein Toter, der zunächst ostentativ der Kamera präsentiert, dann in ein Tuch gehüllt und aus dem Bild getragen wird, signalisieren dem heutigen Betrachter ›Chaos‹ – doch zu unterscheiden ist zwischen den Orientierungsschwierigkeiten der Nachgeborenen

und der emotionalen Partizipation eines zeitgenössischen Kinopublikums, das die filmische Realität<sup>82</sup> mit seinen Realerfahrungen verbinden kann und in den gebotenen Bildern die Nacherzählung des selbst Erlebten (oder vom Hörensagen Bekannten) sucht.

Der politischen ›Beeinflussung‹ geht die Steuerung der Wahrnehmung voraus. Die Wochenschau, zwischen Krieg und Revolution, positioniert sich zunächst als kinematographische Institution, die ihre medialen Spezifika entwickelt und zugleich ihren Adressaten zu bestimmen sucht. Auch der Modus der Adressierung<sup>83</sup> scheint noch nicht entschieden: Wendet sich hier eine mediale Autorität an ein manipulierbares Auditorium, ein allwissender Erzähler an ein unwissendes Publikum – oder geht es nicht eher um Beweisführung, um eine ›demonstratio ad oculos‹, mit der ein neues Medium seine Zuschauer von seiner Realitätsnähe zu überzeugen sucht? Realitätsnähe heißt, im Sinne der kinematographischen Attraktion, stets physische Nähe und Absage an Abstraktion. Das Abstraktum ›Politik‹ gewinnt Gestalt in ›leibhaftigen‹ Politikern, deren Blick das Medium mit dem Blick der Kamera zu verkuppeln sucht – bis sie, herablassend oder scheu und noch ohne Erfahrung mit dem ›Apparat‹, dem Publikum selbst ins Auge sehen. Die Instanz des allwissenden Erzählers begnügt sich mit der Rolle des Vermittlers, der sein Wissen an die Zwischentitel delegiert.

Eben dieses Schema befolgt eine überdurchschnittlich lange Sequenz, die aus Anlass der Wahlen zur Nationalversammlung »wichtige Persönlichkeiten« des neuen republikanischen Parlaments vorstellt, darunter eine Reihe von neu ernannten Ministern wie Dr. Eduard David, Matthias Erzberger und Dr. Hugo Wendorff; Abgeordnete der Mehrheitssozialisten (Maria Juchacz, Wilhelmine Kähler), der USPD (Friedrich Zubeil), der konservativen Christlichen Volkspartei (Karl Herold) und selbst abgesetzte Funktionsträger wie den ehemaligen Staatssekretär des Reichskolonialamtes (MESSTER-WOCHE 47/1918).<sup>84</sup>

Die offensichtlich im Frühjahr 1919 in Weimar entstandenen Bilder verhehlen nicht das inszenatorische Arrangement. Sie heben es sogar hervor, indem sie die prominenten Politiker ähnlich wie die Schauspielerstars im Vorspann der Spielfilme aus den 10er Jahren präsentieren: frontal zur Kamera, ins Objektiv blickend, der Körper meist starr wie im Fotoatelier. Den Gesichtern ist die Unsicherheit der Situation abzulesen, die bange Frage, ob hier ein Lächeln oder eher staatsmännische Würde geboten sei. Nicht alle fügen sich den Anweisungen des Operateurs, viele eilen an der Kamera vorbei oder gönnen ihr allenfalls einen Seitenblick. Einige wenige Einstellungen suchen die ›gestellte‹ Pose zu vermeiden und bemühen sich um den ›authentischen Augenblick‹ – etwa wenn sich Erzberger in Begleitung von Abgeordneten der Zentrumsparterie der Kameraposition nähert oder Schatzminister Dr. Gothein im Gespräch mit seinen Kollegen wie zufällig im Vordergrund stehen bleibt.

Erkennbar findet hier, an der Bruchstelle zwischen Kaiserreich und Demokratie, die Konstitution eines neuen publizistischen Mediums statt, das seine Funktion als beobachtende Instanz zu definieren sucht. Borgte die ›optische Berichterstat-

82 Vgl. Hohenberger 1988, S. 28 ff.; Hattendorf 1994, S. 43 ff.

83 Vgl. Nichols 1998, S. 167 ff.

84 Das Sujet wird in Ausgabe Nr. 9 der Messter-Programme von 1919 aufgeführt. BA-N 1275, Sign. 298.

tung< Messters vor 1914 noch ihren Glanz von der dynastisch-militärischen Aura der wilhelminischen Repräsentationskultur, so sehen sich nun die Operateure Kriegskrüppeln konfrontiert und zerschossenen Soldaten, die auf Bahren ins Wahllokal getragen werden, um ihre Stimme für Ebert und Scheidemann, die Garanten der neuen Ordnung, abzugeben. Krankenschwestern promenieren lachend, Arm in Arm mit Kriegsverletzten, vor Transparenten bürgerlicher, sozialdemokratischer und revolutionärer Parteien, als sei ein nicht ganz geheures Volksfest im Gange.

### Organisator der kollektiven Wahrnehmung

Die Wochenschaubilder der revolutionär bewegten Wochen um die Jahreswende 1918/19 vermitteln zwar das Panorama einer Gesellschaft im Umbruch, deren Unruhe, deren von Tag zu Tag durch widerstrebende Parolen erregte Reizbarkeit sich in den urbanen Zentren, vor allem in Berlin, dem Straßenbild mitteilt. Doch die Straße, auch dies ist den Bildern eingeschrieben, wird von den Ordnungskräften beherrscht. Die militärische Niederlage hatte das monarchische Regime der Hohenzollern mit einem Schlag von der politischen Bühne gefegt. Eher widerwillig – und vor allem: ohne politisches Konzept – sah sich die Mehrheitsfraktion der Sozialdemokratie um Ebert und Scheidemann vor die Notwendigkeit gestellt, Verantwortung zu übernehmen und die Grundlagen für ein parlamentarisches System zu schaffen. Die radikale sozialistische Opposition – linke USPD und Spartakusbund – agitierte für den Sturz der kapitalistischen Verhältnisse, befand sich jedoch in einer aussichtslosen Minderheitsposition und verfügte über keine nennenswerte soziale Basis in der Arbeiterschaft.

Die Arbeiter- und Soldatenräte, hervorgegangen aus der Meuterei in der Kriegsmarine Anfang November 1918 und aus den revolutionären Kämpfen in München und Berlin, stellten zu keinem Zeitpunkt die Machtfrage; im Gegenteil agitierten sie als Garanten einer im Wesentlichen ›geordneten‹ Kapitulation und übertrugen schon im November die exekutive Gewalt an die Volksbeauftragten unter Ebert. In den Wochen des politischen Übergangs beherrschten die roten Fahnen der Rätebewegung das Straßenbild; gleichzeitig signalisierten ihre weißen Armbinden dem verängstigten oder desorientierten Bürger, dass Sicherheit und Ordnung, nicht aber Umsturz und soziale Revolution das Gebot der Stunde seien. »Die Massen der deutschen Soldaten waren im November 1918 wahrlich keine Bolschewiken, aber auch soweit sie bürgerlichen Parteien angehörten oder ganz parteilos waren, machten sie jetzt eine Art von bolschewistischer Aktion mit. Der rebellierende deutsche Soldat mußte, um irgend eine ideologische Rechtfertigung seines Handelns zu finden, mindestens als Sozialist auftreten: Die schwarzweißrote Fahne wurde durch die rote ersetzt. [...] So traten die deutschen Soldaten als Sozialisten auf, wenn sie die Autorität der Generäle und Fürsten abschüttelten.«<sup>85</sup>

Nicht aufrührerische, demagogisch verführte Massen, sondern die sozialdemokratisch gesinnten Arbeiter und Soldaten sind die dramatis personae der Wochenschaubilder von 1918/19, und ihre ambivalente historische Rolle zwischen ›bol-

<sup>85</sup> Rosenberg 1970, S. 10.



Kinematograph, Nr. 688/89, 1. 4. 1920

schewistischer Aktion« und Stabilisierungsfunktion prägt auch die Narrationsmuster der Berichterstattung. Auch die Operateure der MESSTER-WOCHE müssen sich auf ungewohnte, noch instabile Machtverhältnisse und auf eine neue, bisher unbekannte Dynamik der (politisierten) Masse einstellen. Die im Kaiserreich eingeübte »Untertanenkinematographie«<sup>86</sup> hat ihr politisches Über-Ich, aber auch ihren Adressaten verloren.

In einem Titel wie »Die gewaltigen Vertrauenskundgebungen für die Regierung Ebert-Scheidemann am 6. Januar in Berlin« (MESSTER-WOCHE 47/1918) drückt sich beides aus: der Spürsinn dafür, dass eine politische Strömung im Bild der wogenden Masse historische Qualität, aber auch Medienqualität gewinnt – und eine instinktsichere Orientierung an den neuen Machtstrukturen. Soldaten, die das monarchische System gestürzt haben, marschieren auf den Straßen – und Soldaten, die das neue System zu schützen haben, sperren die Straßen ab: bewaffneter Schutz für eine Revolution, die gleichzeitig im Zaum gehalten werden muss. Noch ungenlenk versucht das Medium, eine neue, zivile Staatsmacht in persona ins Bild zu setzen: »Reichspräsident Ebert mit seiner Gemahlin auf einem Spaziergang in Weimar.«<sup>87</sup> Beide kommen langsam aus dem Hintergrund eines ver-

86 Koerber 1994, S. 41.

87 Dieses Sujet wird als siebentes in Ausgabe Nr. 8 der Messter-Programme von 1919 aufgeführt. Vgl. BA-N 1275, Sign. 298.

schneiten Parks auf die Kamera zu und bleiben – respektvoll oder respektlos? – einige Meter vor der demokratischen Beobachtungsinstanz Wochenschau stehen: als seien beide Seiten unsicher, welchen Sinn die Inszenierung haben mag.

Hier kommt etwas zum Vorschein, was bereits den Siegeszug der Pressefotografie gegen Ende des 19. Jahrhunderts beeinträchtigt hatte und von der Repräsentationsmanie der politischen Klasse unter Wilhelm II. nur oberflächlich verdeckt worden war: eine »Scheu vor der Kamera, die in anderen Ländern bereits überwunden war« – so der Pressehistoriker Peter de Mendelssohn. »Man stellte nur höchst ungern Porträtaufnahmen für Zeitungszwecke zur Verfügung, und wenn man es überhaupt tat, so waren es steife, gestellte Aufnahmen gegen einen leblosen Atelier-Hintergrund, die jeder Aktualität ermangelten.«<sup>88</sup>

Die MESSTER-WOCHE 52/1918 – die letzte des Jahres – präsentiert das vorläufige Resultat der November-Ereignisse: »Die Bestattung der Revolutionsopfer vom 6. Dezember« und die Aufbahrung ihrer Särge in der Siegesallee. Marschierende Massen unter roten Fahnen und ein »gestelltes« Tableau: Arbeiter, in bürgerliche Anzüge gezwängt, vor Kränzen und Blumen postiert, blicken starr ins Objektiv. Die Transparente über dem Trauerzug rufen nach Revolution: »Proletarier aller Länder, vereinigt Euch!« Aber es ist die Revolution, die Soldaten und Arbeiter in Deutschland gegen ihr ancien régime vollzogen haben und die nun mit der Regierung der sozialdemokratischen Volksbeauftragten zum Abschluss gekommen ist. Schon zuvor hatte die MESSTER-WOCHE 47/1918 ein erstes Fazit nach den Wochen der Unordnung gezogen. Eine Fahrt im Auto durch Berlin, durch die Windschutzscheibe notiert die Kamera den fließenden Verkehr, das geschäftige Treiben am Potsdamer Platz, den wiederhergestellten Alltag nach dem Tumult. »Nach den Tagen der Umwälzung hat der Straßenverkehr seine normalen Formen wieder angenommen.«<sup>89</sup>

Die Konstruktion eines gewünschten Feindbildes – im vorangegangenen Krieg ein wesentlicher Teil des politischen Auftrags, den die Reichsführung den Wochenschaufirmen und die Berichterstatter sich selbst<sup>90</sup> erteilt hatten – steht in den Revolutionswochen vor neuen Problemen. Ein politischer Paradigmenwechsel hat sich vollzogen. Der Begriff »Revolution« ist auch für die Wochenschau, jedenfalls semantisch, durchaus positiv besetzt; sie zeigt z. B. »Demonstrationen vor dem Abgeordnetenhaus während der Sitzungen des revolutionären Reichsparlaments« (MESSTER-WOCHE 52/1918). Wo steht der »Feind«? Die Repräsentanten des alten Systems zeigen sich nicht auf den Straßen. Die linksradikalen Obleute in Berlin, aus den Umsturzplänen im Oktober 1918 hervorgegangen, agieren im Hintergrund und beschränken sich auf ihren politischen Einfluss in den Berliner Großbetrieben. »Die Regierung der Volksbeauftragten verfügte, als sie ihr Amt antrat, über sehr viel Macht und Autorität, und leidenschaftliche Hoffnungen wurden ihr von der Mehrheit des Volkes entgegengetragen.«<sup>91</sup> Soweit die Bilder der MESSTER-WOCHE als Indikator kollektiver Emotionen und politischer Hoffnungen an-

88 Mendelssohn 1982, S. 149.

89 Im Gegensatz zu der willkürlichen Materialkompilation mit der gleichen BA-Nummerierung ist diese Nummer authentisch.

90 Vgl. dazu Messter [1916] 1994.

91 Rosenberg 1970, S. 26.

zusehen sind, ist es dieser Mehrheitswille, der sich auch als Instanz der Berichterstattung zu erkennen gibt. Ein Mehrheitswille, der sich keineswegs als sozialistische ›Gesinnung‹ artikuliert, sondern dort Orientierung sucht, wo sich nach dem Zusammenbruch neue Autoritäten als Garanten geordneter Verhältnisse zu etablieren beginnen.

Hier setzt die kinematographische Deixis ein, die Zeige-Strategie des visuell argumentierenden Mediums, das nicht zwischen rechten und linken Ideologemen, sehr wohl aber zwischen ›Chaos‹ und Ordnung zu differenzieren weiß. Der Spartakusbund unter Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg bedeutet für die Regierung der Volksbeauftragten politisch keine ernste Gefahr – sehr wohl aber, kurzfristig, für die Sicherheit in Berlin und für das geordnete Straßenbild. So müssen Messters Wochenschaulaute, als Spezialisten des sichtbaren Terrains, keine politische Gesinnungsentscheidung treffen, um an der bildhaften Konstruktion jenes Feindbildes mitzuwirken, das 1918/19 auch die Regierung höchst offiziell ausgerufen hat. Nicht ideologisch, eher logistisch im Sinne der Organisation der kollektiven Wahrnehmung nimmt die Wochenschau teil am »erfolgreiche[n] Kampf der Regierung Ebert-Scheidemann gegen die Spartakusumtriebe in Berlin.«<sup>92</sup>

Das erhaltene Material über die Aktionen des Spartakusbundes ist spärlich. Nur wenige Bilder des redenden Liebknecht sind überliefert. Die Zwischentitel – »Liebknecht spricht« – bleiben neutral; die meist totalen Kameraeinstellungen aus starrer, leicht erhöhter Position zeigen dicht gedrängt stehende, offenbar gebannt lauschende Menschenmassen (MESSTER-WOCHE 52/1918). Gewiss: Liebknechts Reden elektrisieren, finden Zulauf aus allen Schichten der Bevölkerung.<sup>93</sup> Eine spektakuläre Szene zeigt einen Spartakusredner, der sich auf einem Fenstersims des Reichstagsgebäudes postiert hat. Aber immer wieder wird ›das Leben auf der Straße‹ als sinnlich fassbares Kriterium und Gradmesser für die politische Lage apostrophiert: »Die Empörung der Bevölkerung gegen Spartakus. Bürger und Arbeiter stellen sich hinter die Regierung.«<sup>94</sup> Der Zwischentitel setzt Behauptungen und liefert mit ihnen einen lakonischen, unmissverständlich politischen Kommentar. Die Bilder widersprechen der Behauptung nicht – die Kamera blickt von hinten, aus leichter Aufsicht auf ein Meer von Hüten, Soldatenkämpis und proletarischen Schiebermützen herab. Eberts und Scheidemanns Wählerbasis ist klassenübergreifend.

Die revolutionäre Eskalation findet fast ausnahmslos in den Zwischentiteln statt. »Achtung! Es wird geschossen! Regierungstruppen sperren den Wilhelmsplatz ab.«<sup>95</sup> Weder die Schrifttitel noch die Bilder erklären, von welcher Seite geschossen, von welcher zurückgeschossen wurde. Die Titel signalisieren Tumult, die Bilder übernehmen die Lokalisierung in der städtischen Geographie ex post. Sie liefern Hinweise auf die Spuren, die der Tumult hinterlassen hat (»Die Beschädigungen am Marstall«, »Granateinschläge am Schloss«)<sup>96</sup>, und auf die Maßnah-

92 So der Titel eines Wochenschau-Sujets in der Ausgabe 3/1919 der MESSTER-WOCHE; das Material findet sich in der Kompilation 47/1918.

93 Vgl. z. B. Kessler 1982, S. 77 ff.

94 So der Titel eines Wochenschau-Sujets in der Ausgabe 3/1919 der Messter-Woche; das Material findet sich in der Kompilation 47/1918.

95 MESSTER-WOCHE 47/1918. Auch dieses Material stammt aus der Ausgabe 3/1919.

96 MESSTER-WOCHE 47/1918. Das Material entstammt der Ausgabe 1/1919.

men, die getroffen werden, um ihn einzudämmen (»Bei den Regierungstruppen im Reichstag. Eine Patrouille zum Abmarsch bereit«<sup>97</sup>). Nur selten gerät, wie in einer Aufnahme mit Spartakisten vor dem Gebäude des »Vorwärts«, der Feind selbst ins Bild; ebenso selten sind Zwischentitel mit einer eindeutig parteilich-polemischen Konnotation (»Wie Spartakisten hausen«).

Präferiert wird eine additive, nicht-dialektische Bild-Text-Anordnung, die einen notorisch alarmierten, der Normalität entwöhnten Adressaten anspricht – einen Zuschauer, der nichtsdestoweniger an der ›Normalität‹ seines Alltagslebens festhält und in ihre Sphäre zurückzukehren wünscht. Der Aufbau der filmischen Erzählung, unterstützt vom Zwischentitel, bedient, nach einem sehr schlichten Schema, Sicherheitserwartungen: »Regierungstruppen bringen im Palast des Prinzen Leopold Maschinengewehre in Stellung.« Eine offensichtlich inszenierte Sequenz, die der Kamera beeindruckende Gegenlichtaufnahmen ermöglicht: Stahlhelme und Maschinengewehre als schwarze Silhouetten vor einer großen Fensterfläche, durch die das Tageslicht hereinströmt. Auch der ästhetisch-bildsprachliche Mehrwert dient der Realitätsversicherung, der reportagehaft fingierten Partizipation am Geschehen – ebenso in den folgenden Bildern, die »die Besetzung des Brandenburger Tores mit Maschinengewehren« zeigen: Auf Augenhöhe mit der Quadriga schwenkt die Kamera selbstbewusst vom Wagenrad zu den Pferden der Germania und wieder zurück, als wolle sie zeigen, dass ihr kein Punkt der Welt unerreichbar sei. Nicht die Maschinengewehre, sondern die Kamera auf dem Brandenburger Tor ist das spektakuläre, auf Medienrealität verweisende Ereignis. (Das Brandenburger Tor gehört seit den Anfängen Messters als Filmoperateur zu den von ihm besonders geschätzten Sujets.<sup>98</sup>)

Belegt die Narrationslogik der MESSTER-WOCHE ihre Funktion als Organisator der kollektiven Wahrnehmung im Sinne der politischen Stabilisierung in instabiler Zeit, so decouvrieren einzelne Sequenzen und Kameraeinstellungen – freiwillig-unfreiwillig – Aspekte des sozialen Alltags, die dem Organisationsprinzip zu entschlüpfen und den Kontrollblick der Kamera zu unterlaufen scheinen: Realitätspartikel, deren Qualität als Zeitdokument sich vermutlich erst dem Blick des Historikers erschließt, weil das zeitgenössische Publikum auf Analogie, nämlich auf die Wiedererkennung seiner unmittelbaren Erfahrung orientiert war. Dies gilt zum Beispiel für das Sujet »Der Übertritt unserer Feldgrauen ins bürgerliche Leben. Jeder vorschriftsmäßig entlassene Mann erhält 50 Mark und einen Anzug«. (MESSTER-WOCHE 47/1918<sup>99</sup>) Aus halbnaher Distanz beobachtet die Kamera, wie Ordnungskräfte, postiert hinter langen Tischen, aus Bergen gebrauchter Textilien die Entlassenen mit Anzügen ausstatten, genauer: ihnen die Kleidungsstücke zuwerfen, um die Abwicklung zu beschleunigen. In den Bewegungen und Blicken des austeilenden Personals wie in den Reaktionen der Entlassenen setzt sich der Automatismus des Militärischen fort; noch das Ritual der Demobilisierung ist vom Rhythmus der Mobilmachung geprägt.

Zwei Jahre später rückt ein denkwürdiger Zensurfall Messters Wochenschau mitten ins revolutionäre Geschehen der proletarischen Aufstände in Mittel-

97 MESSTER-WOCHE 47/1918. Das Material entstammt der Ausgabe 3/1919.

98 Vgl. Koerber 1994, S. 37.

99 Das Sujet entstammt der Ausgabe 49/1918.

deutschland. Die erhaltenen Protokolle der Filmprüfstelle reflektieren in beeindruckender Weise eine zugespitzte politische Situation und deren Medialisierung – ebenso wie den frühen Versuch einer staatlichen Behörde, verbindliche Kriterien für Medienwirkung zu definieren. Am 5. April 1921 hatte die Berliner Filmprüfstelle einen Bericht der *MESSTER-WOCHE* NR. 15 über die »Niederwerfung des Kommunistaufstandes in Mitteldeutschland« mit geringfügigen Schnitt- und Änderungsaufgaben freigegeben.<sup>100</sup> In den folgenden Wochen flammen die Aufstände erneut auf. Ein Verbotsantrag der Preußischen Regierung befördert den Streifen vor die Film-Oberprüfstelle, die ihn am 18. Mai im Licht der »veränderten Zeitlage« zu begutachten hat. Nach dem Datum der Freigabe, so der Antrag, sei »die durch den jüngsten Kommunistaufstand zwischen den einzelnen deutschen Bevölkerungsschichten entstandene gefährliche Spannung [...] wesentlich gesteigert worden«, weitere Vorführungen könnten die Situation »in gefahrdrohender Weise verschärfen«. Die Zulassung wird widerrufen.

Der Text der Urteilsbegründung referiert zunächst den Inhalt des Bildstreifens. Er zeige »gebrandschatzte und gesprengte Häuser, den Anmarsch und Angriff der Schutzpolizei, den Angriff auf das Leunawerk, das Auffahren von der Schutzpolizei beigeordneter Artillerie der Reichswehr, die geschlossene Abführung von über 1500 in Haft genommener [sic] Kommunisten, die Durchsuchungen der Schutzpolizei in Städten und Dörfern nach Waffen und die Festnahme einzelner Personen. Unter der Überschrift ›Die furchtbar zugerichteten Leichen von zwei Offizieren und 6 Mann einer durch schweres Maschinengewehrfeuer vernichteten Polizeipatrouille« werden mehrere nebeneinander liegende Leichen, bei denen allerdings das Gesicht nur zum Teil, etwaige Verstümmelungen aber nicht erkennbar sind, gezeigt.« Außer dem Inhalt, so der Urteilstenor, sei die Wirkung des Bildberichts zu prüfen. Am 5. April sei der Aufstand »nach allgemeiner Ansicht« zusammengebrochen; der Film habe ein »bereits historisch gewordenes [...] Ereignis« schildern wollen. Nach dem neuerlichen Aufblühen der Aufstände stehe es außer Frage, »daß die Wirkung des Bildstreifens auf den Zuschauer [...] eine ganz andere sein kann und eine ganz andere sein muß, als eine solche Wirkung bei Herstellung des Bildstreifens beabsichtigt war.« Der Hersteller habe, so die Kammer, über Zustände berichten wollen, »die kurze Zeit vor der Herstellung des Bildstreifens die Öffentlichkeit bewegt hatten«; anerkannt wird auch, dass der Hersteller bemüht gewesen sei, den »großen Ernst« der Lage und ihre unberechenbaren Gefahren »in milderem und in freundlichem Licht zu zeigen«. Doch sei »angesichts der veränderten Zeitlage eine gefährliche und aufreizende Wirkung wahrscheinlich«; die Erregung in der Bevölkerung lasse befürchten, dass die Darstellung des Filmberichts »neuerdings die Zuschauer zu Ausschreitungen und zu Störungen der öffentlichen Ordnung verleiten könnte.«

Der Zensor lässt es jedoch nicht bei diesen allgemeinen Betrachtungen bewenden, sondern geht noch einmal ausdrücklich auf die Inhalte des Streifens ein: »Die Erinnerung daran, dass Maschinengewehre und Artillerie aufgefahren werden musste [sic], um diesen Aufstand niederzuwerfen, dass von diesen Truppen

100 <http://www.deutsches-filminstitut.de>. Edition der Zensurentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. Dokument Filmprüfstelle Berlin B 1763, 5. 4. 1921 / Film-Oberprüfstelle, O. B. 61. 21, 18. 5. 1921 (28. 7. 2003). Hieraus dieses und die folgenden Zitate.

Personen in grauenerregender Weise verstümmelt worden sind, dass an einer Stelle über 1500 Gefangene abgeführt worden waren, kann, wenn eine solche Erinnerung nachträglich und eindringlich in einem Bildstreifen vorgeführt wird, die erregte Bevölkerung zu neuen Gewalttätigkeiten beeinflussen.« Neben dem Hinweis auf die Suggestivität der Bildwirkung fällt hier die Logik der Medienanalyse und ihr immanenter Umkehrschluss auf: Die Bilder, die, wie zuvor erwähnt, getötete Polizisten zeigen, könnten die erregte Bevölkerung an die Gewaltorgien der Ordnungskräfte »erinnern« – ganz offen bekennt hier der Staat, vertreten durch sein Zensurorgan, dass er sich in flagranti ertappt sieht und die Bilder, die an seine Taten »erinnern« könnten, getilgt zu werden wünscht.

### Der lustige Film

Schon die ersten Ausgaben der MESSTER-WOCHE im Jahre 1919 mischen, ganz im dramaturgischen Gestus der aktuellen Bilder der Vorkriegszeit, Politik und Sport, mondänen Glanz und als ›deutsch‹ empfundenen Biedersinn.<sup>101</sup> Dass im Vorfeld der Wahlen zur Nationalversammlung »Filmschauspielerinnen als Wahlagitorinnen« gewonnen werden konnten (unter ihnen z. B. Carola Toelle), dokumentiert die Ausgabe Nr. 4. Nur eine Woche später legt der traditionelle »lustige Film der MESSTER-WOCHE« in der Technik des Zeichentricks, gestaltet von Harry Jäger, Zeugnis davon ab, dass breite Teile der Bevölkerung – fast von heute auf morgen aus der Monarchie in die Demokratie gestürzt – einer Stimmung der Politikmüdigkeit und Parteienverdrossenheit nachzugeben beginnen: »Der Deutsche kocht hier seine Suppe, / Parteien sind ihm furchtbar schnuppe«, so lauten die Zwischentitel. »Partei'n bedroh'n des Volks Gedeih'n. / ›Einig!‹ muß die Parole sein.« Harry Jäger wird wenige Jahre später als Trickzeichner der Ufa-Kulturabteilung für Märchenfilme (u. a. DAS TAPFERE SCHNEIDERLEIN, 1922) Karriere machen.

Sport und Freizeit stehen zunächst gleichberechtigt neben den ›harten‹ politischen Fakten und drängen sie allmählich an den Rand. Die Ligaspiele der Berliner Fußballvereine bestimmen ebenso wie eine Eissegelregatta am Wannsee oder die Rodelbahn am Kreuzberg Messters Sportberichterstattung im Winter 1918/19; neue »Wintersportmoden« erfreuen sich schon in der MESSTER-WOCHE 8/1919 gesteigerter Aufmerksamkeit. Gleichzeitig beginnt die Ufa, als Kontrolleurin des Messter-Erbes, das aktuelle Medium für ihre Marketing-Strategie zu nutzen. In MESSTER-WOCHE 14/1919 wird unter dem Titel »Foxtrott im Filmatelier« berichtet: »Im Atelier der Projection A.-G. Union fand im Beisein der Presse unter der Regie von Ernst Lubitsch eine sensationelle Filmaufnahme statt, bei der das gesamte Philharmonische Orchester als Ballmusik mitwirkte.« (Die von Paul Davidson gegründete Projection A.-G. Union wurde 1917 der Ufa einverleibt. Bei dem Lubitsch-Film handelt es sich vermutlich um DIE AUSTERNPRINZESSIN, die Anfang 1919 gedreht wurde.)

Kunst und Künstler halten Einzug in die Wochenschau. So präsentiert sich »der berühmte Maler Professor Max Liebermann in seinem Heim« (MESSTER-WO-

101 Es wurden die im BA Koblenz weitgehend erhaltenen, z. T. mit handschriftlichen Vermerken Messters versehenen Programme der Jahrgänge 1919–1922 gesichtet. BA-N 1275, Nr. 298–301.

CHE 29/1919). Ihm folgt, in der Ausgabe Nr. 33, eine Aufnahme aus Hiddensee: »Der berühmte deutsche Dramatiker Gerhart Hauptmann im Kreise seiner Familie.« Technik-Euphorie (»Wir telefonieren drahtlos«) und Technik-Katastrophen (ein Erdölbrand in Tulsa, Oklahoma) halten sich die Waage. Das traditionsverbundene Städtebild bewährt sich gleichsam als Miniatur-Genre innerhalb des Genres Wochenschau (so z. B. mit einem Blick auf Bern und sein berühmtes Münster, MESSTER-WOCHE 31/1919). »Der naturwissenschaftliche Teil der Woche«, als Schlussbeitrag vieler Messter-Ausgaben, bringt die Tierwelt vom Orang-Utan über Löwenpaare und Königstiger bis zum Leben der Quallen auf die Leinwand.

1920 gerät die MESSTER-WOCHE, nun unter dem Dach der DLG, ins Visier der Pressekritik, die einen Mangel an inländischen Themen feststellt. Dank ihrer Verbindung zum Deutschen Übersee-Dienst der Deulig veröffentlicht Messter »ausreichendes und zum Teil ausgezeichnetes Bildmaterial aus allen europäischen Staaten, den englischen Kolonien, den Vereinigten Staaten und Südamerika, vernachlässigte aber die politischen Ereignisse in der Heimat. Der Hauptgrund hierfür war, daß der Wochenschau-Organisation der DLG nur wenige Kameraleute im Reich zur Verfügung standen, so daß sie sich in der Hauptsache auf die Aufnahme politischer Geschehnisse, die sich in Berlin abspielten, beschränken mußte.«<sup>102</sup> 1921 lobt die Deulig, um diesem Misstand zu begegnen, einen Sonderpreis für deutsche Kameraleute aus, um sie zur Herstellung attraktiver Aufnahmen von aktuellen Ereignissen anzuregen. Doch noch 1927 wird Heinrich Roellenbleg, verantwortlich für die UFA-WOCHENSCHAU, konstatieren, dass »für die Wochenschau die schwierigste Frage überhaupt die der geeigneten Operateure« sei, »denn keinem wirklich guten Kameramann will es einfallen, ein wenig namenloses Dasein zu führen, wozu er bei der Wochenschau unweigerlich verurteilt ist.«<sup>103</sup> Hier etabliert sich eine Berufsmisere, die sich bis in die Usancen der aktuellen Berichterstattung im Zeitalter des Fernsehens fortpflanzen wird.

Die Sujet-Problematik wird durch die Bedingungen der alliierten Zensur verschärft. So behindert die Interalliierte Rheinlandkommission die Aufführung der MESSTER-WOCHE 31/1921, weil sie über angebliche polnische Gewalttaten gegen die deutsche Bevölkerung in Oberschlesien berichtet. »Im Ruhrgebiet selbst« – so reflektiert Hans-Joachim Giese aus der spezifischen Sicht von 1940 die Situation – »machte die französische Militärherrschaft jede kinematographische Aufnahme unmöglich, die dem Auslande ein wahrheitsgetreues Bild von dem Martyrium seiner deutschen Bevölkerung hätte entwerfen können.«<sup>104</sup> Dieser Probleme ungeachtet finden die MESSTER- und später die DEULIG-WOCHE dank der ausgezeichneten Auslandsverbindungen der DLG eine beachtliche internationale Verbreitung – u. a. in den Niederlanden, Skandinavien, in Österreich und der Schweiz, in den Balkanländern, den Vereinigten Staaten und in Südamerika; einzelne ihrer Sujets werden auch von britischen und französischen Wochenschauen gezeigt. Auf Auswahl und Gestaltung der Themen hat diese Reichweite einen nicht unerheblichen Einfluss. Man müsse, schreibt Roellenbleg 1927, die Themenselektion so

102 Giese 1940, S. 44f.

103 Roellenbleg 1927.

104 Giese 1940, S. 47.



Der Film, Nr. 1, 1. 1. 1921

treffen, »daß die Wochenschau in Pillkallen ebenso gern gesehen wird wie in Berlin, in der Türkei ebenso gut laufen kann wie in der Schweiz.«<sup>105</sup>

Bis 1922, d. h. bis zur ihrer Fusion mit der DEULIG-WOCHE, formt die MESSTER-WOCHE das Strukturprinzip eines frühen ›Infotainment‹, gemischt aus Attraktion, politischer Aktualität und exotischen Details aus dem Alltag der Moderne zu einem Beiprogramm aus, das die Kinoleinwände bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts – bis zur Vollversorgung der Bevölkerung mit dem neuen Leitmedium Fernsehen – prägen wird. Politik, ›Soziales‹, fremde Länder, Technik, Mode, Film und Sport, Sensationen und Katastrophen, ein wenig Kunst und viel Kriminalität verbinden sich zu jenem überaus populären Konstrukt ›Wochenschau‹, das Hans Magnus Enzensberger – Jahrzehnte später – unter seine ideologiekritische Lupe nehmen und als »Scherbenwelt«<sup>106</sup> an den Pranger stellen wird. Dabei übersieht er allerdings, dass diese »Scherbenwelt«, also die Welt der Moderne in ihrem dissoziierten Wahrnehmungsstatus, exakt dem ›Scherbenbewusstsein‹ des in die Moderne geschleuderten Menschen entsprach: einer Perzeptionsweise, die noch unreflektiert auf die »objektive Montage«<sup>107</sup> der Epoche eine subjektive Antwort

<sup>105</sup> Roellenbleg 1927.

<sup>106</sup> Enzensberger 1964 a, S. 106 ff.

<sup>107</sup> Vgl. Bloch 1962, S. 221 ff.

suchte. Es entspricht kapitalistischer Logik, dass sich in diese Gemengelage aus Nachfrage und Angebot das inzwischen auf Konzernniveau operierende Firmeninteresse einschaltet.

Auf der Seite des Angebots verfügt man über einen vergleichsweise hoch entwickelten technisch-ökonomischen Apparat, über ein national halbwegs funktionierendes und international ausgreifendes ›Netz‹ (aus Korrespondenten, Firmen und freien Mitarbeitern), über professionelle Erfahrungen aus der Zeit der ›optischen Berichterstattung‹ vor dem Ersten Weltkrieg – vor allem aber über jenen kapitalistischen Instinkt, der erfolgreich auf Kognitionspsychologie setzt: auf die Erkenntnis nämlich, dass zwischen den Bedürfnissen nach Information und nach Unterhaltung eine gleichsam chemische Verbindung besteht. Roellenbleg, spiritus rector der UFA-WOCHENSCHAU, ist sich darüber im Klaren, dass bei diesem Geschäft »Takt und Fingerspitzengefühl« erforderlich sind: Es gehe darum, »die richtige Zusammenstellung zu finden, die ein gewisses dramatisches Moment nicht außer Acht läßt« – eine »bestimmte Dynamik«, die auch im »berichtenden Film« die Unterhaltungsqualität gewährleistet. Gleichzeitig wirbt er um Verständnis für die Schwierigkeiten im Produktionsprozess und verweist darauf, »daß die wenigsten Geschehnisse rechtzeitig bekannt sind, um sie kurbeln zu können«; überdies müssen alle Objekte »irgendwie bewegt« sein, um für die Wiedergabe im Kino zu taugen; zu berücksichtigen sei ferner, »in wie kurzer Zeit die Wochenschau fertiggestellt werden muß«, um noch als Aktualität ihre Konsumenten zu erreichen.<sup>108</sup>

Es wäre angesichts dieser spezifischen Produktionsbedingungen, aber auch der politischen Konstellation der Nachkriegsjahre verwunderlich, wenn die Wochenschau sich nicht intuitiv-geschmeidig dem politischen Gang der Dinge anpassen würde. Die MESSTER-WOCHE, in den frühen 20er Jahren nahezu konkurrenzlos, wittert den Trend, ohne lange nach ihm suchen zu müssen. Die sozialistische Revolution war gescheitert, und die bürgerliche schien bei der Sozialdemokratie in sicheren Händen. Niemand, der in dieser Zeit Geschäfte machen wollte, hatte einen Anlass, dem ›Umsturz‹ nachzutruern, noch schien es opportun, Hitler zur Macht zu verhelfen. Man musste keine Gesinnung haben, um sich gegenüber der Konkurrenz zu behaupten; wichtiger war es, etwas vom Handwerk zu verstehen. Das Handwerk der Wochenschau aber – so ihr professionelles Ethos, der ein halbes Jahrhundert Bestand haben wird – beschränkt sich darauf, auf möglichst unterhaltsame Weise die Welt zu zeigen, ›wie sie ist‹.

Die Ausgaben der MESSTER-WOCHE in den Jahren 1921 und 1922<sup>109</sup> reflektieren den Weg der Republik, wie er sich in dieser Periode gewiss nicht zwangsläufig, doch unter dem massiven Druck der konservativen Kräfte mit historischer Logik entwickelt. Revanchistische Sujets nehmen nicht den größten, aber doch einen beträchtlichen, quantitativ zunehmenden Raum ein. Stets ist dabei die Wochenschau auf das Ereignis gerichtet – wie auf das ›Treuegelöbnis‹ von 90 000 Oberschlesiern unter dem Motto »Oberschlesien soll deutsch bleiben!« oder auf Demonstrationen in Leipzig und vor der Münchner Feldherrnhalle »gegen die Pariser Ententebe-

108 Roellenbleg 1927.

109 Die folgende Darstellung stützt sich auf die Messter-Programm-Ankündigungen von 1921/22: BA-N 1275, Sign. 300 und 301. Die Zitate entstammen den Programmanzeigen.

schlüsse« (»Das deutsche Volk gegen die drohende 42jährige Versklavung«). Das Schlesien-Thema dominiert in diesen Jahren die tagespolitische Berichterstattung der MESSTER-WOCHE. Und mit dem Thema hat in den Programmankündigungen und Zwischentiteln eine Politik der Schlagzeilen Konjunktur, die sich den Kampfparolen nicht nur der Rechtspresse assimiliert: »Deutsche Treue rettet deutsches Land« und »Alle Kräfte für die deutschen Oberschlesier« titelt die Wochenschau in der Phase der Abstimmung über die Zukunft Oberschlesiens.

### Scherbenwelt? Scherbenwelt!

Die MESSTER- bzw. DEULIG-WOCHE erfreut sich im Laufe der Weimarer Jahre vielfältiger, wenn auch z. T. nur ephemerer Konkurrenz. Giese<sup>110</sup> listet allein vierzehn Unternehmungen auf, von denen allerdings zwei (die MEDIZINISCHE FILMWOCHENSCHAU und die TECHNISCHE FILMWOCHENSCHAU) als fachorientierte Veröffentlichungen einzustufen sind. Ab 1924 beliefert die TRIANON-AUSLANDS-WOCHE die Kinos mit internationalen Sujets. Monatliche Zusammenfassungen bieten fünf Ausgaben der EUROPA-CHRONIK. Am 17. September 1925 greift die marktbeherrschende Ufa mit der UFA-WOCHENSCHAU in den Wettbewerb ein. Von Oktober 1925 bis September 1926 erscheint die TERRA-GAUMONT-WOCHE, ab Juni 1926 die von der Automobilfirma Opel herausgegebene OPEL-WOCHE. Am 1. September 1926 startet die sozialdemokratisch orientierte EMELKA-WOCHE; im ›linken‹ Spektrum operiert 1927/28 überdies kurzzeitig die VOLKSWOCHENSCHAU, herausgegeben vom Reichsausschuss für sozialistische Bildungsarbeit in Verbindung mit der Fuhrmann-Filmproduktion. Weitere Unternehmungen sind die Wochenschau ZEIT IM FILM, die ILLUSTRIERTE WOCHENSCHAU, der WOCHENSPIEGEL, die CHRONIK und die Wochenschau des Deutschen Lichtspiel-Syndikats (D. L. S.-WOCHENSCHAU), die ab März 1931 von der Ufa verliehen wird. Die Ufa wird auch auf diesem Gebiet schnell zur Marktführerin – nicht nur in den Kinos; ihr Wochenschaumaterial wird auch an die deutschen Schifffahrtslinien geliefert und bereichert als HAPAG- oder LLOYD-MAGAZIN deren Bordprogramm.<sup>111</sup> Die Zahl der von der UFA-WOCHENSCHAU vertriebenen Kopien steigt von 45 im Jahre 1925 auf 75 zwei Jahre später, schließlich auf 100 im Jahre 1929.<sup>112</sup>

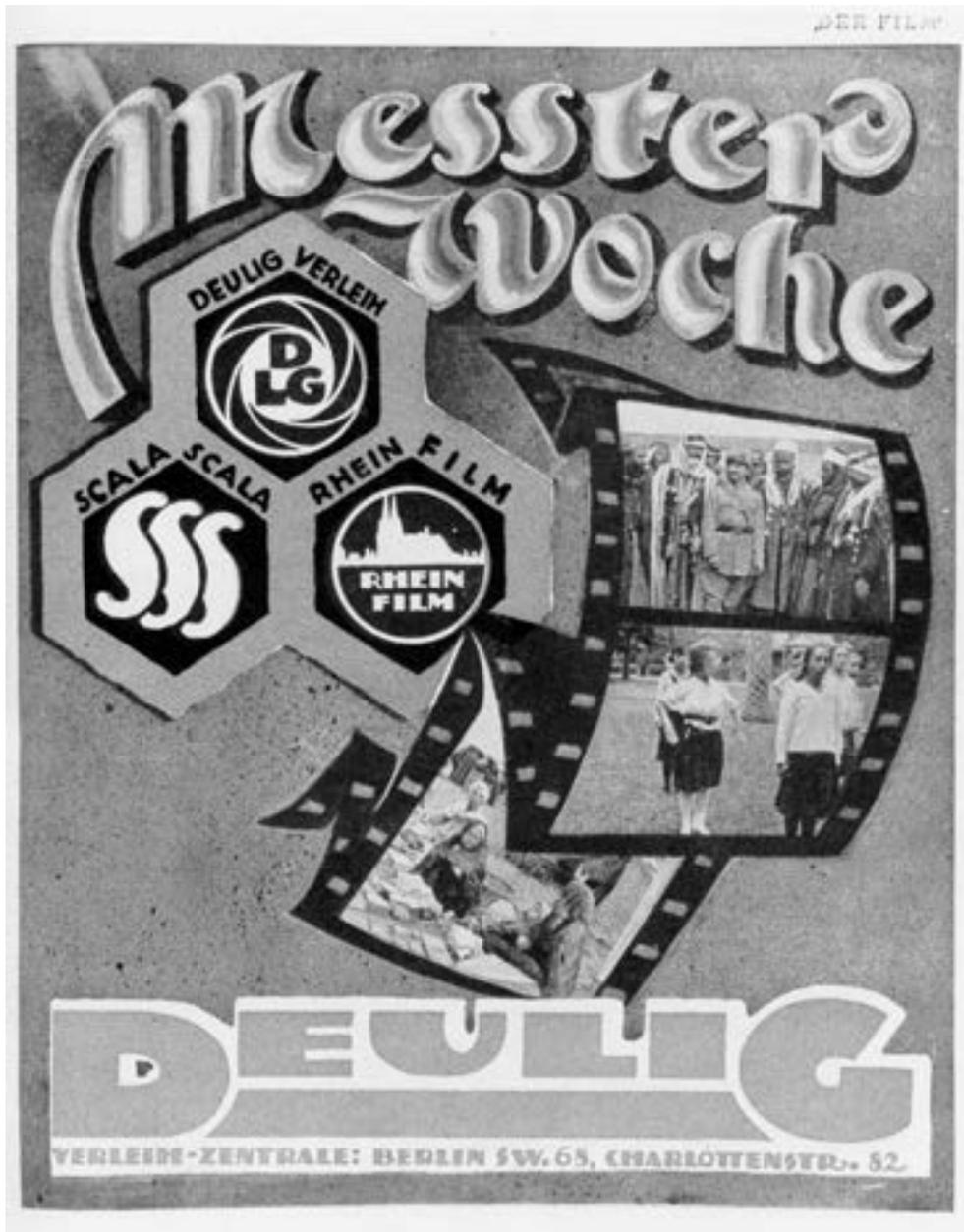
Wie die Kulturfilme<sup>113</sup> unterliegen die Wochenschauen einer doppelten Zensur, soweit sie sich neben der Freigabe bei der Filmprüfstelle um ein Prädikat des preußischen Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, also den sog. ›Lampenschein‹, bemühen. In der Regel haben die Wochenschauproduzenten bzw. -verleiher eine Umsatzsteuer von 15 % zu entrichten; wird ihr Beitrag vom Zentralinstitut oder von der amtlichen Bildstelle in Bayern als ›volksbildend‹ oder ›künstlerisch‹ anerkannt, so ermäßigt sich der Steuersatz auf 12 %. Heinrich Roellenbleg macht überdies – im politischen Krisenjahr 1932 – darauf aufmerksam, dass insbesondere die Wochenschauproduktion »einer Sondergesetzgebung unterliegt und von der Zensur nach Belieben geknebelt werden kann. Das Lichtspielgesetz

110 Giese 1940, S. 48.

111 Van Rennings 1956, S. 77.

112 Van Rennings 1956, S. 78.

113 Vgl. meinen Beitrag über die Ufa-Kulturabteilung in diesem Band, S. 78f.



Der Film, Nr. 11, 12. 3. 1921



Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie e. V. (Hg.): Das Filmball-Buch 1928. Berlin 1928

bietet mit seinen Kautschuk-Paragrafen bekanntlich jede Handhabe, um eine unliebsame Aufnahme, sei es wegen ›Gefährdung der Staatssicherheit‹, sei es wegen ›Gefährdung von Ruhe und Ordnung‹ zu verbieten, ein Recht, von dem man bei den verschiedensten Gelegenheiten bereits ausgiebigen Gebrauch gemacht hat.<sup>114</sup> Gebrauch davon machen nicht zuletzt etliche Kinobetreiber, die politisch brisante Sequenzen aus den Wochenschauen herausschneiden, um Saalschlachten zwischen den Anhängern verfeindeter Parteien zu vermeiden.

Die kostenintensive Umrüstung der Produktions- und Abspieltechnik auf den Tonfilm, die Skepsis zumal der Kinobetreiber gegenüber dem ›sprechenden Film‹ und die bis 1930 andauernden internationalen Patentstreitigkeiten verzögern in Deutschland die Einführung der tönenden Wochenschau bis zum 3. September 1930, an dem die Premiere der UFA TON-WOCHE stattfindet; ihr folgen nur wenige Tage später FOX TÖNENDE WOCHE und die EMELKA TON-WOCHE. Noch im

114 Roellenbleg 1932.

selben Jahr kommt die Ton-Wochenschau des Deutschen Lichtspiel-Syndikats hinzu, ab 1. Januar 1932 wird die DEULIG-TONWOCHE herausgegeben.<sup>115</sup> Bis 1932 bzw. 1933 sind daneben noch stumme Versionen der DEULIG-WOCHE und der UFA-WOCHENSCHAU zu sehen.

Es hieße, die Wochenschauen der Republik zu überfordern und sie als Attraktionsmedium misszuverstehen, würde man von ihnen einen authentischen ›Spiegel der Weimarer Verhältnisse‹ oder der politischen Konstellationen der Jahre zwischen 1918 und 1933 erwarten. Im Juli 1931 notiert der »Film-Kurier«: »Man sieht sich die neuen Programme unserer vier Wochenschauen durch und ist etwas verwundert. Von Schmelings Rückkehr bis zum Kreuzerbesuch, vom Schwimmfest in Miami bis zum Kavallerietag in Dresden ist so ziemlich alles vertreten. Nur über das, was heute die Menschen angeht, über unsere Wirtschaftslage befindet sich in keiner Wochenschau auch nur ein Meter.«<sup>116</sup> Nicht einmal als Bestätigung der landläufigen These, der Ufa-Konzern unter Hugenberg (der ab 1927 sowohl die DEULIG-WOCHE als auch die UFA-WOCHENSCHAU herausbringt) habe die Wochenschau konsequent für deutschnationale Wahlpropaganda instrumentalisiert, leisten die in großer Zahl erhaltenen und im BA-FA konservierten Ausgaben einen Dienst. Die Wochenschauen beliefern und reflektieren eher das ›Binnenleben‹ der Republik – d. h. die Gefühle, Erwartungen und stereotypen ideologischen Reflexe ihrer Rezipienten, die in den Bildern gewiss Referenzen für ihre politischen Dispositionen suchen, mehr noch freilich eine Ablenkung vom ungeliebten, aus der Zeitungslektüre sattsam bekannten politischen Geschäft.

›Politik‹ tritt überwiegend in emblematischer Gestalt auf – konfiguriert als Haupt- und Staatsaktion oder als Mahnung, Reminiszenz und revanchistisch konnotierte Erinnerung an das, was 1918 verloren ging. Doch die politischen Sujets drängen sich bis in die letzten Wochen vor Etablierung der nationalsozialistischen Diktatur nicht in den Vordergrund; sie bleiben Teil einer Programmstrategie, die stets auf das ›Varietas delectat‹, auf das serielle Prinzip der Vielfalt und die unterhaltsame Mischung des Fremden mit dem Vertrauten setzt. Innerhalb dieses Rahmens bedient das Medium einige politische Leit motive, die zweifellos von den Parteien der ›nationalen Revolution‹ ausgebeutet werden. Zu ihnen gehört der insistente Verweis auf den ›deutschen Osten‹ samt der Verlustmetaphorik, mit der er operiert.

Die DEULIG-WOCHE 31/1930 erinnert an den zehnten Jahrestag der Abstimmung der deutschen Bevölkerung in Ost- und Westpreußen; wenig später berichtet die UFA-WOCHENSCHAU 4/1931 über den Besuch von Reichskanzler Heinrich Brüning in Oberschlesien. Schon 1924 hat die DEULIG-WOCHE 16/1924 dem Einspruch des Oberbürgermeisters von Danzig gegen polnische Munitionslager zu einer massenmedialen Plattform verholfen. Das Thema des ›verlorenen Ostens‹ zieht sich, auch in der Wochenschau, als roter Faden durch die republikanischen Jahre; es rumort in den Köpfen und findet schon vor 1933 Anschluss an die ›Volk ohne Raum‹-Propaganda der Nationalsozialisten. Umgekehrt wird der »Rheinlandbefreiung« mit einem Auftritt Reichspräsident Hindenburgs in Speyer nebst anschließendem »Festspiel« in Wiesbaden (DEULIG-WOCHE 31/1930) oder auch aus Anlass einer Brückeneröffnung in Mannheim (DEULIG-TONWOCHE 47/1932) gedacht.

115 Giese 1940, S. 49 f.

116 Zit. n. Giese 1940, S. 52.

Die heraldisch-ornamentalen Grundmuster feierlicher Staatszeremonien, militärischer Paraden und illustrierter Begräbnisfeierlichkeiten – populäre Sujets der optischen Berichterstattung in der wilhelminischen Monarchie – bleiben auch Grundbestand im Bilderhaushalt der Republik. In der DEULIG-TONWOCHE 47/1932 finden sich gleich zwei einschlägige Sujets: eine »Gefallenengedenkstunde« in München und der Potsdamer Auftritt einer Militärkapelle, die den »neuen Marsch der Reichswehr« – »Treu vereint« – intoniert. Den Tod des Außenministers Gustav Stresemann, eines überzeugten Demokraten, kommentiert die UFA-WOCHENSCHAU 45/1928 mit dem Zwischentitel: »Noch im Grabe ehrt das deutsche Volk einen seiner größten Söhne – wie ihn Hindenburg genannt hat«. Die Autorität des Nationalhelden legitimiert die Würdigung und verleiht ihr zugleich eine subtile politische Nuance. Kein anderer als Paul von Hindenburg führt in der DEULIG-TONWOCHE 49/1932 eine Phalanx der »bedeutendsten Staatsmänner der Gegenwart« an, die dem Kinopublikum führende Politiker in jeweils typischer Rednerpose vorstellt, unter ihnen den amerikanischen Präsidenten Franklin Delano Roosevelt, den sowjetischen Außenminister Maxim Maximowitsch Litwinow und Benito Mussolini.

Die Präsentation »bedeutender Staatsmänner« folgt, in Bildgestaltung und Kommentierung, vordemokratischen Mustern. Grundlegend demokratische Initiativen finden in den Wochenschauen keine Beachtung; soziale Bewegungen geraten erst ins Blickfeld, wenn ihre Auswirkungen Tumult- oder Katastrophenszenarien produzieren – gleichermaßen Material für eine auf Schaulust angewiesene Kamera und Menetekel im Sinne einer staaterhaltenden Argumentation. So erfährt der Kinozuschauer von 1924 wenig über die Streikbewegung in Mitteldeutschland, um so mehr über den Einsatz der Technischen Nothilfe im Zuge der Maßnahmen gegen die Folgen des Streiks (DEULIG-WOCHE 16/1924). Den komplizierten Sachlagen der Weimarer Republik – Klassenkämpfen, wechselnden Regierungskoalitionen und ideologischen Grabenkriegen – ziehen Deulig und Ufa die schon vor 1914 bewährten Marinebilder vor: »Deutsche Kriegsschiffe auf der Auslandsfahrt« (UFA-WOCHENSCHAU 17/1929) oder der Besuch des Kreuzers »Karlsruhe« in New York (DEULIG-TONWOCHE 48/1932) vermitteln dem Zuschauer das Bild eines Vaterlandes, das bei aller inneren Zerrissenheit global präsent ist, stets darauf bedacht, »die deutsche Flagge in fremden Häfen zu zeigen« (DEULIG-TONWOCHE 50/1932). Aus den Tagesauseinandersetzungen halten sich die Wochenschauen weitgehend heraus – die Rede von Reichsinnenminister Severing wider das von DNVP und NSDAP betriebene Volksbegehren gegen den Young-Plan (UFA-WOCHENSCHAU 45/1928) gehört zu den Ausnahmen.

Die Stereotypie einer bestimmten politischen Semantik in einem Zeitraum von vierzehn Jahren freilich sagt nichts aus über den Stellenwert der politischen Sujets in der Struktur des wöchentlichen Programmangebots, in dessen Rahmen sie – konkurrierend mit Mode, Sport, Naturkatastrophen, technischen Errungenschaften und exotischen Kuriosa – eine eher marginale Rolle spielen. Das Fenster-Dispositiv des Mediums – der »Blick in die weite Welt« mit der Vielfalt ihrer Erscheinungen – und die varieté-förmige, aus den Kinematographen-Angeboten des ersten Kino-Jahrzehnts entwickelte Nummernfolge des Programms verweigern sich sowohl der Vertiefung eines Themas als auch seiner Entfaltung in der Zeit. Nicht aus den »Inhalten«, sondern aus ihrer Diversifikation, nicht aus dem einzelnen

›Text‹, sondern seiner nahezu unbegrenzten kontextuellen Anschlussfähigkeit generiert die Wochenschau ihr Sinnangebot. Es besteht in der Freiheit, über die der Zuschauer verfügt, um die Sujets nach individuellem Belieben zu verknüpfen – oder ihre Inkohärenz als ›Scherbenwelt‹ zu konsumieren.

Doch nicht nur Diversifikation, auch die Integration der Nachrichtengenres ist ein Gesetz dieser Dramaturgie: Gerade im Blick ›nach draußen‹ vermischt sich das Politische mit der Sensation, mit Exotismus und dem kuriosen Detail. Ob Kemal Pascha, Präsident der Türkei, einen Handelsvertrag mit Deutschland unterzeichnet oder in China im Zeichen der neuen Zeit die Zöpfe abgeschnitten werden – Unterhaltungs- und Nachrichtenwert liegen jeweils dicht beieinander. Ebenso gilt: In Deutschland vertraute Ordnungsschemata werden auch in der Fremde durchgesetzt – etwa wenn zur Schlagzeile »Finnland bricht die Macht des Kommunismus« der Einmarsch finnischer Bauern in Helsingfors gezeigt wird, die »ordnungsgemäße Zustände im Lande [...] erzwingen« wollen (DEULIG-WOCHE 31/1930) oder wenn ein »Konflikt in Südamerika« (vermutlich geht es um die Auseinandersetzung Boliviens mit Paraguay wegen eines Zugangs zum Meer) mit Bildern illustriert wird, die eine Truppenübung bolivianischer Regimenter nach den Regeln des preußischen Comments vorführen (DEULIG-WOCHE 2/1929).

Das Bild der USA in den Wochenschauen der 20er Jahre fokussiert die Neugier auf ein symptomatisches In- und Nebeneinander von Rekordmeldungen aus dem ›Land der unbegrenzten Möglichkeiten‹, Folklore zwischen Wildnis und hochtechnisierter Zivilisation und Katastrophenberichterstattung, in der Technik-Faszination und Angst vor der Moderne zusammenschießen. Kaum eine Ausgabe ohne amerikanisches Sujet. Nicht selten folgt einem Kostümspektakel à la »Winnetous und Buffalos Söhne« ein Filmbericht über einen »Riesenbrand« in New Jersey oder in den Häuserschluchten Chicagos. Katastrophen erfreuen sich nicht zuletzt dank ihrer Schauqualitäten großer Popularität, wie die stereotypen Bilder von Überschwemmungen in Ostasien oder im Mississippi-Delta belegen. Maßnahmen im Zuge der Alkoholprohibition – wie die Vernichtung von 100 000 Litern Schnaps in New York – ist, im Deutschland der Nachkriegsjahre, ein gewisser Symbolwert zuzuordnen, ähnlich wie einem Bericht der DEULIG-WOCHE 4/1927 über »Moderne Verbrecherbekämpfung in Amerika« – demonstriert wird ein neuer Polizeiknüppel, dem »betäubende Gase« entströmen. Sujets wie »Eine fahrbare Tankstation im ›Wilden Westen‹«, das in futuristischer Kugelform konstruierte »Spezialsanatorium für Zuckerkranken in Cleveland« oder die immer wiederkehrenden Motorboot-Weltrekorde präsentieren die USA nicht minder stereotyp als technisch-wissenschaftliches Utopia, dessen Gesamtbild ambivalent bleibt – eine ›neue Welt‹, die substanzlos vibrierende Erregungen, aber auch Befremden weckt. Im Kern unterscheidet sich der Blick der Wochenschau auf das modernste Land der Welt kaum von der Perspektive auf Afrika, wie sie die DEULIG-WOCHE 22/1927 ihrem Publikum serviert: »Besuch aus Afrika! Ankunft von 120 Somali-Negern für den Hamburger Hagenbeck-Park«.

Die UFA-WOCHENSCHAU kooperiert, noch vor Einführung des Tonfilms, »mit dem weltumspannenden Nachrichtendienst der Metro-Goldwyn-Mayer«, wie sie jeweils im Vorspann mitteilt, und die DEULIG-TONWOCHE legt ab 1932 Wert auf ihre Verbindung mit den PARAMOUNT SOUND NEWS. Die meisten der Sujets aus aller Welt stammen vermutlich aus US-amerikanischen Quellen oder, soweit sie Er-

eignisse in den Kolonialländern betreffen, aus Frankreich oder Großbritannien. Mit der Einführung des Tons verändert die Deulig auch ihr Logo: Aus der sich öffnenden Irisblende samt Filmstreifen mit der Aufschrift »Deulig Film AG« wird ein moderner, konstruktivistischen Mustern nachempfundener Trick-Vorspann.

Die Bildsprache hingegen verändert sich über die Jahre kaum. Im Verhältnis zum beobachteten Realitätsausschnitt ist die Wochenschau-Kamera wenig innovativ, geschweige dass sie sich von den Strategien der Avantgarde anregen ließe. Parallelmontagen wie bei einer Wettfahrt zwischen dem »Express 20th Century« und einem Motorboot oder spektakuläre Kamerapositionen wie in einem Bericht über die Schwebebahn in Wuppertal-Elberfeld<sup>117</sup> sind äußerst rar. Im Gegensatz zu dieser Kargheit im visuellen Bereich wird der Ton schon früh als neue sinnliche Attraktion genutzt. Die Wochenschau präsentiert sich nicht nur in »sprechenden Bildern«, sie strebt auch, mit den Möglichkeiten der Nachsynchronisation, nach akustischen Sensationen – etwa in einem Bericht über Löschübungen der Feuerwehr am Hamburger Rathaus (DEULIG-TONWOCHE 47/1932) oder bei den Sprengvorgängen am Hoover-Staudamm im Grand Canyon (DEULIG-TONWOCHE 49/1932). Originalton-Statements wie das der alten Glöcknerin, aufgenommen zwischen Himmel und Erde auf der Plattform des Glockenturms in Wittenberg (DEULIG-TONWOCHE 47/1932), bleiben hingegen singulär.

### Eine nicht abgeschlossene Debatte

Wenige Wochen vor dem Ende der Weimarer Republik bricht urplötzlich, wenngleich nicht gerade aus heiterem Himmel, eine Wochenschau-Debatte aus. Sie wird entfesselt von Rudolf Arnheim, der im »Berliner Tageblatt« kurz und bündig feststellt, die Wochenschau sei beliebt, aber schlecht. Ihr Elend sei die Partikularisierung; sie müsse sich darauf beschränken, »aus dem raumzeitlichen Kontinuum winzige Proben herauszuschneiden.« Ausschnitte, so Arnheim, »sind stets ein verdächtiges Material.« Das Wesentliche sei meist schon vor der Aufnahme geschehen – »und der Termin fürs Geschichtsbuch ist nur der ärmliche Schlußpunkt.«<sup>118</sup>

Arnheim betreibt Medienkritik, die weit vorausseilt und dem TV-Zeitalter vorgeht – etwa mit seiner Beobachtung, die Aufgabe der aktuellen Berichterstattung, »uns mit Physiognomie und Gehaben öffentlicher Personen bekanntzumachen«, verfehle ihr Ziel, denn sie leiste nicht »Reportage«, sondern »bestellte Atelierarbeit«. Arnheim betreibt Text- und Kontextkritik: Die Darstellung einer Hungersnot sei in der Wochenschau »ein in sich abgeschlossener Vorgang«; man müsse sie kontrastieren »mit dem Überfluß in andern Ländern«. Und er macht Vorschläge gegen die »Willkür« der Auswahl: »Man kann vom Hitler-Jugendtag den Vorbeimarsch zeigen, aber auch die Zusammenpferchung der Kinder auf Lastwagen und in leeren Fabriken.« Bilder von der Versöhnung zwischen Hugenburgs DNVP und den Nationalsozialisten in der Harzburger Front seien zu kon-

117 Beide Sujets finden sich in einer nicht näher spezifizierten Zusammenstellung des BA-FA unter dem Titel DEULIG-WOCHE Juli 1926.

118 Arnheim 1932.

terkarieren mit der Hetze in der NS-Zeitschrift »Der Angriff« gegen Hugenberg. Schließlich wirbt Arnheim, gegen den Sensationalismus der jeweiligen »Aktualität«, für die stillstehende Zeit: Es gelte, nicht nur den historischen »Einzelvorgang« zu zeigen, sondern auch »das Zuständliche, das Gleichbleibende, das an vielen Orten zugleich Geschehende. Das Typische also.« Am Ende ein genuin demokratisches Plädoyer für »Öffentlichkeit«: »Dieser schöne Begriff [...] läßt sich heute wieder so voll verwirklichen, wie er in der Antike verwirklicht war. Aber nicht mehr versammelt sich ein kleines Volk auf dem Marktplatz, sondern ein großes Volk schaut in fünftausend Kinos dem Wirken seiner Vertrauens- und Mißtrauensleute zu. Zumindest: es hätte ein Anrecht darauf.«

Arnheims Kritik ist Medien- und Systemkritik – und was er fordert, ist nichts anderes als der moderne Dokumentarfilm, den es 1932 noch nicht gibt (Joris Ivens und Henri Storck drehen zu dieser Zeit in Belgien ihren Streik-Film *BORINAGE* und müssen feststellen, dass der Streik bereits vorbei ist und die entscheidenden Szenen nachgestellt werden müssen). Die Replik auf Arnheim liefert, gut zwei Wochen später wieder im »Berliner Tageblatt«, Heinrich Roellenbleg von der Ufa. Arnheims anspruchsvolle »Theorie der Wochenschau« erwidert er programmatisch mit der Überschrift »Praxis der Wochenschau«<sup>119</sup> – der Macher will dem Gelehrten zeigen, wie das tägliche Handwerk funktioniert.

Aber die Antwort aus der Praxis ist merkwürdig defensiv. Roellenbleg verweist darauf, dass die Wochenschau-Kamera nur einfangen kann, was »vorher rechtzeitig bekannt« sei; dass der »dramatische Moment des tatsächlichen Geschehens« für die Wochenschau »unerreichbar« sei – und dass politische Analyse in diesem Medium ohnehin deplatziert sei: »Da die Wochenschau für das Publikum in seiner Gesamtheit bestimmt ist [...], sind ihr gesinnungsmäßig sehr enge Grenzen gezogen. Die Theaterbesitzer lehnen es naturgemäß ab, ihr Kino zum Tummelplatz politischer Leidenschaften zu machen.« Außerdem: die Gegenbilder, die Arnheim zu den Bildern fordert, liegen ja nicht immer gleich »im Schubkasten« – ganz abgesehen davon, dass die Nationalsozialisten in jedem Kino, in dem eine Wochenschau nach Arnheims Vorschlägen laufen würde, »die Leinwand einschlagen würden«.

Arnheim formuliert 1932 eine fundamentale, unvermeidlich abstrakte Kritik des bestehenden Systems. Roellenbleg antwortet stellvertretend für das System, das noch das alte, aber nur wenig später auch das neue sein wird. Der Disput, soweit er das Wesen der Sache betrifft, dauert bis heute an.

119 Roellenbleg 1932.

Jeanpaul Goergen

In filmo veritas! Inhaltlich vollkommen wahr.  
Werbefilme und ihre Produzenten

»Filmpropaganda ist in Deutschland bisher sehr wenig getrieben worden, weil wir in unserem Denken und Fühlen zu wenig englisch-amerikanisch sind. Unser politischer Horizont hört im allgemeinen bei den Grenzen unseres Vaterlandes auf, weil unsere Kolonien vor dem Kriege zu unbedeutend waren.«<sup>120</sup> So beginnt Oskar Kalbus, wissenschaftlicher Referent der Kulturabteilung der Ufa, das Werbefilm-Kapitel in seinem Buch »Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht« von 1922. Seine Sätze stehen für eine weit verbreitete Abwehrhaltung der Reklame gegenüber, verweisen aber auch auf die Rolle des Werbefilms als Instrument der Auslandspropaganda, wie sie in der frühen Nachkriegszeit vorrangig diskutiert wurde. So forderte beispielsweise Anfang 1921 die »Tägliche Rundschau«, die Kultur- und Lehrfilme in den Dienst des Wiederaufbaus zu stellen: »Eine noch zu wenig ausgebeutete Möglichkeit ist der Industrie- und Reklamefilm im eigentlichen Sinne des Wortes, obwohl es doch sehr nahe läge, auch mit Hilfe des Films der deutschen Industrie im In- und Auslande die Wege zu ebnen, soweit es sich um die Reklame für ihre Erzeugnisse handelt.«<sup>121</sup> Damit wird ein Diskurs aufgegriffen, der schon kurz nach Kriegsbeginn einsetzte und umso lebhafter wurde, je länger der Krieg dauerte.

Bereits im Februar 1915 hatte der Werbefachmann Julius Pinschewer die Gründung einer Zentralstelle »zur Aufklärung des In- und Auslandes«<sup>122</sup> vorgeschlagen und dabei die Eignung des Films »zum internationalen politischen Propagandamittel«<sup>123</sup> hervorgehoben, um die Stimmung der mittleren und unteren Klassen als der wichtigsten Kinogänger zu beeinflussen. Die Gründung der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft und der Balkan-Orient-Film-Gesellschaft im Jahre 1916, des Bild- und Filmamtes Anfang 1917 und nicht zuletzt der Ufa Ende 1917 erfolgten wesentlich im Hinblick auf die Filmpropaganda im In- und Ausland.<sup>124</sup> Die damit verbundenen, »in mehr oder weniger geschickter Weise« erfolgten behördlichen Aufträge an die Filmindustrie trugen dazu bei, das Medium Film zu legitimieren.<sup>125</sup> Anfang 1919 wurde dem staatlichen Aufklärungsfilm eine große Zukunft vorausgesagt: »Ein Staat, der sich innerlich festigen muß, ist eben mehr auf die Propaganda angewiesen, als ein Staat, der durch die Tradition imponiert. Also läßt sich annehmen, daß der neue Staat von der Filmpropaganda noch viel mehr Gebrauch machen wird als der alte.«<sup>126</sup> An die Wirtschaft erging die Aufforde-

120 Kalbus 1922, S. 269.

121 Zit. n. Film und Wiederaufbau. In: Der Film, Nr. 9, 26. 2. 1921.

122 Pinschewer 1915, S. 38.

123 Pinschewer 1915, S. 36. Vgl. Pinschewer. In: CineGraph 1984ff.

124 Vgl. Barkhausen 1982.

125 Bilanz und Ausblick. In: Kinematograph, Nr. 627, 8. 1. 1919.

126 Lyon 1919.

»gefilmte Angebotsregelung« stärker zu nutzen, da sie »oft noch besser als das Verkaufsgespräch, gegenständliche Vorgänge mit der Eindruckskraft gegenständlicher Wirklichkeit zum Erlebnis machen kann.«<sup>127</sup> Im August 1919 stellte eine führende Filmzeitschrift befriedigt fest, dass die Bedeutung der Kinematographie endlich anerkannt wird: »Ihren Wert als achte Großmacht richtig einzuschätzen, sind Volksbildungsmänner, Handels- und Industriekreise sowie Staatsleiter eben im Begriff.«<sup>128</sup>

Indirekt war das »kulturpropagandistische Anliegen« im Werbefilm der 20er Jahre stets präsent. »Film als Mittel zum Zweck« – nicht immer wurde dies so deutlich ausgesprochen wie 1926 von Robert Volz: »Ein Merkmal dieser Filme ist die Wiederholung wissenswerter Tatsachen, die Schilderung von Einzelheiten, die auf ein Ganzes schließen helfen, die Ausbreitung einer Stimmung, um eine Erkenntnis zu wecken, aber dies alles unaufdringlich und in nichts lehrhaft. Dieser Kulturfilm jüngster Errungenschaft steht genau in der Mitte zwischen dem Kulturfilm im pädagogischen Sinne und dem ethisch gehaltvollen und künstlerisch hochwertigen Spielfilm.«<sup>129</sup> Als Beispiele erwähnt Volz den Pfalzfilm FRÖHLICH PFALZ – GOTT ERHALT's (1925): »Der rote Faden – die deutsche Pfalz in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – ist unverkennbar und so geht von diesem Film eine werbende Kraft aus, die ihren Zweck erfüllt. Deutschland, dem alle Macht genommen ist [...], diesem Deutschland sind nur die Kräfte seines Geistes und seiner Seele, seiner Denker und seiner Künstler geblieben, dazu allerdings auch der Schatz seiner für die Ewigkeit geschaffenen Kulturwerke. Mit diesen Pfunden muß es wuchern. Mit diesen Gaben muß es hinausgehen in die Welt, um sich den Boden für eine spätere Zeit zu bereiten.«<sup>130</sup> Es geht um die »kulturelle Repräsentation Deutschland[s]«, immer den einen Gedanken vor Augen: »nämlich wie es bestellt ist mit Deutschlands Kraft und Können als *Kulturstaat*, als ein Volk der *Zivilisation* und der *Erfindungen*, als ein Boden großer *weltgeschichtlicher* Ereignisse, als ein Land *künstlerischer* Schöpfergaben und als ein Stück Erde, reich an *Schönheit* und Abwechslung.«<sup>131</sup>

Die Begriffe »Reklame« und »Werbung«, somit auch »Reklamefilm« und »Werbefilm«, wurden in den 20er Jahren synonym verwendet; »Propaganda« dagegen bezog sich weitgehend, wenn auch nicht ausschließlich, auf gesellschaftliche und politische Ziele.<sup>132</sup> »Während »Reklame« mehr etwas Progressives, Attackierendes an sich hat, klingt das Wort »Propaganda« gewählter. Ihre Tätigkeit ist oft auch edleren Zwecken gewidmet. Das Wort »Propaganda« schließt Reklame ein, dagegen ist »Reklame« nicht immer und nicht unbedingt »Propaganda.«<sup>133</sup> Als Beispiel für eine neutrale Verwendung von »Propaganda« sei die Basse-Film GmbH von Wilfried Basse angeführt, die 1931 als »Fabrikation und Vertrieb von Lehr- und Propagandafilmen« firmierte.<sup>134</sup>

127 Weidenmüller 1919.

128 Brauner 1919.

129 Volz 1926, S. 126.

130 Volz 1926, S. 127.

131 Volz 1926, S. 127f.

132 Vgl. Traub 1933.

133 Lauterer 1923, S. 22.

134 Reichs-Kino-Adreßbuch 1931, S. 23.

### Massenkunst und Experimentierfeld

Seit der Jahrhundertwende war Werbung als Zeichensprache der fortschreitenden Industrialisierung vor allem in den Großstädten allgegenwärtig – Reklame wurde »Zeitform«.<sup>135</sup> Die Berliner Dadaisten reagierten auf die neuen visuellen Herausforderungen mit provokativen Übersteigerungen: »Inserieren Sie im dada! dada verbreitet Ihre Geschäfte wie eine Infektion über den ganzen Erdenball.«<sup>136</sup> In ihren Klebebildern und Montagen dadaisierten<sup>137</sup> sie Ausrisse der neuen Kulturariefakte als »objets trouvés«. Mit Aufnahmen mechanisch animierter Schaufenster-Werbefiguren ironisierte Walter Ruttmann 1927 in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* den kleinbürgerlichen Lebensstil. 1923 drückten die blinkenden Augen eines Werbeschilds in Karl Grunes Spielfilm *DIE STRASSE* die unheimliche Lebendigkeit der nächtlichen Stadt aus, während ein rhythmisch zuckender Reklamepfeil in Fritz Langs *M* (1931) die Psychose des Kindermörders signalisierte.

Ende der 20er Jahre gingen Reklame und Kunst ein Bündnis der Sachlichkeit ein. Gustav Friedrich Hartlaub, Direktor der Städtischen Kunsthalle Mannheim, erkannte in der Werbekunst neben der modernen Zweckarchitektur »die einzige wahrhaft öffentliche Kunst. [...] Werbekunst ist wahrhaft sozial, kollektiv, wahrhaft Massenkunst: die einzigste, die es heute noch gibt. Sie schafft dem namenlosen Kollektivum der Öffentlichkeit seine optischen Gewohnheiten.«<sup>138</sup> Die Ausstellung »Graphische Werbekunst. Internationale Schau zeitgemäßer Reklame« (Kunsthalle Mannheim, 1927) beschränkte sich zwar auf Plakate und Werbegrafik; Hartlaubs Überlegungen treffen aber auch auf die Filmwerbung zu. In der künstlerischen Gestaltung der Reklame sah er – im Sinne der Kinoreformer argumentierend – eine »unabsehbare volkserzieherische«<sup>139</sup> und »massenpädagogische«<sup>140</sup> Aufgabe. »Neue formale Energien fließen dem modernen Werbewesen nur aus der heute aktuellen Kunstgesinnung zu, wie sie sich, mit Sachlichkeit auf expressive Überspannung reagierend, vor allem in der zweckhaften Ingenieurarchitektur, dann aber auch bei den Malern in der Freude an exakter Darstellung äußert, sei sie geometrisch oder gegenständlich.«<sup>141</sup>

Als sichtbarer Ausdruck beschleunigter Lebensverhältnisse zog Reklame aber auch Abwehrreaktionen und antimodernistische Emotionen auf sich. Gesellschaftlich blieb sie weithin umstritten, insbesondere bei den Parteien der extremen Linken und Rechten; auf nationalsozialistischer Seite verband sich eine ausgeprägte Anti-Reklame-Haltung mit scharfen Angriffen gegen jüdische Annoncenfirmen.<sup>142</sup> Hartlaub hoffte dagegen, dass Werbekunst »mit der anständigen Form ihrer Werbung ein Stück Rechtfertigung [...] für das in seiner höheren Idee immerhin problematisch gewordene Prinzip des Geschäfts und der Reklame überhaupt leisten könne.«<sup>143</sup>

135 Zech 1922. Zum Werbefilm im Kaiserreich vgl. Goergen 2002.

136 Bergius/Miller/Riha 1977, S. 61.

137 Zu diesem Konzept vgl. Goergen 1990, S. 25.

138 Hartlaub 1927 a, S. 6.

139 Hartlaub 1927 a, S. 6.

140 Hartlaub 1927 a, S. 7.

141 Hartlaub 1927 a, S. 8.

142 Vgl. Westphal 1989, S. 20.

143 Hartlaub 1927 a, S. 7.

Der vom 11. bis 15. August 1929 in Berlin abgehaltene »Weltreklamekongress« brachte dem Werbefilm eine allerdings nicht unumstrittene Anerkennung.<sup>144</sup> Zwar wurde ihm eine eigene Fachgruppe zugestanden, und unter den Auspizien des Reichskunstwarts Erwin Redslob fand gar ein Reklamefilm-Wettbewerb statt, der erste seiner Art. Eine der Mannheimer Ausstellung vergleichbare Nobilitierung als ›Werbekunst‹ erreichte der Werbefilm aber nicht. Seine Bedeutung im Rahmen der Werbewirtschaft war ohnehin gering: Zahlen des Instituts für Konjunkturforschung belegen, dass der Anteil der Werbefilmproduktion am Reklameumsatz nur ein Prozent ausmachte: »d. h. eine Milliarde Mark wurde in ganz Deutschland für Reklame ausgegeben, von dieser Summe fallen nur zehn Millionen auf die Filmindustrie.«<sup>145</sup> Den geringen Stellenwert des Werbefilms im Rahmen der Werbewirtschaft verdeutlicht auch das »Neue Handbuch der Reklame« von 1929, das von seinen 616 Seiten dem Film nur 13 Zeilen widmet.<sup>146</sup>

Reklamefilme im Kino waren stets umstritten: von den Kinobesitzern auch als zusätzliche Einnahmequelle nur widerstrebend akzeptiert, vom Publikum ungeliebt. »Im allgemeinen erwartet man vom Publikum in bezug auf Kinoreklame gleichgültiges Hinnehmen und Über-sich-Ergehen-Lassen.«<sup>147</sup> So war der Werbefilm gezwungen, mit allen denkbaren Attraktionen um die Gunst des Publikums zu buhlen. Der Stoptrick etwa animierte die anzupreisende Ware: in *DIE FLASCHE* (1912) von Julius Pinschewer formieren sich unterschiedlich große Maggi-Flaschen wie von Zauberhand zu einem ›Tanz der Flaschen‹. Neben diesen Sachtrickfilmen gab es im frühen Kino derbe Werbe-Humoresken, auch mit bekannten Schauspielern, die, pointiert erzählt, mit ihrer verblüffenden Auflösung das Publikum überraschten. Sie verschwanden, als nach Kriegsende die kontingentfreien amerikanischen Grottesken den deutschen Kinomarkt überschwemmten.<sup>148</sup> Die Werbefilmhersteller wichen verstärkt auf den Animationsfilm aus, und während der 20er Jahre bestimmte der Trick den Stil des kurzen Werbefilms. Der kurze Werbefilm bot mithin neuen Techniken und ästhetischen Innovationen ein »einzigartiges Experimentierfeld«.<sup>149</sup> Es galt, mit einem ästhetischen Mehrwert gegenüber dem Kultur- und Spielfilm immer wieder aufs Neue die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu gewinnen, zumal Werbefilme häufig während des Programmwechsels liefen. In diese Strategie fügte sich der Einsatz von frühen Farbverfahren wie Sirius-Farbenfilm oder Gasparcolor ebenso ein wie die rasche Adaption des Tonfilms ab 1928/29. Die Verpflichtung avantgardistischer Künstler – Walter Ruttmanns durch Julius Pinschewer, Hans Richters durch die Werbekunst Epoche Reklame – war ebenso dieser Notwendigkeit geschuldet, mit stets neuen Bildern das Publikum zu bannen. 1955 versuchte Julius Pinschewer die Wahl zwischen Trickfilm und Realfilm an das zu bewerbende Produkt zu binden: »Man darf wohl sagen, daß der Realfilm in all den Fällen am Platze ist, in welchen das Produkt von der Darstellung des lebenden Menschen nicht getrennt werden kann.«<sup>150</sup> Alles in

144 Vgl. Animosität gegen Reklame-Filme? In: Film-Kurier, Nr. 188, 9. 8. 1929; Agde 1998, S. 79–83.

145 Marcus 1929 b.

146 Vgl. Schmiedchen 1929, S. 307.

147 Kurzfilme. In: Film-Kurier, Nr. 95, 23. 4. 1927.

148 Vgl. Reinhardt 1993, S. 337 und 342.

149 Loiperdinger/Pulch 1992, S. 84.

150 Pinschewer 1955, S. 352.



PRAKTISCH UND SCHÖN. Tolirag Ton- und Lichtbildreklame. 1929

allem wundert es nicht, dass der Kurzwerbefilm im Kino nur selten mit dokumentarischen Aufnahmen arbeitete: Den Produzenten war die zurückhaltende Reaktion der Zuschauer auf den Kulturfilm des Beiprogramms bewusst.

Der kurze Kino-Werbefilm mit einer Länge bis rund 100 Meter<sup>151</sup> warb in der Regel für überall zu gleichen Preisen erhältliche Markenprodukte (Sekt Kupfer-

151 Vgl. Guckes 1938, S. 195.

berg-Gold, Sarotti, Nivea, Odol, Persil, Welthölzer, Aspirin, Nestlé, AEG-Rundfunkgeräte usw.), aber auch für allgemeine Themen wie die Berliner Städtischen Arbeitsnachweise, Milch als Kinderspeisung und Sonntagsrückfahrkarten der Reichsbahn. »Seine Sprache ist bilderreich, und sein Vortrag sprüht meist von lebendigstem Humor und von Originalität. Bald ergeht er sich auch in grotesken, übermütigen Sprüngen, bald malt er Bilder von buntestem Reiz vor die Augen der Menge, bald schildert er in breiter Anschaulichkeit die gigantische Größe von Werken, in denen Menschenhände schaffen, bald endlich fängt er mit suggestiver Kraft unsere Blicke durch den seltsamen Rhythmus schwingender Linien und durcheinanderwirbelnder Figuren und Formen.«<sup>152</sup> Natürlich sprach hier Max Friedländer, Produktionsleiter der Werbekunst Epoche Reklame, in eigener Sache, und er bezog sich auf die überwiegend trickanimierten Kurzwerbefilme – vergleichbare Aussagen der vor allem mit dokumentarischen Bildern arbeitenden Kultur- und Lehrfilmhersteller wird man aber vergebens suchen. Allein schon die Sprache Friedländers verrät die so ganz anders geartete Ästhetik des Werbefilms. »Im Grunde genommen ist der Werbefilm vielleicht doch ein bißchen heimtückisch; denn er macht sich mit der harmlosesten Miene an sein Publikum heran, spricht von allgemeinen Dingen, wartet, bis das Auditorium in Stimmung gekommen ist und schleudert den Nichtsahnenden gleich einer Bombe sein berühmtes Wurfgeschloß, die Pointe, entgegen, die entweder ein ›unübertreffliches Schuhputzmittel‹, einen ›Qualitätslikör‹, das ›radikalste Insektenpulver‹ oder andere Spezialitäten zum Gegenstand hat! Doch der Feldzug, den der Werbefilm führt, ist einer von den wenigen, bei denen *beide* Parteien gewinnen: das Publikum, indem es sich amüsiert, – der Unternehmer, indem er sich eine Armee neuer Kunden sichert!«<sup>153</sup>

Der Kulturfilm mit seinem populärwissenschaftlichen Bildungsimpetus wollte wohl unterhalten, das Amüsement aber war ihm zutiefst wesensfremd. So überrascht es nicht, dass nur verhältnismäßig wenige dokumentarische Kurzwerbefilme entstanden. Es ist aber anzunehmen, dass lokale oder regional hergestellte und verbreitete Kurzwerbefilme – nicht zuletzt aus Kostengründen – häufiger dokumentarischer Art waren. Leider lässt uns hier die Überlieferung im Stich. Der vom Film-Kartell Weltfilm 1930 produzierte Werbefilm TATSACHEN warb mit Real-aufnahmen und Statistiken für die »Arbeiter Illustrierte Zeitung«; andere Werbefilme für die linke Presse sind leider verschollen.<sup>154</sup>

1925 montierten Julius Pinschewer und Guido Seeber für die »Kino- und Photo-Ausstellung« den ›absoluten‹ Werbefilm FILM (auch als KIPHO-FILM bekannt), der mit Kombinationsaufnahmen den Werdegang eines Films im Schnelldurchgang zeigte – Seebers geniale Kameratricks stellten die Technizität des Mediums gleichermaßen als Attraktion und Leistungsschau aus.<sup>155</sup> Fotomontiert war offenbar ein Werbefilm des in Berlin arbeitenden niederländischen Künstlers Cesar Dome-la für die Firma Ruths-Speicher von 1928<sup>156</sup> – zeitgleich entwarf er für den glei-

152 Friedländer 1929, S. 3 f.

153 Friedländer 1929, S. 4.

154 Zu den Werbefilmen der KPD und SPD siehe den Beitrag von Thomas Tode in diesem Band.

155 Vgl. FILM IST RHYTHMUS – WERBEFILM UND AVANTGARDE (1991, Harald Pulch, Martin Loiperdinger, P: Hessischer Rundfunk).

156 Vgl. die Abbildungen in Centre Georges Pompidou 1990, S. 315.

chen Auftraggeber Fotomontagen, die sich eines filmischen Stils bedienten: »Hier wurde [...] ein ganzer Film in *ein Bild* gebannt.«<sup>157</sup>

1929 nutzte die Werbekunst Epoche Reklame in 5 MINUTEN MIT UDET die Popularität des Fliegers Ernst Udet mit spektakulären Luftaufnahmen von Berlin zu einem Werbefilm für Rotbart-Rasierklagen. In DER ZWEIGROSCHEN-ZAUBER (1929, P: Epoche) montierte Hans Richter scheinbar wahllos die unterschiedlichsten Wochenschauaufnahmen: Ordnung in dieses Bilder-Chaos bringt – und das ist die Pointe des Films – allwöchentlich die »Kölnische Illustrierte Zeitung«. Ebenfalls von der Epoche hergestellt wurde ein Berliner Museumsfilm als Versuch »optischer Propaganda«, der ausweislich einiger veröffentlichter Bildstreifen Montage- und Kopiereffekte à la Hans Richter einsetzte. »Bei der Aufstellung des Laufplanes wurde besonders darauf Rücksicht genommen, den Museumsfilm nicht nur in den großen Lichtspieltheatern des Westens und des Zentrums zu zeigen, sondern vor allem in den kleinen Kinos im Osten und Norden der Stadt.«<sup>158</sup>

Die Werbekunst Epoche Reklame war dem absoluten Film als Werbemittel insbesondere für den »vornehmen Markenartikel« wohlgesonnen; absolute Filme warben u. a. für Citroën, 4711 und Leibniz-Keks: »Der absolute Film gibt uns vielfach eine gewisse Berechtigung, gleich in jedem Bild mit Nachdruck auf den Artikel hinzuweisen. Es stört dies den künstlerischen Rhythmus nicht, sondern unterstreicht ihn sogar unter Umständen noch. Filmerzählungen dagegen können meist nur am Schlusse den eigentlichen Werbegedanken zum Ausdruck bringen« – so der Werbeleiter Willi Schickling.<sup>159</sup> Richters ebenfalls für die Epoche hergestellte Werbefilm BAUEN UND WOHNEN (1928) für die gleichnamige Ausstellung im Fischtalgrund in Berlin-Zehlendorf ist leider nicht erhalten; auch hier arbeitete er mit Kameratricks und Mehrfachbelichtungen, um filmische Wirkungen jenseits der Alltagsrealität zu erzielen.<sup>160</sup> Hans Richter arbeitete auch für das Werbestudio der niederländischen Philipps und realisierte 1931 den Radiowerbefilm EUROPA RADIO; im gleichen Jahr entsteht für den Schweizer Werkbund der Werbefilm DIE NEUE WOHNUNG. In den 30er Jahren wird Richter im Schweizer Exil mit »kleinbürgerlichen Werbefilmen mit ironischem Unterton« seinen Lebensunterhalt verdienen.<sup>161</sup>

Der Film WO WOHNEN ALTE LEUTE? (1932), den Ella Bergmann-Michel über ein von Mart Stam entworfenes Altersheim drehte, war ein Werbefilm für die Ideen des Neuen Bauens.<sup>162</sup> Mit dem Mittel der Sozialreportage warb Bergmann-Michel in ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE (1932) um Spenden für den Frankfurter Verein für Erwerbslosenküchen. Beide im Rahmen der Frankfurter Filmliga entstandenen Filme wurden vom Berichtstatter des »Film-Kuriers« als »dokumentarische Filme« rezipiert.<sup>163</sup> Die künstlerisch gestalteten Werbefilme wurden allerdings von der Filmpublizistik kaum beachtet.

157 Rasch/Rasch [1930] 1996, S. 45.

158 Waetzoldt [1929] 1988.

159 Schickling 1930.

160 Vgl. die Abbildungen in Richter [1929] 1968, S. 12 und 76.

161 Bochsler/Derungs 1998, S. 52.

162 Vgl. den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band, S. 381ff.

163 Erwerbslosen-Film in Frankfurt angelaufen. In: Film-Kurier, Nr. 205, 31. 8. 1932.

### Vorzensur

Reklamefilme fielen – im Gegensatz zu den stehenden Lichtbildern, den Werbe-Diapositiven – unter die Bestimmungen des Lichtspielgesetzes: »Daher sind alle Werbefilme, d. h. die Filme, durch deren Inhalt für irgendein Unternehmen Reklame gemacht wird, prüfungspflichtig.«<sup>164</sup> Allgemeine Polizeigründe konnten angeführt werden, um »gegen die Vorführung zugelassener Filme aus sicherheits-, verkehrs-, bau- und gesundheitspolizeilichen Rücksichten einzuschreiten.«<sup>165</sup> In Berlin waren zum Beispiel Filmvorführungen, die von der Straße aus sichtbar waren – insbesondere Reklamevorführungen in Schaufenstern – von einer polizeilichen Genehmigung abhängig.<sup>166</sup> Sie wurde nur erteilt, »wenn die Gehbahn vor dem Schaufenster eine Mindestbreite von 7 m hat, Verkehrsbehinderungen durch die Reklame nicht zu erwarten sind und die Bildfläche einen ihrer größten Abmessung entsprechenden Abstand von der Schaufensterscheibe hat.«<sup>167</sup>

Kinematographen und Tageslichtprojektoren erlaubten es, Werbefilme fast an jedem Ort und zu jeder Zeit vorzuführen. Wichtig für Industrie, Vereine, Schulen und Behörden waren »Filmvorführungsapparate mit Glühlampen als Lichtquelle, die nicht den verschärften polizeilichen Bestimmungen unterworfen sind«, wie sie von der Ufa und anderen Unternehmen geliefert wurden.<sup>168</sup> Julius Pinschewer bot ab 1927 seinen Werbekunden das Kofferkino »Capitol« an, das eine automatische und endlose Vorführung auf dem neuen 16 mm-Sicherheitsfilm erlaubte; Einsatzgebiet waren u. a. Schaufenster, Ausstellungs- und Versammlungsräume, Hotels und Theater.<sup>169</sup> Die »Reklameschau 1929 Berlin« stellte zahlreiche Projektoren dieser Art aus und unterstrich damit die Bedeutung des Werbefilmsektors außerhalb der Kinos.<sup>170</sup>

Auf dieser Reklameschau wurde auch erstmals versucht, auf Basis der Zensur-entscheidungen die deutsche Werbe- und Reklamefilmproduktion statistisch zu erfassen. Obwohl diese Erhebung – sie bezieht sich auf das erste Halbjahr 1929 – wegen der Definitionsprobleme einen eher geringen Aussagewert besitzt, so belegt sie doch, dass das Gros der Werbefilme von jenen knapp 60 Firmen hergestellt wurde, die mit je einem oder zwei Filmen aufgeführt sind.<sup>171</sup> Die hohe Zahl der von der Werbekunst Epoche Reklame und der Tolirag produzierten Werbefilme erklärt sich daraus, dass diese Firmen auf den etwa 30 m langen Kürzestwerbefilm spezialisiert waren. Den mit dokumentarischen Aufnahmen arbeitenden Werbefilm in dieser Statistik wird man zum einen bei jenen Firmen zu suchen haben, die eigentlich keine Filmproduzenten waren, wie Siemens-Schuckert, die HAPAG und die Friedrich Krupp AG, sowie bei den vielen kleinen Herstellern, die sich die teuren Animationsfilme nicht leisten konnten. Die Ufa übrigens, die sich dem Weltreklamekongress gegenüber abwartend-ablehnend verhalten

164 Wolff/Crisolli 1929, S. 191.

165 Wolff/Crisolli 1929, S. 195.

166 Wolff/Crisolli 1929, S. 196. Vgl.: Schaufenster-Lichtspiele. In: Kinematograph, Nr. 690/91, 18. 4. 1920.

167 Wolff/Crisolli 1929, S. 179.

168 Wollenberg 1930, S. 454. Zur Filmtechnik vgl. den Beitrag von Niels Bolbrinker in diesem Band.

169 Vgl. Die Reklame, 6/1927 (Anzeige Pinschewer-Film).

170 Vgl. Marcus 1929 a.

171 Die Werbefilmstatistik des Film-Kurier. In: Film-Kurier, Nr. 190, 12. 8. 1929.

hatte,<sup>172</sup> schob einige Tage später eine Pressenotiz nach: »Hiernach hat die Ufa, an der Spitze aller Werbefilmhersteller stehend, 65 Filme mit einer Negativlänge von 40 500 Metern hergestellt. Hierzu kommen noch 80 Filme mit einer Negativlänge von 2587 Metern, die die Werbefilm-Abteilung der Ufa im Jahre 1928 für die Werbekunst ›Epoche‹ herstellte.«<sup>173</sup> Tatsächlich kontrollierte die Ufa mit ihrer Werbefilm-Abteilung – deren Gründung nicht genau bekannt ist; möglicherweise entstand sie bereits 1925<sup>174</sup> – über ein Abkommen mit der Werbekunst Epoche und der Tolirag das Gros der in den Kinos aufgeführten Kurzwerbefilme.

Der vom Bund Deutscher Lehr- und Kulturfilm-Hersteller zur Reklameschau 1929 organisierte Reklamefilm-Wettbewerb war in sechs Gruppen aufgeteilt; die meisten Preise wurden in der Gruppe Werbekulturfilme vergeben. In der Untergruppe ›Werbung für Handel, Industrie und Landwirtschaft‹ wurden prämiert IN ZWEI MINUTEN DURCH DIE KAFFEE HAG [sic] (Döring-Filmwerke), GLASHERSTELLUNG IN SCHWEDEN (Ire-Film, Stockholm), FORTSCHRITTLICHE BODENBEARBEITUNG (Commerz-Film). In der Untergruppe ›Reise und Verkehr‹ wurden keine Preise vergeben, während für ›Werbung für gemeinnützige Zwecke‹ die Filme SPRECHENDE HÄNDE (Geravid-Film), DER GUTE KAMERAD (Impro-Film) und BESUCHT EURE MUSEEN! (Epoche) prämiert wurden.<sup>175</sup> Damit wurde die gewachsene Bedeutung des Werbekulturfilms anerkannt. Diese drückte sich schließlich 1930 auch in der Umbenennung des Bundes Deutscher Lehr- und Kulturfilm-Hersteller e. V. in Bund Deutscher Lehr- und Werbefilmhersteller e. V. aus. Der Mitgliederbestand belief sich Ende 1932 auf 14 Produktionsfirmen. Vorstandsvorsitzender war Hans Cürdis, sein Stellvertreter Heinrich Pasch (Bundesfilm). Weitere Vorstandsmitglieder waren Wilfried Basse (Basse-Film), Johann Friedrich Döring (Döring-Film-Werke), Julius Pinschewer (Industriefilm) und Paul Schwärzel (Commerz-Film) – also Vertreter mittelständischer Filmunternehmen, die vor allem von den Synergieeffekten zwischen Werbe- und Kulturfilm lebten, während die Firmen mit einer nur geringen Jahresproduktion in der Regel regional oder lokal operierten – wie etwa Dr. Paul Wolff in Frankfurt/M. oder die 1919 gegründeten Vera-Filmwerke in Hamburg.

»Für das Gebiet der Reklame spielt der Film eine erhebliche, noch ständig im Wachsen begriffene Rolle.«<sup>176</sup> So das 1929 erschienene »Das Recht der Reklame«. Das Publikum im Lichtspieltheater war gezwungen, die Werbefilme anzuschauen. »Aus diesem Grunde ist der Werbefilm, der vor allem in Kinotheatern als Teil des Programms gezeigt zu werden pflegt, ein besonders beliebtes und geeignetes Mittel für eine Reklamekundgebung. [...] Hierzu werden alle möglichen Spielhandlungen vorgeführt, die in irgendeiner Form zu dem Objekt führen, für das Reklame gemacht werden soll. So wird z. B. in dem Werbefilm der Ova-Zigarettenfabrik in Hunderten von Metern ein Kriminalfall dargestellt, der den Diebstahl des Rezeptes der Ova-Zigaretten behandelt, um damit für diese Zigaretten Reklame zu machen. [...] Oder man verbindet die Reklame in äußerlich möglichst unauffälliger Weise mit sog. Kulturfilmen, so z. B. wenn eine Nordpolfahrt vorgeführt

172 Vgl. Agde 1998, S. 80.

173 Der Werbefilm der Ufa. In: Film-Kurier, Nr. 204, 28. 8. 1929.

174 Loiperdinger/Pulch 1992, S. 83.

175 Die Preisträger beim Werbefilm-Wettbewerb. In: LichtBildBühne, Nr. 193, 14. 8. 1929.

176 Wolff/Crisolli 1929, S. 190.

und dabei in irgendeiner Weise im Titel auf eine bestimmte Schiffahrtsgesellschaft hingewiesen wird, mit der man die gezeigten schönen Landschaften erreichen kann. Diese Art der Reklame ist besonders beliebt, weil bei ihr auch die Möglichkeit besteht, daß der Film von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht als volksbildend anerkannt wird und aus diesem Grunde steuerliche Vorteile genießt.«<sup>177</sup> Den Weg ins Beiprogramm der Lichtspieltheater fanden neben den kurzen Reklamefilmen aber auch als Lehrfilm anerkannte und daher steuerermäßigende Filme, bei denen die Reklameabsicht kaum oder gar nicht mehr erkennbar war, etwa Städtefilme.<sup>178</sup>

### Weder Fisch noch Fleisch

Der dokumentarisch angelegte Kulturwerbefilm als Kinobeiprogramm entwickelte sich vor allem ab 1926 aufgrund veränderter Bestimmungen über die Vergnügungssteuer.<sup>179</sup> Hans Cürdis, Vorsitzender des Bundes Deutscher Kultur- und Lehrfilmhersteller, teilte zur gleichen Zeit mit, dass in Deutschland – in Metern gerechnet – genau so viele Kultur- und Werbestreifen wie Spielfilme hergestellt werden. Dass er Kultur- und Werbefilme hier zusammenrechnet, liegt darin begründet, dass keiner der Kulturfilmproduzenten »von der Herstellung reiner Kulturfilme leben kann. Alle verbinden mit ihren Zielen einen bezahlten Werbezweck.«<sup>180</sup>

Deshalb ist der Werbe- vom Kulturfilm nur schwer zu trennen: der Kulturfilm hatte häufig seinen Ursprung in einem Werbefilm, viele Kulturfilme enthielten mal mehr, mal weniger aufdringlich eine Werbebotschaft. Dies betrifft vor allem die meist rund 15-minütigen Beiprogrammfilme. Es ist zu unterscheiden »zwischen Filmen, die um der Kultur willen, und Kulturfilmen, die um der Propaganda willen hergestellt werden. Gerade die Herren Lehrfilmfabrikanten vergessen oft, dass sie zwar ihre Filme bezahlt haben wollen, dass sie die hochinteressanten industriellen Anlagen aber in der Hauptsache drehen, weil ein entsprechender Auftrag vorliegt, und dass ein Film von diesem oder jenem Schiff, von diesem oder jenem Lande zunächst gemacht wurde, weil entsprechende Zuschüsse dabei in Frage kamen. Kultur und Geschäft stehen also in vielen Fällen [...] sehr nahe zusammen.«<sup>181</sup> So entstanden Filme, »die nicht Fisch und Fleisch waren, die hier etwas Reklame, da etwas Wissenschaft, auf der einen Seite Propaganda, auf der anderen Seite Belehrung brachten.«<sup>182</sup> Über den Reklamefilm DER WEG ZUM TANZ (1926) einer Münchner Tanzschule beispielsweise notierte die »Süddeutsche Filmzeitung«, er sei »durch einzelne, allgemein gehaltene Bilder und Titel am Anfang in die Sphäre eines Kulturfilms gerückt.«<sup>183</sup>

177 Wolff/Crisolli 1929, S. 190f.

178 Vgl. meinen Beitrag über Städtefilme in diesem Band, S. 151ff.

179 Verordnung des Reichsrates zur Abänderung der Bestimmungen über die Vergnügungssteuer vom 22. 6. 1926. Vgl.: Wie die neuen Reichsratsbestimmungen aussehen. In: Film-Kurier, Nr. 144, 23. 6. 1926.

180 Marcus 1929 c.

181 Kulturfilmtheater. In: Kinematograph, Nr. 1002, 2. 5. 1926.

182 Rosenthal 1926.

183 Der Weg zum Tanz. In: Süddeutsche Filmzeitung, Nr. 15, 9. 4. 1926.

Später als die kleinen, häufig regional operierenden Werbefilm-Produzenten hatte die Ufa diese Synergieeffekte erkannt: »Bedenkenlos kooperieren die beiden Abteilungen Werbe- und Kulturfilm.«<sup>184</sup> Offenbar Anfang 1931 wurden in der Ufa Wochenschau, Kultur- und Werbefilm zusammengelegt, »denn geistiges Aufeinander-ingespieltsein, sich Befruchten ist hier mehr denn woanders wichtig.« Eine »Film-Kurier«-Reportage über diese Zusammenarbeit überliefert Aufgabenstellung und -teilung: »Wochenschau: Reihen der Zeitergebnisse in bleibendem Dokument. Kulturfilm: Aufzeigung des Naturgeschehens vom Mikrokosmos bis zum Makrokosmos mit den Mitteln heutiger Technik. Werbefilm: Verwertung des Erkannten, Umwertung des Naturgegebenen, nahegebracht dem Verbraucher des Alltags. [...] Der geschaffene Kulturfilm ist und muß stets Basis des Werbefilms sein: in der Durchführung des Themas, in der Höhe des künstlerischen Niveaus. Denn nur der Werbefilm, der kulturellen Wert hat, kann für das aus dem Kulturellen erwachsende Produkt für den Alltag werben.«<sup>185</sup>

In besonderen Werbefilm-Matineen oder in Sonder-Vorführungen etwa in der Berliner Urania wetteiferten die Werbe- und Industriefilme um öffentliche Wahrnehmung. Wirklich kritische Rezensionen erfuhren sie nur in den seltensten Fällen. So wurde der Werbefilm *TROPISCHE SCHÖNHEIT UND DEUTSCHE ARBEIT* (1929, P: Ufa, für Sunlight Gesellschaft) etwa im »Film-Kurier« mit den üblichen Standardformulierungen gelobt: »tadellose Photographie« und »große Reklamewirkung« – angemerkt wurde allenfalls, dass die englische Herkunft der Sunlight Seife verschwiegen wird.<sup>186</sup> Der Kritiker der »LichtBildBühne« dagegen ließ kaum ein gutes Haar an dem Film: »Es werden Aufnahmen aus Afrika gezeigt, uncharakteristische Feste, allerlei Betätigungen, die mit der Gewinnung des Palmöls zusammenhängen mögen, die aber nicht in der klaren, präzisen, filmisch-anschaulichen Form herausgearbeitet sind, wie es das moderne Werbewesen verlangt. Heute geben *Großaufnahmen, Überkopieren, Einstellung der Kamera, Schnitt* und wenn es sein muss, *Montage* die Möglichkeit, Arbeitsvorgänge ganz deutlich zu machen und ihren Zusammenhang gefühlsmäßig klar dazustellen. [...] Wir vermissen die planvolle Disposition der Werkvorgänge aus dem Gesichtspunkt filmischer Wirkung – und damit ist die tiefste Wirkung eines Werbefilms zumindest abgeschwächt.«<sup>187</sup>

Es waren die großen Markenprodukte, die den Werbefilm besonders intensiv nutzten – und ihn stets als ein Werbemittel neben vielen anderen einsetzten. So wurde etwa die Marke »Persil« nicht nur in Zeitungen und Zeitschriften, auf Plakaten und Giebelwänden, sondern stets mit den modernsten Mitteln wie Reklameumzügen, »Persil-Schulen«, Himmelsschriften, Lichtkanonenwerbung, Rundfunkdurchsagen und eben auch dem Film verbreitet.<sup>188</sup> Im Pavillon der Henkel-Werke auf der Gesolei-Ausstellung 1926 in Düsseldorf wurde nicht nur der Fabrikationsvorgang von Persil en miniature dargestellt: »Zugleich lief ein Kulturfilm, der die Geschichte des Waschens zu allen Zeiten und die Ausübung des Waschens bei allen Völkern veranschaulichte.«<sup>189</sup> Persil ließ eine Reihe von kurzen

184 Töteberg 1992, S. 285.

185 Urak 1931.

186 Von tropischer Schönheit und deutscher Arbeit. In: Film-Kurier, Nr. 48, 23. 2. 1929.

187 Marcus 1929.

188 Vgl. Henkel (1997).

189 Henkel (1962), unpag.

Trickwerbefilmen herstellen und gab 1931 bei der Ufa den abendfüllenden Tonfilm *WÄSCHE – WASCHEN – WOHLERGEHEN* in Auftrag: »Ein Tag in den Persilwerken – Soziale Arbeit im modernen Großbetrieb – Bilder vom Waschen in alter und neuer Zeit – Richtige Behandlung farbiger Wäsche – alle Fragen häuslicher Reinigung und neuzeitlicher Gesundheitslehre zeigt dieser Film!«<sup>190</sup> Bis 1938 erreichte er rund 30 Millionen Zuschauer.<sup>191</sup> Sein Regisseur Johannes Guter erkannte gar im Henkel-Film eine neue Gattung: »Es war kein Spielfilm, trotz der Spielhandlung, es war kein reiner Industriefilm, trotz der Werkaufnahmen, es war auch kein Reklamefilm, trotz der sehr durchdachten, vielseitigen Werbeszenen im Manuskript. [...] Heute weiß ich es, es ist ein Anwendungsfilm, der gleichzeitig die besten Eigenschaften eines volkstümlich gehaltenen Kultur- und Lehrfilmes glücklich vereint.«<sup>192</sup> Der »Film-Kurier« sprach von einem »Reklame-Kulturfilm«.<sup>193</sup> Nach öffentlichen Kinoaufführungen ging Persil aber bald dazu über, den Film in eigenen Wanderkinos vornehmlich in den kleinen Dörfern aufzuführen, um den direkten Kontakt zu den Kundinnen zu gewinnen.<sup>194</sup>

Bereits 1919 hatte der Berliner Werbeanwalt Weidenmüller in einem Plädoyer für den Werbefilm auf dessen Einsatz außerhalb der Lichtspielhäuser hingewiesen: »Je sachlich inhaltsreicher seine angebotliche Nachricht in den Wort- und Bildteilen ist, je mehr dabei nur an dem Aufbau der angebotlichen Bewußtseinsgruppe gearbeitet wird, ohne mit merklicher Absichtlichkeit auf den Kaufentschluß hinzudrängen, um so bessere Aufnahme wird der Angebotsfilm vor solchen vorhandenen Streugruppen in Vereinen und Schulen finden!«<sup>195</sup> Tatsächlich dürften die meisten Werbefilme außerhalb des kommerziellen Kinobetriebs gezeigt worden sein. »Der Geschäfts- oder Industriefilm, gegen welchen das »Kino-Publikum« direkte Abneigung oder Gleichgültigkeit zeigt, verläßt das Lichtspieltheater, diese Stätte der Sensationsgelüste immer mehr, um Gegenstand von Spezialveranstaltungen (Vorträgen, Ausstellungen, Messen, Kongressen, wissenschaftlichen Unterhaltungen etc.) zu werden, bei welchen ein ausgewähltes Publikum Aufnehmer ist.«<sup>196</sup> Diese »non-theatrical-films« bzw. »Nicht-Theaterfilme« entwickelten sich verstärkt nach Einführung des 16 mm-Schmalfilms als schwerentflammbarer Sicherheitsfilm.<sup>197</sup>

Über die nichtgewerblichen Vorführungen in Schulen und bei Bildungsabenden fanden Werbe- und Industriefilme ein breites Publikum, zumal Behörden, Vereinigungen und Industriefirmen ihre Filme an die Landesbildstellen verliehen oder verschenkten.<sup>198</sup> Das Filmverzeichnis der Sächsischen Landesbildstelle von November 1932 beispielsweise enthält zahlreiche und nicht immer als solche ausgewiesene Werbefilme, wie den 1931 entstandenen Kurzfilm *HAFER* (»Haferflocken sind, richtig aufgeschlossen, ein gutes Nahrungsmittel. Ihre Herstellung lernt man in

190 *Wäsche – Waschen – Wohlergehen* [Programmzettel]. (Archiv Goergen).

191 Henkel (1997), S. 62.

192 Guter 1932, S. 36.

193 *Wäsche – Waschen – Wohlergehen*. In: *Film-Kurier*, Nr. 21, 25. 1. 1932.

194 Schmitt 1936, S. 66.

195 Weidenmüller 1919.

196 Lauterer 1923, S. 275.

197 Vgl. Guckes 1938, S. 204.

198 Sächsische Landesbildstelle 1932, S. 5 (Archiv Goergen).

den Knorr-Werken kennen.«<sup>199</sup>) oder den abendfüllenden Streifen *GOLD DES ORIENTS* (1929) über den Tabakanbau: »Der Film ist im Auftrag der Firma ›Haus Neuerburg‹ angefertigt worden, doch ist es vermieden worden, daß Reklame irgendwie in den Vordergrund tritt.«<sup>200</sup> Neben Sparkassenwerbefilmen werden noch Filme über den Werdegang der Retorn-Gummischeuhe in Helsingborg oder die Bleistiftfabrikation bei Städtler, München, angeboten. Der *BECHSTEIN-KULTURFILM* (1926) informiert über die Herstellung des Bechstein-Flügels.

Die Anbieter von Lehrfilmen waren sich der Problematik dieser Vermengung von Kultur- und Reklamefilm durchaus bewusst. Im Verzeichnis »Der Film und seine Bedeutung für die Landwirtschaft«, herausgegeben vom Zentrallausschuss für Landlichtspiele, wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass man auf reine Reklamefilme verzichtet, dagegen aber »sachlich angelegte Filme, die beispielsweise das Arbeiten landwirtschaftlicher Maschinen, die Wirkung von Düngemitteln, die zweckmäßige Anlage von Silos, die Verwendung der Elektrizität in der Landwirtschaft usw. zeigen«, aufgenommen habe.<sup>201</sup> Dieser Zentrallausschuss war eine halbamtliche Beratungs- und Vermittlungsstelle für Film- und Apparatefragen. Das Bildungsbedürfnis der Landbevölkerung und der Kampf gegen Landflucht und Land-Langeweile wurden als wichtige politische Aufgaben angesehen, denn: »Versailles brachte uns den Verlust eines beträchtlichen Teiles gerade unseres ertragreichsten und dabei am dünnsten bevölkerten Bodens. Das volkswirtschaftliche Problem der Gegenwart ist also, eine verhältnismäßig größere Bevölkerungsmenge von den Erträgen einer wesentlich geschmälernten Produktionsfläche zu ernähren.«<sup>202</sup> Im Dienste dieser forcierten Umgestaltung der Landwirtschaft standen Filme wie *DIE SCHLESISCHE SCHWEINEZUCHT* (1925), *DER DEUTSCHE SCHÄFERHUND ALS HERDENGEBRAUCHSHUND* (1922), *FRIEDRICHSWERTHER PFLANZENZUCHT* (1921), *TORFGEWINNUNG IN OLDENBURG* (1921), *DIE ANWENDUNG UND WIRKUNG NEUZEITLICHER LUFTSTICKSTOFFDÜNGEMITTEL* (1921), *CHILESALPETERWIRKUNG BEI HAFER* (1927) usw.

Dennoch drängte es den Werbefilm immer wieder zurück ins Lichtspieltheater, zum breiten Kinopublikum – und das war in der Regel nur über eine Spielhandlung zu gewinnen. Der Rückgriff auf standardisierte Erzählmuster hatte dabei auch mit dem Budget dieser Filme zu tun – und damit, dass die begabteren Regisseure beim prestigeträchtigeren und sicher auch lukrativeren Spielfilm arbeiteten. »Leider werden alle Kulturfilme mit einer Handlung, die zu Werbezwecken hergestellt werden, nach dem gleichen Schema gemacht: der alte Bauer, der starrköpfig an den veralteten Methoden festhält; seine junge, hübsche Tochter, in die der jeweilige Neuerer verliebt ist; Kampf gegen das Unmoderne; die Erfolge der Neuerung.«<sup>203</sup> Diese Kritik an dem im Auftrag der Bayerischen Stickstoff-Werke Aktiengesellschaft Berlin hergestellten Film *DER PFLANZENDOKTOR* (1926, Ufa) über die Vorteile der Kalkstickstoffdüngung lässt sich verallgemeinern.

199 Sächsische Landesbildstelle 1932, S. 31.

200 Sächsische Landesbildstelle 1932, S. 34.

201 Kleinhans 1929, S. 20.

202 Kleinhans 1929, S. 8.

203 Kaul 1927.

### Quer durch

Nicht alle Branchen nutzten die Filmwerbung gleichermaßen. Die 126 Seiten starke Schrift »Die Werbung der Brauereien« von 1931 widmet ihr noch nicht mal zwei Seiten. Der Werbefilm »kann von hervorragender Werbewirkung sein, doch ist die Vorbedingung hierfür, durch eine interessante und spannende Handlung die Vorurteile des Kinobesuchers, die dieser gegen den Werbefilm hat, zu zerstreuen.«<sup>204</sup> Angeführt werden nur ein namentlich nicht genannter Werbetrickfilm für die Fürstliche Brauerei Köstritz sowie der Kollektivwerbefilm VOM HALM ZUM GLAS. DIE ENTSTEHUNG DES BIERES (1924, Deutsche Lehrfilm), der als Gang durch eine Brauerei angelegt ist.

Ein Hauptmuster des mit dokumentarischen Aufnahmen arbeitenden längeren und langen Werbefilms ist der Querschnitt, etwa durch den Fabrikationsprozess von den Rohmaterialien bis zum versandfertigen Endprodukt, häufig ergänzt durch Animationen zur Verdeutlichung sonst nicht sichtbarer Abläufe und Prozesse. Der Film knüpft hier an Darstellungsmuster an, wie sie sowohl in Lichtbildvorträgen als auch in Aufsätzen und Artikeln insbesondere in populärwissenschaftlichen Zeitschriften der Jahrhundertwende vorgegeben waren. Ein typisches Beispiel findet sich etwa in der »Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens« von 1902. Ein Beitrag über die Fabriken der Maggi-Gesellschaft wird mit 15 Fotos illustriert, die einen Querschnitt durch die Produktion von Speisewürze geben.<sup>205</sup> Die Fotounterschriften könnten auch als Zwischentitel eines Werbefilms der 10er und 20er Jahre dienen, wie er noch bis in die 50er Jahre populär war. Insbesondere der sogenannte Repräsentationsfilm bzw. der Geschäfts- und Industriefilm griffen auf dieses tradierte Muster zurück; etwa HOHLGLASFABRIKATION (1921) und DAS TECHNISCHE AUGE (1931).

Längere Werbefilme, die auch künstlerisch Neuland betreten, waren – im Gegensatz zum kurzen Kinowerbefilm – die Ausnahme, und es ist kein Zufall, dass sie von Außenseitern realisiert wurden, von Avantgardisten, denen die Tore der Spielfilmateliers versperrt waren, die aber entschlossen waren, ihre filmästhetischen Überzeugungen auch in der Werbung, als Werbekunst, zu verwirklichen: Hans Richter im kurzen Werbefilm, im langen, kinofähigen Werbefilm Walter Ruttmann. Mit dem leider verschollenen Tri-Ergon-Tonbildfilm DEUTSCHER RUNDFUNK (1928), dem ersten langen Tonfilm, hoffte Ruttmann beispielsweise, »eine reihe aesthetischer bedenken zerstoert zu haben«, die insbesondere von den Kultivierteren gegen den Tonfilm vorgebracht würden.<sup>206</sup> In MELODIE DER WELT (1929), einem Werbefilm für Weltreisen mit dem Hapag-Dampfer Resolute, treibt er nicht nur die in DEUTSCHER RUNDFUNK begonnenen Tonfilmexperimente weiter, sondern nutzt auch das dokumentarische Material, um – in Abkehr von der Stationendramaturgie des Reisefilms – eine Montage vorzunehmen, die eine Idee in den Mittelpunkt stellt: die Weltreise als Erfahrung und Möglichkeit, die Einheit der Welt und die Gleichheit der Völker und Religionen zu erleben. So entstand zugleich einer der ersten Essay-Filme. Ruttmanns 1931 für die Schweizer Prae-

204 Simon 1931, S. 100.

205 Vgl. die Abb. in Parkner 1902.

206 Walter Ruttmann. In: Deutscher Rundfunk, o. J. [Programmheft, 1928/29] (Österreichische Nationalbibliothek).

sens-Film im Auftrag der Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten entstandener Kulturtonfilm *FEIND IM BLUT* arbeitet dagegen mit einer komplexen Spielfilmdramaturgie.

Walter Ruttmann, ab 1935 bei der Ufa-Werbefilm angestellt, wurde nach dem Krieg zumindest in Kreisen der Industrie- und Werbefilmhersteller als ›Vater des Industriefilms‹ inthronisiert, etwa von Friedrich Mörtzsch, dem Leiter der Presse- und Public-Relations-Abteilung der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG). In seinem Buch ›Die Industrie auf Zelluloid‹ von 1959 sieht Mörtzsch den Ursprung der Verbindung zwischen Film und Wirtschaft in Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927): »Regisseure und Kameramänner entdeckten, nachdem sie diesen *BERLIN*-Film gesehen hatten, plötzlich die Welt der Technik. Die Fabrikhalle wurde zum Atelier. Der Rhythmus der Maschine, der gleichförmige und doch so erregende Takt der Arbeit, der in der Musik seinen Ausdruck in den obstinaten Figuren Bartóks oder der aufkommenden Jazzmusik fand, die Dynamik des wirtschaftlichen Geschehens, das alles wurde zum interessanten Filmsujet.«<sup>207</sup> Tatsächlich schwelgte der Industriefilm der 60er Jahre in Ruttmannscher Bildmusik – zum Ende der Weimarer Republik jedoch hatte er ein eher bescheidenes Aussehen. Dem 1931 im Alter von 29 Jahren früh verstorbenen Ufa-Werbefilmregisseur Hans-Jürgen Völcker werden zwar »Spitzenleistungen auf dem Gebiet der Propaganda- und Kulturfilme«<sup>208</sup> nachgesagt – sein Film *DER GLÄSERNE MOTOR. EIN UFA-TON-LEHRFILM FÜR JEDEN KRAFTFAHRER*, 1931 im Auftrag des Benzol-Verbandes Bochum hergestellt, geht aber über solides Handwerk nicht hinaus. In der Konzeption am ›Gläsernen Menschen‹ im Dresdner Hygiene-Museum angelehnt, verweisen immerhin einige ›sinfonische‹ Bildfolgen und die Schlussmontage auf die Rezeption ›avantgardistischer‹ Formensprache im Industrie- und Werbefilm.

Zentrales Anliegen nicht nur dieses Films war eine allgemeinverständliche, sachlich-präzise Offenlegung moderner Produktionsprozesse. Es ist dem Genre geschuldet, dass Werbefilme nur die ›Schönheit der Technik‹ ausstellen. Die Bedingungen der Arbeitswelt zu dokumentieren, war ihre Aufgabe nicht. Die Realität, die sie abbildeten, war »inhaltlich vollkommen wahr« – so wie es Oskar Kalbus in »Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht« (1922) gefordert hatte. Keine Vortäuschungen und Filmtricks sollten die »reelle Filmreklame« in Verruf bringen: »In filmo veritas! Die Werbekraft des Films für den Kunden, der an sich schon Prospekten und mündlichen Anpreisungen mißtraut, liegt gerade in der unbedingten Zuverlässigkeit des Werbematerials.«<sup>209</sup> Es war die nüchterne Wahrheit der Maschinen und Waren, von Statistiken und Zahlen – Ingenieurswahrheit.

### Inbegriff aller Unkultur?

1931 bedachte Nicholas Kaufmann, Leiter der Ufa-Kulturabteilung, in seiner bei Cotta in der Reihe »Wege der Technik« erschienenen Schrift »Filmtechnik und Kultur« auch den Werbefilm. »Es ist schon viel darüber geschrieben und gestrit-

207 Mörtzsch 1959, S. 18.

208 Die Reklame, 18/2. Septemberheft 1931, S. 550.

209 Kalbus 1922, S. 271.

ten worden, ob die Reklame als ein Auswuchs einer ganz ins Materialistische und äußerlich Technische sich verlierenden kulturell minderwertigen Zeitepoche, ja selbst als der Inbegriff aller Unkultur zu betrachten sei, oder ob sie nur ein notwendiges Übel darstelle, das nun einmal aus dem Kulturbild der Gegenwart nicht zu entfernen sei und bei dem man sich darauf beschränken müsse, zu verhindern, daß es allzu viel Schaden anrichte. Und doch stecken ganz große Kulturwerte und ungeahnte kulturelle Möglichkeiten in der Reklame. [...] Dem Film blieb es vorbehalten, aus der Reklame vollends einen ernsthaften Kulturfaktor zu machen.«<sup>210</sup> Dabei dachte er nicht an die Werbetrickfilme, auf die das Publikum »mit zunehmendem Überdruß, wenn nicht mit leichtem Ekel oder gar offener Ablehnung« reagiere, sondern an den »interessanten Kulturfilm, bei dem der Werbegedanke äußerlich ganz verschwand, um von innen heraus und psychologisch um so sicherer zu wirken. [...] So ist auch der Werbefilm dadurch, daß er zum Kulturfilm wurde, wertvoll geworden.«<sup>211</sup>

Das Unbehagen am Werbefilm muss 1931 noch recht groß gewesen sein, sonst hätte Nicholas Kaufmann es wohl nicht für nötig erachtet, dergestalt den Trickwerbefilm (bei dem die Ufa nicht nur kommerziell, sondern auch ästhetisch führend war) abzuwerten, um für den Kulturwerbefilm, getreu dem kinoreformerischen Diskurs, um so stärker die gesellschaftliche Anerkennung einzufordern. So habe sich »das Kulturfilmgebiet gerade mit Hilfe von propagandakräftigen Firmen, die solche kultivierten Werbefilme herstellen ließen, um manches Gebiet der Kunst, Wissenschaft und Technik erweitert, das früher noch, im Vergleich etwa zu Völkerkunde, Biologie, Medizin und Sport, brachgelegen hatte.«<sup>212</sup> Es ist dies aber auch das Eingeständnis eines erstarkten Einflusses von Technik und Wirtschaft auf den Kulturfilm.

Mit der Einführung des Tonfilms ab 1929 konnte der auf Realaufnahmen beruhende Werbefilm gegenüber dem Trickfilm aufholen, »weil sein Potential durch die Innovation der Tonfilmtechnik mit Abstand am tiefgreifendsten vergrößert wurde.«<sup>213</sup> Da Tonwerbefilme aber erheblich teurer waren als stumme Werbefilme und sich die Umrüstung der Kinos auf Tonfilm bis in die 30er Jahre hinzog, blieben in der Weimarer Republik dokumentarische Tonwerbefilme eher selten. 1936 war dann 79,4 % der Filmwerbung auf Ton umgestellt.<sup>214</sup>

210 Kaufmann 1931, S. 51.

211 Kaufmann 1931, S. 52f. Zum Werbekulturfilm vgl. auch Guckes 1938, S. 201–203.

212 Kaufmann 1931, S. 54f.

213 Reinhardt 1993, S. 347.

214 Reinhardt 1993, S. 352.

F. T. Meyer

## Deutsche Arbeit, deutsche Technik. Aspekte des Industriefilms

Wohl kein Filmgenre bringt den technischen Fortschritt und den Stand seiner Entwicklung so beeindruckend zur Geltung wie der Industriefilm. Besonders in den 20er und 30er Jahren, die von einer allgemeinen Technikbegeisterung geprägt waren, reklamierte der Industriefilm für sich die utopische Möglichkeit, die Natur zu kontrollieren und einen Beitrag zur Beseitigung von Elend und Rückständigkeit zu leisten. Die Vorstellung davon, was der Industriefilm vermag, und die Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, sind im Hinblick auf den technischen Fortschrittsoptimismus und die große Zahl der industriellen Auftraggeber nahezu grenzenlos. Einerseits wird der Industriefilm »als geschickt verpackte Werbebotschaft[en], ausgestattet mit allen raffinierten Tricks moderner Verkaufspsychologie«<sup>215</sup> bezeichnet, andererseits wird ihm die Aufgabe erteilt, »einer möglichst breiten Öffentlichkeit die Leistungsfähigkeit der einheimischen Industrie vor Augen zu führen, Arbeitsabläufe und komplizierte wissenschaftliche und technische Vorgänge sowie Bereiche, die sich der direkten, sinnlichen Wahrnehmung entzogen, zu verdeutlichen.«<sup>216</sup>

Es kam schon in den 20er Jahren nicht nur darauf an, die technischen Entwicklungen und Produktionsfertigkeiten mit Hilfe des Industriefilms im eigenen Land zur Schau zu stellen, vielmehr sollten mit seiner Unterstützung auch neue Märkte erschlossen und gesichert werden. So regte beispielsweise das Deutsche Generalkonsulat in Pretoria den Einsatz von Filmen zur Förderung der Handelsbeziehungen mit Südafrika an. Einheimische Ingenieure sollten mit der industriellen Produktion in Deutschland bekannt gemacht werden. Es wurde darauf insistiert, dass die Filme möglichst wissenschaftlichen Standards gerecht werden sollten. Von besonders hohem Interesse war die Darstellung verbesserter Arbeitsmethoden und rationalisierter Herstellungsverfahren im industriellen Produktionsprozess. Das Generalkonsulat forderte interessierte Firmen in Deutschland auf, Filme für Propagandazwecke zur Verfügung zu stellen. Die entstehenden Kosten für die Positive sollten die Firmen übernehmen, deren Fabrikate in den Filmen gezeigt wurden.<sup>217</sup>

Schon damals konnte der Industriefilm den Technologietransfer von einem Land in ein anderes nachhaltig unterstützen. Die rein sachliche Darstellung neuer Verfahrensweisen und Produkte wurde dabei von einer immer ausgefeilteren Suggestionstrategie abgelöst. So versuchten die Auftragsfirmen mit filmischen Mitteln glaubhaft zu machen, dass nur ihr Produkt, nur ihre Technologie geeignet seien, einen vorhandenen Mangel zu beseitigen oder einen Herstellungsprozess entscheidend zu optimieren.

215 Schaller 1997, S. 28.

216 Schaller 1997, S. 29.

217 Vgl. Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv (RWWA), 400109/10, 257 und 258.

Das Themenspektrum des Industriefilms ist außerordentlich breit; nahezu alle Branchen von der chemischen Industrie über die Elektroindustrie, den Bergbau, die eisen- und stahlerzeugende und -verarbeitende Industrie bis hin zum Textil- und Ernährungsgewerbe sind an der Herstellung einschlägiger Filme beteiligt. Im weiteren Umfeld des Genres entsteht in den 20er Jahren eine kaum übersehbare Fülle von Filmen über Arbeitsschutz und Sicherheit am Arbeitsplatz, Studien über einzelne Produktionsabläufe<sup>218</sup> und Themen wie Berufsausbildung und Betriebssport. Allein die systematische Erschließung des überlieferten Materials ist bis heute ein wissenschaftliches Desiderat.

### Von Vorschlaghämmern, Graugusszylindern und Oberhemden

HOHLGLASFABRIKATION (1921, Ufa Kulturabteilung) schildert die Erzeugung und Verarbeitung von Glas. Die Tradition des frühen Industriefilms betont die für diese Zeit typische Exposition. Es taucht ein klassisches Fotoporträt auf, das den Erfinder »der bahnbrechenden Regenerativ Feuerung Ing. h. c. Friedrich Siemens« (Zwischentitel) an den Anfang des Films setzt. Das Bild des Firmenpatriarchen galt als Signum für die unangefochtene Autorität des Firmengründers. Bis zu Beginn der 20er Jahre ist die Präsenz dieser Autorität im Industriefilm häufig zu beobachten: nicht nur als Erinnerung an die großen Leistungen der Gründergeneration, sondern auch als ›Mahnung und Verpflichtung‹ für die Gegenwart. Nicht zufällig folgt dem Porträt die Darstellung der Firmengründungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, einer Hochphase der Industrialisierung in Deutschland. Fotografisch festgehalten werden die Dresdner Glasfabrik (1867), die Friedrichshütte Döhlen (1860), die Neusattler Fabrik (1882) und die zum ersten Mal im Bewegtbild dargestellte Außenansicht des Hauptverwaltungsgebäudes in Dresden. Das Bemühen, einen möglichst umfassenden Überblick über die gesamte Firmenstruktur in Deutschland sowie die Niederlassungen in den Nachbarländern zu gewinnen, manifestiert sich in zahlreichen Totalen und Außenansichten. Es werden die Chamottenfabrik Wirges, die Glasfabriken Osterwald, Gleiwitz, Usch und Gertraudenhütte (in Polen), die Werke in Neusattel in der Tschechoslowakei, die Glasfabrik Graz (Steiermark) und das Steinkohlenbergwerk Osterwald präsentiert. Noch wirkt die postkartenhafte Inszenierung der Fabrikgebäude mit den jeweiligen Zwischentiteln filmästhetisch wenig ausgereift und monoton.

Der Zwischentitel »Ein Gang durch die Werke Dresden und Freital-Döhlen« verspricht Abwechslung, doch der Perspektivwechsel auf das Innenleben einer Fabrik kann sich nicht entfalten. Unvermittelt folgt ein zweiter Zwischentitel, der auf die »Gewinnung des Gesteins im eigenen Steinbruch« hinweist. Es schließen sich Bilder an, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Arbeitsprozesse lenken; dabei fallen dem heutigen Betrachter die mangelnden Sicherheitsvorkehrungen auf, denen die Arbeiter ausgesetzt waren. Wenn zwei Arbeiter in weit ausholenden Bewegungen mit ihren Vorschlaghämmern rhythmisch auf einen Meißel schlagen, den ein dritter Arbeiter mit bloßen Händen festhält, wird das

218 Vgl. Reichert 2002.

›Archaische‹ des Vorgangs evident. Der Transport des aufgebrochenen Gesteins vom Steinbruch zur Fabrik sowie das Einbringen des Materials mit Schubkarren und Schaufeln erinnern daran, dass der Krieg und seine Folgen die Entwicklung der Industrie in Deutschland in einzelnen Bereichen auf einen technologisch bereits überholten Stand zurückgeworfen haben.

Bemerkenswert sind die Innenaufnahmen, besonders die Darstellung der Arbeit in der Glasbläserei, die in der Halbtotalen den Blick auf zwei Bildebenen lenkt. Ausgestellt wie auf einer Bühne stehen die Glasbläser mit ihren Gerätschaften und Feuerstellen zum Schmelzen des Glases, während sich im Vordergrund junge Zuarbeiter bewegen, um die fertigen Flaschen abzutransportieren. Es ist eine der wenigen vorliegenden Bilddokumente, in denen Kinder en face in die Kamera blicken: Kinderarbeit gehört zum Industrialltag. Zwei ›leitende Herren‹ im bürgerlichen Anzug blicken unsicher zwischen den Arbeitern und der Kamera hin und her. Während die Arbeiter an ihrer authentischen Wirkungsstätte zu sehen sind, betont der zögernde Kameraschwenk wohl unfreiwillig die Unangemessenheit ihres Auftretens. Eitel, aber dilettantisch präsentieren sich die leitenden Angestellten vor der Kamera. Von einer rhetorischen Strategie, die, abgestimmt auf die Möglichkeiten des neuen Mediums, ein professionelles Auftreten gewährleistet, kann noch keine Rede sein.

Die distanzierte Haltung der Kamera zum Geschehen, die sich in zahlreichen Halbtotalen oder halbnahen Einstellungen ausdrückt, wird nur an einer Stelle durchbrochen. Das Gesicht eines Arbeiters, der eine Flasche bläst, ist aus der Nähe zu sehen. Seine überdimensional aufgeblasenen Backen lassen, im Gegensatz zur unverbindlichen Neutralität der meisten anderen Bilder, die physischen Belastungen der Arbeit erahnen. Die Anstrengung verzerrt die Kontur des Gesichtes bis zur Unkenntlichkeit, unversehens wird der unmenschliche Charakter der Arbeit offenbar. Im Übrigen scheint der Arbeitsprozess, in dem verschiedene Flaschengrößen und -formen geblasen und für den Versand vorbereitet werden, von Geschicklichkeit, geregelten manuellen Abläufen und empirischer Erfahrung geprägt. Die Fragilität von Glasprodukten beim Transport ist noch ein Problem, das nur dank der Sensibilität menschlicher Hände ›in den Griff zu bekommen‹ ist.

Im Gegensatz zum Gros der Industriefilme präsentiert DEUTSCHE ARBEIT! DEUTSCHE TECHNIK! EIN FILM KREUZ UND QUER DURCH DIE INDUSTRIE (1924) in seinen fünf Akten eine Bandbreite höchst unterschiedlicher Industriezweige. Die Herstellung eines Verbrennungsmotors wird beispielhaft in der Firma Basse & Selve gezeigt. In der Zylinder-Grauguss-Gießerei setzt ein Arbeiter eine Form ein. Das Lineal, das er an die Form hält, signalisiert Genauigkeit und Sorgfalt. Verschiedene Komponenten des Motors werden wie in einem Bausatz montiert und mit flüssigem Stahl zusammengegossen. Körperliche Arbeit ist gefragt. So muss die Form vom erstarrten Block losgeschlagen, müssen verbliebene Metallreste mit dem Vorschlaghammer abgeschlagen werden. Beim »Aluminium-Kolbenguss« kommt es zu einer vielseitigen Beanspruchung von Armen und Händen: Die Gussformen müssen eingepasst, justiert, das Material eingegossen, Schrauben zu- und aufgedreht, die Form mit dem Kolben festgehalten, dann aufgeschlagen, weggezogen und umgedreht werden. Im Motorenwerk werden die gegossenen Aluminiumgehäuse, Graugusszylinder und Aluminiumkolben mit Präzisionsmaschinen bearbeitet und mit weiteren Komponenten versehen. Um einen sanften

Übergang der zahlreichen Bearbeitungsschritte zu zeigen und Kohärenz in die Bilder zu bringen, kommt eine Überblendungstechnik zum Einsatz, wie sie im zeitgenössischen Industriefilm eher selten zu sehen ist.

Der folgende Abschnitt kündigt verheißungsvoll den Traktor als »technisches Mädchen für Alles« an: Es geht um die Multifunktionalität des Traktors in der Landwirtschaft. Die Einsatzmöglichkeiten reichen vom Pflügen und Feuerlöschen bis hin zur Waldarbeit und zum Sägen von Holz. Die neuen technischen Möglichkeiten werden, das behauptet der Film, in der Landwirtschaft als große Erleichterung begrüßt. Arbeitskräfte können mühelos durch Maschinen substituiert werden. Doch sogar die stilisierte Darstellung einer Baumrodung mit Hilfe der Zugkraft des Traktors macht deutlich, wie schnell der leichtsinnige Umgang mit Technik zu Unfällen führen kann. Ein Arbeiter muss erst in große Höhen aufsteigen, um das Zugseil an einem Baum zu befestigen. Auch die Fallrichtung und Länge des Baums sind nicht ohne Gefahren. Vor diesem Hintergrund überrascht es nicht, dass es in der Landwirtschaft besonders in der Einführungsphase neuer Technologien zu zahlreichen Unfällen gekommen ist.

Der dritte Akt des Films erklärt anhand von Animationen den Arbeitsvorgang beim Abstich in einem Schmelzofen. Das »Pressen von Nichteisenmetallen«, hier im Kabelwerk der A. E. G. Berlin-Oberschöneweide, steht beispielhaft für die Darstellung der Weiterverarbeitung von Eisen und Stahl in vielen anderen Filmen. Mit den neuen Punkt-, Naht- und Stumpf-Schweißmaschinen wird eine avancierte Technologie präsentiert. Es fällt auf, dass die Einsatzmöglichkeit der Punkt-Schweißmaschine von einer Frau demonstriert wird. Frauenarbeit in der Schwerindustrie oder im Maschinenbau wird im Industriefilm in der Regel fast vollständig ausgeblendet.

Die Domäne der Frau sei, wie der vierte Akt mit dem Titel »Technisches aus dem Reiche der Hausfrau« programmatisch hervorhebt, die Textilindustrie und die Hausarbeit. Besonders dort, wo Geschicklichkeit und Schnelligkeit gefordert sind, beispielsweise beim Zusammenlegen von Garnbündeln in einer Spinnerei, treten Frauen im Arbeitsprozess auf. Frauen und Männer verbindet, dass sie durchweg in routinierter Haltung gezeigt werden. Unbeholfen, zudem äußerst maniert wirken dagegen, wie schon in HOHLGLASFABRIKATION, die Auftritte des Leitungspersonals. Hier handelt es sich um den von einem einführenden Zwischentitel namentlich vorgestellten Firmenchef der Rabsteiner Baumwollspinnereien Franz Preidel. Wild gestikulierend richtet er sich bei seinem Auftritt auf einer Entladerampe an die Arbeiter, die unter physischer Anstrengung Baumwollballen entladen. Offenbar ist sich der Firmenchef seiner mangelnden Glaubwürdigkeit und seiner Distanz zum Geschehen bewusst. Sein autoritäres Gebaren versucht er dadurch zu kompensieren, dass er ein wartendes Zugpferd streichelt, was freilich nur die Lächerlichkeit seines Auftrittes pointiert. Die strahlend weiße Baumwolle erweist sich als ein ähnlich dankbares Aufnahmeobjekt wie der hell glühende Stahl der Schwerindustrie – zumal in Anbetracht der für Filmaufnahmen meist viel zu dunklen Innenräume der Fabrikgebäude.

Der Titel »Etwas aus dem Alltagsleben der Hausfrau – aber im Großbetrieb« eröffnet den letzten Akt mit einer ungewöhnlich persönlichen Perspektive: »Bade-reise meiner Wäsche nach Freienwalde a/Oder«. Der vermutlich gutbürgerliche Inhaber der Wäsche bleibt anonym. Allein gut Betuchte sind zu dieser Zeit finan-

ziell in der Lage, Gardinen auf Schäden durch Sonne und Staub prüfen zu lassen, empfindliche und farbige Wäsche einer eingehenden Handbehandlung unterziehen, ihre Wäsche schonend einweichen oder gar die Kragen ihrer Hemden mit ›Hoffmanschen Stärkemaschinen‹ glätten zu lassen. »Die Behandlung des Oberhemdes auf dampfgeheizten Pressen«, so ein Zwischentitel »schont mehr als Plätteisen, da hohe Temperaturen vermieden werden.« Die maschinelle Behandlung von Wäsche unterscheidet sich in diesem Sektor der Industriearbeit nur marginal von halbautomatischen Arbeitsprozessen im Maschinenbau oder in der weiterverarbeitenden Industrie.

Vom dramatischen Kampf des Menschen gegen die Naturgewalten der Nordsee erzählt DER BAU DES EISENBAHNDAMMES NACH DER INSEL SYLT (1927). Allerdings sind die Nordsee-Bilder stark unterbelichtet, ein Ergebnis der zum Zeitpunkt der Aufnahmen schlechten Lichtverhältnisse – für optimale Außenaufnahmen ist man noch auf die Sonne angewiesen. Zahlreiche Animationen müssen Realaufnahmen ersetzen. Das Problem, Arbeitsprozesse am Bahndamm unterhalb der Wasserlinie zu veranschaulichen, wird allerdings mit Hilfe des Tricks sinnvoll gelöst. Die Vorgeschichte des Bahndamms wird mit großem Aufwand nachinszeniert – was wiederum zahlreiche Zwischentitel erfordert, die den Film textlastig erscheinen lassen.

Die Anbindung ans Festland versprach für die Insel zunächst einen bedeutenden touristischen und wirtschaftlichen Aufschwung – und Landgewinn. Der in einer Animation präsentierte Zuwachs an Terrain um den Bahndamm hat sich allerdings nie eingestellt. Die Verengung der Flutlinie durch den noch offenen Damm erhöhte die Stromwirkung derart, dass der Dammboden immer weggespült wurde. Ohne den Einsatz großer Kräne und Schiffe in der Nordsee, die immer wieder in Aktion gezeigt werden, wäre das Projekt gescheitert. Viele Totale evozieren eine gespenstisch wirkende, menschenleere Landschaft – obwohl der Film insgesamt arbeitende Massen in einer Größenordnung zeigt, die eine Ausnahme in den Industriefilmen aus der Weimarer Republik geblieben ist. Am 1. Juli 1927, nach über vierjähriger Bauzeit, konnte eine der »interessantesten wasserbautechnischen Aufgaben der letzten Jahre« fertiggestellt und befahren werden. Im Gegensatz etwa zu ZUIDERZEE (ZUIDERZEE-ARBEITEN, NL 1930) von Joris Ivens vermittelt dieser Film, ganz unfreiwillig, eine Ahnung davon, dass die Gewinn-Verlust-Rechnung im Kampf gegen die Natur eine Rechnung mit unbekannten Größen ist.

### Stapelläufe und andere Monumentalbilder

Die Gutehoffnungshütte ist ein traditionsreiches Unternehmen des Ruhrgebiets, das für die Förderung von Kohle sowie die Erzeugung und Weiterverarbeitung von Eisen und Stahl bekannt ist; in den 20er Jahren verfügte sie über Beteiligungen bei prominenten Firmen wie MAN, Haniel & Lueg und der Deutschen Werft. Ein für die Gutehoffnungshütte Oberhausen herausragendes Ereignis, das öffentlichkeitswirksam inszeniert und auf Zelluloid dokumentiert wurde, war die nach dem Ersten Weltkrieg neu in Betrieb genommene Binnenschiffswerft in Walsum, mit der die Hütte nach über siebenjähriger Pause ihren eigenen Werftbetrieb wie-



STAPELLAUF DES KAHNES »OBERHAUSEN« AUF DER RHEINWERFT WALSUM AM 25. 7. 1921.  
Industriefilm. 1921

der aufnahm.<sup>219</sup> Aus diesem Anlass entstand der 13-minütige Film STAPELLAUF DES KAHNES »OBERHAUSEN« AUF DER RHEINWERFT WALSUM (1921).

Die amerikanische Stahlindustrie, die auf den Weltmarkt drängte, und der Aufbau von Stahlindustrien in Ländern, deren Produktion vor dem Ersten Weltkrieg eher unbedeutend war, sorgten dafür, dass die Absatzfrage für die deutsche Eisen- und Stahlindustrie zu einem Kernproblem wurde. In diesem Zusammenhang bedurfte es dringend der Entwicklung einer Verkehrsinfrastruktur, die auch dem Aufbau der deutschen Handelsflotte eine neue Geltung verschaffen sollte. Zudem konnten einer interessierten Öffentlichkeit modernste Produktionsverfahren vor Augen geführt werden – zunächst allerdings nur einer sehr privilegierten Öffentlichkeit, wie die Unterlagen zu STAPELLAUF DES KAHNES »OBERHAUSEN« verdeutlichen. So teilte die Gutehoffnungshütte auf Anfrage ihrer Produktionsfirma, der Industrie-Film AG, mit, dass das Filmmaterial weder einem anonymen Adressatenkreis zugänglich gemacht werden dürfe noch dass »über den Stapellauf selbst irgendwelche Zeitungsnotizen erfolgen«<sup>220</sup> sollten. Dokumentiert ist, dass der Film kurz nach Fertigstellung im November 1921 bei einer Veranstaltung

219 Vgl. Gutehoffnungshütte Sterkrade 1958, S. 36.

220 RWWA, 3001011/3, 142, 27. 7. 1921.

auf der Werft vorgeführt wurde.<sup>221</sup> Doch noch drei Jahre später lehnte die Gutehoffnungshütte ein Ersuchen der Industrie-Film ab, auf der Ersten Deutschen Haus- und Schiffbauausstellung einem Fachpublikum den Stapellauf der »Oberhausen« zu präsentieren.<sup>222</sup> Offensichtlich wollte man der Gefahr der Industriespionage vorbeugen.

Das ist erstaunlich, denn eine Analyse des Films zeigt, dass er sich hauptsächlich auf die Präsentation der Verwaltungsgebäude und die Feierlichkeiten des Stapellaufs konzentriert. Gewiss lassen einige Sequenzen, die sich bemühen, die technischen Details des Stapellaufs detaillierter darzustellen, sowie ein Kameraschwenk, der einen Überblick über das Werftgelände ermöglicht, erahnen, dass diese Bilder für etwaige Konkurrenten von Nutzen hätten sein können. Etwa fünfzehn Jahre später beurteilt die Gutehoffnungshütte in einer internen Bestandsaufnahme ihren eigenen Film jedoch sehr kritisch. »Der Film enthält einerseits unnötige Bilderlängen, andererseits sind verschiedene technische Vorgänge nicht ganz klar. Ein Teil der Bilder ist in perspektivischer Hinsicht ungünstig aufgenommen.«<sup>223</sup> Damit sind wohl die zahlreichen Totalen und Halbtotale gemeint, die wegen der teilweise ungünstigen Lichtverhältnisse kaum mehr als grobe Konturen des Firmengeländes präsentieren können. Auffällig ist, dass die im Bild anwesenden Arbeiter eher als bloßes Ornament erscheinen oder als Größenmaßstab dienen, um die monumentalen Bauten der Werft und des Schiffs ins rechte Bild zu rücken. Ein besonderer Wert wurde auf die Darstellung der illustren Gäste gelegt, wie aus einer internen Mitteilung der Gutehoffnungshütte deutlich wird: »In dem STAPELLAUF-Film der Rheinwerft Walsum ist im ersten Teil eine Reihe guter Aufnahmen des Herrn Dr. Woltmann enthalten, die ihn in ungezwungener Haltung beim Verlassen des Zuges und im Gespräch mit dem Oberbürgermeister Havenstein wiedergeben. Es wird vorgeschlagen, den in Frage kommenden Teil des Films der Familie Woltmann zu Weihnachten geschenkwise zu überreichen. Es handelt sich um 42 ½ m Film im Werte von M 42,50. Ein Positiv dieses Teilfilms ist vorhanden und wird nicht mehr benötigt, da es aus einem zerschnittenen Gesamtfilm stammt.«<sup>224</sup> Noch 1936 wird hervorgehoben, dass der Film historischen Wert besitze, »weil Persönlichkeiten dargestellt sind, die inzwischen gestorben sind.«<sup>225</sup>

Dass ein Wechselverhältnis zwischen der Inszenierung einer öffentlichen Feierlichkeit und ihrer filmischen Präsentation existiert, wird auch aus dem Bemühen der Industrie-Film deutlich, nach erfolgreicher Fertigstellung des STAPELLAUF-Films einen weiteren Auftrag zu erhalten – diesmal ging es darum, den geplanten Stapellauf eines Dieselmotorschleppers zu dokumentieren. Allerdings wandte sich die Gutehoffnungshütte gegen dieses Vorhaben mit der Begründung, es sei nicht daran gedacht, diesen Stapellauf »festlich« zu gestalten. Der Industrie-Film wurde stattdessen ein Filmauftrag über die Inbetriebnahme des Schleppers mit anschließender Probefahrt in Aussicht gestellt.<sup>226</sup>

221 RWWA, 3001011/3, 86, 9. 11. 1921.

222 Vgl. RWWA, 3001011/3, 64, 29. 7. 1924 und 60, 4. 8. 1924.

223 RWWA, 130400109/10 Aktennotiz, 21, 27. 7. 1936.

224 RWWA, 3001011/3, 23, 25. 11. 1926.

225 RWWA, 130400109/10, 21, 27. 7. 1936.

226 RWWA, 3001011/3, 60, 18. 4. 1922.

Erst 1927 zeigte sich die Gutehoffnungshütte bereit, Bilder des Stapellaufs einem Fachpublikum auf der Niederrheinischen Schifffahrtsausstellung in Duisburg zugänglich zu machen.<sup>227</sup> Auch die Bedenken gegen eine missbräuchliche oder für das Ansehen der Gutehoffnungshütte schädliche Präsentation des Films durch den Deutschen Kulturverband in Prag konnten erst ausgeräumt werden, nachdem entsprechende Empfehlungsschreiben vorgelegt worden waren. In einer Antwort auf eine entsprechende Anfrage der Gutehoffnungshütte lobte der Reichsverband der deutschen Industrie den Deutschen Kulturverband Prag als eine der »ältesten und am besten arbeitenden Organisationen des Auslandsdeutschtums«. <sup>228</sup> Die Vereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände erging sich sogar in Superlativen: »[D]er Deutsche Kulturverband [zählt] zu den angesehensten und wertvollsten Deutschtumorganisationen in der Tschechoslowakei.«<sup>229</sup> Der Herausgeber der Zeitschrift »Volk und Reich«, Friedrich Heiß, empfahl, der Bitte des Deutschen Kulturverbandes zu entsprechen<sup>230</sup> – ein Ersuchen, dem die Gutehoffnungshütte schließlich auch nachkam.<sup>231</sup> Das Unternehmen behielt sich jedoch vor, Anfragen von Organisationen und Verbänden, die ihr unbekannt waren, erst einer genauen Prüfung zu unterziehen, bevor sie Filme zur Aufführung freigab.

Das galt besonders auch für unbekannte Filmproduzenten, die um Aufträge bei der Gutehoffnungshütte warben. Schon im Vorfeld filmischer Projekte wurden Anfragen weniger prominenter Produktionsfirmen einer kritischen Prüfung unterzogen, selbst wenn der Produzent eine Kopie zum Selbstkostenpreis anbot und gegenüber der Gutehoffnungshütte offensichtlich gute Gründe für eine Verfilmung geltend machte. So führte die Firma H. O. Schulze & Co. Kulturtonfilm-Produktion aus Berlin ins Feld, dass anlässlich des weltweit beachteten Stapellaufs des Panzerkreuzers »Deutschland« sowie durch den vom Stahlwerksverband veranlassten Ufa-Tonfilm STAHL die Industrie darauf aufmerksam geworden sei, welche »brennende Interesse das große Publikum vornehmlich dem Wirken der deutschen Technik entgegenbringt.«<sup>232</sup> Der Filmproduzent versicherte, dass er ein ehemaliger Kameramann der Ufa sei und nun selbständig Kulturfilme produziere, die vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht als volksbildend anerkannt worden seien. Er sagte zu, für seinen ca. 250 Meter langen Film nur solche Aufnahmen anzustreben, die unter Führung eines Angestellten der Gutehoffnungshütte entstünden und lediglich die »bekanntesten und interessantesten Bildmotive ohne Berücksichtigung von Einzelvorgängen«<sup>233</sup> präsentieren sollten. Unbeeindruckt von diesen Ausführungen fragte die Werksleitung nach Arbeitsnachweisen.<sup>234</sup>

Die Qualität der Referenzen ließ jedoch zu wünschen übrig. So schrieben die Vereinigten Stahlwerke (Bergbauschule Hamborn) auf Anfrage der Gutehoffnungshütte, dass »eine Firma H. O. Schulze & Co., Berlin-Wilmersdorf uns voll-

227 RWWA, 3001011/3, 21, 27. 7. 1927.

228 RWWA, 3001011/3, 11, 17. 9. 1929.

229 RWWA, 3001011/3, 13, 13. 9. 1929.

230 Vgl. RWWA, 3001011/3, 14 (ohne Datum).

231 Vgl. RWWA, 3001011/3, 7, 10. 8. 1929.

232 RWWA, 400109/10, 192, 4. 6. 1931.

233 RWWA, 400109/10, 192, 4. 7. 1931.

234 Vgl. RWWA, 400109/10, 191, 6. 6. 1931.



AUSENANSICHT VON DEN OBERHAUSENER HÜTTENWERKEN DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE.  
Kinematographie Arthur Jung. 1926

kommen unbekannt«<sup>235</sup> sei. Es ist offenbar nur einer Empfehlung durch die Beratungsstelle des Stahlwerksverbandes zu verdanken, dass Schulze eine Drehgenehmigung erhielt.<sup>236</sup> Die Ausführung des Films scheiterte allerdings »auf Grund der augenblicklich so schwierigen und undurchsichtigen Wirtschaftslage«<sup>237</sup>, wie Schulze schon einen Monat später feststellen musste.

Die Industriefilmproduktion im Bereich der Gutehoffnungshütte – dies belegen die geschilderten Fälle – war keineswegs von einer systematischen Strategie geleitet. Viele Filme entstanden eher zufällig, jedenfalls nicht aus einem deutlich artikulierten Interesse der Werksleitung an der filmischen Dokumentation der Betriebsabläufe oder besonderer Firmenereignisse. So ist auch die Entstehung des siebenminütigen Films *AUSENANSICHT VON DEN OBERHAUSENER HÜTTENWERKEN DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE* (1926) eher einem Zufall zu verdanken. Diesmal war es der Filmproduzent und Professor Arthur Jung, der die Gutehoffnungshütte um Komplettierung seiner bereits gedrehten Außenaufnahmen ersuchte: »Im Auftrage der Reichsbahn-Direktion Essen stelle ich einen Kultur- und Lehrfilm her, der

235 RWWA, 400109/10, 184, 13. 6. 1931.

236 Vgl. RWWA, 400109/10, 183, 13. 6. 1931.

237 RWWA, 400109/10, 174, 16. 7. 1931.

einen Überblick über die Bedeutung der Industrie des Ruhrgebietes geben soll.« Im Nachsatz bekannte er: »Die Anlagen der Guten Hoffnungshütte, so weit sie sich nach der Seite der Hauptstrecke der Eisenbahn ausdehnen, haben wir vom vorüberfahrenden Zuge aus bereits im Bild festgehalten.«<sup>238</sup>

Nicht technische Einzelheiten, sondern ›Monumentalbilder‹, die den wirtschaftlichen Stellenwert und die Größenordnungen der westdeutschen Industrie repräsentativ wiedergeben sollten, wollte Jung auf Zelluloid bannen. In diesem Zusammenhang bat der Produzent auch um Innenaufnahmen, die allerdings in der überlieferten Kopie nicht enthalten sind. Schon zwei Monate zuvor hatte die von Jung erwähnte Reichsbahn-Direktion in Essen bei der Gutehoffnungshütte angefragt, ob sie sich an den Kosten für ihr geplantes Industriefilmprojekt über die Entwicklung der Eisenbahn im Ruhrgebiet beteiligen könne. Die Gutehoffnungshütte zeigte sich reserviert und wies eine Kostenbeteiligung mit der Begründung zurück, die augenblickliche Wirtschaftslage erlaube es ihr nicht, für Propagandazwecke Mittel auszugeben.<sup>239</sup> Erst als sich Jung verpflichtete, der Gutehoffnungshütte ein Positiv zum Preis von einer Reichsmark pro Meter zu überlassen und von weiteren Forderungen abzusehen<sup>240</sup>, ließ das Unternehmen den Filmemacher gewähren. Die erhaltene Filmkopie lässt Rückschlüsse auf die damaligen Erwartungen der Industrie ebenso wie auf die Schwierigkeiten der Filmproduzenten zu, den Wünschen der Auftraggeber zu genügen. Tatsächlich sind die Monumentalaufnahmen von dem Bemühen geprägt, die beachtlichen Dimensionen des Fabrikgeländes mit einer kontinuierlichen Kamerafahrt aus der Perspektive eines langsam vorbeifahrenden Zuges zu erfassen. Da eine Filmrolle nicht ausreichte, um das mehrere Kilometer lange Areal zu filmen, musste Jung mehrmals die Kassette wechseln und die Kamera neu ansetzen, was der angestrebten Kontinuität der Aufnahme eher abträglich war.

Die Aufnahmen aus dem Zug, die durch einige Standbilder ergänzt wurden, hinterlassen heute einen eher gespenstischen Eindruck von rauchenden Schornsteinen und bedrohlichen Fabriksilhouetten. Jungs Außenperspektive auf das Fabrikgelände war die eines Laien; zwar werden ihm von der Werksleitung, hinsichtlich der Konzeption des Films, gute Ideen attestiert, doch ist das abschließende Urteil der Gutehoffnungshütte acht Jahre nach Fertigstellung des Films eher negativ: »Im ganzen aber wirkt der Film durch kritiklose Aufnahmen vieler alter Buden und sonstiger Nebensächlichkeiten und durch den ungünstigen Maßstab der entfernteren Bauten nicht fesselnd.«<sup>241</sup> Deutlich wird, dass nach Ansicht der Verantwortlichen ein von der Gutehoffnungshütte selbst konzipierter Film professioneller ausgefallen wäre; die gelieferten Aufnahmen konnten den Wunsch des Betriebs, als hochmodernes Industrieunternehmen dargestellt zu werden, nicht befriedigen. Allerdings wurde dem Film trotz der fehlenden Zwischentitel, welche die Funktion der einzelnen Gebäudeteile hätten erklären können, eine »erhebliche geschichtliche« Bedeutung zugesprochen. Schon 1936 standen viele der im Bild festgehaltenen Gebäude nicht mehr, und bei den geplanten Erweiterungen war es für das Unternehmen absehbar, dass weitere verschwinden würden.

238 RWWA, 400109/10, 355, 25. 9. 1926.

239 RWWA, 400109/10, 373, 23. 7. 1926.

240 Vgl. RWWA, 400109/10, 353, 2. 10. 1926.

241 RWWA, 130400109/10, 18, 27. 7. 1936.

### Amerikanische Dimensionen

Die Möglichkeit, einen längeren Film unter professionellen und finanziell günstigen Bedingungen anzufertigen, um die Eisenkonstruktion der Gutehoffnungshütte und den technologisch avancierten Ablauf eines automatisierten Fertigungsverfahrens zu dokumentieren, bot sich schon bald. Kommerzienrat Max Polysius, Inhaber der Firma G. Polysius, Eisengießerei und Maschinenfabrik in Dessau, regte 1927 an, die technische Zusammenarbeit mit der Hütte, die beim Bau einer Zementfabrik entstanden war, auch auf eine öffentlichkeitswirksame Kooperation in der Filmwerbung auszudehnen. Im Vorfeld zur Herstellung des Films *EISENPORTLANDZEMENTFABRIK* (1928) schrieb Polysius an die Gutehoffnungshütte: »Ich habe die Absicht, einige Zementwerke kinematographisch aufnehmen zu lassen, um die Aufnahmen in den verschiedenen Ländern als Propagandamittel zu verwenden. Die Eisenkonstruktionen in Ihrem Zementwerk sind so vorzüglich und nach modernen Gesichtspunkten ausgeführt, daß die Anlage hierdurch einen ganz hervorragenden Eindruck macht. Wie Ihnen bekannt sein wird, hat Ihr Werk gerade für die in Shanghai gebaute Zementfabrik die Eisenkonstruktion und meine Firma die maschinelle Einrichtung geliefert. Mir ist nun der Gedanke gekommen, durch kinematographische Aufnahmen im Ausland eine wirksame Reklame herbei zu führen.«<sup>242</sup>

Tatsächlich ist die Zusammenarbeit der beiden Firmen im Vorspann dokumentiert: »Eisenportlandzementfabrik Gutehoffnungshütte Oberhausen Aktiengesellschaft, Oberhausen/Rheinland, erbaut von der Firma G. Polysius, Eisengießerei und Maschinenfabrik, Dessau. Im Betrieb seit Frühjahr 1927. Leistungsfähigkeit 400 Tonnen Eisenportlandzement täglich.« Allerdings empfanden die verantwortlichen Herren der Gutehoffnungshütte schon Mitte der 30er Jahre diesen Hinweis als störend, wie im Übrigen auch die ihrer Meinung nach im Film überbewertete Maschinendarstellung.<sup>243</sup> Die Finanzierung der Produktion war keineswegs so unproblematisch, wie es zunächst den Anschein hatte. Zunächst erklärte sich die Gutehoffnungshütte bereit, ein Drittel der Kosten zu übernehmen.<sup>244</sup> Als jedoch die Firma Polysius darauf bestand, dass im Hinblick auf den für beide Seiten gleichermaßen erzielbaren Propagandagewinn auch die Kosten dementsprechend umgelegt werden sollten<sup>245</sup>, lehnte die Gutehoffnungshütte jegliche Beteiligung an den Kosten ab.<sup>246</sup> Offenbar um einem Ausstieg des Oberhausener Unternehmens vorzubeugen, lenkte die Firma Polysius ein und sandte schließlich einen Entwurf für die Beschriftung des gemeinsamen Films an die Leitung der Gutehoffnungshütte.<sup>247</sup>

*EISENPORTLANDZEMENT* ist ein Beispiel dafür, dass im Zeichen Taylors und Fords auch die deutsche Großindustrie zu amerikanischen Dimensionen aufbrach und die umfassende Rationalisierung des Betriebs zum Gebot der Stunde wurde. Ganz in diesem Sinne spielt in diesem Film die Darstellung der Arbeit im traditionellen Sinne eine untergeordnete Rolle. Nur zu Beginn, während des Abstiches

242 RWWA, 400109/3, 78, 8. 7. 1927.

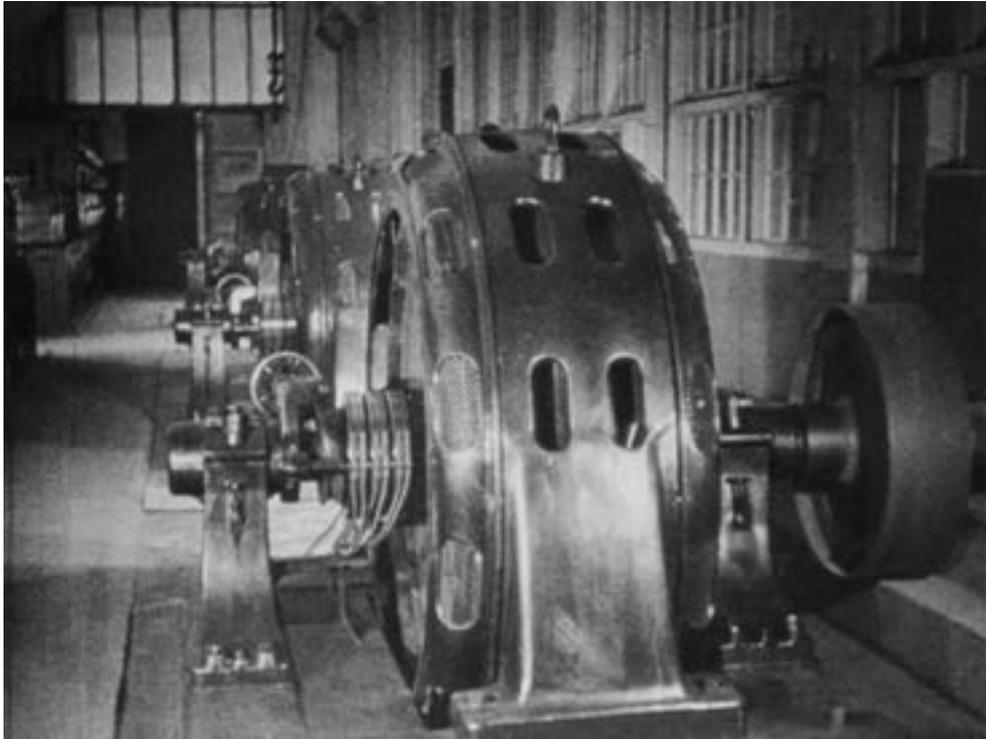
243 Vgl. RWWA, 400109/10, 19, 27. 7. 1936.

244 Vgl. RWWA, 400109/3, 73, 29. 7. 1927.

245 Vgl. RWWA, 400109/3, 69, 24. 9. 1927.

246 Vgl. RWWA, 400109/3, 68, 1. 10. 1927.

247 Vgl. RWWA, 400109/3, 44–48, 4. 2. 1928.



EISENPORTLANDZEMENTFABRIK GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN. 1928

am Hochofen und beim Granulieren der Schlacke, sind Arbeiter bei schmutzigen und körperlich anstrengenden Tätigkeiten zu erkennen. Im Übrigen sind sie aus den Bildern verbannt oder nur in kontrollierender Tätigkeit, als einsame Figuren in aufgeräumten und menschenleeren Maschinenräumen, zu entdecken. Selbst am Ende des Films, beim Einfüllen des Zements in Säcke, wird auf die notwendige Präzision und die erforderliche Überwachung einer mit modernen Waagen ausgestatteten Abfüllvorrichtung hingewiesen. Der Verein deutscher Eisenportlandzement-Werke in Düsseldorf attestierte der Gutehoffnungshütte, der Film sei »sowohl in seiner technischen Ausführung wie in didaktischer Hinsicht vorzüglich gelungen«<sup>248</sup>, und erwog, ihn der Zementfabrik in Gelsenkirchen-Schalke vorzuführen. Belegt ist ein Vortrag an der Universität Halle, in dessen Rahmen der Film vorgeführt wurde<sup>249</sup>; darüber hinaus ist nicht mehr zu rekonstruieren, vor welchem Publikum und zu welchen Anlässen der Film gezeigt wurde.

Die Darstellung modernster Technik, die bei der Industrie auf große Resonanz stieß, entspricht dem Werbekonzept des Films. Damit korrespondiert auch die Ausklammerung der konkreten Arbeitsläufe, die den Menschen am Arbeitsplatz,

248 RWWA, 400109/3, 30, 2. 7. 1928.

249 Vgl. RWWA, 400109/3, 9, 26. 11. 1926.



EISENPORTLANDZEMENTFABRIK GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN. 1928

seine Anstrengungen, seine Persönlichkeit oder gar seine Interessen ins Bild gerückt hätten. Um so bemerkenswerter, dass die Arbeiter – gegen die Absichten des Films, der das Gesamtbild eines kontinuierlichen und wohlgeordneten Produktionsablaufs liefern will – auf die Anwesenheit der Kamera neugierig reagieren, solange sie nicht beim Warten einer Maschine gezeigt werden. Die intensive Konzentration auf das Werkstück, die in vielen Filmen zum Maschinenbau auf den Arbeitergesichtern abzulesen ist, die Aufmerksamkeit bei der Präzisionsarbeit an komplexen Maschinen – all dies wird hier nicht genutzt: offenbar, weil es um Zement, also um einen Baustoff geht, dessen Herstellung ohnehin weitgehend der Automation und der Massenproduktion unterliegt. Erst die Bilder am Schluss des Films, in denen zahlreiche Arbeiter beim Verpacken und Verladen der Zementsäcke gezeigt werden, zeigen körperliche Anstrengung und Bewegung ebenso wie die Kommunikation der Arbeiter untereinander; in ihnen können sich die Akteure wiedererkennen, sie scheinen das Bild von entfremdeter Arbeit zu dementieren.

Die strategischen Überlegungen der Gutehoffnungshütte, sich vor- und nachgelagerte Produktionsstufen und somit weitere Betriebe der Stahlproduktion einzuverleiben, zeigen sich in den facettenreichen Tätigkeitsfeldern, die sich in den Industriefilmen der Gutehoffnungshütte widerspiegeln. Im Zuge der Rationalisierungs- und Expansionsbestrebungen der Zwischenkriegszeit, bedingt durch die raschen Fortschritte der Mechanisierung, entstand ein großer Stahlkonzern, der

seinem Werk Kohlezechen, Kokereien und Walzwerke angliederte. Vom Brücken-, Schleusentoren- und Schiffsbau bis hin zur Konstruktion einer Eisenportlandzementfabrik und deren Produktion sollten möglichst alle Arbeitsgänge von der Gewinnung und Verarbeitung des Rohstoffs bis zur Fertigung von Maschinenteilen einbezogen werden.

Ausdruck dieser horizontalen und vertikalen Integrationsstrategie ist der 1931 entstandene Film *DAS DRAHTWALZEN BEI DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN*. Belegt ist nur, dass eine Firma Schloemann aus Düsseldorf den Auftrag erteilte, die Drahtstraße der Gutehoffnungshütte im Walzwerk Neu-Oberhausen zu filmen.<sup>250</sup> Weitere Informationen über Produktion und Rezeption des Films sind nicht überliefert. Wie aus dem Titel hervorgeht, handelt es sich um die Darstellung eines typischen Produktionsprozesses. In chronologischer Abfolge beobachtet der Film die unterschiedlichen Produktionsstufen vom Eintreffen der Stahlblöcke aus dem Blockwalzwerk bis zur Fertigung und Verpackung des Drahtes. Der Draht avanciert hier zum ›Star‹ – nachdem zuvor der Konstruktion eines Schiffes, einer Brücke oder einer neuen Maschine der Vorrang gebührte, weil ihr ein besonderer Repräsentationswert beigemessen wurde. Nun kommen die einzelnen Produktionsstufen und ihre Materialien, Draht und Schrauben, zu ihrem Recht.

Noch heute beeindruckt die durch den glühenden Stahl entstehenden Schwarzweiß-Kontraste und die von Maschinen und Menschen in einem Bewegungsfluss gehaltenen Drahtstränge in den Fabrikhallen. Anders als in den nahezu menschenleeren Fabrikhallen der Zementproduktion steht hier die Darstellung von Menschen und ihrer Arbeit mit Maschinen im Mittelpunkt. Abgesehen von einer Sequenz, in der laut Zwischentitel die Einführung einer neuen, »kontinuierlichen Straße« als technische Neuerung für das Drahtwalzen hervorgehoben wird und die menschliche Arbeitskraft offenbar überflüssig geworden ist, zeigen vor allem die Bilder von den Tätigkeiten in der Fertigungsstraße Arbeiter in monotonen Bewegungsabläufen, die beim Umwalzen der glühenden Drahtstränge den Rhythmus bestimmen. Gefordert ist neben dem entschlossenen und konzentrierten Zupacken mit einer Zange beim Austritt des Drahtes auch das geschickte Weiterleiten des glühenden Gestänges in den nächsten Abschnitt der Fertigungsstraße. Die Drehbewegungen des Arbeiters um 180 Grad setzten, so wird deutlich, eine besondere physische Belastbarkeit voraus. Die Arbeiter wirken in ihren Bewegungen sehr routiniert, aber die Schlussfolgerung drängt sich auf, dass sich diese Tätigkeit bei längerer Ausführung ermüdend auf Körper und Geist auswirken muss. Die Arbeiter unterliegen vollständig dem Rhythmus der Maschine; ihr Aktionskreis beschränkt sich auf einen knappen Quadratmeter.

### Mensch und Maschine, Natur und Technik

Wie in vielen Zweigen der weiterverarbeitenden Stahlindustrie der 20er Jahre führt die Einführung der »kontinuierlichen Straße« zu einer Beschleunigung des Drahtdurchlaufs – bei einer Vermehrung sich wiederholender mechanischer Vorgänge und steigenden Anforderungen an die Konzentrationsfähigkeit der Arbeiter.

250 RWWA, 400109/8, 24. 7. 1931.

ter. Alf Lüdtke konstatiert im Maschinenbau seit Mitte der 20er Jahre eine Verschiebung zur Arbeit mit Maschinen – ein Prozess, der die individuelle Leistung zugunsten mechanisierter Abläufe immer mehr zurückdrängt.<sup>251</sup> Bei Transportvorgängen sind nun Geschicklichkeit und Routine gefordert, wie die Aufnahmen von Walzern an ihren Maschinen vor Augen führen. Dabei gibt der Film die geforderte Norm als Normalität aus: Unkoordinierte Bewegungsabläufe, die Ungeschicklichkeiten weniger routinierter Arbeiter oder gar Unfälle mit Verletzungsfolgen werden selbstverständlich nicht gezeigt, so dass die Bilder eine gereinigte Realität präsentieren, die als Orientierungshilfe und gültiger Maßstab für den Produktionsalltag gelten soll. Auf diesem Weg konnte den Arbeitern ihre Tätigkeit subtil als Idealzustand vor Augen geführt werden, ohne dass man auf die üblichen schriftlichen oder mündlichen Anordnungen angewiesen war. Die stereotyp gehaltenen Aufnahmen übernahmen so eine Disziplinierungsfunktion, die durch ihre Anschaulichkeit, Eindeutigkeit und Klarheit unterstützt wurde.

Arbeitsverrichtungen, in die Menschen eingebunden sind, werden zumeist in einer Halbtotalen, neue Maschinenteile in Großaufnahme gezeigt. Großaufnahmen von Gesichtern, die sich im Spielfilm immer mehr durchsetzen, fehlen in diesem wie auch in anderen Industriefilmen. Sie hätten vermutlich den Eindruck eines relativ sauberen und risikofreien Arbeitsplatzes gestört; Kameraeinstellungen, die zu den Arbeitern Distanz halten, werden daher bevorzugt. Saubere Werk tätige und saubere Maschinen signalisieren, dass alle Anordnungen und Vorgaben mit großer Disziplin ausgeführt werden. Die Darstellung der tristen und mühevollen Alltagsroutine wird ausgespart, damit das Bild eines modernen, perfekt funktionierenden Betriebes nicht gefährdet wird. Daher heben die Aufnahmen die Konzentrationsfähigkeit und Sicherheit der Werksangehörigen hervor.

Für den Betrachter resultiert daraus eher ein ästhetischer Gewinn als das Bedürfnis, sich mit den Schwierigkeiten und Problemen industrieller Abläufe kritisch auseinanderzusetzen. Die erfolgreiche Meisterung von Problemsituationen in der Schwerindustrie wird zum Beweis dafür, dass die Natur gebändigt und den Bedürfnissen des Menschen unterworfen werden kann. Technische Verfahren suggerieren den Umgang mit kontrollierten und überschaubaren Naturgewalten. In *DAS DRAHTWALZEN BEI DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN* sind es die Handhabung, der Transport und die Formung schwerer Stahlblöcke am Ofen, die es dem Betrachter ermöglichen, die Arbeiter zu bewundern – und gleichzeitig die Belastung zu ignorieren, der sie ausgesetzt sind. »Sujets aus der Schwerindustrie, und hier wieder Schmelz- und Gießprozesse, wurden deshalb fraglos nicht zufällig zu bevorzugten Symbolen der Industrie. Jahreskalender und Sylvesterausgaben wiederholten in unendlicher Monotonie immer wieder die Funkenregen, die aussprühen, wenn Sauerstoff in die Stahlschmelze eingeblasen wurde.«<sup>252</sup> So bedrohlich teilweise die Bilder der Naturgewalten scheinen – sie zeigen nichts anderes als ihre Beherrschbarkeit. Die vereinten Anstrengungen von Direktion und Ingenieuren, von Meistern, Vorarbeitern und Arbeitern vor Ort ›bändigen‹ den Stahl und den glühenden Eisenfluss. Was vor und nach den Arbeitsvorgängen ge-

251 Vgl. Lüdtke 1986, S. 116.

252 Lüdtke 1986, S. 117.

schiebt, entzieht sich der Aufmerksamkeit der Kamera. Zu dunkle Innenräume erleichtern die Entscheidung für die Produzenten, sich auf den spektakulären und triumphalen Funkenregen zu konzentrieren.

In *DER SCHAFFENDE RHEIN* (1931) steht die Nutzbarmachung des Rheins als eines funktionalen, den Bedürfnissen der Industrie gerechten Transportweges im Mittelpunkt. Daher ist es diesmal der Verein zur Wahrung der Rheinschiffahrtsinteressen in Duisburg, der als Auftraggeber des Films die Interessen der Industrie vertritt. Auch der Ausbau der Häfen und die Beschleunigung des Gütertransports liegen ganz im Interesse der Gutehoffnungshütte, die für die Stahlproduktion immer stärker auf den Import von Erzen und den schnellen Umschlag von Kohle angewiesen ist. Nicht zuletzt das für den Zechenbau benötigte Holz findet seinen Weg auf Schiffen vom Oberrhein zum Ruhrgebiet.

Dominieren zu Beginn des Films Naturimpressionen, die das ›Wesen‹ und den ›Reichtum‹ des Rheins noch in seiner natürlichen Gestalt suchen, so wird der Fluss im weiteren Verlauf unter dem Aspekt der Verkehrsleistung und der Industrieproduktion betrachtet. Windmühlen signalisieren den Umbruch zur Neuzeit: von den mittelalterlichen Energieträgern Wind und Wasser hin zu neuzeitlichen Ressourcen wie Kohle und Erdöl. Die Energie der Windmühle dient noch dem unmittelbaren Verbrauch. Der Film hebt die der Natur abgerungene Autonomie gegenüber den überholten Energien mit trickgrafischen Mitteln hervor: Kohle kann auf Halde produziert und gelagert werden und sorgt dafür, die Energiebedürfnisse des Menschen dauerhaft zu befriedigen.

Die Erforschung, Bearbeitung und Bändigung neuer Energieträger verändern das Verhältnis des Menschen zur Natur auf grundlegende Weise: Natur wird zum bloßen Energielieferanten. Es ist nicht mehr die Religion, die das Verhältnis zwischen der Natur und der Lebenswirklichkeit der Menschen regelt, sondern allein die Technik. Was die Industriefilme zu optimistischen Bildern inspiriert, veranlasst den Philosophen Martin Heidegger in dieser Zeit zu grundlegendem Umdenken, zu verstörenden Gedanken über das Ende mythischer, spiritualistischer oder religiöser Welterfahrung und den tiefgreifenden Wandel im menschlichen Verhältnis zur Natur.<sup>253</sup>

*DER SCHAFFENDE RHEIN* ist Ausdruck dieses neuen Weltverhältnisses, das die Natur auf Funktionalität, auf reine Mittel-Zweck-Relationen reduziert. Funktionalität eliminiert das Besondere zugunsten des Allgemeinen und Typischen – mit dem Ergebnis, dass auch die Bilder, hier die Ansichten des Rheins und seiner Hafenanlagen, funktional, austauschbar und beliebig werden. Die Darstellung von Schiffen, die be- oder entladen werden – populärer Code für ›lebendige Hafearbeit‹ – wird der Standardisierung unterworfen, gerät zur Schablone. Besonders in den abstrakten Statistiken und Graphiken zeigt sich, dass die Beziehung des Menschen zum Rhein unter den Bedingungen des Industriezeitalters den Kriterien des Planens und Rechnens folgt. In der Episode über den Getreidetransport werden ausschließlich Mengen, Einlagerungsmöglichkeiten und Verbrauchsquoten thematisiert; Natur wird in Zahlen übersetzt, quantifiziert und kalkulierbar gemacht.

Neben den Außenansichten der Friedrich-Alfred-Hütte der Friedrich Krupp A. G. in Rheinhausen, der Niederrheinischen Hütte (Vereinigte Stahlwerke) in

253 Vgl. Seubold 1986, S. 35.

Duisburg-Hochfeld, der Hochofenanlage der Mannesmannröhren-Werke in Duisburg-Wanheim wird wieder der Stapellauf eines Kanalkahns auf der modernsten Rheinwerft Walsum (Gutehoffnungshütte) gefeiert. Die Zwischentitel spekulieren darauf, den genannten Firmen eine finanzielle Beteiligung zu entlocken. Die Gutehoffnungshütte spendet 500 RM<sup>254</sup>, um einen Teil der Produktionskosten von 24 000 Mark abzudecken – der Rest soll durch Sonderbeiträge der Vereinsmitglieder und von interessierten Wirtschaftsunternehmungen aufgebracht werden.<sup>255</sup> Der Film handelt von den industriellen Ballungsgebieten zwischen Basel und Rotterdam, aber er soll »nicht in Filmtheatern gezeigt werden, sondern wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Vereinen zur Verfügung gestellt werden.«<sup>256</sup> Das moderne Marketing nimmt seinen Anfang, aber noch gibt es keine moderne Medienöffentlichkeit. Man will Geschäfte machen. Industriefilme sind dafür nützlich, aber das volle Vertrauen der Akteure genießen sie noch nicht.

254 Vgl. RWWA, 400109/7, 15, 17. 6. 1931.

255 Vgl. RWWA, 400109/7, 16, 17. 7. 1931.

256 RWWA, 400109/7, 16, 17. 7. 1931.

Thomas Elsaesser

## Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen

Am 24. Juni 1932 zeigte De Uitkijk, ein Amsterdamer Kino, DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU (1930). Ein eher trockener Lehrfilm, von einem unbekanntem Regisseur, der Beschreibung nach an ein Spezialistenpublikum von Stadtplanern und Architekten adressiert. Dennoch ist die Wahl verständlich: Zum einen haben gerade die Niederlande einen wichtigen Beitrag zur modernen Stadtplanung geliefert, zum anderen war zu diesem Zeitpunkt nur noch in Deutschland die Verbindung von Architekturavantgarde und Filmavantgarde so eng wie in Rotterdam oder Amsterdam. 1930 drehte die Prometheus-Film unter der Regie von Albrecht Viktor Blum den Kurzfilm HOLLÄNDISCHE REISE, über Rotterdam und Amsterdam. Am 2. Oktober 1931 zeigte die niederländische Filmliga, anlässlich ihres Jubiläums-Programms »100 weken Uitkijk«, die Filme BÂTIR (FR 1931) von Pierre Chenal und Heinrich Hausers in Chicago gedrehten Querschnittfilm WELTSTADT IN FLEGELJAHREN (1931), und zwar in Zusammenarbeit mit der Vereniging Architecten-Kern de 8.

### Natürliche Verbündete?

Während ›Bauen‹ meist mit der expressionistischen Filmarchitektur der frühen 20er Jahre verbunden wird, ist ›Wohnen‹ im Weimarer Film wesentlich bestimmt durch die Situation in den Großstädten der Nachkriegsgesellschaft. Die damit assoziierten Begriffe des Mietshauses und der Straße, des Hinterhofs und der Hygiene, des Sexualverhaltens und der Prostitution, von Küche, Kindern und Krankheit gehören zum Standard-Repertoire des Weimarer Films der ›Neuen Sachlichkeit‹ und bezeichnen für manche Historiker fast sein Spezifikum.<sup>257</sup> ›Wohnen‹ wird vor allem mit dem Städtefilm in Verbindung gebracht, mit Walter Ruttmanns BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927), A. V. Blums IM SCHATTEN DER WELTSTADT (1930), Slatan Dudows ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930) oder Hausers WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO von 1931. Nimmt man die beschaulichen oder sich historisch gebenden Städtebilder<sup>258</sup>, die nüchternen Schilderungen des Straßenlebens (MARKT IN BERLIN, 1929, Wilfried Basse) sowie den sozialkritischen Film UMS TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG (1929, Phil Jutzi) dazu, ergibt sich eine Vielzahl von Genres und Subgenres rund um das Thema ›Architektur, Stadt, Wohnen‹ im weiteren Sinn.

Beschränkt man sich aber darauf, unter ›Bauen und Wohnen‹ allein die Filme in Betracht zu ziehen, die auf fiktionale Handlung verzichten und entweder die

257 Vgl. Kaes 1999.

258 Vgl. den Beitrag von Jeanpaul Goergen über den Städtefilm in diesem Band, S. 151 ff.

moderne Architektur oder ihre Konzepte des Städtebaus und der Wohnungspolitik explizit als Thema haben, so fällt auf, wie wenig filmisches Material dazu bisher bekannt ist. Dies ist erstaunlich angesichts der Bedeutung der modernen Architektur in Deutschland für die internationale Geschichte der Stadtplanung sowie des unter Architekten, Urbanisten und politischen Reformern in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg immer wieder geäußerten Interesses am Film als Dokumentations- und Informationsmedium. Abgesehen von einzelnen Einstellungen – etwa in *WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?* (1928), *WAS WIR SCHUFEN* (1928) und in *DIE STADT VON MORGEN* – scheinen die bedeutenden Experimente im Siedlungsbau wie z. B. die Weißenhofsiedlung in Stuttgart, das Großprojekt Onkel Toms Hütte in Berlin-Zehlendorf, die Weiße Stadt in Berlin-Reinickendorf, die Berliner Siemensstadt, die Gartenstädte und Siedlungen in Törten bei Dessau und anderswo filmisch fast gänzlich undokumentiert geblieben zu sein. Erst 1967 wurde zur Weißenhofsiedlung ein Dokumentarfilm gedreht, (*STUTTGART, WEISSENHOFSIEDLUNG 1927: ARCHITEKTUR ALS HERAUSFORDERUNG*, Gisela Reich), in dem Zeitzeugen befragt, allerdings kein historisches Filmmaterial benutzt wurde.

Dies mag mit der lückenhaften Überlieferung, vielleicht auch mit der spärlichen Erschließung nicht-fiktionalen Materials in den Archiven zusammenhängen. Entscheidend aber scheint ein Problem grundsätzlicher Art, dass nämlich das Verhältnis von Architektur und Film lange Zeit innerhalb der Diskussion um Avantgarde, Dokumentarfilm und Moderne zu eng gesehen wurde. Einerseits konzentrierte man sich auf die wenigen Filmavantgardisten, die Architekturfilme gemacht haben, allen voran Hans Richter.<sup>259</sup> Andererseits vernachlässigte man beim Thema ›Bauen und Film‹ (›Filmarchitektur‹, ›Gebaute Illusionen‹<sup>260</sup>) den Aspekt ›Wohnen und Film‹, verstanden als soziales Problem der Großstadt, das sowohl in Spiel- wie auch Dokumentarfilmen aufgegriffen wurde.<sup>261</sup> Dies hat dazu geführt, dass eine Reihe von Filmen wenig oder gar nicht berücksichtigt wurden, deren visuelles Material zwar nicht in Form von Filmen überliefert ist, jedoch zu diesem Komplex Aufschluss geben kann. So wurden Standkader aus Filmen und Büchern, z. B. namhafter Architekten und Künstler wie Gropius, Moholy-Nagy, Mies van der Rohe, Richter, Taut, Mendelsohn als Fotos reproduziert. Denn entscheidend für den Komplex ›Bauen und Wohnen‹ in der Weimarer Republik ist ein Medienkonzept, in dem ›Film‹ eine wichtige, aber nicht ausschließliche Rolle spielt. Die wenigen Filme, die sich explizit mit Bauen und Wohnen befassen, erhalten aus dieser Perspektive einen besonderen Stellenwert. Ihre Produktionsbedingungen und Zirkulationspraktiken, denen sie ihre Form mehr verdanken als einem individuellen Künstlerwillen, fordern zu nicht weniger auf, als das Konzept der Autoren-Avantgarde im Hinblick auf den Dokumentarfilm neu zu fassen.

Der ›klassische‹ Dokumentarfilm der 20er Jahre wird meist am Avantgardebegriff der Filmemacher festgemacht und so über Autor und Filmästhetik definiert. Einige unter dem Einfluss der Architekten-Avantgarde gemachten Filme fügen

259 Vgl. Janser/Rüegg 2001.

260 So der Titel von Weihsmann 1988.

261 Vgl. Leonard 1977.

sich jedoch nicht in diese Einordnung, weder genremäßig, weil sie keine Dokumentarfilme, noch produktionsgeschichtlich, weil sie keine Kulturfilme sind. Außerdem werden sie auch dem stilistischen Anspruch an avantgardistische Filmkunst nicht gerecht.

Dies legt nahe, dass ihre innere formale Logik und ihre äußeren Entstehungsgründe noch nicht adäquat erfasst sind. Hier gilt es, drei Ebenen miteinander ins Verhältnis zu setzen: den Auftraggeber, den Anlass und die Anwendung des Films. Die erhaltenen Filme müssen daher erst einmal unter dem Sammelbegriff einer besonderen Medien-Öffentlichkeit betrachtet werden oder, wie man es damals vielleicht formuliert hätte, unter dem Aspekt der Propaganda, Ausstellung und Werbung. Dabei ist mit ›Anwendung‹ nicht nur ein Publikum im Kino gemeint; impliziert sind auch die Institutionen, Multiplikatoren und Betroffenen, die durch die Filme angesprochen, mobilisiert oder überzeugt werden sollten. In diesem Zusammenhang wäre dann die regionale und politische Dynamik des sozialen Wohnungsbaus nach dem Krieg zu diskutieren, die den jeweiligen Kategorien erst ihre zeitgeschichtlichen Konturen geben und ihr polemisch-diskursives Gefälle einschreiben kann. In Deutschland wäre z. B. zwischen Städten wie Stuttgart, Karlsruhe, Frankfurt und Berlin zu unterscheiden, die alle als Zentren der modernen Architektur und des Städtebaus galten, deren Projekte, Persönlichkeiten und Realisierungsmöglichkeiten jedoch jeweils unterschiedlichen Bedingungen unterlagen.

### Das Neue Bauen

Das Thema ›Bauen und Wohnen‹ wurde gerade in Deutschland durch die Architekturavantgarde maßgeblich geprägt. Der Begriff des ›Neuen Bauens‹ bezeichnet dabei bekanntlich die deutsche Variante des ›International Style‹, d. h. der nach dem Ersten Weltkrieg zuerst in West-Europa, hauptsächlich in den Niederlanden, aufkommenden Strömungen des Funktionalismus, Rationalismus und der Sachlichkeit in der Architektur und im Städtebau. Getragen von Architekten und Planern, die sich modernen Baumaterialien wie Beton und Glas sowie industriellen Fertigungsmethoden und Produktionsweisen wie der Modularisierung und Typisierung verpflichtet fühlten, zeichnete sich das ›Neue Bauen‹ in Deutschland vor allem durch sein soziales Engagement aus, d. h. seine Solidarität mit der arbeitenden Bevölkerung in den Großstädten und sein Verantwortungsbewusstsein für die Konsequenzen der Massengesellschaft.

Um sich die Bedeutung des Neuen Bauens zu vergegenwärtigen, bedarf es einer kurzen Schilderung der Situation Anfang der 20er Jahre in Deutschland im Hinblick auf eines der größten Probleme der jungen Weimarer Republik: die Wohnungsnot in den Städten, vor allem in Bezug auf die arbeitende Bevölkerung, deren Einsatz in Fabriken und im Dienstleistungsbereich den wirtschaftlichen Wiederaufbau ermöglichen sollte. Um diese Herausforderungen bildeten sich einerseits divergierende politische Fronten, andererseits in städtebaulichen und architektonischen Fachkreisen eine mehr oder weniger unangefochtene Übereinstimmung: Den Arbeiterfamilien und den sozial schwächeren Teilen der Bevölkerung mussten andere Wohnmöglichkeiten geboten werden als z. B. die berühmten Berliner Mietskasernen aus den Gründerjahren. Die wichtigste politische Ent-

scheidung war das Wohngesetz von 1919, das jedem Bürger das Recht auf eine Wohnung zusicherte. Die wichtigste ökonomische Voraussetzung zur Verwirklichung dieses Rechts war die Einführung der Hauszinssteuer.

Die Siedlungsbaufrage drängte besonders in schnell expandierenden Großstädten wie Berlin und bei solchen mit einem historischen Kern wie Frankfurt/M. zum Handeln. Politisch blieben groß angelegte Bauprojekte, insbesondere diejenigen, die durch die öffentliche Hand finanziert wurden, kontrovers und brisant. Die meist sozialdemokratisch ausgerichteten Stadtverwaltungen sahen sich von zwei Seiten angegriffen: von nationalkonservativen Kräften wegen der Hauszinssteuer, die vor allem Hauseigentümer und Grundbesitzer traf, und von der kommunistischen Linken, die das Anlegen von Satellitenstädten am Stadtrand als konterrevolutionär betrachtete, da diese Siedlungen mit ihren Gärten und Grünanlagen die Arbeitermassen zum Kleinbürgertum verführten und sie so für den Klassenkampf verloren gingen. In Slatan Dudows *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNEN* von 1930 werden unter dem Titel »Unüberbrückbare Gegensätze« arm und reich einander gegenübergestellt. Zwischen den Moabiter Mietskasernen und den Dahlemer und Charlottenburger Villen zeigt Dudow 10 Sekunden lang Bilder der Britzer Hufeisensiedlung, also genau den vom Neuen Bauen favorisierten Siedlungstyp. Impliziert wird, dass diese Neubauten für den Mittelstand, für ›Snobs‹ und Intellektuelle, aber nicht für Arbeiter gedacht sind.

Dagegen sahen Befürworter des Neuen Bauens die moderne Großstadt als Ganzes, als Lebenszusammenhang, den sie neu zu gestalten suchten. Dies sollte sowohl mittels städtisch geplanten Siedlungsbaus als auch durch Bauten aus öffentlicher Hand geschehen – wie Großmarkthallen, Schulen, Schwimmbäder – oder durch Repräsentationsgebäude, die den modernsten architektonischen Anforderungen entsprechen sollten, wie z. B. Rathäuser oder Bibliotheken.

Dabei war die Wohnpolitik, mit ihrem Ruf nach billigen, mietgerechten Wohnungen, gebaut nach den neuesten ergonomischen und heliotropischen Prinzipien, ausgedrückt im Ruf nach ›Licht, Luft und Sonne‹, modern in ihren Design-Zielen und sozial in ihrem ökonomischen und emanzipatorischen Kalkül. Wenn man sich also unter dem Neuen Bauen vor allem jene Bestrebungen vorzustellen hat, die die neuen Errungenschaften der Technik im Bauwesen, z. B. den Eisenbeton, ausnutzten, um mit schnelleren und (dank vorgefertigter Teile) auch billigeren Baumethoden neue Bausubstanz zu schaffen, so bestand das ideelle Ziel in der Entwicklung von architektonischen Entwürfen und planerischen Konzepten, die eine qualitativ hohe Wohn- und Lebenswelt schaffen konnten.

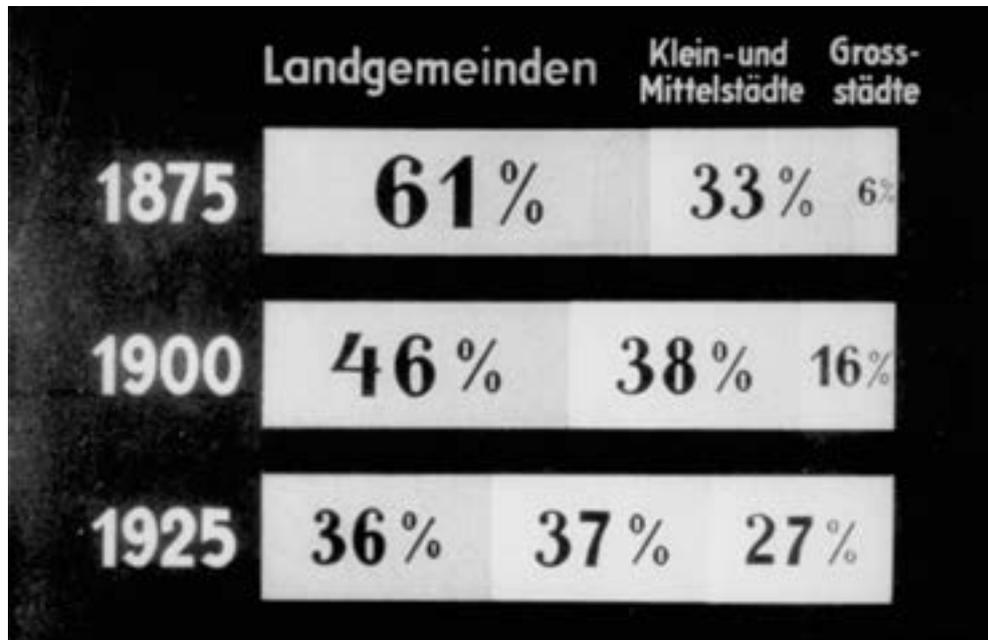
*DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU* (1930) war nicht der erste Film, der diesen Geist zum Ausdruck brachte, wohl aber einer der wichtigsten unter denen, die sich unmissverständlich den Reformbemühungen des urbanen Raums verpflichtet sahen. Im Herbst 1929 hatten sich der Stadtplaner Maximilian von Goldbeck und sein Freund Erich Kotzer zusammengetan, um im Auftrag des preußischen Wohlfahrtsministeriums und mit Unterstützung der Reichsbahn diesen Film zu drehen. Sie genossen dabei die Unterstützung einer Reihe namhafter Berliner Architekten und Städteplaner. Ebenso konnten sie – ein entscheidender Beitrag, wie sich herausstellen sollte – auf die professionelle Unterstützung des Svend Noldan Filmstudios rechnen, das für seine Trickaufnahmen bei Kulturfilmen international bekannt war.



ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHT. Slatan Dudow. 1930

Mehrere Elemente des Films verweisen auf das Neue Bauen: Der auf das Plannen gelegte Nachdruck im Allgemeinen, sowie der Schriftzug der Titel und Zwischentitel, die Verwendung von Grafiken und der Einsatz von Statistiken im Besonderen. Ein historischer Abriss des ungeplanten Wachstums der Städte malt im ersten Teil die Folgen eindringlich aus: Überfüllte Mietshäuser («Unter einem Dach in London: 8 Bewohner, in Berlin: 77 Bewohner»), Schulwege von Kindern kreuzende Eisenbahnlinien, zu Explosionen führende Gasometer in Wohngebieten, Fabriken neben Friedhöfen, rußig-verqualmte Hinterhöfe und Balkonfluchten: so »blüht und gedeiht« die Großstadt zum Profit der wenigen und Verderben der vielen. Die Bilder – teils Film, teils einmontierte Fotos – sind in ihrer knappen, aber dokumentarischen Dichte sorgfältig ausgewählt und von großer Aussagekraft. Der Gestus der Beweisführung demonstriert mehr, als dass er anklagt, Menschen bleiben Typen und werden nicht zu Individuen. Der Kapitalismus als solcher ist weder benannt noch dient er als Kausalzusammenhang oder treibende Kraft zur Erklärung der Missstände.

Im zweiten Teil, überschrieben »Nicht so – sondern so« werden dann die Vorteile der Landplanung und die Prinzipien der neuen Stadtplanung dargestellt. Man sieht Modelle neuer Stadtgebiete, in Sandkästen entstehende Trabantenstädte, und in den Zwischentiteln werden neue Gesetzgebungen und gesamtplanerische Interventionen gefordert.



DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU.  
 Maximilian von Goldbeck, Erich Kotzer. 1930



WAS WIR SCHUFEN. Hans Fuhrmann. 1928

In seiner Grundstruktur des ›Vorher – nachher‹, ›Nicht so – sondern so‹, aber auch im Hinblick auf seinen Verwendungskontext kann *DIE STADT VON MORGEN* als durchaus paradigmatisch betrachtet werden – man denke an ähnliche, politisch motivierte Aufklärungsfilm in Deutschland zum Thema Hygiene (*WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL. HYGIENE DES HÄUSLICHEN LEBENS*, 1922), Haushalt (*DIE HAARER KÜCHE*, ca. 1927), Stadtplanung und sanierte Wohnviertel (*WAS WIR SCHUFEN*, 1928), aber auch an den internationalen Dokumentarfilm der 30er Jahre, von *HOUSING PROBLEMS* (GB 1935) bis *THE CITY* (US 1939). Am 1. Februar 1930 in Berlin der Zensur vorgelegt, wurde der Film in mehreren Städten Deutschlands gezeigt. Bezeugt ist, dass auch englischsprachige Fassungen im Umlauf waren, was auf einen (über die Niederlande hinausgehenden) Vertrieb im Ausland deutet.<sup>262</sup>

*DIE STADT VON MORGEN* erlaubt es, ein bislang noch nicht genauer definiertes Genre des dokumentarischen Films zu rekonstruieren, selbst wenn die dazugehörigen Filme kaum ein Dutzend erhaltener Werke umfassen. Außer *DIE STADT VON MORGEN* wären hier *FORTSCHRITTE DES BAU- UND SIEDLUNGSWESENS* (1928), *NEUES BAUEN IN FRANKFURT A. M.* (1927), *DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG* (1928) sowie *WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?* (1928), Hans Richters *DIE*

262 Vgl. Katalognachweise in Filmmuseum, Amsterdam. Mein Dank an Ansje van Beusekom.

NEUE WOHNUNG (1930) und Ella Bergmann-Michels Wo WOHNEN ALTE LEUTE? (1932) anzuführen. Obwohl in Stil und Machart sehr verschieden, sind sie alle dem Komplex ›Bauen und Wohnen‹ (Neues Bauen) zuzuordnen, weil in ihnen auf exemplarische Weise das Dokumentieren von sozialen Zuständen, das Zeigen von technischen Prozessen und das Propagieren von architektonischen Lösungen miteinander verknüpft sind. Drei weitere Filme befassen sich en passant mit den Wohnproblemen der Metropole: BERLINS ENTWICKLUNG. BILDER VOM WERDEGANG EINER WELTSTADT (1921), IM SCHATTEN DER WELTSTADT (1930) und ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930). Trotz verschiedener politischer Akzente weichen sie nicht vom Schema ›alt–neu‹ ab. Was das Genre aber letztlich heraushebt und ein eigenes Kapitel rechtfertigt, ist weder die besondere ›dokumentarische‹ Aussagekraft der Bilder noch ein besonderer ästhetischer Anspruch des Regisseurs, sondern der Umstand, dass die Filme eine Differenzierung des Avantgardekonzpts verlangen, wenn man dabei ›Film‹, ›Bauen‹ und ›Wohnen‹ als drei gleichberechtigte Begriffe behandelt. Dabei ist weiterhin zu unterscheiden zwischen ästhetischer Moderne und technischer Modernisierung. Auf unsere Fragestellung hin zugespitzt: Erst eine genauere historische und strategische Verortung der Filme hilft klären, ob wir es mit einer Avantgarde des Autors und der dokumentarischen Filmästhetik oder mit einer Avantgarde des Auftrags, Anlasses und der Anwendung zu tun haben.

### Das Neue Frankfurt – Markenzeichen einer Medienavantgarde

Das traditionelle Avantgardekonzpt um Architektur und Film kann hier nur kurz skizziert werden. Seit dem berühmten Treffen der Architekten des modernen Bauens auf dem Schweizer Schloss La Sarraz im Jahre 1928 (das zur Gründung der »CIAM – Congrès Internationaux d'Architecture Moderne« führte) und dem im folgenden Jahr am selben Ort unter derselben Schirmherrschaft veranstalteten Kongress der unabhängigen Filmemacher (dem CICI, d. h. »Congrès International du Cinéma Indépendant«) gilt es als ausgemacht, dass die Ziele der europäischen Architektenavantgarde und der Filmavantgarde mehr oder weniger identisch waren. Persönliche Freundschaften und weitreichende internationale Vernetzungen unter den Mitgliedern der jeweiligen nationalen Gruppen verstärken diesen Eindruck. In den Hintergrund tritt dabei häufig, dass es sich letztlich um recht unterschiedliche Entwicklungen des Avantgarde-Konzpts handelte. Während sich die Filmavantgarde politisch sehr bald polarisierte zwischen einem linken (Hans Richter, Sergej Eisenstein) und einem rechten Flügel (dem Futurismus nahestehende Filmemacher und Kritiker aus Italien und Spanien), sie jedoch in ihrer Ablehnung der Filmindustrie eine geschlossene Front bildeten, waren sich die Architekten eher einig, dass die Avantgarde sehr wohl mit der Industrie, vor allem dem Bauwesen und der Materialtechnik zusammenarbeiten müsse. Ebenfalls wenig strittig war dabei, dass formale Abstraktion und funktionale Ästhetik ihre sozialen Komponenten nicht verleugnen dürfen. »[Die] Einheit [der CIAM bestand] nicht in der Erfüllung eines ästhetischen Dogmas, sondern im Kampf um bessere ökonomische und politische Voraussetzungen für den sozialen Wohnungs- und modernen Städtebau [...].«<sup>263</sup>

263 Hirdina 1991, S. 32.



DIE HAARER KÜCHE. Ca. 1927

Auch was die notwendige Auseinandersetzung der Avantgarde mit der Massengesellschaft und dem urbanen Leben anging, trafen die Architekten sich in der Überzeugung, dass nur eine auf die arbeitende Bevölkerung ausgerichtete Architektur für die dringend anstehenden Probleme adäquate Lösungen habe. Im Gegensatz dazu bestand die filmische Avantgarde auf ihrer ›Unabhängigkeit‹ von jeglichem Auftraggeber: »unabhängig von dem zweifelhaften Geschmack der Menge und der wirtschaftlichen Diktatur der Mode« wolle sie jenen Film fördern, der »im bewegten Bild das festhält, was der inneren Vision des eigentlichen Künstlers entspricht.«<sup>264</sup> Dieses Pochen auf individuelles Künstlertum und die Abkehr vom Massenpublikum stehen den pragmatischen, um nicht zu sagen kompromissbereiten Vorgehensweisen gegenüber, mit denen die Architekten des Neuen Bauens ihre Ziele zu realisieren suchten, wobei sie sich dennoch als Avantgarde, sowohl innerhalb ihrer Zunft als auch gegenüber der Gesellschaft, verstanden.

Dies trifft in besonderem Maße auf ein Beispiel aus dem oben genannten Film-Korpus zu, das die einzige größere Initiative des Neuen Bauens darstellt, die tatsächlich filmisch gut vergegenwärtigt ist. Sie konzentriert sich weniger auf ein bestimmtes Bauprojekt, noch ist sie mit einem bestimmten Filmautor verbunden,

264 Programm »Gesellschaft Neuer Film«, zit. n. Hirdina 1991, S. 32.

sondern mit einer Stadt, Frankfurt am Main. Frankfurt war nicht nur Teil des internationalen Netzwerks der CIAM und stand in engem Kontakt mit Städten des Neuen Bauens wie Rotterdam, Stuttgart, Berlin, Breslau, Brünn, Wien, Basel und Zürich. In Frankfurt ergab sich Mitte der 20er Jahre auch eine Konfiguration personeller wie ideeller Art, die den technischen Medien – nicht nur den visuellen – einen besonderen Stellenwert zuschrieb. Entscheidend war dabei, dass die verschiedenen Funktionen der filmischen Aufzeichnung als Dokumentations-, Informations- und Werbemittel zwar in beschränkter, aber dennoch innovativer Form zum Tragen kamen.

Angesichts der Spärlichkeit des Filmmaterials zum Neuen Bauen kann die Tatsache, dass von dem knappen Dutzend Filmen des Korpus vier bis fünf davon ihr Bestehen dem Neuen Frankfurt verdanken, als Zeichen gewertet werden, dass es sich hier um eine in sich schlüssige Offensive handelt. Dabei war es das in Frankfurt ganz neu durchdachte Konzept des Siedlungsbaus und dessen politische, technische und städteplanerische Konsequenzen, die den Avantgardecharakter dieser Offensive ausmachten. Gleichzeitig musste das Neue Bauen dort nicht nur in architektonischer, sondern auch in politischer und ideologischer Hinsicht verteidigt werden, was bedeutete, dass eine spezielle Öffentlichkeitsarbeit notwendig war, um die Ziele des Neuen Bauens durchzusetzen und dessen Prinzipien einem breiteren (Fach- und Laien-)Publikum wirksam zugänglich zu machen. Dieser Umstand, bei dem medienspezifische Erwägungen neben die politischen und ästhetischen traten und sich immer auch an konkreten Gegebenheiten und Widerständen reiben mussten, soll im Folgenden beleuchtet werden, damit die formalen und inhaltlichen Merkmale der uns erhaltenen Filme deutlicher werden.<sup>265</sup>

Während der kurzen Zeit von 1925 bis 1930 war die Stadt Frankfurt das Zentrum einer neuen Form von medialer Öffentlichkeit, bei der Stadtplanung und Architektur, Siedlungsbau und die sich daraus ergebenden Kontroversen zu Elementen eines neuartigen Mediendiskurses zusammenfanden. Eine entscheidende Rolle spielte dabei die besondere Personenkonstellation eines Stadtplaners und eines Politikers, der dem Architekten weitreichende Vollmachten gab.

Denn die treibende Kraft und der exponierteste Vertreter des Neuen Bauens in Frankfurt war zweifellos Ernst May, der dort von 1925 bis 1930 als Stadtbaurat die Gesamtverantwortung für die neue Stadtplanung übernahm, nachdem ihn der SPD-Oberbürgermeister Ludwig Landmann aus Breslau nach Frankfurt berufen hatte. Landmann war für seine fortschrittliche Politik – insbesondere was Stadtplanung, Wohnen und Verkehr angeht – bekannt, wurde aber aus diesem Grund auch angefeindet. Im September 1925 konnte das von May in relativ kurzer Zeit ausgearbeitete Massenwohnungsprogramm vom Stadtrat verabschiedet werden, nachdem Frankfurt schon vor dem Krieg Agrarland am Niddatal und in den Vororten Ginnheim, Praunheim und Römerstadt zur möglichen Bebauung erworben hatte. Bei diesen Bauvorhaben, die den Charakter von Mustersiedlungen hatten, konnten innerhalb von vier Jahren rund 15 000 neue Wohnungen nach den May'schen Plänen gebaut werden, bis dann als direkte Folge der Weltwirtschaftskrise von 1929 für ein solch ambitioniertes Programm sowohl das Geld wie auch der

265 Zu den in Frankfurt gedrehten Filmen vgl. Janser 1997, S. 38 und Vincke 1995, S. 133–34 sowie Ciacci 2001.

politische Wille fehlte. Mays Entschluss, Anfang 1930 Frankfurt zu verlassen und mit zwanzig seiner Mitarbeiter in die Sowjetunion auszuwandern, war teils durch die Wirtschaftskrise bedingt und teils Ausdruck seiner Überzeugung, es gebe dort Aufgaben, die seinen Fähigkeiten als radikaler ›Tabula-rasa-Städteplaner‹ besser entsprächen. Die Sowjetregierung wollte ganze Städte für mehrere 100 000 Menschen, wie z. B. Magnitogorsk, in wenigen Jahren aus dem Boden stampfen.<sup>266</sup>

May hatte sich seit seiner Ankunft in Frankfurt nicht nur um Architektur und Städtebau gekümmert. Er verstand es, einen Kreis von Mitarbeitern anzuziehen, die auf sehr verschiedenen Gebieten an der Vorfront ihres Könnens und Handwerks engagiert waren, u. a. den Entwerfer Friedrich Kramer, die Wiener Architektin Grete Schütte-Lihotsky, den holländischen Stadtplaner Mart Stam, die Fotografin Grete Leistikow und den Typographen Hans Leistikow. Während der relativ kurzen Zeit, die ihm in Frankfurt zur Verfügung stand, gelang es May, sehr verschiedene Impulse einer avantgardistischen Ästhetik mit sozialdemokratischer Politik und industrieller Praxis zu verbinden. Er und andere Vertreter des Neuen Bauens (wie Martin Wagner in Berlin) hatten dabei eine prekäre politische Position zu verteidigen. Als Stadtbaudirektor einer SPD-geführten Stadtverwaltung sah May sich der Kritik von extrem links ausgesetzt, wurde aber gleichzeitig von der Rechten als ›Kulturbolschewist‹ angegriffen.

Die Konstellation May – Landmann lenkt die Aufmerksamkeit auf die schon erwähnten Faktoren bei der Zuordnung der Filmprojekte zur Avantgarde. Auftraggeber, Anlass und Anwendung spielen dabei unter dem Aspekt einer breit angelegten Öffentlichkeitsarbeit eine entscheidende Rolle, denn sie sollten der Stadt Frankfurt eine besondere Vorreiterrolle zukommen lassen. Es bedurfte also nicht nur einer Stadtverwaltung, die die nötigen Finanzmittel und den politischen Willen besaß, um eines der umstrittensten Stadt- und Siedlungskonzepte des Neuen Bauens in die Praxis umzusetzen, sondern auch eines organisatorisch einmalig begabten, aber auch äußerst kontrovers beurteilten Medienfachmanns wie Ernst May, der bereit war, Film in sein breit gefächertes Propagandakonzept und seinen weit verzweigten Medienverbund aufzunehmen. Dieser hatte die Aufgabe, das Neue Bauen bzw. das Neue Frankfurt sowohl national wie international zu lancieren.

Als Propagandist seiner Sache hat May es verstanden, das Gesicht der Moderne in Deutschland nachhaltig mitzuprägen, nicht zuletzt, indem es ihm gelang, aus einer Stadt ein Markenzeichen zu machen. »Ursprünglich war ›Das Neue Frankfurt‹ Titel einer Zeitschrift. Aber bald nach ihrer Gründung wird der Begriff zum Synonym für funktionales Gestalten im Rahmen einer Kommune zwischen 1925–1930 (›Ära May‹). [...] Einen ähnlichen Symbolwert bekommt damals der Eigenname Frankfurt ohne das demonstrative ›neu‹. Im verschwenderischen Umgang mit ›Frankfurt‹ offenbart sich die werbende Absicht. Es gibt die Frankfurter Normen, die Frankfurter Typen und Typengrundrisse, den Siedlungsofen ›Frankfurt‹, die Frankfurter Küche, das Frankfurter Register [...]. Diese Etikettierung von Planungen, Veranstaltungen, Gegenständen, Normblättern und Projekten hat den Qualitätsanspruch und das Programm der Neuen Frankfurter nicht verwässert, sondern als Zeichen einer erstaunlichen Produktivität gewirkt.«<sup>267</sup>

266 Vgl. Borngräber 1977.

267 Hirdina 1991, S. 22–23.

Neben der Zeitschrift »Das Neue Frankfurt«, die zur tonangebenden Publikation auf dem Gebiet des Bauens, Wohnens, Designs, Reklame der Weimarer Republik wurde, und dem »Frankfurter Register«, einem Fachkatalog (»Katalog vorbildlicher Gebrauchsgegenstände«), der Möbel, Lampen, Stühle, Öfen, Tür- und Fenstergriffe anbot und dabei deren Normierung und Typisierung propagierte, gehörten zu Mays Öffentlichkeitsarbeit Tagungen und Kongresse, Vortragsreisen und Buchpublikationen, und nicht zuletzt die Gründung eines Filmklubs.<sup>268</sup> Höhepunkt der Mayschen Standortpolitik »Frankfurt« war die Ausrichtung der 2. Tagung des CIAM unter dem Thema »Die Wohnung für das Existenzminimum« im Jahre 1929. Aber auch kommunalpolitisch setzte May sich ein, und wie sonst wenige Architekten seiner Zeit war er in allen Medien und Debatten präsent. Am ehesten noch ist er mit Martin Wagner in Berlin zu vergleichen, denn selbst Walter Gropius, Bruno Taut oder Peter Behrens identifizierten sich weniger stark mit einer Stadt oder einem so radikalen Konzept wie May mit Frankfurt und dem Siedlungsbau.

Das Avantgarde-Konzept, das dabei zumindest in Ansätzen Gestalt gewann, war kein »absolutes«: Es basierte z. B. nicht auf einer medium-spezifischen Form künstlerischer Aussage, noch ging es um die Selbstverwirklichung eines Individuums mit unverwechselbarer Handschrift. May hatte von Anfang an sein Frankfurter Hochbauamt in Teams organisiert, die schon vor seinem Umzug in die Sowjetunion Mitte 1930 als »Brigaden« bekannt waren. Desgleichen war seine Öffentlichkeitsarbeit multimedial (Wort-Schrift-Bild-Gebrauchsgegenstand), multifunktional (Inhalte wurden im Verbund bearbeitet) und multidimensional (er erreichte verschiedene Zielgruppen). »Die Entwicklung der Stadt, ihres täglichen Lebens, einschließlich ihrer Kultur, drängen nach Ausdehnung und menschenwürdiger Organisation. Daraus zog Frankfurt bewusste Konsequenzen, die heute als führend für die 20er Jahre erkannt sind. Koordination der Vielzahl städtischer Ämter. Direkte Zusammenarbeit: Stadtplanung, Hochbauamt, Kunstgewerbeschule und freischaffende Architekten. Förderung schöpferischer Kräfte setzen ein und ergeben eine ausgezeichnete Teamarbeit zugunsten des Gemeinwesens, des Stadtbildes und für alle kulturellen Aufgaben.«<sup>269</sup> Mays Avantgardebegriff war nicht elitär, sondern setzte sich in einer bis dahin ungekannt direkten Weise mit der Massengesellschaft und ihren Folgen positiv auseinander.

Ebenfalls im Unterschied zu vielen seiner Kollegen aus den bildenden Künsten und auch dem Film war May nicht gegen die Industrie, sondern suchte sie als Partner. Er wusste, er war für seine Bauvorhaben auf Spitzentechnologie angewiesen und deshalb auch zu politischen Kompromissen bereit, selbst mit dem kapitalistischen »Gegner«. Für jemanden, der als Bolschewist galt, war sein Wirtschaftskonzept fast klassisch liberal: Er bevorzugte eine gemischte Finanzierung (kommunale und privatwirtschaftliche Beteiligung) der Bauprojekte und passte sich den politischen Gegebenheiten einer sozialdemokratischen Koalition in der Stadtverwaltung an. So ist Mays Avantgardekonzept sowohl taktisch wie strategisch zu verstehen: taktisch, indem er Verbündete suchte, wo er sie finden konnte, und strategisch, insofern er auf lange Sicht an einer Veränderung der Lebensweise

268 Vgl. Hirdina 1991, S. 341.

269 Bergmann-Michel 1966, S. II.

des Menschen und an einem Wandel der Öffentlichkeit arbeitete, wobei die bürgerlichen Medien, wie z. B. eine anspruchsvolle Zeitschrift und sorgfältig edierte Bücher, ebenso eine Rolle spielten wie die modernen technischen Medien der Fotografie und des Designs. So wurde der Notwendigkeit Rechnung getragen, ein breites, ja sogar ein Massenpublikum anzusprechen.

In diesem Sinne ist Ernst May der ›Autor‹ der Frankfurter Filme, obwohl er nicht deren Regisseur ist. Er ist Autor in seiner Funktion als Auftraggeber: Sowohl der Anlass als auch die doppelte Adressierung, die in den Filmen – ihrer Form und ihren Themen nach – angelegt sind, tragen die Zeichen des Mayschen multimedialen Öffentlichkeitskonzepts, für das die Bezeichnung avantgardistisch deshalb nicht unangebracht scheint. Wie andere Produkte der klassischen Avantgarde sind die Filme stark situativ und kontextabhängig. Das heißt, sie erschließen sich nur dem, der bereit ist, neben der Form und dem Stil auch die in den Bildern eingeschriebenen interventionistischen oder polemisch gemünzten Diskurse zu rezipieren.

### Frankfurter Filme

Auftraggeber der Frankfurter Filme war also im engeren Sinne das Hochbauamt der Stadt, das 1927 den Frankfurter Fotografen Dr. Paul Wolff damit betraute, eine Reihe von Lehr-, Werbe- und Propagandafilmen über verschiedene Aspekte der von der Stadt unternommenen Bauvorhaben zu drehen. Eine frühe Arbeit Wolffs befasste sich mit der 1926/27 gebauten Frankfurter Großmarkthalle, einem architektonisch und bautechnisch bemerkenswerten Gebäude aus dieser Zeit, das vor allem durch die Verwendung von Eisenbeton zum Gießen der Tonnengewölbe Aufsehen erregte. Es wurden Aufnahmen von verschiedenen Phasen des Baus gemacht, und im November 1928 bekam unter dem Titel *DIE GROSSMARKTHALLE FRANKFURT A. M.* ein rund halbstündiger Film die Zensurbewilligung.<sup>270</sup>

Danach dreht die Humboldt-Film *DIE HÄUSERFABRIK DER STADT FRANKFURT*, u. a. damals als erster Teil von *FORTSCHRITTE DES BAU- UND SIEDLUNGSWESENS* und als fünfter Teil von *WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?* erschienen.<sup>271</sup> Er demonstriert das Fertigen und die Verwendung der modularisierten Bauelemente für den Siedlungsbau in dem Vorort Praunheim. Die Aufnahmen beginnen in der Fabrik und folgen dem schon seit den Lumières gebräuchlichen Schema des Lehr- oder Industriefilms: Hier wird der Prozess (des Plattenbaus) als Progress vorgeführt. »Der Film zeigt die Baustelle als Schaustelle: Innerhalb kürzester Zeit werden Wand- und Deckenelemente aus Stahlbeton im Werk gegossen und dann zeitsparend vor Ort montiert.«<sup>272</sup>

Bemerkenswert ist der plötzliche Wechsel der Kameraperspektive, als die Lastwagen auf der Baustelle einfahren. Bisher ist man den Platten gefolgt, nun kehrt sich die Perspektive um: Man sieht den Bau, in den die Platten sich einpassen müssen, sie sind jetzt nur noch ein Element des größeren Ganzen. Halbtotale auf

270 Mit Dank an Claudia Dillmann und Evelyn Brockhoff, Frankfurt a. M.

271 Vgl. auch Paulick 1927, S. 34.

272 Kommunales Kino Stuttgart 2002, S. 3. Mein Dank an Kay Hoffmann.

die Arbeiter, die die Platten einpassen, dann Totale vom einzelnen Block auf die ganze Zeile der Siedlung, die sich bis an den Bildhorizont hinzieht: Ein Großprojekt kommt ins Bild, geschäftig und komplex zugleich, wo alles seinen Sinn und seine Ordnung hat, jeder jemandem zuarbeitet, sich Träger und Platten, im Rhythmus des Bauens, abwechseln. Unaufdringlich und doch eindrücklich macht der Film den Zuschauer vertraut mit den Prinzipien der Rationalisierung und den Vorteilen der Normierung. Während die Zwischentitel sachliche Informationen liefern, übermitteln die Bilder eine Art Euphorie der Bewegung und der Kombinatorik, als ob sie dem Betrachter die Freude der Planer und die Konzentration der Arbeiter am Projekt der Praunheimer Massensiedlung vermitteln wollten. Ohne dies aus der Bildsprache und der Montage herauszulösen, werden Modularisierung und Standardisierung – zwei Schlüsselbegriffe des Neuen Bauens – vom Film in ihrer Logik der Anwendung demonstriert.

Die wenigen Auseinandersetzungen mit diesem Film in der Forschungsliteratur, etwa bei Andres Janser und Kristin Vincke, beließen es bei der Feststellung des didaktischen Charakters des Gezeigten. Nicht auf den ersten Blick sichtbar und doch präsent ist das kompakte Gefüge, in dem dieser Film entstand und funktionieren musste, konkret: die Kontroversen um das von May entwickelte Montageverfahren und insbesondere die von ihm vorgestellte und von der Stadt Frankfurt finanziell mitgetragene Plattenbaufabrik. Obwohl May nicht der erste oder einzige Architekt war, der mit vorgefertigten Bauelementen zur maschinellen oder fabrikmäßigen Herstellung von Wohnhäusern experimentierte, war er derjenige, der den Weg vom Experiment zur serienmäßigen Produktion und massenhaften Verarbeitung besonders stark verkürzte. Bevor das im Film gezeigte Verfahren des Gießens der Bimsbetonplatten technisch ausgereift war, kamen die Fertigteile in diversen Frankfurter Siedlungsprojekten zur Anwendung, was nicht ohne Pannen und (teures handwerkliches) Nachbessern vonstatten ging.

Es gelang May aber durch die praktische Erprobung seiner Ideen, vom Reichsarbeitsministerium ein Beihilfeangebot von 300 000 Mark zu erwirken, das zur Gründung der Häuserfabrik verwendet werden sollte, falls sich die Stadt mit der Privatwirtschaft einig würde. In mehreren stürmischen Sitzungen der Stadtverordneten-Versammlung zwischen September 1926 und Januar 1928 wurde die Plattenproduktion immer wieder debattiert, da sich Interessenverbände aus dem gesamten politischen Spektrum gegen Aspekte dieser modernen Bauweise äußerten. Die Kommunisten wollten die Plattenfirma ausschließlich unter städtischer Regie geführt sehen, die Handwerksverbände warnten vor dem bei der Rationalisierung zu befürchtenden Verlust von Arbeitsplätzen, das Zentrum war gegen die Konkurrenz, die eine städtisch subventionierte Firma für die Großfirmen bedeutete, die Deutschnationalen wollten es der Privatwirtschaft überlassen, ob sich das Verfahren überhaupt als rentabel erwiese, und den Nationalsozialisten ging das Flachdach gegen das ›deutsche Empfinden‹.<sup>273</sup>

Während der Film diese Kämpfe unerwähnt lässt, vielmehr in seinen betont sachlichen Zwischentiteln die umstrittene Fertigungsmethode und revolutionäre Bauweise – dank der dem Genre innewohnenden linearen Kausalkette – neutral und als selbstverständlich darstellt, findet man im Aufbau der Szenen doch recht

273 Vgl. ausführlich Hirdina 1991, S 16–19.

genau Mays eigene Vorstellungen wieder, wie er sie in mehreren Artikeln in »Das Neue Frankfurt« darlegt.<sup>274</sup> So entspricht das Verweilen der Kamera auf dem Transport der Platten einem kritischen Punkt seines Konzepts, da es May – im Gegensatz zu ähnlichen Versuchen in Berlin – darum ging, die Fabrikation der Platten getrennt von der Baustelle und somit vom Wetter unabhängig zu organisieren, womit er dezidiert fordistische Prinzipien der Fertigstellung im Baugewerbe einführen wollte. Auch der Titel des Films weist darauf hin.<sup>275</sup> Deshalb sehen wir die Kräne mit dem Namen der Philipp Holzmann A. G. im Bild, denn es war diese Baufirma, mit der May sein gemischtes Wirtschaftskonzept durchführen wollte, wohl wissend, dass ein solches Großunternehmen über die modernsten Baumaschinen verfügte, die sich die Stadt weder leisten konnte noch wollte. Dass umgekehrt Holzmann an einer Zusammenarbeit mit der Stadt u. a. deshalb interessiert war, weil ein Teil der Löhne der bei dem Siedlungsbau beschäftigten Arbeiter aus der Arbeitslosenkasse der Stadt bezahlt wurde und so unter den tariflichen Normen lag, erfährt man weder aus dem Film noch aus den Debatten.<sup>276</sup> Nicht erwähnt bleibt auch die Tatsache, dass von den 15 000 Wohnungen, die May in Frankfurt gebaut hat, nur 832 mit dem Plattenbauverfahren errichtet wurden, was wiederum den experimentellen Charakter des Mayschen Typenprogramms unterstreicht.<sup>277</sup>

Auch DIE FRANKFURTER KÜCHE – der zweite Akt des Films NEUES BAUEN IN FRANKFURT A. M. (1927, Humboldt-Film) – hat auf den ersten Blick nicht viel anderes zu bieten als das, was von Lehr-, Industrie- und Kulturfilmen dieser Zeit gemeinhin gefordert wurde: »Eine mit guten modernen Apparaten ausgerüstete Küche, darin eine hübsche, sicher hantierende junge Frau, unter deren geschickten Händen – die etwa in mehrfacher Großaufnahme zu zeigen sind – ein delikates Gericht entsteht – ist das nicht auch für Männer zu ertragen?«<sup>278</sup> Auch hier wird auf eine Weise, die typisch für fast alle der hier besprochenen Filme ist, eine schlechte ›alte Zeit‹ einer guten ›neuen‹ gegenübergestellt. Wir sehen, wie mühsam und zeitraubend es war, in der traditionellen Küche Feuer zu machen, wieviel Schmutz und Staub es jedes Mal wegzuwischen galt, wie gefährlich es war, in der Küche Holz zu spalten. Ganz anders in der Frankfurter Küche, wo die Hausfrau alle modernen Gerätschaften leicht bedienen kann und auf einem verstellbaren Hocker sitzt. Von hier aus legt sie den Küchenabfall bequem neben sich in eine offene Schublade, die dann direkt in den gemeinsamen Müllschacht entleert wird. Dabei sorgt die verschiebbare Deckenbeleuchtung für optimales Licht über dem jeweiligen Arbeitsplatz, und das Bügelbrett ist nach Gebrauch wegzuklappen. Der Reihe nach werden so alle technischen Errungenschaften der Frankfurter Küche vorgeführt, wie bei einer Musterschau. Zu Beginn ist der Plan von oben zu sehen, und auch am Ende wird die Länge der Wege in der alten und der neuen Küche per Trick-Animation eingezeichnet, um die Einsparungen mit Meter-Zahlen belegen zu können. In den gestellten Szenen ist man der Hausfrau auf Augenhöhe gegenüber. Man sieht genau, wie sie den Kohl säubert oder die Karotten

274 Vgl. Das Neue Frankfurt, 2/1926/27, S. 33–40, S. 24–31.

275 Ausführlich zur Plattenfabrik vgl. Andernacht 1995.

276 Zur Lohn- und Siedlungsbaupolitik vgl. Weis 1995.

277 Vgl. Andernacht 1995, S. 196.

278 Tonndorf 1924, S. 175.

schält. Dass es sich um eine wirklich gebaute Küche handelt und keine im Studio oder auf einem Messegelände aufgestellte Attrappe, ergibt sich aus den starren – sparsam aber optimal ausgewählten – Kameraeinstellungen und der (durch die engen Räumlichkeiten bedingten) primitiven Lichtsetzung.

Der kurze Film hat es dennoch in sich. Mehrere Jahrzehnte intensiver Debatten über Frauenbewegung und Haushaltsführung<sup>279</sup>, Industrie-Design und Arbeitsteilung sind darin komprimiert. Wenn das Neue Bauen erfolgreich sein wollte, musste es die Hausfrau als Mitstreiter gewinnen. Diese Aufgabe hatte sich Bruno Taut 1924 in »Die Neue Wohnung: Die Frau als Schöpferin« gestellt. Dort werden zum ersten Mal systematisch Gesundheit und vorbeugende Hygiene mit den funktionalistischen Prinzipien des Neuen Bauens verbunden, während gleichzeitig die Ideale des ›Neuen Menschen‹ aus dem Expressionismus nachklingen: Ästhetische Fragen der Zimmergestaltung und Formprobleme des Mobiliars werden verbunden mit Warnungen vor dem Gefühlsballast, der in der Seele ebenso Staub ansammelt wie die Porzellanfiguren auf der Anrichte und der Nippes im Regal. Taut wusste, dass er sich an die Frauen richten musste, sollte dem Neuen Bauen der Erfolg sicher sein: »Der vitale Einfluß, den der Gesinnungswandel der Frau auf den Kollektivzustand des Volkes hat, kann nicht überschätzt werden. [...] Damit wir auch nur anfangen können, bessere Wohnungen zu bauen, muß die Frau sie fordern.«<sup>280</sup>

Allerdings reagierten die Schöpfer des Neuen Bauens in einem Punkt ebenso ambivalent wie die Vertreter der damaligen Frauenbewegung: in der Frage nämlich, ob Frauen berufstätig sein und damit das Heim als ihren Machtbereich verlassen sollten.<sup>281</sup> Sieht man sich daraufhin DIE FRANKFURTER KÜCHE an, so wird deutlich, dass auch diese Frau nicht berufstätig ist, sondern ihren Haushalt zum Beruf hat. Mehr noch: Sie hat ihren Haushalt zu einem industriellen Arbeitsplatz gemacht. Der doppelte Blick auf Augenhöhe und auf den Plan von oben entpuppt sich als ein Überwachungsregime: Hier wird eine Versuchsperson am Fließband beobachtet, und ihre Handlungsabläufe unterliegen dem Gesetz der ›Time and motion‹-Studien – in der Art von Frank Gilbreth oder Christine Frederick. Zwar bleibt die Stoppuhr außerhalb des Bildkaders, aber die so effizienten Bewegungen am Bügelbrett oder an der Spüle zeugen von dem unsichtbaren Druck, den moderne Fabrikarbeit auf die Akkordarbeiterin ausübt. Dabei ist die Hausfrau in gewisser Weise noch schlimmer dran als ihre Kollegin in der Fabrik. Dort gibt es Arbeitsteilung und das Kollektiv der Mitarbeiterinnen. Die Hausfrau aber ist allein und muss die so sorgfältig aufgeteilten Handgriffe alle selbst ausführen. Kein Wunder, dass viele junge Frauen die Fabrik dem bürgerlichen Haushalt vorzogen und so die Krise mit provozierten, die Erfindungen wie die Frankfurter Küche gewissermaßen notwendig machte.

Fast noch eindeutiger zeigt DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG (1928, Paul Wolff), wie die Blaupause in der Filmkonstruktion und das Baukastenprinzip in der Wohnungskonstruktion funktionierten. Denn die ›Wohnung für das Existenzminimum‹, das Kernstück des Mayschen Siedlungskonzepts, bot zwar als Dop-

279 »Household Engineering. Scientific Management in the Home« aus dem Jahre 1919 von Christine Frederick wurde 1922 ins Deutsche übersetzt.

280 Taut 1924, S. 55f.

281 Vgl. Peach 1995, S. 445.

pelwohnung auf zwei Etagen im Grundriss wenig Variationsmöglichkeiten, zeigte sich aber im Inneren anpassungsfähig. Je nach den finanziellen Möglichkeiten der drei- bis vierköpfigen Familie konnte eines der Zimmer auf der oberen Etage hinzugenommen werden, während die restlichen Zimmer dann an eine ›berufstätige Frau‹ vermietet werden konnten. In DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG jedoch scheint der dreiköpfige Haushalt den oberen Stock gänzlich zu bewohnen. Der Film schildert den Vormittag einer Kleinfamilie und führt den Umgang mit Raumelementen vor. So beginnt der Tag für die Hausfrau mit dem Wegklappen der Betten, während der Besuch einer Nachbarin erlaubt, den verstellbaren Beistelltisch und weitere raumsparende Möbel in Gebrauch zu zeigen.

Auf den ersten Blick wirkt DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG sachlich-nüchtern bis zur Unbedarftheit. Auch hier sind die Einstellungen schlecht ausgeleuchtet, und die Schlagschatten an den Wänden lassen vermuten, dass es zu eng war, um neben den drei Familienmitgliedern, dem Regisseur und Kameramann auch noch eine zweite Lichtquelle zu platzieren, die die Schatten ausgeglichen hätte.

Der Film stellt unweigerlich die Frage nach seiner Anwendung: An wen richtet er sich, wer ist sein Adressat? Zunächst funktioniert der Film als Werbefilm, denn wie ebenfalls aus den einschlägigen Debatten zu erfahren ist, standen von den Praunheimer Wohnungen mehrere länger leer, als es der Stadt und dem Architekten lieb war. Außerdem ist der Film im Medienverbund tatsächlich so etwas wie ein bewegtes Schaufenster, das die Möbel und Inneneinrichtung der Frankfurter Hausrats A. G. demonstriert. Die Möbel werden vorgeführt wie im Katalog. Eine Szene erinnert nicht von ungefähr an eine Anzeige des »Frankfurter Register«, die das Frankfurter Bett in den Fotos erst ausgeklappt und dann in der Wand verschwunden zeigt. Darunter ist der Grundriss der Frankfurter Kleinstwohnung abgebildet, der genau verzeichnet, wo das Doppelbett einzubauen ist.<sup>282</sup> Insofern waren die Adressaten weniger die Bewohner selbst als vielmehr skeptische Interessenten aus der Mittelklasse. Und natürlich wurde DIE FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, wie auch die anderen Filme, den Architekten und Kongressteilnehmern der CIAM-Tagung zur ›Wohnung für das Existenzminimum‹ gezeigt.

Doch sehen wir hier eine Arbeiterfamilie, für die das Konzept der ›Kleinstwohnung‹ entwickelt wurde? Eher handelt es sich um einen Angestelltenhaushalt. Dass trotz aller Rationalisierungen bei den Bauvorhaben diese Wohnungen für Arbeiter nicht erschwinglich waren, war schon damals ein neuralgischer Punkt des Mayschen Konzepts. Kritisiert wurden auch die schlechten Anbindungen der Siedlung an die öffentlichen Verkehrsmittel: Der Mann muss schon um 6 Uhr früh aus dem Haus. Auch nach dem Mittagessen hat er es plötzlich sehr eilig.

Dem heutigen Betrachter bietet sich eine weitere Ebene der selbstreferentiellen Verweise. Der Film beginnt mit dem vor offenem Einbauschränk mit Bauklötzchen spielenden Söhnchen – als ginge es auch ihm darum, das Maysche Wohnungsprinzip auf den Punkt zu bringen – und endet mit einer Familienidylle auf dem Balkon. Der Vater beschäftigt sich noch schnell mit seinem Kind und stößt, ob aus Ungeschicklichkeit oder aus Eile, die aufgebauten Klötze seines Jungen um. Ein ironischer Verweis auf das modulare Baukastenkonzept des Neuen Bauens und dessen prekäres Verhältnis zu den realen Wohnbedürfnissen der Mieter?

282 Vgl. Das Neue Frankfurt, 6/1929 (Anzeige der Heerdt-Lingler GmbH). In: Hirdina 1991, S. 214.

Da der Film eine permanente Zeitnot, einen Bewegungszwang und Tätigkeitsdrang vermittelt, verstärkt sich der Effekt, dass hier Wohnen – und dies trotz Besuch der Nachbarin und Mittagspause auf dem Balkon – tatsächlich auf seine Minimalfunktionen des Schlafens, Kochens, Essens reduziert und die Wohnung selbst zur ›Wohnmaschine‹ komprimiert wird: eine andere Konnotation des Schlagworts vom Existenzminimum als von May vielleicht intendiert.

Wie schon im Falle der FRANKFURTER KÜCHE und der HÄUSERFABRIK gibt also auch dieser kleine Film mehr preis als sein Auftraggeber bezweckt haben mag, wobei allerdings gerade die Konsequenz seiner Konzeption die Radikalität unterstreicht und damit den Avantgarde-Charakter der Idee vom modularen Wohnen nicht verleugnet. Die Kombinatorik des Kubus, ob auf die Zimmer angewandt oder auf das ebenfalls rechteckige Mobiliar, das hier vorgeführt wird, ist uns in mancher Hinsicht so vertraut, dass sein tatsächlich revolutionärer Charakter nicht mehr auffällt. Dennoch zeigen sich hier bereits die Grenzen des ›kubischen‹ Wohnkonzeptes. Die Kleinstwohnung war nur im Kontext einer Neuland-Siedlung realisierbar – dazu bestimmt, einer dringenden Not abzuhelpen. Die Filme haben dagegen ein anderes Moment bewahrt – das Zur-Schau-Stellen der Idee der mathematisch-geometrischen Norm im Zusammenhang der Medienoffensive des Neuen Frankfurt.

### Bausteine eines anderen Avantgardekonzepts

In diesem Sinn waren die Frankfurter Filme ein durchaus erfolgreicher, weil konsequenter Bestandteil des Mayschen Medienkonzepts, das, innovativ und radikal, sehr wohl den Titel ›Avantgarde‹ verdient, selbst wenn es das Kino und den Film nicht ins Zentrum rückte, sondern als Elemente einer Gesamtstrategie einbezog, die versuchte, den Komplex Medienöffentlichkeit – mit ihren Koordinaten Diskussion und Dokumentation, Promotion und Intervention – neu zu bearbeiten. Dabei waren das Markenzeichen und die lokale, nationale und internationale Ausstrahlung wichtiger als der zuweilen elitäre Absolutheitsanspruch der Film-Avantgarde im Bereich ihrer ästhetischen Mittel.

Man kommt also bei den Filmen zu einem auf den ersten Blick widersprüchlichen Fazit. Einerseits enthalten sie bautechnisch und sozialgeschichtlich aufschlussreiches Bildmaterial, das Einblick gibt in die ideellen, radikal avantgardistischen Prinzipien des Neuen Bauens. Auch sind indirekt viele der Widerstände und Aporien, die es auslöste, in den Bildern und ihren argumentativen Strukturen verarbeitet. Andererseits finden sich in den Filmen, von ihrer Form und Ästhetik her betrachtet, nur wenige Spuren der zur selben Zeit – auch im Umkreis des Neuen Frankfurts – geführten Diskussionen zum ›absoluten‹ Film im Sinne Hans Richters, zum ›unabhängigen‹ Film im Sinne des CICI oder zum dokumentarischen Film im Sinne John Griersons.<sup>283</sup> Selbst Anklänge an Walter Ruttmann oder Joris Ivens' poetische Stimmungsfilm sind kaum zu finden, ganz zu schweigen von der Praxis des revolutionären Agitationsfilms russischer Avantgarde-Provenienz. Im Gegenteil: Form und Ästhetik sind einem ganz anderen Genre verpflichtet.

283 Vgl. Das Neue Frankfurt, 8/1930, das ganz dem Film gewidmet ist.

Eine vorläufige Erklärung lässt sich in den – wie angedeutet – nicht konvergierenden Konzepten der jeweiligen Avantgarde suchen: Schon in La Sarraz waren trotz aller Solidarität die Meinungen geteilt. Während ein Teil der Filmemacher »künstlerische Freiheit und (politische) Neutralität« für sich beanspruchte und dabei für den »unabhängigen Film« auf die Barrikaden gehen wollte, glaubte eine Minderheit nicht an eine solche Unabhängigkeit, sondern wollte lieber darüber diskutieren, wie man die unvermeidliche Abhängigkeit (von einem Auftraggeber) in den Dienst einer fortschrittlichen (sozialistischen) Politik stellen könnte, d. h. sie wollte ihre Arbeit »abhängig von der Gesinnung der zukünftigen Gesellschaft« machen.<sup>284</sup> Damit traf sich die Minderheit der Film-Avantgarde mit der Mehrheit der Architekten-Avantgarde, für die Abhängigkeit von einem Auftraggeber kein Streitpunkt sein konnte. Es ging den Architekten des Neuen Bauens auch nicht um ihre künstlerische Freiheit, sondern vor allem darum, die Gesellschaft durch bessere Wohn- und Lebensqualität zu verändern.

Innerhalb dieser Vorgabe, so könnte man sagen, hat May seine Aufgabe in Frankfurt insofern anders begriffen als seine filmischen Kollegen, als er sich nicht direkt an eine zu mobilisierende Öffentlichkeit wandte, sondern die Taktik der Avantgarde als einen Vermittlungsprozess verstand, bei dem eine revolutionäre Idee sehr wohl die Macht der modernen Medien braucht, dafür aber die Konsensbildung der Demokratie und die technischen Fortschritte der Industrie einbezog.

Damit machen die Filme eben nicht Propaganda für die neue Filmform und die künstlerische Avantgarde, sondern vor allem für die Technik (der Städteplanung), die Technologie (der modernen »Wohnmaschine«) und für die Industrie (des Bauwesens und der Energieversorgung). Sie mussten offen dafür sein, Anschauungsmaterial zu Diskussionen in sehr verschiedenen Foren und Gremien zu liefern und waren deshalb nicht auf den Autor als Künstler zentriert, sondern bewusst »anonym« gehalten. Dabei sollten sie möglichst wenig durch die Ausstellung des Formalen von den Inhalten ablenken. Wo sie parteiisch waren, warben sie nicht für eine politische Richtung, auch nicht für ein Produkt oder eine Firma, sondern eher für den Qualitätsbegriff »Das Neue Frankfurt« und für die Parolen des Neuen Bauens, wie »Licht, Luft und Sonne« oder »Die Wohnung für das Existenzminimum«. Sie strebten offenbar eine gewisse formale Transparenz an, was praktisch bedeutete, dass sie die dominante Form des in Frage kommenden Genres wiedergaben, es sogar gezielt vorgaben oder imitierten, nicht zuletzt, um ein skeptisches Publikum zu überzeugen.

Die zweite Tagung der CIAM in Frankfurt sollte nicht nur diesem sehr kontroversen Konzept der »Wohnung für das Existenzminimum« eine internationale Resonanz und Legitimation liefern – insbesondere angesichts der immer deutlicher werdenden Wahrscheinlichkeit, dass die Idee praktisch, im Hinblick auf das Verhältnis der Baukosten zum Mietaufkommen der sozial Schwachen, nicht zu realisieren war. Daneben wurde der Kongress auch zu einem Test für Mays Konzept einer Alternative zur Werkbundaustellung mit Mustersiedlungen vom Typ Weißenhofsiedlung. Vielleicht angeregt von dem 1928 auf der Pressa in Dresden von El Lissitzky vorgestellten Ausstellungskonzept,<sup>285</sup> konzipierte May um den Kon-

284 Schmidt 1929, S. 321 f.

285 Vgl. Schwitters 1929.

gress eine Art Messe, die schon von Anfang an als eine Wanderausstellung geplant war und somit auch Bildmaterial verlangte, das transportabel war. Dabei gab gerade die Notwendigkeit, die Baustelle sowohl darstellbar als mobil zu machen, dem bewegten Bild eine besondere Funktion, die Curt Ascher schon 1924 dem Industriefilm vom Typ ›Gebrauchsanweisungsfilm‹ zugeschrieben hatte: »[Ihm] wird es möglich, [die] mannigfaltigsten Fabrikationsvorgänge [...] in überzeugender Weise ohne Fracht- und Abnutzungskosten auf jedem Punkt der Erde den Interessenten vorzuführen«.<sup>286</sup>

Zum Anlass der Frankfurter Filme wird so retrospektiv auch die Idee der Industriemesse, die im Zusammenspiel von Kongress, Sondernummer der Zeitschrift »Das Neue Frankfurt«, Buchpublikation und Wanderausstellung den Filmen einen expliziten Industrie- und Werbefilmcharakter geben, mehr noch als dass sie konkrete Bauvorhaben dokumentieren, Kücheneinrichtungen vorführen oder die Übergabe fertiggestellter Wohnungen an ihre Benutzer feiern. Auch dies verdeutlicht, warum die Filme eher konventionell, d. h. genre-konform gedreht wurden, denn sie waren, wie man nun schließen kann, nicht für das Kino(bei)programm gedacht, sondern sollten sich auf Ausstellungen und Messen behaupten können und Standfotos für Aushänge und Illustrationen in Publikationen liefern. Sie wurden beim Kongress zum ›Existenzminimum‹ gezeigt und diskutiert<sup>287</sup>, gingen mit auf die Wanderausstellung, u. a. nach Polen und in die Schweiz,<sup>288</sup> und stießen in den folgenden Jahren auch andernorts auf Interessenten, was auch aus den in mehreren ausländischen Archiven erhaltenen Kopien der Filme ersichtlich wird.<sup>289</sup>

Das Neue Frankfurt hatte sich von Anfang an für Reklame im öffentlichen Raum und für innovative Ausstellungskonzepte interessiert, wovon auch eine um 1929/30 besonders heftige Debatte zum Thema eines »Museums der Gegenwart« zeugt.<sup>290</sup> Die Gruppe stellte sich dabei eher auf die Seite derer, die einer ›Aktualisierung‹ der Objekte durch Inszenierung positiv gegenüberstanden und den didaktischen Erlebniswert und hohen Wirkungsgrad solcher Veranschaulichung begrüßten. Die dabei aufgeworfenen Diskussionspunkte reflektieren die Spannung zwischen traditionellem musealen Zur-Schau-Stellen, etwa der diesem Konzept noch verpflichteten Werkbundausstellungen, und den entschieden radikaleren Konzepten der Mobilisierung und Dezentralisierung von Kultur in der Sowjetunion, wie z. B. der Agitprop-Züge oder der Theatralisierung und Verbildlichung komplexer Tatbestände für eine analphabetische Landbevölkerung. Andererseits muten die Streitpunkte in der Frankfurter Debatte auch sehr modern an, misst man sie an den heute wieder geführten Auseinandersetzungen zur sogenannten Krise des Museums zwischen Themenpark, Musterschau und Souvenirshop. Sie nehmen sogar die Argumente für den Einsatz bewegter Bilder in Museen vorweg, denn die Rolle der Installation und des (Video-)Films auch bei musealen Ausstellungen wird indirekt angesprochen.<sup>291</sup>

286 Ascher 1924, S. 161.

287 Vgl. [www.planum.net/archive/movies-frankfurt.htm](http://www.planum.net/archive/movies-frankfurt.htm) (14. 9. 2003), sowie Ciacci 1999.

288 Das Neue Frankfurt, 3–4/1930 enthält eine Tabelle vom Reiseweg der Ausstellung.

289 Dank an Leonardo Quaresima für die Überlassung von Videokopien der Filme.

290 Joseph Gantner begann die Diskussion in Das Neue Frankfurt, 2/1929, die über die Hefte 7–8/1929 bis zum Heft 1/1931 geführt wurde.

291 Vgl. Roh 1930.

### Wie wohnen in der Stadt von morgen?

Mit diesem ›Frankfurter Konzept‹ im Sinn lassen sich nun eine Reihe der anderen zum Korpus ›Bauen und Wohnen‹ gehörenden Filme neu platzieren. So ist z. B. der mehrteilige, nur als Fragment erhaltene Film **WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?** (1928) typisch für eine komplementäre Art der Öffentlichkeitsarbeit. Es handelt sich um eine vom Filmausschuss für Bau und Siedlungswesen – zu dessen Mitgliedern neben den Berliner Vertretern des Neuen Bauens Adolf Behne, Walter Gropius und Bruno Taut auch die Frankfurter Ernst May und sein Gartenbauarchitekt Leberecht Migge gehörten – in Auftrag gegebene Serie kurzer Kultur- und Lehrfilme, die zu einem ›Programm‹ zusammengestellt oder einzeln gezeigt werden konnten. **WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?** setzt sich damit von den Frankfurter Filmen insofern ab, als er anscheinend für die Kinoauswertung bestimmt war.<sup>292</sup> Unter der Regie von Ernst Jahn und von der Humboldt Film produziert, sollten diese Filme die praktischen Vorzüge des Neuen Bauens, aufgearbeitet nach verschiedenen Fragestellungen, dem Publikum einsichtig machen. Nach der in einer begleitenden Broschüre gleichen Titels von Richard Paulick verfassten Beschreibung geht es darum, durch »[...] die lebendige und einprägsame Darstellung des Films [...] eine Studienreise durch die wichtigsten und interessantesten Gebiete der neuzeitlichen Bau- und Siedlungstätigkeit«<sup>293</sup> zu bieten. Die Praxisnähe der Fragen im Titel lässt an den Essay von Curt Ascher aus dem »Kulturfilmbuch« denken, wonach nur solche Industrie- und Werbefilme ein Kinopublikum fesseln, die sich mit Gegenständen der nächsten Umgebung und Themen aus dem unmittelbaren Lebensbereich befassen. Die Gliederung des Films in neun Akte, jeweils zu modernen Baumaterialien, wie Stahl, Beton oder Glas, und neuen Montageweisen wie Präfabrikation und Plattenbau zeigt die Spannung in diesem Konzept eines Publikumsfilms, denn es handelt sich hauptsächlich um eine Montage von Kompilationsmaterial, das nur teilweise speziell für diesen Zyklus gedreht wur-



Richard Paulick: *Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich?* Nach dem gleichnamigen Kulturfilm der Humboldt-Film GmbH. Berlin 1927

292 Vgl. Eisner [1928] zit. n. Janser 2001, S. 270f.

293 Paulick 1927, S. 3.

de, während die Idee der ›Studienreise‹ auf ein Fachpublikum als Zielgruppe verweist.

Wie auch Andres Janser bemerkt, kann also bei WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH? nicht von einem in sich geschlossenen Film gesprochen werden: »Der Umgang mit den Filmaufnahmen war nicht der Vorstellung eines unveränderlichen Werks verpflichtet. Vielmehr galt es, das Material in unterschiedlichen Fassungen auszuwerten – ein Vorgehen, in dem sich wohl soziale und propagandistische Überlegungen der fachlichen Berater mit geschäftlichen Überlegungen der Produktionsfirma verbanden. So figurierten die Bauarbeiten zur Hufeisensiedlung sowohl im dritten Akt der Reihe, zusammen mit der von Martin Wagner aus Holland importierten Okzident-Bauweise, als auch in einer RATIONELLES BAUEN (1927) betitelten Zusammenstellung, die Wagner bearbeitet hatte.«<sup>294</sup> Diese ›Modularisierung‹ des Films kann auch erklären, warum vom Gesamtmaterial heute offenbar nur noch Fragmente erhalten bzw. bekannt sind.

Anders als in den Frankfurter Beispielen beruht RATIONELLES BAUEN nicht auf dem Vergleich des ›Schlechten-Alten‹ mit dem ›Guten-Neuen‹, sondern konzentriert sich auf die Probleme des Vorzeigeobjekts in Britz. Denn die von Taut entworfene Hufeisensiedlung, bis heute Inbegriff des Neuen Bauens, erwies sich in einem entscheidenden Bereich dem ›Alten‹ – in diesem Fall der zum gleichen Zeitpunkt auf der gegenüberliegenden Straßenseite, allerdings von eher traditionalistischen Architekten entworfenen Eierteichsiedlung – als unterlegen: im Bereich der Kostenreduzierung.<sup>295</sup> Zwischen Befürwortern und Kritikern der konkurrierenden Projekte entzündete sich schließlich ein Medienkrieg, in dessen Verlauf auch ein Ufa-Werbefilm über die Eierteichsiedlung entstand, der schon 1926 unter dem Titel NEUZEITLICHE BAUAUSFÜHRUNGEN ins Kino kam.

Im Vergleich zu diesen nur bruchstückhaft überlieferten oder als verschollen geltenden Filmen der Humboldt-Film ist deshalb auch in diesem Korpus der für das Kino bestimmten Projekte DIE STADT VON MORGEN eine Ausnahme. Nicht nur weil er über Deutschland hinaus Bekanntheit erreichte, sondern weil es sich um eine relativ aufwendige Produktion handelte, die mit 33 Minuten sehr wohl ein in sich geschlossenes ›unveränderliches‹ Werk darstellt. Am Wachsen einer Kleinstadt, die allmählich zur Weltstadt wird, werden Grundkonstellationen der ökonomischen und sozialen Entwicklung der Stadt dargestellt: Infrastrukturen der Produktion, der Arbeit, der Wohnung, des Verkehrs und der Erholung. Insofern greift DIE STADT VON MORGEN in seiner Struktur viele der auch in den anderen Filmen behandelten Themen noch einmal auf und bündelt sie in einer ambitionierten Gesamtschau. Allerdings treibt der Film seine Argumente auf die Spitze, wenn er im zweiten Teil die Planer ausführlich zu Wort kommen lässt, frei von jeglichen finanziellen Haushaltszwängen oder gesetzlichen Beschränkungen, was Land- und Grundbesitz angeht. Parteipolitische Überlegungen, notwendige Kompromisse oder etwaige Wünsche und Widerstände auf der Seite der Einwohner werden ausgespart.

Unklar bleibt daher aus heutiger Sicht, ob es sich um eine Planungsdiktatur von links – dafür sprechen die Prinzipien des Neuen Bauens – oder um eine Ent-

294 Janser 2001, S. 271.

295 Vgl. Janser 2001, S. 272.

eignungsdiktatur von rechts handelt, wofür Elemente des Stils sprechen, wie auch die betont kleinbürgerliche Idylle am Ende des Films. Land- und Stadtplanung, Siedlungsbau, Innenstadtsanierung und Straßenführung haben hier den Charakter eines militärischen Feldzugs, bei dem es um strategische Beherrschung des Geländes, um zielstrebigem Einsatz der Mittel und um Gesamt-Übersicht zu jedem Zeitpunkt geht. Dieses forschende Vorwärtstreben gibt dem vertrauten Schema ›vorher–nachher‹, ›vom schlechten Alten zum guten Neuen‹ kaum Gelegenheit zu Momenten nostalgischer Besinnlichkeit, wie man sie z. B. in Ella Bergmann-Michels *WO WOHNEN ALTE LEUTE?* (1932) findet. Harte Schnitte und aufrüttelnde Bildsequenzen der Misere und des Raubbaus plädieren für die Notwendigkeit radikalen Vorgehens und ökologisch vernünftiger Lösungen. Mehr noch als in den Frankfurter Filmen bestimmen die Grafiken und Tricksequenzen Ton und Rhythmus des Films. Das ist zu einem nicht unwesentlichen Teil auf die Mitarbeit von Svend Noldan zurückzuführen – dem deutschen Regisseur, der dem Filmen von Landkarten, Stadtplänen und tricktechnischen Grafiken urbaner wie geopolitischer Veränderungen zu einem bis dahin unerreichten Höhepunkt an Dynamik, Plastizität und Raumtiefe verhalf.

Noldan ist eine Schlüsselfigur, in deren Lebenslauf sich die »eigentümlichen Kontinuitäten« des deutschen Films widerspiegeln. »Für Leo Laskos Ufa-Dokumentarfilm *DER WELTKRIEG* (1926/27) entwickelte er die durch Zeichentrick in Bewegung gesetzte Generalstabskarte, mit der die NS-Wochenschau den unaufhaltbaren Vormarsch der deutschen Wehrmacht ›dokumentieren‹ wird. In den aus Wochenschauaufnahmen zusammengesetzten Propagandafilmen [...] dienen die Landkarten weniger der militärstrategischen Beweisführung als einer ›magischen Geographie‹ des Eroberungskriegs.«<sup>296</sup> Mit seiner quasi-militärischen Vorgehensweise sind ein Stil und auch eine Ideologie bezeichnet, die gewisse Ambivalenzen des Themas ›Bauen und Wohnen‹ ebenso beschreiben wie die politischen Umschwünge der Avantgarde am Ende der Weimarer Republik.

### Avantgarde der Autoren?

Aufbruch und Polarisierung der Avantgarde Anfang der 30er Jahre reflektiert auch ein Film, der ebenfalls in Frankfurt entstanden ist und scheinbar zu den Arbeiten der May-Ära passt, dennoch meist dem persönlichen Werk einer Filmemacherin zugezählt wird, die eher für die ästhetisch-politische Film-Avantgarde um Walter Ruttmann, Joris Ivens oder Eisenstein steht als für die Avantgarde der Planer und Urbanisten. Auch im Falle von Ella Bergmann-Michels 1932 gedrehtem Film *WO WOHNEN ALTE LEUTE?* scheint es aber angebracht, noch einmal Auftrag und Anlass zu prüfen, um zu klären, warum gerade in Frankfurt und eigentlich nur dort die Verbindung ›Neues Bauen‹ und ›Film‹ auch für diese Künstlerin produktiv werden konnte.

Bergmann-Michels eigenen Aussagen nach war es der holländische Architekt Mart Stam, der ihr den Auftrag gab, das von ihm und seinem Schweizer Kollegen Werner Moser entworfene Altersheim, das Budge-Heim, filmisch zu dokumen-

296 Kreimeier 1993, S. 400.

tieren.<sup>297</sup> Hier wollte sich in erster Linie ein Architekt selbst darstellen, mit einem Projekt, das einerseits revolutionäre Prinzipien der Raumaufteilung präsentierte, andererseits aber auch wegen eines Konstruktionsfehlers in der Ausführung des Flachdachs und der damit verbundenen Kosten für die Stadt im Winter 1930 von der Frankfurter – inzwischen sehr völkisch-nationalen – Lokalpresse schwer angegriffen worden war. Der Bund ›Das Neue Frankfurt‹ zeichnet als Verleiher des Films, was auch an den Zwischentiteln, ganz im Schriftzug des Neuen Frankfurts gehalten, und den Tricksequenzen zu erkennen ist.

Ella Bergmann-Michel hatte sich dem Neuen Frankfurt schon seit Mitte der 20er Jahre angeschlossen. Sie war es, die mitgeholfen hatte, den Bund ›Das Neue Frankfurt‹ ins Leben zu rufen, und auch bei allen künstlerischen und kulturellen Anlässen, wie Vorträgen, Filmvorführungen und dem Empfang ausländischer Gäste, dabei war. So lernte sie über den Bund Joris Ivens kennen und war auch Dsiga Wertows Gastgeberin bei seinem Besuch in Frankfurt. Ist *WO WOHNEN ALTE LEUTE?* deshalb ein von Ivens oder Wertow beeinflusster avantgardistischer Dokumentarfilm, wie es von Bergmann-Michels selbst nahegelegt wird? »Alle meine kleinen Filme sind Stumm-Filme. Der Altersheim-Film [... hat] Zwischentitel. Die Filmsprache jener Jahre in den Kurzfilmen wurde durch Bildausschnitt, Kamerabewegung, Schnitt und Montage erreicht – ganz analog den in der Liga für unabhängigen Film in den Matinéen vom bund ›das neue frankfurt‹ gezeigten stummen Dokumentarfilmen *MARSEILLE* von Moholy-Nagy, *REGEN* von Joris Ivens, *DEUTSCHLANDFILM* von Basse, *NANUK* von Flaherty – *EIFFELTURM* von René Clair.«<sup>298</sup>

Auch hier geht es zunächst um eine Minimalnarration nach dem ›alt–neu‹-Schema. *WO WOHNEN ALTE LEUTE?* wirkt in mehrerlei Hinsicht unbeholfen: Die Menschen, die die Kamera ins Bild bringt, wirken schwerfällig und linkisch, viele der Einstellungen finden nicht zu einer szenischen Form, und nur manchmal glückt der Inszenierung eine visuell ansprechende Idee. In einem Prolog wird die Titelfrage, zuerst rhetorisch gestellt, jeweils mit einem ›dort‹ beantwortet, wobei Herrschaftshäuser, dunkle Toreingänge, lichtlose Mietskasernen mit in den Himmel ragenden Kaminen, belebte Straßen und kleine Kämmerchen gezeigt werden. Ein erlösendes ›und auch da!‹ führt schließlich das Budge-Heim als Planzeichnung und Modell aus der Vogelperspektive ein. Es folgen Schwenks an den Fassaden entlang, man sieht Grund- und Aufrisse, die Kamera stellt sich diskret an den Eingang, als eine neue Heimbewohnerin im Taxi angefahren kommt, von ihren Nachbarn begrüßt und eingewiesen wird. Wir sehen Treppenaufgänge und die Gemeinschaftsräume, die moderne Küche und den Speisesaal, erleben, wie die alten Herrschaften paarweise morgens zum Frühstück gehen, oder sich am Briefkasten ein Schwätzchen erlauben. Wir begleiten eine Dame auf ihr Zimmer und sehen sie im elektrischen Kocher das Teewasser heiß machen. Der Film endet damit, dass sich die Bewohner auf ihre Balkons begeben und in die Kamera winken, bevor die Einstellung eines distinguierten Herrn und seiner Begleiterin, beide mit einem Schwenken des Taschentuchs und einem freundlichen Lächeln in Richtung einer nicht sichtbaren, aber sich entfernenden Person, den Film beschließt.

297 Vgl. Hercher/Hemmler 1990, S. 110.

298 Ella Bergmann-Michel: *Meine Dokumentarfilme*. Typoskript, 20. 1. 1967. Zit. n. *FilmDokument* 8 / 3. 4. 1998. Filme von Ella Bergmann-Michel. Informationspapier (SDK, Schriftgutarchiv).

Im Gegensatz zu den gestellt wirkenden Szenen im weißen, kahlen Budget-Heim besitzen vor allem die Einstellungen des Prologs, also die Bilder der schlechten alten Unterkünfte mitten in der Großstadt, eine ganz besondere Atmosphäre. In ihrer Mischung aus Tristesse, Nostalgie und Hinterhof-Zusammengehörigkeit haben sie eine hohe poetische Aussagekraft. Das sich hier manifestierende impressionistische Auge und das lyrische Talent deuten darauf hin, dass das Unbeholfene nicht nur der Unerfahrenheit geschuldet ist. Es legt die Vermutung nahe, die Regisseurin habe den Werken des Neuen Bauens, filmisch gesprochen, letztlich wenig abgewinnen können. Die eigentliche Liebesaffäre zwischen Architektur und Kino, so ließe sich schließen, konnte sich ebenso an Gründerzeitfassaden, mittelalterlichen Stadtbildern, Fachwerkhäusern und barocken Torbögen entzünden wie an den Klassikern des Neuen Bauens: Man denke an Wilfried Basses Filme (dessen *ABBRUCH UND AUFBAU. EINE REPORTAGE VOM BAUPLATZ ZUSAMMEN MIT WO WOHNEN ARME LEUTE?* am 10. Januar 1932 in Frankfurt uraufgeführt wurde), an die Filme von Hans Cürliis oder den von Alexander Hackenschmied 1932 gedrehten tschechischen Avantgardefilm *NA PRAŽSKÉM HRADE* (CZ, ÜT: Die Prager Burg.)

Dem Anspruch einer dem Geist des Neuen Bauens adäquateren Bildsprache und -montage wird innerhalb des deutschen Avantgardefilms, nach allgemeiner Auffassung, eigentlich nur Hans Richters *DIE NEUE WOHNUNG* (1930) gerecht. Der Film liegt in zwei voneinander abweichenden Fassungen vor, was die Frage nach möglichen Anwendungen, und damit auch nach Auftrag und Anlass, in besonderer Weise relevant werden lässt. Hans Hofmann, Vertreter des Schweizerischen Werkbunds (SWB), war auf Richter, der 1928 schon den Kurzwerbefilm *BAUEN UND WOHNEN* für die gleichnamige Berliner Ausstellung gedreht hatte<sup>299</sup>, während dessen Vorlesungstournee durch die Schweiz im Zusammenhang mit der Stuttgarter Ausstellung »Film und Foto« von 1929 aufmerksam geworden. Er beauftragte ihn, für die erste Schweizerische Wohnungsbauausstellung (Woba) einen Film zu machen, der den Werkbund als betont progressive und moderne Vereinigung darstellt. In einem Zusammenhang also, der Selbstdarstellung einer Institution mit Industriemesse, Mustersiedlung (Basel-Eglisee) und Ausstellung verbindet, hatte Richters Arbeit die Funktion eines Industrie- und Werbefilms.<sup>300</sup>

### Hans Richter – ein Gegenbeispiel?

Während sich nun die erste Version, in der der SWB zweimal als Auftraggeber genannt wird und die Praesens Film Zürich als Produzent erscheint, an das bekannte ›Schlecht–gut–Schema‹ hält, stellt die zweite Version einen ironischen Bruch mit ihm dar. In der Eingangssequenz der SWB-Version fordert der Film »Erschwingliche Wohnungen ... für alle«, und entwickelt dann seine Forderungen im Stil des bekannten Kontrastes, in diesem Fall der altmodischen ›guten Stube‹, die immer unter Verschluss steht, und der modernen Küche, in der zugleich gelebt

299 Vgl. den Beitrag von Jeanpaul Goergen über den Werbefilm in diesem Band, S. 348ff.

300 Janser 1997, S. 40–41.

und gegessen wird. Die gute Stube (im Zwischentitel in Sütterlinschrift zwischen sans serif platziert) hat dabei der modernen Küche gegenüber alle erdenklichen Nachteile. Ihr dunkles, staubfangendes Mobiliar ist vollgestellt mit Nippes, was zur Katastrophe führt, als sich in der kleinen Spielhandlung Besuch ankündigt: Gläser fallen, Stühle kippen, und der Gast verlässt fluchtartig das Haus. Wie ganz anders in der neuen hellen Wohnung, in der sich die abwischbaren Möbel ganz von selbst funktional wegschieben und -klappen.

In der zweiten, nur noch Richter als Autor und Produzenten nennenden Fassung bleibt von dieser schwarz-weiß gemalten Gegenüberstellung allenfalls das Gerippe übrig, das Richter gleichermaßen konstruktivistisch-heroisch persifliert und dadaistisch-surrealistisch verfremdet. Wenn Staub gewedelt wird, dann von Segantinis »Abendläuten«, dem Foto der Großeltern und den Büsten von Richard Wagner und Goethe, allesamt Ikonen des Bildungsbürgertums. Beim Umgang mit dem Nippes der Porzellan-Statuetten spielt DIE NEUE WOHNUNG dann ironisch auf Eisensteins GENERALLINIE und OKTOBER an, denn statt Marmor ist es nun Porzellan, das in Scherben geht, und statt steinerner Löwen, die zornig auffahren, sind es gläserne Turteltauben und Erosflügel, die sich neckisch bewegen, während eine zu Boden stürzende Büste Wilhelm Tells der hier versinnbildlichten Wohn-Revolution eine auf die Schweiz gemünzte Pointe setzt.<sup>301</sup>

Dabei kommt, im Hinblick auf den hier vorgestellten erweiterten Avantgardebegriff, ein historisch zu verortendes Moment zum Ausdruck: die Spannung nämlich zwischen den anonymen oder kollektiven Idealen des Funktionalismus in Architektur und Design, in Normierung und Typisierung – und andererseits der notwendigen Werbewirkung eines Markennamens wie auch des von Architekten wie Filmemachern zu beanspruchenden Autorenrechts. So bilden in beiden Versionen die in DIE NEUE WOHNUNG gezeigten Bauten und Interieurs eine Art Montage-Mosaik von Häusern ganz verschiedener Architekten, die namentlich nicht genannt werden. Janser und Rüegg haben in ihrer Studie durch mühselige Detektivarbeit die im Film gezeigten Bauten wieder ihren Architekten zuordnen können: Max Ernst Häfelis Rotach-Häuser sowie Bauten von Paul Artaria und Hans Schmidt, Rudolf Steiger und Flora Crawford, Werner Moser und anderen. Sie waren bei Richter ihres Autorenanspruchs verlustig gegangen, während er den seinen – besonders in der zweiten Version – sehr wohl wahrnimmt.<sup>302</sup>

Dass sich DIE NEUE WOHNUNG über die traditionalistische Woba lustig macht, aber auch die Prinzipien des SWB nicht ganz ernst nimmt, erlaubt es also Richter, nicht nur seine Autorenschaft, sondern auch seine »Unabhängigkeit« vom Auftraggeber nachträglich wieder einzufordern. Denn beide Versionen machen deutlich, wie stark selbst die Abwehrgeste Richters, sich als Autor zu erkennen zu geben, noch unter den Bedingungen des Auftrags, des Anlasses und der Anwendung steht – fungierte sein Film doch in erster Linie als Ruhepunkt im Pavillon der Basler Industriemesse, wo sich das bewegte Bild als leicht konsumierbares Anschauungs- und transportables Werbematerial auch in der sich anschließenden Wanderausstellung bewährte. Dem suchte der Regisseur dadurch zu entgehen,

301 Janser meint, die Autorenversion sei deshalb radikaler als die SWB-Version, weil in Deutschland die Wohnsituation kritischer war als in der Schweiz. Vgl. Janser 1997, S. 41.

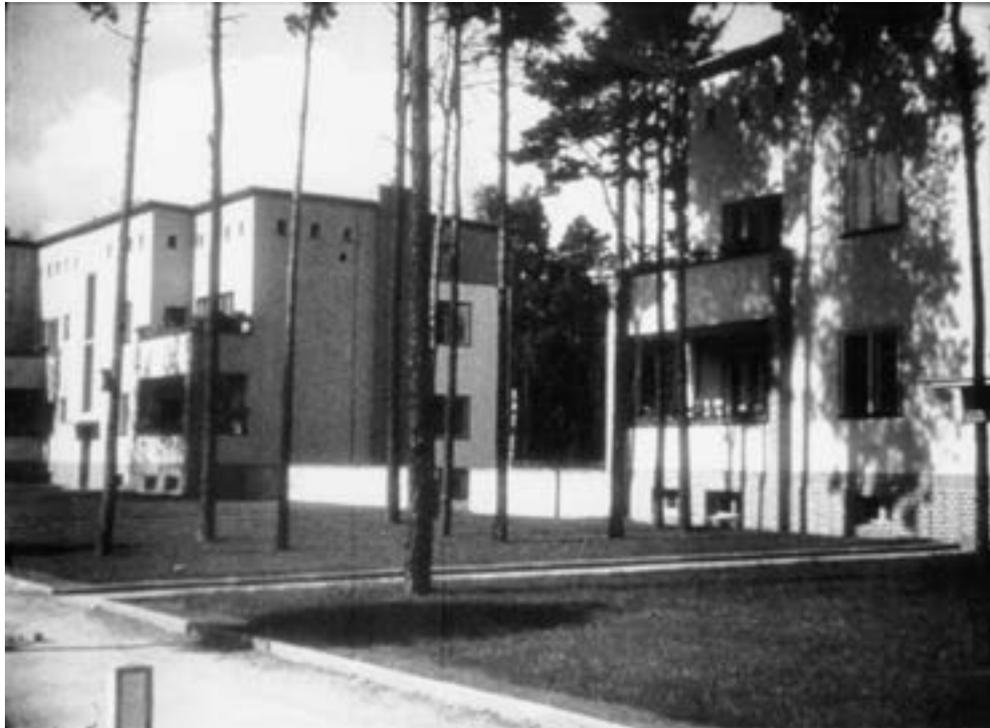
302 Vgl. Janser/Rüegg 2001.

dass er sich einerseits dem Baukastenprinzip aller der hier vorgestellten Filme fügte und auf den abgeschlossenen Werkcharakter eines Autorenfilms zunächst verzichtete. Das erlaubte ihm nachträglich, die dem Anlass und den Anwendungen inhärente modulare Szenenfolge und überwiegend variable Einsetzbarkeit auch für sich selbst zu nutzen, indem er den Film – neu montiert – und unter seinem eigenen (Marken-)Namen bei ganz anderen Anlässen, wie z. B. einer Filmklubvorführung, zirkulieren lässt.

Richters Version von *DIE NEUE WOHNUNG* kam am 10. Januar 1932 zusammen mit den Filmen Wilfried Basses und Ella Bergmann-Michels in Frankfurt zum ersten Mal zur Vorführung. Ähnlich wie im Fall der Amsterdamer Aufführung von *DIE STADT VON MORGEN* im Juni 1932 kann man angesichts dieser eindeutig cinéphil-avantgardistischen Veranstaltungen von einer weiteren Verschiebung der Anwendung reden. Denn indem die Filme die Ausstellungshallen und Messen nun endgültig verlassen und sich an ein Publikum wenden, das sich aus (Film-)Experten zusammensetzt, werden sie ›offiziell‹ in den Kanon der Avantgarde aufgenommen, sei es als Dokumentar- oder Experimentalfilm. Zweifellos wird so der Charakter der Auftragsarbeit und des Industrie- oder Werbefilms zu einem Teil getilgt zugunsten des Autors als Künstler. Dass hier mehr als persönliche Eitelkeit im Spiel ist, wird ebenfalls deutlich: 1932 mussten die Zuschauer in Frankfurt oder Amsterdam diese Werke – nun ihrer Funktion in den politischen Auseinandersetzungen, im Ausstellungskontext oder als Markenzeichenkampagne entkleidet – bereits als Eigenwerbung einer politisch immer mehr bedrohten Avantgarde wahrnehmen.

Aber auch über der Architektur lag zu dieser Zeit eine gewisse Nachträglichkeit der heroischen Geste. 1932 war nämlich das Neue Bauen selbst schon historisch geworden. Ernst May musste seine Pläne in Moskau gegen die stalinistische Bürokratie verteidigen, und die politischen Entwicklungen in Deutschland, eskalierend mit der Wirtschaftskrise, waren weder den Idealen der Architekten-Avantgarde noch denen der Film-Avantgarde besonders zuträglich. Dies kündigte sich schon bei einem Film wie *DIE STADT VON MORGEN* an. Obwohl er der friedlichen Entwicklung der Stadtgemeinschaft gewidmet ist, bleibt der Film politisch ambivalent. Neben seiner Unentschiedenheit zwischen modernem Flachdach und traditionellem Firstdach fällt dem heutigen Betrachter auf, dass *DIE STADT VON MORGEN*, vielleicht gerade wegen seines utopisch-zukunftsgerichteten Gestus, seiner Zeit sowohl hinterher als auch voraus ist. Einerseits knüpft schon der Titel an die klassische Studie der Gartenstädte an, Raymond Unwins »The City of Tomorrow«, gleichzeitig setzt er sich gegen Le Corbusiers »La ville d'aujourd'hui« ab. Denkt man aber an die hochgespannten Pläne von Ernst May, Walter Gropius, Bruno Taut und Martin Wagner um das Jahr 1925, als mit dem neuen Geld des Dawes-Plans radikale Wohnungsbauprojekte in Angriff genommen werden konnten, dann blieb davon kaum vier Jahre später, nach dem ›Schwarzen Freitag‹ und den politischen Grabenkämpfen, wenig übrig.

So ist um 1932 aus *DIE STADT VON MORGEN* eigentlich schon die Stadt geworden, die gestern nicht (mehr) gebaut werden konnte. Allerdings ist sie auch die Stadt von übermorgen, denn der Film kam fünfzehn Jahre später genau richtig: 1945 standen die Planer in großen Teilen Deutschlands tatsächlich vor einer Tabula rasa, und viele der progressiven Ideen und radikalen Vorstellungen, die in der



DIE STADT VON MORGEN. EIN FILM VOM STÄDTEBAU.  
Maximilian von Goldbeck, Erich Kotzer. 1930

STADT VON MORGEN zum Ausdruck kommen, wurden – auch hier wieder die dem Neuen Bauens inhärente Ambivalenz – fast zu erfolgreich implementiert. Was Film und Architektur retrospektiv in den Jahren 1927–32 gemeinsam hatten, war eine Avantgarde, die versuchte, einem neuartigen Umgang mit Montageverfahren und serieller Wahrnehmung Form zu geben. Dabei teilte sie auch das Un(ein)gelöste vieler Ambitionen und Herausforderungen, die bei der so kurzen und intensiven ersten Phase in beiden Lagern so problematisch waren.

Als Fazit bleibt: Aufmerksamkeit verdient, im Kontext ›Bauen und Wohnen‹, weniger eine Avantgarde der filmischen Autoren und ihrer ästhetischen Stilvorgaben als eine Avantgarde des historischen Entstehungsmoments, verstanden als Koordinatensystem von Auftraggeber, Anlass und Anwendung. Denn trotz der so rational-funktionalistisch ausgerichteten Ästhetik des Neuen Bauens waren ›Bauen und Wohnen‹ in der Weimarer Republik so stark parteipolitisch und weltanschaulich besetzt, dass auch das Thema ›Stadt-Architektur-Film‹ schon von Anfang an unweigerlich mit ›promotion‹, ›propaganda‹ und ›public relations‹ zu tun hatte. Die in diesem Umfeld entstandenen Filme sollten am besten als Industrie- und Werbefilme definiert werden, selbst diejenigen, die von den stilistischen Zeichen des avantgardistischen Dokumentarfilms mit linker Botschaft vom Schläge Joris Ivens nicht unberührt geblieben sind – wie z. B. Ella

Bergmann-Michels *WO WOHNEN ALTE LEUTE?* – oder diejenigen, die dem Surrealismus und den ›Russenfilmen‹ nahestanden, wie z. B. Hans Richters *DIE NEUE WOHNUNG*.

Zwischen Avantgarde, Dokumentarfilm, Werbefilm und Industriefilm gibt es also fließende Übergänge, die es erlauben, Rückschlüsse auf die verschiedenen historischen Referenz- und Diskursebenen zu ziehen. Denn diese Mischformen sind weniger formal als durch das pragmatische Kräftefeld der Institutionen und Nutzer zu bestimmen. Geprägt sind sie durch das hier vorgestellte Koordinatensystem ›Auftraggeber, Anlass und Anwendung‹ – ein System, das nur im Zusammenhang eines Medienverbunds oder einer multimedialen Strategie des öffentlichen Raums in seinen politischen wie auch ästhetischen Funktionen zu erhellen ist.



## 6.1

Karl Prümm

Symphonie contra Rhythmus.  
Widersprüche und Ambivalenzen in Walter Ruttmanns  
Berlin-Film

Eine absolut singuläre Wirkungsgeschichte: BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927) bezeichnet einen doppelten Anfang, ist ein Pilotfilm des Dokumentarischen und eines der ersten umfassenden Stadtporträts überhaupt. Als Walter Ruttmann vor der Premiere sein Projekt in der Presse propagierte, gab es noch keine Sprache, keine Begrifflichkeiten, um sein Vorhaben eindeutig zu bezeichnen. Nur als Kontrafaktur, als Gegensatz zum Gewohnten, zur Normalität des Kinodramas war dieser Film plausibel zu machen. Die Selbsterklärungen Ruttmanns mussten eine Leerstelle ausfüllen, eine ›Unmöglichkeit‹ umschreiben: »Ein Film ohne Handlung, ohne Liebeskonflikte, ohne happy end,«<sup>1</sup> ohne »Schauspieler« und ohne »Star«, es sei die Großstadt selber, die hier eine »Hauptrolle« übernommen habe.<sup>2</sup> Die dokumentarische Form war noch imaginär, und dennoch erlangte dieser Initiationstext auf Anhieb so etwas wie kanonische Gültigkeit. Mit einem einzigen Wurf wurde ganz offenkundig ein universelles Modell geschaffen, das eine schier unendliche Kette von Stadtdarstellungen generierte.

**Reanimation und abrufbare Chiffren**

Das Prinzip der Symphonie bot eine suggestive musikalisierte Ordnung des Wirklichkeitstextes an, die sofort in Bann schlug und als exemplarische Ausdrucksform der modernen Metropolen aufgefasst und nachgeahmt wurde. Wohl kein anderer Film der Filmgeschichte hat so viele Adaptionen, Anschlüsse, Referenzen und Fortschreibungen erfahren wie Ruttmanns BERLIN, kein anderer Film wurde so oft zitiert und ausgebeutet. In den 20er und 30er Jahren zwingt die unmittelbare Wirkung und Präsenz dieses Films die nun entstehenden zahlreichen Porträts großer Städte zu einer offenen Bezugnahme. Schon im Titel erklären Stadtfilme in aller Welt Ruttmann zum großen Vorbild und den eigenen Versuch

1 Ruttmann 1927.

2 Ruttmann 1927 c.

als Übertragung einer bereits als klassisch empfundenen Form: SKYSCRAPER SYMPHONY (US 1929, Robert Florey), A CITY SYMPHONY (US 1930, Herman G. Weinberg), TOKAI KOKYOGAKU (ÜT: Sinfonie einer Großstadt, JP 1929, Kenji Mizoguchi), SÃO PAULO. A SINFONIA DA METRÓPOLE (BR 1929, Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig).<sup>3</sup> 1933 beklagt der Dokumentarist John Grierson, dass die symphonische Form die Wahrnehmung und die Gestaltungspotentiale gerade der jungen Filmemacher auf erschreckende Weise blockiere. Das große Vorbild erweise sich zunehmend als Fessel und erzeuge am Ende nichts als Uniformität.

Waren schon die Macher und die jugendlichen Filmenthusiasten in einer fast epidemischen Weise der Suggestion des Symphonischen verfallen, so kann man die elektrisierende Wirkung erahnen, die Ruttmanns BERLIN-Film beim Publikum auslöste. Grierson will der sich formierenden Dokumentarfilmbewegung jedoch die Ruttmann-Begeisterung austreiben. Er verweist auf den illusionären Wahn, mit der leicht verfügbaren und simpel überhöhenden Form der Wirklichkeit einen vermeintlichen Sinn und den Bildern auf eine allzu bequeme Weise Tiefe und Bedeutung zu verleihen. Die Stadt-Symphonie, so sein Resümee, sei der denkbar ungeeignetste Weg, den originellen Blick zu gewinnen und sich als dokumentarischer Autor zu etablieren.<sup>4</sup>

Griersons energische Intervention schränkt die Ausstrahlungskraft von Ruttmanns Darstellungskonzept jedoch keineswegs ein. 1936 beginnt Leo de Laforgue mit den Dreharbeiten zu einem Berlin-Film, der Ruttmann aktualisiert und noch einmal überhöht. 1943 wird der Film abgeschlossen, noch vor dem Beginn der Flächenbombardements auf die ›Reichshauptstadt‹. Aber erst 1950 gelangt er mit dem Titel SYMPHONIE EINER WELTSTADT (BERLIN WIE ES WAR) in die Kinos. Der Rekurs auf Ruttmann wird nun überdeckt durch die nostalgische Erinnerung an das Verlorene. Ohnehin entzieht sich die urbane Wirklichkeit nach 1945 zunehmend der symphonischen Verklärung. Die unmittelbare Evidenz einer ›Symphonie der Großstadt‹ ist dahin. Und dennoch nimmt jedes emphatische filmische Stadtporträt zumindest implizit Bezug auf Ruttmann, muss sich am Exempel des rhythmisierten Querschnitts abarbeiten.

Schließlich kommt es im Millenniumsjahr 2000 zu einer kaum noch für möglich gehaltenen Reanimation des klassisch-symphonischen Stadtfilms. Der renommierte Dokumentarfilmer Thomas Schadt fasste den Entschluss, das »Neue Berlin«, die Hauptstadt der neuen Republik, in den Spuren von Walter Ruttmann zu porträtieren. Alle Beteuerungen Schadts, den Ruttmann-Film nur als »Inspiration«, als »kreative Energiequelle, und nicht als Zwangsjacke« zu verstehen, halfen nichts.<sup>5</sup> Es ging dem erfahrenen Dokumentaristen nicht anders als den Anfängern um 1930, die Grierson zurechtweisen musste – er kapitulierte gegenüber einer übermächtigen Vorlage. Sein am 10. April 2002 mit großem Pomp, mit Orchesterbegleitung, neu komponierter Originalmusik und gewaltigem Medienecho in der Deutschen Staatsoper Unter den Linden uraufgeführter Film BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT kann dem beschworenen Vorbild zu wenig Eigenes entgegenhalten, erweist sich bis in den Titel hinein als bloße Umkopie des Originals.

3 Vgl. Vogt 2001, S. 182.

4 Vgl. Grierson 1933.

5 Schadt 2002, S. 11.

Die vielleicht wichtigste, weil oft verleugnete Nachwirkung soll nicht vergessen werden: Als anonym gewordener Text setzt sich Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* ins schier Unendliche fort. Es gibt seit Jahrzehnten kaum eine filmische Dokumentation über die Weimarer Republik, kaum ein TV-Porträt von Künstlern, von Politikern oder Wissenschaftlern der 20er Jahre, das *nicht* auf Ruttmanns Straßenbilder zurückgreift. So ist sein *BERLIN*-Film letztendlich zum Bildspeicher eines bequemen Dokumentarismus geworden, zum gängigen Illustrationsmaterial, zu einer leicht verfügbaren Füllmasse. Die Ströme der Automobile und Passanten, die Blicke in die belebten Cafés und Bars, unterlegt mit Charleston und Ragtime, sind beliebig abrufbare Chiffren der ›Goldenen Zwanziger‹ und des überdrehten Berlin, Versatzstücke und rhetorische Floskeln des Fernsehalltags. Als unerkannter Wiedergänger, der die Maske des Wirklichkeitsbildes angelegt hat, geistert *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* wohl auf ewig durch die dokumentarischen Filme und Features.

Dieses Schicksal der widerstandslosen Verfügbarkeit, der Anonymisierung und des gleitenden Übergangs in eine andere Textualität zeichnete sich schon früh ab. 1930 benutzte Otto Falckenberg für seine Inszenierung von Friedrich Wolfs Drama ›Cyankali‹ in den Kammerspielen des Schauspielhauses München Ausschnitte des Films als Bühnenprojektion.<sup>6</sup> Quasi in Abwandlung dieses Verfahrens diente Ruttmanns *BERLIN*-Sinfonie fast allen Berlin-Filmen Ende der 20er Jahre als Folie und als Hintergrund, der mit nur geringem Aufwand präsent gemacht werden konnte. Bevorzugt in den Eingangsbildern wurde das ausformulierte und kanonisierte Stadtbild Ruttmanns in Erinnerung gerufen, eine denkbar einfache Bezeichnung des Schauplatzes und zugleich ein wirkungsvoller Verweis auf den phänomenalen Erfolg dieses Films, ein Abschöpfen seiner Aura. Solche Anschlüsse reichen von der direkten Wiederverwendung von Bildmaterial (*CYANKALI*, 1930) über Anklänge und Anlehnungen (*ASPHALT*, 1929) bis hin zur zitathaften Reinszenierung von Blickweisen und Montagefolgen (*MENSCHEN AM SONNTAG*, 1930). Noch 1943 macht Wolfgang Liebeneiner in seinem Berlin-Film *GROSSSTADTMELODIE* bereits im Titel seinen Rekurs auf Ruttmann kenntlich, modelliert die Stadtwahrnehmung ganz deutlich als symphonischen Querschnitt.<sup>7</sup>

### Subjektivierungsstrategien

Das Symphonische ist keineswegs, wie es die Titelgebung eigentlich suggeriert, das alles beherrschende Formprinzip von Ruttmanns Film. Schon die Ankündigungen, Plakate und Begleittexte der Premiere offenbaren ein ganzes Set höchst widersprüchlicher Absichtserklärungen. Gerade der Komponist der Begleitmusik, Edmund Meisel, vermeidet in seinen Erläuterungen konsequent die Kategorie ›Sinfonie‹, die damals als Inbegriff des klassischen Erbes, der autonomen Kunstschöpfung, des Harmonischen und Vollendeten gelten konnte. Diese so traditionsbelastete Form schien Meisel offenbar wenig geeignet, um einen so ›neuartigen Film‹<sup>8</sup>

6 Vgl. Goergen 1989, S. 114.

7 Vgl. Vogt 2001, S. 391.

8 Meisel 1927.

adäquat zu begleiten. Er entzieht sich daher der Titelvorschrift und charakterisiert seine Musik als »Konglomerat sämtlicher Geräusche einer Weltstadt«<sup>9</sup>. Er habe sich bemüht, die »Klangfarben« seiner Komposition der »Wirklichkeit anzupassen«, der Zuschauer solle die »Musik seiner täglichen Umgebung« wiedererkennen.<sup>10</sup>

Ambivalent ist selbst die musikalische Poetik, die Ruttmann für seinen Film entwirft. Einerseits nimmt er das Pathos der »Film-Sinfonie« in Anspruch, aus den millionenfachen »Bewegungsenergien« der Großstadt eine umfassende Einheit »zu schaffen«, spricht von einer »sinfonischen Kurve«, die es in der Montage herauszuarbeiten gelte.<sup>11</sup> Andererseits bemüht er immer wieder »Rhythmus« und »Rhythmisierung« als Leitbegriffe seiner Gestaltungsarbeit, Kategorien, die eher das Konstruktive und Abstrakte der Formgebung betonen und aus dem Umkreis der Avantgarde, der formalistischen Tendenzen der 20er Jahre entstammen. Die Antagonismen, die Vielfalt ganz unterschiedlicher Referenzen und Anschlussmöglichkeiten machen offenbar die besondere Dynamik der Wirkungsgeschichte von *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* aus.

Gleich mehrere Autoren reklamieren die Urheberschaft dieses multiplen und widersprüchlichen filmischen Textes für sich. Carl Mayer, der damals allseits bewunderte Filmpoet, beansprucht die Initiationsbilder, die Grundvorstellung, die schon alles, selbst den Titel, exakt vorwegnimmt, einschränkungslos. Eine Epiphanie der Stadt, eine Erleuchtung im Dämmerchein, habe die Vision der Symphonie in ihrer bereits vollendeten Gestalt hervorgebracht. Dem Autor bleibt nur die Arbeit der Benennung, der Versprachlichung der bereits überscharfen Imagination. Carl Mayers Erzählung ist selbst schon ein Film, die den fertigen *BERLIN*-Film *ex post*, nach seiner Premiere, noch einmal in Besitz nimmt: »So ging ich wieder einmal, von Plänen zu einem Film aus der Großstadt erfüllt, im Abenddämmer vom Bahnhof Zoo zur Gedächtniskirche. [...] Da überkam es mich jäh. Berlin! Wunderbare Stadt! Wie – wenn man einmal an Stelle eines ›Schauspielers‹ dich selbst zum Hauptdarsteller – zum Helden eines Films erwählte? – Und da stieg auch schon der Titel in mir auf: Berlin, Berlin eine Sinfonie, Berlin die Sinfonie, Berlin die Sinfonie der Großstadt! – Und wirklich, wie aus dem Musiker die Themen zu einer Sinfonie der Töne emporklingen mögen, so verdichteten sich in mir in einer Art jähren, rauschhaften Zustandes, den produktive Menschen kennen, ganze Bildreihen zu Akkorden.«<sup>12</sup>

Karl Freund, unbestrittener Star der Kamera-Szene mit internationalem Renommee, wird im Vorspann in einer Doppelrolle aufgeführt: als Produktionsleiter der Fox-Europa-Film und – unter »Vorbereitung« – als Mitverfasser des »Manuskripts«, das es in einem klassischen Sinn überhaupt nicht gegeben hat. Freund hat ohne Frage Management-Aufgaben wahrgenommen und vor allem die Kamerakonzeption von *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* maßgeblich beeinflusst. Außerdem war Freund, wie er in späteren Interviews berichtet hat, an den Dreharbeiten direkt beteiligt.<sup>13</sup> In seinen Selbsterläuterungen wird deutlich, dass ihn bei diesem Projekt vor allem die unsichtbare, die in das Geschehen nicht eingreifende Kamera gefesselt hat.

9 Zit. n. Goergen 1989, S. 28.

10 Meisel 1927.

11 Ruttmann 1927 a.

12 Mayer 1927.

13 Vgl. Goergen 1989, S. 25–31.

Bei einer solchen Ausgangskonstellation mit ihren scheinbar ganz eindeutigen Machtverhältnissen musste sich der im Filmgeschäft eher als Außenseiter und Einzelgänger geltende Ruttmann erst durchsetzen, die dominierende Rolle des Regisseurs zunächst einmal erkämpfen. Interviews in der Fachpresse und manifestartige Verlautbarungen während des langen Produktionsprozesses nutzt er geschickt als Instrument, um die Diskurshoheit über den Film zu gewinnen. Dieses strategische Ziel erklärt die demonstrativ hervorgekehrte Ich-Stärke und den übersteigerten Verkündigungston seiner Paratexte. Bereits im Juli 1926 spricht Ruttmann mit pointierten Aneignungsgesten und Possessivpronomen von *seinem* Film. Ganz selbstverständlich ordnet er bereits mit historiographischem Gestus das Projekt in seine Werkgeschichte ein und deutet den Film als Selbstexperiment. Endlich, so heißt es in einem Text für die »Film-B. Z.«, erhalte er die Chance, die »Lebensfähigkeit« seiner »Film-Anschauungen« zu beweisen und »zu allen zu sprechen«.<sup>14</sup> Rund ein Jahr später, im Mai 1927, bündelt er die »wichtigsten Faktoren« seines Berlin-Films in vier tabellarisch geordneten, wie gemeißelt formulierten Punkten. Ein Illustrationstext, kurz vor der Uraufführung erschienen, lässt nur die eigene Entschlusskraft und den subjektiven Phantasieraum als Voraussetzung der »sinfonischen Arbeit« gelten.<sup>15</sup> Ein Erfahrungsbericht, »Wie ich meinen Berlin-Film drehte«, nach der Premiere in der Presse platziert, nimmt zwar die Vision Carl Mayers im Titel auf, erwähnt aber den Visionär und seinen Urheberanspruch mit keinem Wort. Ruttmann schließt darin die erstaunliche Selbstkonstruktion eines »Auteurs« mit dem Hinweis ab, es sei »von vornherein« klar gewesen, »daß die volle Verantwortung für jede Bildeinstellung, für Licht, Tempo, Stimmungscharakter jedes einzelnen Filmmeters in meiner Hand liegen mußte, um das entstehen zu lassen, was ich wollte«.<sup>16</sup>

Die symphonische Form des BERLIN-Films, die der Produzent Julius Außenberg stark hervorhob, um das »kühne Experiment« auszubalancieren, um ihm »abgründige Tiefen« zuzuschreiben und so seinen Kunstcharakter zu behaupten<sup>17</sup>, widerspricht keineswegs den Subjektivierungsstrategien Ruttmanns. Ganz im Gegenteil – Ruttmann freundet sich sofort mit dem Prinzip des Symphonischen an, das er bereits als grundlegende Form für sein LICHTSPIEL OPUS 1 (1921) benutzt hatte, denn es kommt den ausgeprägt traditionellen Elementen seines Selbstverständnisses sehr entgegen. Ein spezifischer Widerspruch durchzieht von Anfang an die programmatischen Erklärungen Ruttmanns, die auf den ersten Blick den Kunstdebatten der Zeit eine völlig neue Wendung geben. Er will dem Kino keineswegs durch eine Angleichung an die traditionellen Künste Anerkennung verschaffen, vielmehr plädiert er für eine forschende Entdeckung der »Eigentümlichkeiten und Möglichkeiten« des neuen Mediums, für eine Durchdringung und Aneignung des Materials. Eine Formbildung, die dem Materialcharakter dieser revolutionären Kunst genauestens entspricht, könne, so argumentiert Ruttmann, die Erstarrung der alten Künste wirkungsvoll auflösen und die nicht mehr zu leugnende Ungleichzeitigkeit der herkömmlichen Kunstpraxis beseitigen. Gegenüber dem gesteigerten Tempo der Moderne, konfrontiert mit den Beschleunigungsef-

14 Ruttmann 1926.

15 Ruttmann 1927 b.

16 Ruttmann 1927 a.

17 Außenberg 1927.

fekten von »Telegraf, Schnellzügen, Stenografie, Fotografie, Schnellpressen usw.«, der Überfülle von Informationen und Materialien ausgesetzt, würden die »alten Erledigungsmethoden« der Künste versagen – so Ruttmann in einem um 1915 entstandenen Manuskript »Kunst und Kino«, das als seine erste theoretische Äußerung zum Film gelten kann.<sup>18</sup>

### Materialästhetik und Kunstempfindung

Folgerichtig gelangt Ruttmann zu einer Definition der Kinematographie als »Malerei mit Zeit«, entwirft ein abstraktes Spiel mit Formen und Rhythmen, Bewegungen und Farben, das zugleich elementar erscheint in seiner Reduktion auf die Grundprinzipien »Licht und Finsternis, Ruhe und Bewegtheit, Geradheit und Rundung«, aber auch mit »unzähligen Zwischenstufen und Kombinationen« ausdifferenzierte, sinnliche Oberflächen zu bieten hat.<sup>19</sup> Diese hier geforderte Verlagerung vom Gehalt auf die Form weist Ruttmann scheinbar als entschiedenen Vertreter der klassischen Moderne aus. Sein Plädoyer für Formnotwendigkeit und Formlogik, seine Ablehnung der traditionellen Semantik, der Erzählung und des Theatralischen rückt ihn in die Nähe von Kubismus und Dadaismus. Doch ist dies nur die eine Seite der Kunsttheorie Ruttmanns. Seine radikal materialästhetische neue Bewegungskunst zielt dann doch auf eine ganz traditionelle Symbolisierung. Die Zeitkurve seiner rhythmisierten Lichtbilder ist darauf angelegt, sowohl ein ewiges Werden wie auch die Dynamik des Realen, das Tempo der Moderne zur Anschauung und zum Bewusstsein zu bringen. Ruttmann bürdet seinen LICHTSPIELEN die Aufgabe auf, die Symbolisierungskrise der Malerei zu überwinden und damit die Kunst im Allgemeinen zu retten: »Es will nicht mehr gelingen, die auf einen Moment zurückgeführten, durch einen ›fruchtbaren‹ Moment symbolisierte Lebendigkeit eines Bildes als tatsächliches Leben zu empfinden.«<sup>20</sup>

Ruttmann bindet seine avancierte Materialästhetik stets zurück an die Idee der schöpferischen Persönlichkeit, deren unergründliche Sphäre dann doch den Kunstprozess entscheidet. Selbst dort, wo er als Bricoleur und Erfinder agiert und sich in rein technischen Diskursen bewegt, geht ihm die subjektive Ausdrucksdimension über alles. 1921 lässt er beim Reichspatentamt München einen Tricktisch mit beweglichen Bildplatten patentieren, mit dem, wie die Patentschrift erläutert, die »mannigfaltigsten, eigenartigsten und stimmungsreichsten kinematographischen Bilderreihen von höchster künstlerisch individueller Beeinflussung«<sup>21</sup> erzeugt werden könnten. Individuelle Steuerbarkeit der Apparatur, größtmögliche Ausdrucksmodulation der Aufnahmetechnik – das treibt Ruttmanns Erfindergeist an. Im Kern definiert er ›Kunst‹ ganz in den Bahnen der klassisch-romantischen Tradition, als selbstgeschöpften Ausdruck einer metaphysischen Innenwelt. Sein LICHTSPIEL OPUS 1 kündigt er so an: »Dies photodramatische Werk bildet den Anfang einer durchaus neuen Art von Kunstschöpfung. Als Beginn einer wirklich

18 Vgl. Goergen 1989, S. 73.

19 Ruttmann 1919/20.

20 Ruttmann 1919/20.

21 Ruttmann 1920.

selbständigen Filmkunst sieht man Gestaltungen, Farbe und Geschehen in einer bisher noch nie gezeigten Einigung zum Kunstausdruck.«<sup>22</sup> Die gravitatische Zählung der ›Lichtspiele‹ mit Opusziffern ist daher auch kein ironisches Spiel, sondern ein Hinweis auf den weit gespannten Kunstanpruch, eine Einordnung des Films in die Praktiken der traditionellen Künste. Ruttmann etabliert sich solchermaßen als ›Bildkomponist‹. Mit dieser Kunstempfindung, die alle seine Verlautbarungen durchzieht und seine Filme überwölbt, fügt sich der Pionier einer Materialästhetik dann doch ein in das beherrschende Paradigma der Weimarer Filmkritik und Filmtheorie, das Kino als ein kunstfähiges Medium auszuweisen und normativ zu begründen. Ein so kompakter Kunstbegriff, der die ›Intuition‹ zur nicht hintergehbaren Größe erhebt und auf dem subjektiven Schöpfungsakt insistiert, offenbart gerade in der BERLIN-Sinfonie seine Konsequenzen. Die Stadtbilder werden zum subjektiven Ausdruck überhöht, sind damit umfassend legitimiert. Der filmische Text ist jeder kritischen Selbstreflexion enthoben. Mit der Selbstverständlichkeit des autonomen Künstlers verfügt Ruttmann über die Stadt, greift ins volle Leben und komponiert sich eine umfassende symphonische Totalität. Zweifel an der Darstellbarkeit der großen Stadt fechten ihn nicht im Geringsten an. Grenzen sieht er nicht, sein Traditionalismus beflügelt ihn ganz ohne Frage, er wirkt aber auch wie ein Panzer, an dem die selbstreflexive Kontrolle abprallt.

Dennoch lässt sich der in BERLIN eingeschriebene tiefe Widerspruch nicht verbergen, er konstituiert eine grundsätzliche Doppeldeutigkeit des Films. Zum einen sind die Bilder subjektiv geschaute, aufgefasste Stadt, eine innere Vision, die in eine harmonisierende Form gebracht ist. Andererseits sind diese Bilder Produkt einer neuen, einer technisierten Wahrnehmung, eine Hervorbringung der Kamera und der Apparatur. Ruttmann war sich dieser Polarität bewusst, er spielt geradezu auf der Klaviatur seiner Widersprüche, wie der schon zitierte, nach der Premiere verfasste Erfahrungsbericht zeigt. Beim Schnitt, so erläutert er, habe er sich strikt an die Anforderungen des Konstruktiven und Artifizialen gehalten, »weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift.« Wenige Zeilen später wird das eigentliche Ziel dieser Präzisionsarbeit offen gelegt, das auf die andere Seite seiner Kunsttheorie verweist: Ihm sei es vor allem darum gegangen, bei den Zuschauern einen »Rausch der Bewegung« zu erzeugen, sie in die innere Vision hineinzuziehen. Sein Ziel sei es gewesen, »die Menschen zum Schwingen zu bringen, sie die Stadt Berlin erleben zu lassen.«<sup>23</sup>

In diesem Zwiespalt zwischen Kunstempfindung, Schöpfungspfad, rauschhafter Eigentlichkeit auf der einen und konstruktivistischer Montage, streng materialbezogener Rhythmisierung auf der anderen Seite bleibt Ruttmann sein Leben lang befangen. Er verharrt in einer merkwürdigen, ihn schließlich lähmenden Ambivalenz, bekennt sich nie vorbehaltlos zur Avantgarde, zu deren Protagonisten er gezählt wird und deren wesentliche Positionen er teilt. Er bedient aber auch nicht die Filmindustrie, kann kein traditioneller Erzähler erfolgreicher Filme sein. Eine Randständigkeit Ruttmanns in allen Lagern ist die Konsequenz, nie gelangt er

22 Ruttmann 1921.

23 Ruttmann 1927 a.

über eine Sonderrolle hinaus. Er bleibt der Regisseur geschätzter ›Kulturfilme‹ und der Spezialist für technische Effekte und abstrakte Einlagen. Seine Gestaltung des ›Falkentraums‹ in Fritz Langs METROPOLIS (1926) ist dafür paradigmatisch. Ihm fehlen letztlich doch die Formradikalität, die Materialbesessenheit, das Spielerische, die kompromisslos experimentelle Haltung, wie sie bei Man Ray, László Moholy-Nagy oder auch bei Hans Richter zu erkennen sind. Am Ende triumphiert bei Ruttmann doch immer der Symphoniker über den Rhythmiker. Sein unentschiedener, traditionalistisch gebrochener Avantgardismus erweist sich auf fatale Weise als höchst anpassungsfähig, lässt sich überall eingemeinden und adaptieren. Zweifel, Reflexion, Widerständigkeit – all diese Potentiale der Avantgarde gelangen nicht mehr zur Geltung. Ruttmann verfällt den Kunstverheißungen des Nationalsozialismus und stellt zuletzt seine Formkünste in den Dienst der DEUTSCHE[N] WAFFENSCHMIEDEN (1940).

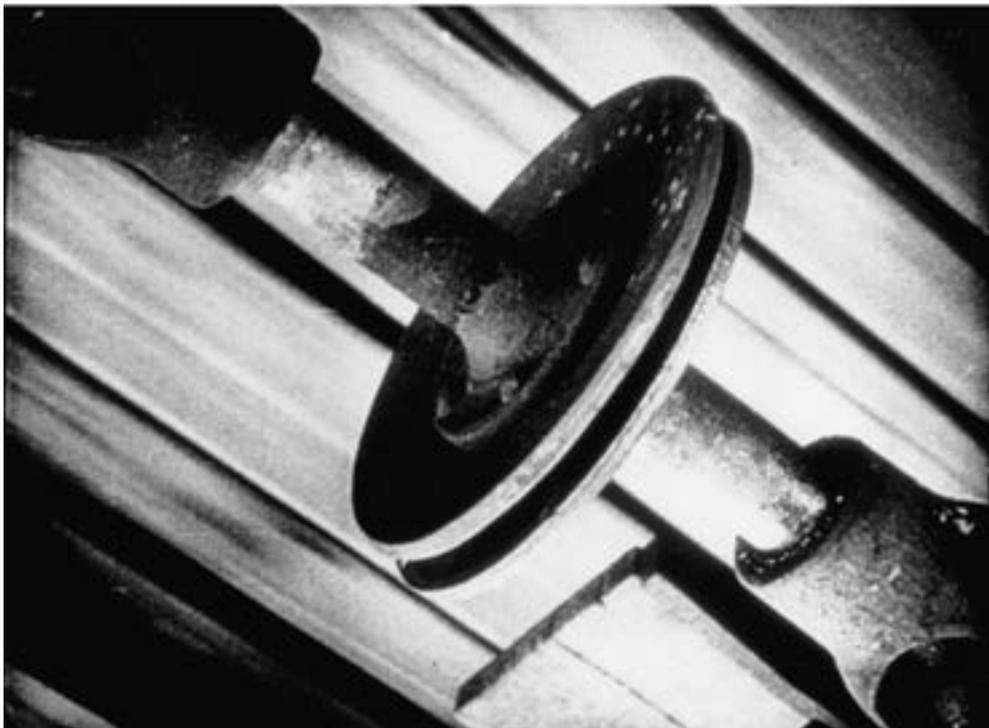
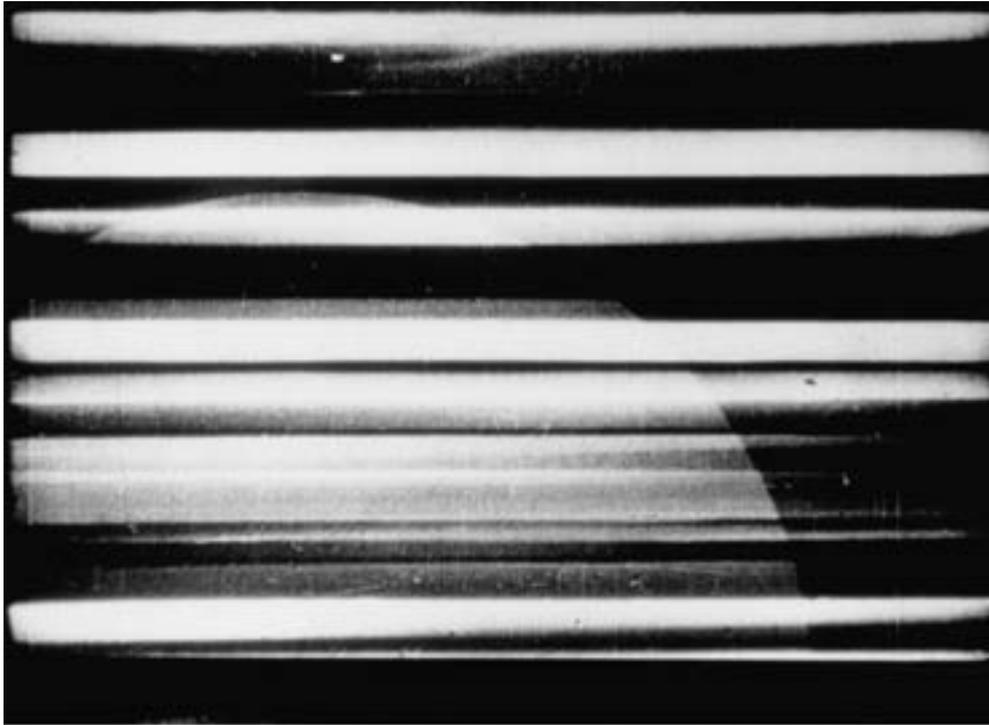
Die Technik und die Materialität des Films treten in BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT expressiv hervor, werden zu bestimmenden, nicht zu verleugnenden Faktoren, denn das Medium war bei diesem Projekt in besonderer Weise herausgefordert. Die Kameraleute arbeiteten mit mobilen Kleinstkameras, um an jedem beliebigen Punkt der Stadtopographie unerkannt filmen zu können, setzten die Kinamo ein, eine Miniaturkamera, die eine 25-Meter-Filmrolle umfasste und mit einem Federwerk ausgestattet war.<sup>24</sup> Dem Kameramann Reimar Kuntze gelang es, speziell für diesen Film ein hochsensibles Filmmaterial zu entwickeln. Durch ein Ammoniak- und Silbersalzbad und durch Vorbelichtung konnte die Lichtempfindlichkeit des gerade erst eingeführten panchromatischen Materials um ein Vielfaches gesteigert werden. Die Fachpresse berichtete ausführlich über Kuntzes bahnbrechende Experimente.<sup>25</sup> So enthielt der BERLIN-Film bislang nie gesehene Nachtaufnahmen. Der letzte Akt wurde ganz im Sinne Ruttmanns zu einem reinen Lichtspiel mit Sequenzen, die in spärlich erleuchteten Interieurs ohne zusätzliche künstliche Lichtquellen entstanden sind.

### Bild-Transformationen

Ein widerspruchsvoller und unentschiedener Autor wird immer dazu neigen, sich an viele machtvolle Diskurse anzuschließen, um dem eigenen Text Gewicht zu verleihen. Bei Ruttmanns BERLIN-Film ist das nicht anders. Eine Subjektivitätsgeste macht ganz am Anfang die Vorerklärungen des Autors glaubhaft. Mit einem einzigen Bild rekapituliert Ruttmann seine abstrakten Filme opus 1–4, inszeniert einen Übergang und stellt einen Anschluss her, behauptet die Einheitlichkeit seines künstlerischen Œuvres. Ein Lichtspiel beginnt: Lichtreflexe brechen sich auf der Oberfläche des Wassers, das den Bildrahmen überschreitet, grenzenlos erscheint. Aus diesem Tableau der Elemente tritt ein Gewirr von abstrakten Linien und Körpern hervor, von Flächen und Formen, figuriert eine Beschleunigung, nimmt den Bewegungsimpuls des Lichts auf und springt schließlich über auf die konkreten Erscheinungen, auf sich senkende Bahnschranken und einen dahinra-

24 Zur Kinamo vgl. den Beitrag von Niels Bolbrinker in diesem Band, S. 314.

25 Grundlagen der Hypersensibilisierung. In: Filmtechnik, Nr. 2, 1928, S. 20–23.



BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Walter Ruttmann. 1927

senden Zug. Damit ist ein Lektürehinweis gegeben: Auch die Stadtsymphonie, die Verbildlichung des urbanen Raumes mit seiner Überfülle der Erscheinungen, ist als abstrakter Film zu lesen. Ruttmanns Montage vollzieht stets eine Grundbewegung von der Abstraktion in die Konkretheit, von der Konkretheit in die Abstraktion. Diese beständige Transformation des dokumentarischen Bildes, die der Zuschauer mitgehen soll, führt der Prolog sinnfällig vor Augen.

Die Zugfahrt ist zunächst von der Erfahrung, vom menschlichen Blick radikal entkoppelt. Die Montage organisiert ausschließlich einen Bewegungsprozess und ein Bewegungsprinzip, sie feiert die Beschleunigung durch ein dezentriertes, entkörperlichtes Sehen. Kamerablicke auf die Wagenpuffer, auf die Gleiskörper, auf das Räderwerk der Lokomotive sind reine Materialstudien, ergeben in der Summe keine Ganzheit, sondern kreieren ein Bewegungsstaccato. Blicke aus dem Zug fokussieren zunächst weder Objekte noch Landschaften, sondern lassen sich überkreuzende Linien und rätselhaft entgrenzte, vibrierende Flächen entstehen. Je näher das Ziel der Fahrt jedoch heranrückt, um so anthropomorpher, konventioneller wird dann doch der Blick der Kamera. Am Ende des Prologs nimmt sie die Position des behaglich Reisenden ein, der durch das Abteifenster ungeduldig der Ankunft entgegenseht, der durch das Abteifenster die Erscheinungen ordnet und die sich verdichtenden Zeichen der nahen Stadt entschlüsselt. »Berlin 15 km« – ein Schild, eine Richtungsangabe ist mit der Deutlichkeit eines Zwischentitels zu entziffern. Schon in den ersten Sequenzen wird sichtbar, wie sehr dieser Film zwischen dem Abbildhaften, der Aufzeichnung differenzierter Oberflächen und dem Extrapolieren, dem Hervorholen ›tieferer‹ Ordnungsmuster hin und her schwankt. Die Tiefenstruktur des Sichtbaren wird zudem beständig überformt, die kunstvolle Montage stilisiert jene Kamerablicke auf die gegenständliche Welt zu einer Bewegungslinie.

Geschickt bedient sich Ruttmann dann aber auch konventioneller Elemente, die seinem Film ein breites Wiedererkennen sichern. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Eisenbahn das klassische Medium der Annäherung an den ›Moloch‹ Berlin. Das suggestive Hineingleiten in die Metropole, der eindrucksvolle, schnittlose Übergang vom unbegrenzten Horizont des Landes zum zunehmend verdichteten und schließlich gänzlich umbauten urbanen Raum bilden eine vertraute Wahrnehmungsperspektive, die zahllose Berlin-Romane und Berlin-Feuilletons der 20er Jahre aufnehmen<sup>26</sup> und an die auch Ruttmann effektiv anschließen kann. Mit präzisen Markierungen bietet er eine klare topographische Orientierung an, die Zuschauer sollen ihre Blicke wiederfinden. Ruttmann wählt die Reiseroute, die vom Südwesten her, von Magdeburg, Potsdam, über Steglitz, Friedenau, vorbei am Schöneberger Gasometer in das Innere der Stadt führt, um schließlich im damals größten und belebtesten Kopfbahnhof Berlins, im Anhalter Bahnhof, zu enden. Die hier so überdeutlich zur vertrauten Szenerie der Ankunft arrangierten Realien figurieren aber auch als Zeichen für ein Netzwerk von Bedeutungen, das durch die Wirklichkeitsbilder hindurchscheinen soll, das der Autor Ruttmann durch seine Montage sichtbar machen will. Der Gasometer ist unübersehbarer Orientierungspunkt und ›Wahrzeichen‹ der Stadt, Chiffre für die hier geballten, über ein unsichtbares System von Leitungen und Anschlüssen sich entladenen Energien.

26 Vgl. Jäger/Schütz 1994, S. 338f.

Im Dezember 1925 wählt Ernst Jünger, auch er wie Ruttmann ein konservativer Revolutionär, in einem essayistischen Text mit dem programmatischen Titel »Die Maschine« die Alltagswahrnehmung der Bahnreise und der Ankunft in der großen Stadt, um einen verblüffend ähnlichen doppelten Blick zu realisieren, um mit der exakten Beschreibung der Dingwelt ihren »eigentlichen« und tieferen Sinn, ihre verborgene abstrakte Ordnung zu enthüllen. »Hier diese Wälder und Felder, durch die sich die blitzenden Schienenstränge schneiden, sie waren nicht immer so. Sie sind nicht Wälder und Felder schlechthin, sie sind die Wälder und Felder unseres Raumes und unserer Zeit. Die Buchen und Tannen dort, in regelmäßigen Reihen gepflanzt, gleichen Soldaten, die parademäßig in Richtung stehen. Und das Getreide auf jenem, langen, rechteckigen Feld zieht sich in dichten Schnüren über den Boden, die wie mit einem Lineal gezogen sind. Das hat die Maschine getan. Jedes einzelne Saatkorn ist geordnet in ein bestimmtes Gesetz. Noch vor 30 Jahren sahen die Felder ganz anders aus. Und nun fahren wir in eine Großstadt ein. Masten von Signallaternen tauchen auf und Brücken, die auf schmalen eisernen Pfeilern ruhen. Wir schwirren an Rangierblöcken vorbei, die ein Gewirr von Hebeln und Drähten erfüllt, und an den strengen Umrissen von Fabriken, durch deren Fenster wir Schwungräder und funkelnde Kolben sehen. Und je mehr wir uns dem Zentrum nähern, desto dichter und mannigfaltiger wird der Zaubergarten technischer Gewächse, der uns umgibt.«<sup>27</sup>

Die Analogien reichen noch ein Stück weiter. Jüngers reflexiver Blick auf die scheinbar so vertrauten und unbewegten Landschaften will auf den rasanten Siegeszug der »Maschine«, auf die unaufhaltsame Bewegung der Technisierung aufmerksam machen. Sein Wahrnehmungs- und Bewegungsbild will diese »Welt, in der wir zu Hause sind«,<sup>28</sup> als von jeher dynamisch bewegte Welt zur Erscheinung bringen. Auf das Genaueste ist damit auch Walter Ruttmanns Intention getroffen. Der Prolog des BERLIN-Films, die Zugfahrt in das in die norddeutsche Tiefebene hingestreckte Groß-Berlin eröffnet nicht allein eine Perspektive des Raumes, sondern auch eine Perspektive der Zeit. Die ersten Bilder umreißen eine Urszene, eine Schöpfungsgeschichte der Bewegung, die mit nur zwei Überblendungen den Bogen schlägt von der Prähistorie in die unmittelbare Gegenwart. Aus den sanft sich kräuselnden Wellen, in denen sich die Lichtstrahlen brechen, steigt die Bewegung der noch amorphen Formen auf, die sich in der Beschleunigung vergegenständlicht, die Gestalt der Lokomotive annimmt, sich in jenes *Superzeichen* verwandelt, das auf die Kraft und die Unaufhaltsamkeit der industriellen Moderne verweist. Bewegung durchrast die Jahrtausende, und je näher die große Stadt heranrückt, um so heftiger wird die Geschwindigkeit, um so stärker der mitreißende Sog, den sie auslöst, der von ihr ausgeht. Die Ankunft des Zuges im Anhalter Bahnhof wird in die Abstraktion rückübersetzt, der Kreis des Prologs schließt sich. In ein beinahe bildfüllendes Schild »Berlin« bohrt sich die wieder gegenstandslos gewordene, reine Bewegung regelrecht hinein, als würde wie bei einem Wettlauf ein Zielband zerrissen. Der auf so spektakuläre Weise benannte Raum, der durch Grapheme bezeichnete Ort der jetzt erst eigentlich einsetzenden Symphonie der Erscheinungen erhält eine Vorgeschichte, die im Zeitraffertempo und

27 Jünger 2001, S. 158 f.

28 Jünger 2001, S. 158 f.

mit nicht mehr zu steigender Verdichtung erzählt wurde. Diese absolute Short story definiert wiederum kurz und bündig den Gegenstand des Films: Berlin – das ist der Effekt und das Resultat einer Beschleunigung, herausgeschleudert aus der Bewegung der industriellen Moderne, der bloß vorläufige Endpunkt einer Bewegungslinie.

### Technisiertes Sehen

Mit dem Prolog ist für Ruttmann das historische Paradigma bereits endgültig abgetan. Sein Film verfährt aufreizend ahistorisch, jede Ehrfurcht vor der zu Stein gewordenen Geschichte ist ihm fremd. Ruttmann propagiert auf allen Gestaltungsebenen von *BERLIN* die Beschleunigungsbegeisterung und Traditionsfeindschaft, wie sie der Futurismus in seinen Manifesten verkündet hatte. Er hat nur Augen für das gegenwärtige, für das neue Berlin, stellt in glorifizierender Kameraschräge die avancierte Architektur des Neuen Sehens aus. Das klassische Berlin, Schloss, Schlossbrücke, Zeughaus, Dom und Nicolaikirche erfassen seine Kamera dagegen nur beiläufig. Die Monumentalität der historischen Bauten wird von den gigantischen Maschinen und Hochöfen klar in den Schatten gestellt. Ruttmann hat auch nicht das geringste Interesse, die Stadt als historisch gewachsenes Gebilde zu zeigen, wie dies die vielen zeitgenössischen Fotobände ausnahmslos tun. Im Gegensatz zu diesen Fotostrecken ignoriert er die Altstadt Berlins, die geduckten und windschiefen Häuser, die engen und verwinkelten Gassen am Spreeufer. Der alte Stadtkern taucht bei ihm überhaupt nicht auf. Ihm liegt auch nichts daran, urbane Entwicklungen nachzuzeichnen, Schwerpunktverlagerungen zu dokumentieren oder gar künftige Perspektiven anzudeuten. Ruttmanns Bildfolgen sind nur auf den Rausch des Momenthaften aus, feiern die reine, referenzlose Gegenwart.

Mit den Großbuchstaben und dem Schriftzeichen »BERLIN« am Ende des Prologs kündigt Ruttmann zwar den filmischen Blick auf die vielfältigen Wirklichkeitsebenen einer Stadt an, die sich gerade im Aufbruch befand und in aller Munde war, doch realiter etabliert er mit virtuosen Kunstgriffen den homogenen Raum einer subjektiven Bedeutungskonstitution. In den ersten Sequenzen vermessen extreme Kameraperspektiven die Ausdehnung dieser Ausdrucksfläche. Vom Flugzeug aus erfasst die Kamera die gewaltigen Baukörper des kaiserlich-wilhelminischen Berlin, Dom und Schloss, kurz darauf geht sie in die Katakomben der Stadt, blickt in die unterirdischen Abwasserkanäle. Die Botschaft an die Zuschauer ist unmissverständlich: Das Auge der Kamera ist ubiquitär, sie operiert blitzschnell, dringt überall vor, gelangt an jeden beliebigen Punkt, nichts bleibt ihr verborgen. Eine Euphorie des technisierten Sehens bricht hervor, wie sie durchaus vergleichbar ist mit Dsiga Wertows *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, SU 1929). Doch Wertow geht in seinem Kameraüberschwang noch wesentlich weiter, er will das Technische ausstellen und überhöhen. Er zeigt unentwegt die Kamera, weist die Kinobilder dieser Maschine zu, macht die Kamera gar zum Akteur und Hauptdarsteller, um das traditionelle Filmdrama, das die Kamera verschluckt, zu verhöhnen, der Lüge zu bezichtigen. Ruttmann dagegen scheut sich, die Euphorie auszuleben. Er verbirgt die Kamera,



BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walter Ruttmann. 1927

er übermalt und übertönt die Technik. Ihm ist die künstlerische Freiheit wichtiger, die ihm die mobile und allgegenwärtige Kamera garantiert. Alles zwischen den Polen von oben und unten ist durch den Titel ›Berlin‹ definiert. Die Stadt ist alles und alles kann zum Bild werden. Weder Erzählmuster noch Darstellungszwänge schränken den Arrangeur dabei ein, der souveräne Autor kann über die Stadt frei verfügen. Das Prinzip der Chronologie, der Tagesablauf der großen Stadt, dem sich Ruttmann ostentativ unterwirft, indem er immer wieder Uhren einblendet, Zeitpunkte und Zeitraster übertrieben deutlich macht, ist streng genommen ein Täuschungsmanöver. Die linear ablaufende Zeit wird so häufig durchbrochen, dass sie im Ablauf des Films ihre prägende Kraft einbüßt. Als vertikale Ordnung wird sie von der gegenläufigen Bewegung überlagert und zurückgedrängt, vom horizontalen Querschnitt durch die Phänomenologie der Stadt. Aus der Abfolge, dem Nacheinander der Chronologie kann Ruttmann in jedem Moment in eine Simultaneität, in ein Nebeneinander der Erscheinungen ausweichen. Er entgeht so dem Diktat der Zeit und der Dramaturgie des Realen und kann sein eigenes Stadtbild ausgestalten, Erscheinungen vervielfachen, Vorgänge auffächern, sich öffnende Tore, Fensterläden, Scherengitter, Büroschränke parallelisieren, Bildergruppen und Bilderketten konstruieren, assoziative Verknüpfungen und rhythmisierende Reihen herstellen.

Die machtvollste Diskursformation, an die Ruttmann in seinem Stadtfilm Anschluss zu gewinnen versucht, ist ohne Frage die Neue Sachlichkeit mit ihren ra-

dikalen Forderungen nach unverbrüchlicher Gegenwart und dokumentarischer Unmittelbarkeit. Weite Passagen jener Selbsterklärungen zu *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* erwecken den Eindruck, als sei Ruttmann zum leidenschaftlichen Verfechter eines kompromisslosen Verismus geworden, der nur die reine Faktographie, die absichtslose Aufzeichnung gelten lässt. Der Aktualitätskult seiner Motivsuche, der betont antitraditionalistische Blick auf die Stadt und die Beschleunigungsemphase wiesen ja bereits in diese Richtung. Ruttmann tut alles, um den Paradigmenwechsel in den Kunstdebatten und die Abwertung der expressionistischen Ausdruckskunst für sein Vorhaben zu nutzen. Den Übergang vom abstrakten zum ›stofflichen‹ Film kann er unter das Signum eines längst fälligen Umschwungs stellen. Mit seiner Definition des Mediums Film schwingt er dann vollends ein in die neusachlichen, die öffentlichen Debatten seit 1925 beherrschenden Diskurse: »Hauptmacht des Films ist das Unerbittliche seiner Ehrlichkeit, seine unbestechliche Objektivität.«<sup>29</sup>

Auch in anderen Erklärungstexten wird der eigene Film als geglückte Realisierung einer neusachlichen Poetik verbucht. Hier sei es gelungen, so Ruttmann voller Stolz, mit einer »kleinen Detektiv-Kamera«<sup>30</sup> eine »Unmittelbarkeit des Ausdrucks« aufzuzeichnen, den »vielfältigen Charakter Berlins«<sup>31</sup> filmisch festzuhalten.<sup>32</sup> Direktes Sehen und absichtslose Registratur werden zu den Leitprinzipien des Films erklärt. Noch 1939 schwärmte der Kameramann und Produktionsleiter Karl Freund in einem Interview von den Dreharbeiten zu *BERLIN*, die unübertrefflich lebensnah, ›photographie pure‹ gewesen seien: »Ein leicht handhabbares Objektiv, Aufnahmen vom Leben, Realismus [...] das ist Photographie in ihrer reinsten Form.«<sup>33</sup> In Aussicht gestellt wird also ein unmittelbarer Realitätsabdruck, ein dokumentarischer, ein subjektloser Text, dessen Form mit dem Gegenstand eins wird, der auf eine Formgebung verzichtet.

Wie radikal diese Umschreibungen an Ruttmanns Stadtsymphonie vorbeigehen, liegt auf der Hand. Siegfried Kracauers Rezension in der »Frankfurter Zeitung« fiel wohl deshalb so rüde aus, weil er auf diese Versprechungen gesetzt, einen bahnbrechenden veristischen Großstadtfilm erwartet hatte. Von einer »schlimmen Enttäuschung« spricht er schon im ersten Satz. Kracauer hatte sich ganz auf eine eindringliche analytische Reportage, auf eine enthüllende, erkenntnistiftende Fotografie eingestellt. Statt die »Großstadt zu zeigen, wie sie wirklich ist«, sei der Film auf den »unangemessenen Ehrgeiz« verfallen, eine Symphonie zu »komponieren«. Im noch offenen Feld des Dokumentarischen hatte Kracauer eine soziologische Studie erwartet, ein Entziffern und Deuten des Oberflächenbildes, ein Herausarbeiten von sozialen Prozessen und Zusammenhängen. Der Rezensent hatte offenbar fest damit gerechnet, dass sich Ruttmann zum Avantgardisten eines Wirklichkeitstextes wandelt und den eigenen festgefügtten normativen Vorstellungen des Filmischen entspricht. Die Desillusionierung ist so groß, dass sie in moralische Verachtung umschlägt. Kracauer hält Ruttmann eine Verfehlung vor, eine Missachtung des neusachlichen Tugendsys-

29 Ruttmann 1927.

30 Ruttmann 1927 c.

31 Ruttmann 1927 b.

32 Ruttmann 1927 c.

33 Freund [1939] zit. n. Kracauer 1984, S. 193.

tems: »Noch nicht einmal Berlin, wie es sich einem bescheidenen, anständigen Betrachter darstellt, ist ergriffen.« Kracauer kann dann in der Folge nur noch im Ton einer wilden Polemik über den Film sprechen, sein Text verliert die Kontrolle und wird blind gegenüber seinem Objekt, sieht voller Abscheu in Ruttmanns Montage bloß noch eine »Summe verworrener Vorstellungen«, nichts als »Raselei« und »Konfusion«.<sup>34</sup>

### Poetischer Bilderbogen

Gewiss – Kracauers Abrechnung hat einen plausiblen, nachvollziehbaren Kern. Ruttmanns Versprechen der Authentizität, des intentionlosen Schauens, der genauen Beobachtung des Individuellen und Besonderen war trügerisch, trug die Züge einer Anpassung an machtvolle Diskurse. Ruttmann hat nicht das geringste Interesse an einem analytisch-dokumentarischen Text, das Wirklichkeitsbild ist für ihn nur Ausgangsmaterial zur Gewinnung einer zweiten, einer rhythmisierten, einer musikalischen Ordnung, einer zweiten Textur – auch das hat Kracauer scharfsinnig erkannt. Dies schließt allerdings nicht aus, das von Ruttmann gruppierte Material mit einem soziologischen Blick abzutasten, Realitätsreferenzen zu entdecken, das als Strategie des Films vermisste exakte Sehen selbst anzuwenden. Nähert man sich dem Film auf diese Weise, so wird er doch als Dokument und als Abbild lesbar. Die zeitliche Ordnung, so porös und brüchig sie auch sein mag, enthüllt die Stadt als soziales System. In der Chronologie des Tagesablaufs, den Ruttmann nachzeichnet, treten die sozialen Schichtungen sehr genau hervor. In der Morgendämmerung, als die Stadt noch schläft, strömen die Arbeiter in die Fabriken. Kurz vor acht bringen die Vorortzüge die Massen der Angestellten in die Innenstadt, und als Letzte schreiten die leitenden Angestellten der Banken und Versicherungen gravitatisch zu ihren Arbeitsplätzen. Die sozialen Unterschiede prägen deutliche Differenzen in Kleidung, Habitus, Gang und Gestik aus, der Raum der Stadt, in dem sich die Bewegungen kreuzen, wirkt wie eine Bühne, gibt den Akteuren Gelegenheit zur Selbstdarstellung, und Ruttmanns Bildraum steigert noch einmal diese der Stadtwirklichkeit immanente Theatralität. Die Arbeiter sind uniform gekleidet, tragen ein einheitliches, zeitloses Schwarz, haben fast ausnahmslos die alten Schiffermützen aufgesetzt, lassen solchermassen ein Bewusstsein der Kollektivität erkennen. Ruttmann isoliert im ersten Akt eine Dreiergruppe, fängt ritualisierte Alltagsgesten ein. Zwei Arbeiter durchqueren straff und schnell die noch leeren Straßen des Quartiers, ein anderer tritt aus dem Hauseingang hinzu, wird mit Handschlag begrüßt. Die Angestellten bevorzugen die hellen Farben, die modischen Anzüge, sie huldigen der Metropole, sind in ganz anderer Weise mit ihr verbunden, während die Manager am wilhelminischen Stehkragen, am feierlichen Habit festhalten. Die Kamera verweilt demonstrativ bei zwei Vertretern dieser Schicht, die eher zu promenieren als im Arbeitsalltag befangen zu sein scheinen, die ihren entspannten Dialog mit pathetischen Gesten untermalen. Erst die Mikrolektüre offenbart das soziographische Bewusstsein Ruttmanns, das durch die rhythmisierte Montage unkenntlich gemacht wird,

34 Kracauer 1984, S. 404f.



BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walter Ruttmann. 1927

aber auch den Überschuss nicht reglementierter, nicht musikalischer Zeichen, der den Film als Ausbeutungsobjekt für die historischen Dokumentaristen so attraktiv macht.

Nie aber ist der Status der Bilder eindeutig, sehr unterschiedliche Bildtypen schieben sich ineinander und erzeugen eine nur schwer fassbare Gebrochenheit, eine Widersprüchlichkeit des Ganzen. Ruttmann streut in seinen Stadtfilm immer wieder betont malerische Einstellungen ein, die an die Tradition des Impressionismus anknüpfen und eine Ikonographie der Stadt fortschreiben, die seit der Jahrhundertwende auf Postkarten, Kalendern und vor allem in der illustrierten Presse eine weite Verbreitung gefunden hatte. Das Impressionsbild, das Ruttmann ausgiebig ausschöpft, betont den Bildreiz und die Bildsinnlichkeit. Es isoliert und überhöht das Detail und den Augenblick, die einer eigenen poetischen Ordnung zugewiesen werden, der Realität der Stadt enthoben sind. Die ausgewählten Motive werden in eine romantisierende Atmosphäre eingewoben, sie rufen eine vertraute Lyrik der Stadt ab und sind auf ein einführendes Wiedererkennen ausgerichtet. Diese Stimmungsbilder tendieren zu in sich geschlossenen Genreszenen, verwandeln den Stadtfilm in einen poetischen Bilderbogen.

Dies zeigt sich bei den Eingangsbildern des ersten Aktes, beim Blick auf die schlafende, leere Stadt, auf den nassen Asphalt, in dem sich das fahle Morgenlicht spiegelt. Straßenzüge werden zu Wasserläufen, lassen sich einfügen in die Kette



BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walter Ruttmann. 1927

von stimmungsvollen Wasserbildern, die mit dem elementaren Eingangstableau beginnt und die den ganzen Film durchzieht. Das kontemplativ erfasste Detail erhält eine ganz andere individuelle Wertigkeit, es widersetzt sich der Rhythmisierung, der additiven Reihung und der beschleunigten Montage. Um zum Impresionsbild zu werden, muss es dem Zuschauer eine Zeit der Aneignung und der Durchdringung gewähren. Lange verharrt die Kamera in den ohnehin poetisch überhöhten Eingangssequenzen auf einem flatternden, sich aufblähenden Papierfetzen, der durch die leeren Straßen gewirbelt wird. Von geheimnisvollen, unsichtbaren Kräften bewegt, wirkt dieses Objekt wie ein Vorzeichen der dann rasch das Bild füllenden, den Bildrahmen sprengenden Verkehrsströme. An einigen Stellen überträgt Ruttmann den beschaulichen Blick des Flaneurs auf den Zuschauer, fordert ihn dazu auf, den Ausschnitt zu isolieren, eine tiefere Semantik, eine über das Oberflächenbild hinausreichende symbolische Bedeutung zu entdecken. Eine schlaff herabhängende Jalousie, direkt daneben eine halb geöffnete, erscheinen im Kader der Kamera wie eine Figuration der mühsam erwachenden, die schweren Augenlider aufschlagenden, noch halb dahindämmernden Stadt. Die Dinge sind so arrangiert, dass sie beinahe im Sinne von Béla Balázs ihre »Physiognomie« offenbaren, ein »Gesicht« erhalten, anthropomorph werden.<sup>35</sup> In den

35 Vgl. Balázs 1982, S. 92 f.

Umkreis der Impressionsbilder gehören auch die Parkszenen am Nachmittag, als sich der Tagesablauf deutlich entschleunigt: Ein Fotograf lichtet Spaziergänger ab, Kinder sind ganz in ihr Spiel versunken. Solche Sequenzen repräsentieren keine provokativ neue Wahrnehmung der Stadt, vielmehr zielen sie auf eine entlastende Konformität, auf eine bestätigende Erinnerung. Die vielfach reproduzierten romantischen Ansichten malen sie noch einmal aus, bekräftigen traditionelle Aneignungsweisen der Stadt, populäre Deutungsmuster.

Dem starken antitheatralischen Affekt seiner Selbstäußerungen zum Trotz übernimmt Ruttman Darstellungskonventionen des narrativen Kinos. Auch hier sucht er eher den Anschluss als die vorher während des Produktionsprozesses laut verkündete Konfrontation. Den zweiten Punkt seiner Prinzipienliste: »Konsequente Abwehr von gefilmtem Theater« hat er keineswegs erfüllt. Auch das abgelegte Versprechen, »keine gestellten Szenen«<sup>36</sup>, wird gleich mehrfach gebrochen. Noch gibt es kein festgelegtes Profil des Dokumentaristen und seiner Arbeitsweisen, der Pionier Ruttman kann sein Selbstbild noch frei gestalten. Er entwirft sich selbst als einen unerbittlichen, unermüdlichen Bilderjäger, als Chronisten der Unmittelbarkeit, den aber zugleich jeder ›falsche Ton‹ im aufgezeichneten Material stört und zur Reprise zwingt<sup>37</sup>, der als Montagekünstler die Ordnung seines Films souverän bestimmt. Dass er auch wie ein gewöhnlicher ›Spielleiter‹ Theatralität hervorbringt, das Geschehen vor der Kamera inszeniert, bleibt in der öffentlichen Selbstdarstellung ausgespart. Werkfotos zeigen dagegen Ruttman als klassisch agierenden, neben der Kamera stehenden, mit expressiven Gesten und lauten Anweisungen das Bild lenkenden Regisseur. Die Spuren einer so dramatischen Regieführung sind in *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* deutlich zu erkennen. Es gibt einige Passagen, die szenisch-episodisch angelegt sind, wie die Schlägerei im dritten Akt. Zwei ›Akteure‹ geraten vor der in günstiger Oberperspektive platzierten Kamera aneinander, Passanten strömen hinzu, greifen teils beschwichtigend, teils ermunternd in das Geschehen ein, bis die Polizei zur Stelle ist und die beiden ›Streithähne‹ auseinander bringt. Noch viel direkter knüpft die Selbstmordszene an das melodramatische Erzählkino an. Das Bildmotiv der sich von der Brücke in den Fluss stürzenden jungen Frau ist im vierten Akt als Thrill- und Klimaxeffekt wirkungsvoll eingesetzt, als befürchte Ruttman, das reine Wirklichkeitsmaterial könne auf so lange Strecke die Zuschauer nicht mehr fesseln. Bis in die dramatische Großaufnahme und die Gesten der Verzweiflung hinein wird das konventionelle Ausdruckskino herbeizitiert und zu Hilfe genommen. Ein gezieltes Casting ist offenbar diesem Minidrama vorausgegangen. Die überdimensionalen, kreisrunden Augen, die riesigen Pupillen der ausgesuchten Schauspielerinnen steigern noch einmal den Schockeffekt und dienen zugleich als abstraktes Muster, stellen eine Referenz zu den eingestreuten Spiralbildern her.

Neben den szenisch ausgestalteten Sequenzen entfalten aber auch zahlreiche einzelne Einstellungen ein narratives Potential. Wie Erzählfragmente werden sie eingefügt, sind szenisch einprägsam und mit Kontexten aufgeladen, lassen sich zu Geschichten fortspinnen. Gezielt operiert Ruttman immer wieder mit solchen lückenhaften und verdichteten Erzählungen: Ein Telefongespräch eskaliert, wird mit

36 Zit. n. Goergen 1989, S. 80.

37 Vgl. Ruttman 1927 a.



BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. Walter Ruttmann. 1927

wechselnden Großaufnahmen zugespitzt und mit einer gewaltsamen Schlussgeste abrupt beendet. Mühsam steigt eine alte Frau die Stufen zur Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche herauf. Ein bettelnder Junge tritt mit geöffneter Hand und bittendem Blick ins Bild. Schließlich werden einzelne Einstellungen so montiert, dass sie einen narrativen Diskurs ergeben, diskret eingeschriebene Geschichten, die dem Wirklichkeitsmaterial, den aneinandergefügteten Zufallsmomenten unterschoben werden. Im dritten Akt erweitert sich eine Straßenszene durch die pointierte Montage Ruttmanns zu einer ironischen Fabel. Mit extravaganten Bewegungen und aufreizenden Blicken macht eine junge, elegant gekleidete Frau, ganz offenkundig eine Prostituierte, auf sich aufmerksam, geht auf Kundenfang. Schnell hat sie Erfolg. Ein Mann dreht sich nach ihr um und nimmt durch ein Eckschaufenster Blickkontakt auf, ändert schlagartig seine Laufrichtung, eilt der Begehrten nach. Sarkastisch kommentiert Ruttmann diese ›Paarwerdung‹, indem er ein Hochzeitsbild unmittelbar anschließt: Eine Braut, ganz in unschuldigem Weiß, entsteigt einer Kutsche und wird eine Treppe hinaufgeleitet. Die ironischen Verknüpfungen werden noch weitergetrieben – ein Blick in ein Schaufenster wird übergangslos montiert, eine ganze Gruppe mit Kinderpuppen scharf um einen Klapperstorch. Scheinbar willkürliche Momentaufnahmen fügen sich zu einer Lebensreise, zu Lebensgeschichten. In der Folge verdichtet Ruttmann die Zeichen von Hinfälligkeit und Tod. Ein Pferd bricht erschöpft zusammen, ein Leichenwagen gerät ins Bild.

### Metaphorisches Sprechen

Immer mehr erweist sich die Stadtsymphonie als eine Mixtur sich eigentlich ausschließender Bildtypen. Das Wahrnehmungs- und Erfahrungsbild der Stadt, das ein offenes, begriffsloses Sehen voraussetzt, ist mit der behaupteten formalen Ordnung, dem musikalischen Rhythmus, der umfassenden Bearbeitung des Materials nicht vereinbar. Die intentionlose Dokumentation des Unmittelbaren ist nicht reibungslos mit den sentimental Impressionen zu verbinden. Narrative Sequenzen schöpfen die Ausdrucksgesten des melodramatischen Erzählkinos aus, obwohl sich Ruttmann gerade in diesem Punkt ein striktes Berührungsverbot auferlegt hatte. Ein weiteres hervorstechendes Kennzeichen von BERLIN ist das metaphorische Sprechen, das in der Frühzeit des Dokumentarfilms noch ganz selbstverständlich die Textur bestimmt. Eine literarisch geprägte Autorenschaft kommt hier zum Vorschein, denn das Arbeiten mit metaphorischen Bildern ist ein manifester Deutungsakt, eine verdichtete Sinngebung. In den Bildmetaphern zeigt sich der Autor als Bedeutungsproduzent, hier spricht er mit besonderer Betonung und mit erhöhter Stimme. Das textbestimmende Subjekt führt seine Verfügungsgewalt vor, lenkt den Diskurs auf eine andere Ebene, die das bislang Gesagte spiegelt, komprimiert und ausdeutet. Metaphorische Effekte können aber auch entstehen, ohne dass die Bildformen und Bildebenen verlassen werden.

In einer Einstellung des ersten Aktes, in der die Arbeiter in langen und geschlossenen Reihen durch die Gänge der Bahnhöfe, durch Überführungen und über Brücken in einer Richtung und den Fabriken zuströmen, platziert Ruttmann im Bildvordergrund einen Drehorgelspieler. Die rastlos sich drehende Kurbel wird dabei noch einmal wie eine Detailaufnahme exponiert, als würden die Bewegungsströme von dieser sichtbaren Mechanik direkt hervorgebracht. Auf einer zweiten metaphorischen Ebene verweist die Kurbel auf den Akt des Filmens, der hier selbstreferentiell sichtbar gemacht wird. Die Drehorgel steht stellvertretend für die Kamera, die metaphorische Verschiebung entspricht ja auch ganz der Strategie Ruttmanns, das Aufnahmeobjekt unsichtbar zu machen. Die Bilder des tosenden Großstadtverkehrs, die in allen fünf Akten des Films ihr Objekt, Berlin, erst eigentlich definieren, sind so organisiert, dass sie in einer metaphorischen Referenz zu einer Einheit verknüpft sind. Die Ströme der Fußgänger, die in das Bild hineinschießenden Stadtbahnen, die dichten Kolonnen der Automobile – sie verweisen aufeinander, erklären, kommentieren und überhöhen sich selbst. Noch massiver tritt die Bedeutungsproduktion hervor, wenn das metaphorische Sprechen durch einen Bildsprung realisiert, die Sinnstiftung dann doch weit bedrängender zu einer Sinnvorschrift wird.

Im zweiten Akt taucht zum ersten Mal das Bild der Spirale auf, das immer wieder zitiert und variiert wird. Seine quasi leitmotivische Häufigkeit gibt ihm den Charakter eines Sinnbildes, als konzentrierte der Autor Ruttmann seine Deutungsarbeit ganz auf solche Schlüsselbilder. Eingeführt wird das Bild der Spirale durch einen Filmtrick, durch ein bearbeitetes Wirklichkeitsbild. Die Sekretärinnen beginnen ihren Büroalltag, bedienen in rasender Schnelligkeit die Tastatur ihrer Schreibmaschinen. Ruttmann überträgt den konkreten Arbeitsvorgang in einen abstrakten Bewegungswirbel, steigert die Beschleunigung, bis schließlich die Spirale, eine in sich selbst kreisende, funktionslose, unendliche Bewegungslinie auf-

scheint. Der Filmtrick treibt aufdringlich und direkt die ›eigentliche‹ Bedeutung hervor. Ruttmann kann sich mit dem Gezeigten nicht zufrieden geben, er liefert auch noch Interpretationen und Deutungen, er bedarf einer Meinungsrhetorik. Diese Funktion erfüllen die an entscheidenden Stellen eingefügten Spiralen, die Ruttmann mehrfach als entdecktes Bild, als in Schaufenstern aufgebautes Effektbild offeriert. Statt auf die Warenauslagen soll nun der Blick auf die ›tiefere‹, die eigentliche Bedeutung der hektisch bewegten Welt gelenkt werden. Ruttmann gleicht dem rasonierenden Erzähler, der seine Figuren ohne Unterlass kommentiert und dem Leser ein moralisches Urteil aufzwingt. Die Spirale, die noch in den nächtlichen Schlussbildern, in den um die eigene Achse sausenenden Feuerrädern eines großen Feuerwerks wiederkehrt, ist alles andere als ein neutrales Bewegungsbild. Als Chiffre des Absurden, Sinnlosen und Überdrehten enthält das Spiralbild starke antimodernistische Affekte. Es gehört in den Kontext der antiurbanen Schreckbilder, ist ein Zeichen der Bedrohung und der Ausweglosigkeit. Genau in diesem Sinne macht Ruttmann von diesem massiven Symbol in der inszenierten Selbstmordsequenz Gebrauch. Die Selbstmörderin beugt sich weit über das Brückengeländer vor, wird von einem Strudel, der dem Spiralbild unverkennbar angeglichen ist, wie magisch angezogen und fortgerissen.

Einen Überschuss an Deutung strahlen auch die Mensch-Tier-Analogien aus, mit denen Ruttmann auffällig oft operiert. Die sich anschreienden Telefonpartner werden mit fauchenden Äffchen, mit sich ineinander verbeißenden Kampfhunden parallelisiert. Das hastige Verschlingen der Mahlzeiten in den Schnellrestaurants zur Mittagszeit wird unmittelbar neben die Fütterung der Raubtiere im Zoo gestellt. Ruttmann zeigt hier das Profil eines sowohl humoristischen wie auch sarkastischen Erzählers, der die Stadtsymphonie mit etwas Komik auflockert, sich des Lacheffekts sicher sein kann. Vielleicht will er aber auch mit diesen Deutungsbildern offenlegen, dass unter der zivilisatorischen Oberfläche der Stadt invariante biologische Muster verborgen sind, dass eine Homogenität des Kreatürlichen Mensch und Tier vereint.

Geradezu obsessiv setzt Ruttmann Figuren und Puppen, dreidimensionale Nachbildungen menschlicher Körper ins Bild, als wolle er beweisen, wie reich der öffentliche Raum der Stadt mit solchen Körperkopien ausgestattet ist. Schaufensterpuppen, die Duplikate der Verbraucher, in denen die menschlichen Größenverhältnisse getreulich gewahrt sind, sind in modernen Metropolen allgegenwärtig und werden so zu einem der Grundmotive jedes Stadtfilms. Ruttmanns Interesse geht aber darüber weit hinaus. Er zeigt riesenhafte Reklamepuppen, die durch die Straßen bewegt werden, grotesk aufgeblasene Körpermodelle, die auf den Dächern von Automobilen befestigt sind, Witzfiguren, die in den Auslagen der Geschäfte für bizarre Produkte werben, Spielzeugmännchen, die dort aufgereiht sind, als wolle er damit eine Lust der Städtebewohner erfassen, sich selbst im getreulich-dreidimensionalen Abbild zu begegnen. Die in Posen erstarrten Schaufensterpuppen interessieren Ruttmann, der nach Kontrapunkten sucht, zunächst als Standbild, als stillgestellte Bewegung und als Kontrast zum unablässigen Zirkulieren der Passanten. Doch noch stärker fesseln ihn die mechanisierten Kopien, die Körperautomaten, die noch viel besser als Simulakren des Organischen und als naturgetreues Spiegelbild tauglich sind. Daher forscht er überall nach ihnen und stellt seine Funde aus. Die mobilen Exponate der Schaufenster setzen die Be-

wegung der Spirale in eine lineare Endlosigkeit um, auch sie enthüllen somit die ›Eigentlichkeit‹ der Stadt. Bisweilen wiederholt sich in den bewegten Modellen auf schier zauberhafte Weise sogar die differenzierte Einzelercheinung. Ein clownesker Zwerg, ein kopfschüttelnder Automat bearbeitet mit einer Bürste einen Stehkragen. Er scheint einen Straßenverkäufer nachzuäffen, der zuvor ebenso unermüdlich ein Reinigungswundermittel angepriesen und herumgereicht hatte. Ein elegantes, auf dem Boulevard promenierendes Paar verdoppelt Ruttmann, lässt die beiden in täuschend echten Posen und in beinahe identischer Kleidung als Schaufensterpuppen wiederkehren. Die männliche Figur bewegt mit dem Fuß einen Hebel, setzt Bewegungen in Gang, steht Modell für das Mechanische und Maschinelle der ganzen Stadt.

Die Menschenautomaten, die die Schaufenster bevölkern, sind für Ruttmann daher auch kein skurriles Detail, keine schrille Absonderlichkeit der Werbeindustrie, er entdeckt in ihnen vielmehr ein authentisches Abbild, die radikalste Entäußerung der Stadt, die sich denken lässt. Das Organische ist hier vollends in die Gegenständlichkeit überführt, die Bewegung einer mechanischen Perfektion unterworfen. Die mobilen Puppen und hyperperfekten Nachbildungen menschlicher Körper können so als metaphorische Schlüsselbilder gelten. Sie illustrieren modellhaft und verdichtet die Grundidee des Films: Berlin – das ist eine gigantische Maschine, und jedes sichtbare Detail der Stadt ist nur Räderwerk, Teilelement dieses großen Ganzen. Der Film gestaltet diese *Idee der Stadt* konsequent aus, nicht umsonst bemüht Ruttmann Maschinenmetaphern zur Erläuterung seiner Arbeit. Jedes »kleinste Teilchen«, so erklärt er, müsse mit »genauester Präzision« in das andere greifen, damit das »Gefüge einer komplizierten Maschine« sichtbar werde.<sup>38</sup> Das technizistische Vokabular vermag aber kaum den ausgeprägten Traditionalismus von Ruttmanns Kunstvorstellungen zu überdecken. Der Idee des schöpferischen Künstlers, seiner subjektiven Weltanschauung, seiner Vision ist letztlich alles unterworfen, der ›Wirklichkeitstext‹ wird allein nach diesen Prinzipien modelliert. Nicht das entdeckende Sehen der entfesselten, zu sensibler Registratur fähigen Kamera, nicht der dem Material abgelauschte Rhythmus, sondern die *Idee der Maschine*, die Totalität des Technischen sind die textbeherrschenden Größen. Nie soll dem Zuschauer das Bewusstsein entgleiten, in das Innere einer Maschinerie zu blicken, der Maschine bei ihrer Arbeit zuzusehen.

### Regulierte Bewegungsmaschine

Gezielte Operationen halten dieses Bewusstsein technischer Totalität, maschinenhafter Perfektion lebendig. Die Stadt soll in jedem Moment als regulierte, ausgerichtete, perfekte Bewegungsmaschinerie erscheinen, daher die immer wieder eingeschnittenen Signalements, die Verkehrszeichen, die Richtungsangaben, die Ordnungskommandos der Verkehrspolizisten, die ein Bewegungssystem in Gang halten, daher die ausgiebig gezeigten Kommunikationsnetze, die Telefonverbindungen, die alles zusammenhalten und verschalten. Mit dem Hinweis auf eine neue Durchdringung des organischen Gefüges, auf ein neues Netzwerk, auf ein

<sup>38</sup> Ruttmann 1927 a.

neues Emblem technischer Totalität endet der Film. Ein sich drehender Lichtkegel auf der Spitze des Funkturms zeigt die unsichtbaren Wellen an, die er aussendet, die Bewegungslinien und Bewegungsimpulse, die von ihm ausgehen.

Seine Idee der Stadt als einer Megamaschine<sup>39</sup> setzt Ruttmann mit äußerster Konsequenz um. Er geht in die Fabriken und zeigt die Maschinen in voller Aktion, er verdoppelt und verdichtet in diesen Sequenzen seinen Film. Nachdem die Arbeiter in die Fabriken eingezogen, die Tore geschlossen sind, herrscht nur noch die Maschine. Eine Hand legt einen Hebel um, das ist die letzte Spur körperhafter Präsenz, die zu sehen ist, die Arbeitermassen sind verschwunden. Ruttmann verlagert die Darstellungsintensität ganz auf den Maschinenpark. Er dringt in das Innere, in das Zentrum der Energien vor, zeigt in einem verblüffenden, fast mikroskopischen Querschnitt einen Kolben, der die Kraft überträgt, und er zeigt vor allem die monumentalen Fertigungshallen und Fließbänder. Ruttmann nimmt den Stil der gleichzeitigen Technikfotografie auf, die ebenso menschenleere Dingfotografie von Albert Renger-Patzsch und Hans Finsler, verherrlicht die Automatisierung. Seine Maschinenbilder strahlen nichts Monströses und Bedrohliches aus, ganz im Gegenteil. Ruttmann demonstriert, dass die Maschinen die Menschen ersetzen, sie in ihrer Perfektion übertreffen. Die mechanischen Greifarme, die Schieber und die Auffangbänder, so führt er vor, sind zu äußerster Empfindsamkeit fähig, sie schonen selbst das sensibelste Material. Glühbirnen, die feinsten Glaskörper, die sich denken lassen, werden rein maschinell geformt, gepresst, ausgestoßen und weitertransportiert, ohne zu zerbrechen. Ganze Batterien von Milchflaschen werden sauber und ohne Verluste abgefüllt, ohne dass es eines menschlichen Eingriffs bedarf. Der Technikbegeisterung der 20er Jahre gibt Ruttmann neue Nahrung, auch er fordert dazu auf, ›Frieden‹ mit den Maschinen zu machen: 1928 erscheint Heinrich Hausers manifestartige Schrift »Friede mit den Maschinen«<sup>40</sup>. Auch in seiner Industriereportage aus dem Ruhrgebiet »Schwarzes Revier«<sup>41</sup> (1930) berührt sich Hauser vielfach mit Ruttmanns BERLIN-Film.

Die Mechanisierung des menschlichen Körpers, des Alltags, der Realität der großen Stadt ist für Ruttmann längst unabänderliches Faktum. Seine Ausschnitte und seine Montagen demonstrieren es. Immer wieder aufs Neue partikularisiert die Kamera die Körper der Passanten, der Tänzer in den Bars, der Chorusline im Varieté, der Ruderer und der Freizeitsportler auf den Seen und Kanälen, zeigt nur auf die Arme und die Beine, rhythmisiert die Bewegungen der Glieder, als seien es die Pleuelstangen eines Räderwerks.

Einigen scharfsinnigen zeitgenössischen Kritikern sind die fundamentalen Brüche und die Unvereinbarkeiten in Ruttmanns Film, der Zwiespalt zwischen Programm und Realisierung nicht entgangen. Béla Balázs hat ein genaues Gespür für die subjektive Anverwandlung der Stadt, die hier vollzogen wird, für die Auflösung der Konkretion, die Umdefinition der Wirklichkeitsbilder durch die ›künstlerische‹ Montage.<sup>42</sup> Willy Haas bemerkt, dass die betonte Musikalität den Kompromisscharakter der BERLIN-Sinfonie übertönen soll, der Vorsatz des Rhythmischen verschiebe alles ins Unbestimmte und Ungreifbare. Statt der versprochenen

39 Vgl. Brentano 1981, S. 145.

40 Vgl. Hauser 1928.

41 Vgl. Hauser 1930.

42 Vgl. Balázs [1930] 1972, S. 109f.

Präzision eines Bachschen Kontrapunkts habe Ruttmann »das verschwommene ›Gesamtkunstwerk‹ Richard Wagners erreicht«. <sup>43</sup> Der anonyme Rezensent der Bauhaus-Zeitschrift unterzieht den avantgardistischen Anspruch des Films einer besonders strengen Prüfung. Er ist tief enttäuscht von dem Versuch, die »rhythmische bewegungsphantasie«, die Ruttmanns OPUS-Filme bisher ausgezeichnet hatte, auf die Gegenständlichkeit der Stadt zu übertragen. Er konstatiert – in avantgardistischer Kleinschreibung – einen manifesten »verlust an rhythmischen werten«, an »geschlossenheit« und strukturierender »bewegungslinie«. Auch der »reportage«, die an »spannung« leide, sei dieses Experiment nicht gut bekommen. <sup>44</sup>

Die Gebrochenheit, die Mehrdeutigkeit der Bilder, die Pluralität der Stile und der Strategien, der Anschluss an machtvolle Diskurse, die Verwendung vertrauter Motive – dies alles sichert dem BERLIN-Film aber auch die ihm eigentümliche Dynamik. Das begeisterte Wiedererkennen sieht nur zu leicht über das Befremdliche, sich dem identifizierenden Blick Verweigernde hinweg. An viele Erwartungen schloss der Film an, viele Erwartungen erfüllte er, er konnte als Dokument der Stadt, als überhöhende Stadtsymphonie und als Wahrnehmungsbild gelesen werden. Und noch ein Grundprinzip der Medienmoderne, dem heute viele Kanäle und Programme ihre Existenz verdanken, ahnt BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT voraus: Die Wirklichkeitsbilder sind nur noch das Ausgangsmaterial für eine zweite, eine musikalische Ordnung, für eine pulsierend-rhythmische Montage, für eine nie mehr zur Ruhe kommende Bewegung.

43 Haas [1927] 1991, S. 211 f.

44 filmrhythmus, filmgestaltung. In: bauhaus. vierteljahr-zeitschrift für gestaltung, 2/april–juni 1929. Zit. n. Goergen 1989, S. 118–121.

Klaus Kreimeier

## Der Schatzsucher. Wilfried Basses Erkundungen der ungestellten Wirklichkeit

Wilfried Basse, am 17. August 1899 in Hannover geboren, stammt aus gutbürgerlichem, ja streng bürgerlichem Haus: Der Vater, wie schon der Großvater Bankier, schickt den 16-jährigen Jungen erst einmal als Lehrling ins Textilgewerbe. Die körperliche Belastung ruiniert im Hungerwinter 1916 seine Gesundheit und trägt ihm jenes Lungenleiden ein, an dem er dreißig Jahre später sterben wird. Vorerst freilich rettet ihn die bürgerliche Welt, der junge Basse erholt sich als Kurgast in Davos. Danach Gymnasium, Abitur, ein Ausbildungsjahr an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart. 1921 ist Basse Lehrling in der Bank des Vaters, zwei Jahre später steuert er das Institut schon erfolgreich durch die Wirren der Inflation.

Gertrud Geiss, seine spätere Frau, gewahrt in diesen Jahren »etwas Fremdes in diesem sehr weltmännischen Anzug«, die Posen eines sehr jungen Bankiers – »ein bißchen wider Willen, aber gewissenhaft und fleißig« –, »unangreifbar« korrektes Gebaren, doch dazu »die schiefe Schulter, die der Haltung einen Ausdruck von Verwegenheit und Angriffslust« verleiht. Gegenüber den Bankkunden gibt sich Basse »äußerst zugeknöpft«.<sup>45</sup> Hier probiert offenbar ein Skeptiker die verfügbaren Attitüden seiner Zeit aus, trainiert sich Verhaltensweisen, Formen des Versteckspiels an.

Nicht die Herkunft, doch die merkwürdigen Widersprüche seiner Jugend stimulieren vermutlich seine Obsession, treiben ihn später auf die Suche nach der »ungestellten« Wirklichkeit. In den überlieferten Fotografien blickt ein kühler Norddeutscher hinter markanten Brillengläsern forschend ins Objektiv, als wolle er herausfinden, was die Kamera vermag. Dem Bürgertum, dem er entstammt, wird er in seiner kaum zwei Jahrzehnte währenden Karriere als Dokumentarist auf eine leise, ironische Art sein Vertrauen entziehen. Doch zweimal kreuzen Bündnispartner aus dem bürgerlichen Verlagswesen Basses Weg. August Madsack, Presse-Mogul im heimatlichen Hannover, Verehrer der schönen Künste und Eigentümer eines in der Kuppel seines Anzeiger-Hochhauses eingerichteten frühen Multimedia-Parks (»ein richtiges Planetarium, das nachmittags Kulturfilme zeigte«<sup>46</sup>), wird 1932 Basses ehrgeiziges Filmprojekt DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE finanzieren, und 1935 stößt Wolfgang Kiepenheuer, ein Sohn des von den Nationalsozialisten enteigneten Verlegers, als Kameraassistent zu seinem Team.

45 Basse, Gertrud, zit. n. Tode 2000 a, S. 32.

46 Basse, Gertrud 1972, S. 8.

### Der Perfektionist

Das Ambiente, das sich Wilfried Basse noch in seinen Bankiersjahren selbst verordnet, signalisiert Protest gegen die Kultur einer längst überlebten, doch ästhetisch noch immer virulenten Bourgeoisie. Protest »gegen die Jugendstil- und Fachwerkpracht der elterlichen Villa«, der er die Prinzipien der Neuen Sachlichkeit, Le Corbusiers Diktatur des rechten Winkels und das Haus als »Maschine zum Wohnen« entgegenstellt. Es geht um den Geschmack. Noch kann Basse solches Aufbegehren gegen die eigene Klasse finanzieren: »Großspurig und pomphaft präsentierten sich die riesigen Räume des Hannoverschen Palazzo, den Basse nun in eine [...] Maschine umzuwandeln trachtete.« Logik, Zweckrationalität und Leere kennzeichnen das neue Wohnen, amerikanisches Lebensgefühl weht durch die Räume. »Alles war eingebaut« – sogar die Schlafkabine für den Hund, »ebenso das Grammophon und das seltsame Jazzgerät, das aus allerlei Trommeln, Becken und sonstigen geräuschvollen Instrumenten kombiniert war.«<sup>47</sup> Rudolf Arnheim erinnert sich an die Wohnung in Berlin, in der er »die erfrischend undekorierten, weißen Wände und schwarz gebeizten kubischen Möbel des Bauhauses zum erstenmal als eine wirkliche Umgebung erlebte.«<sup>48</sup> Auch in den eigenen vier Wänden ist Basse Perfektionist, ein Fanatiker der Genauigkeit, der sich lieber in der Kälte als in Schnörkeln einquartiert.

Bauhaus und Werkbund, Willy Baumeister und El Lissitzky bestimmen das Sein, zu einem geringeren Grade auch das Bewusstsein. Und, wohl mehr am Rande, die avantgardistische Provokation: In Hannover erfindet Kurt Schwitters seine ganz persönliche Spielart des Dadaismus – zu ihm wie auch zu der allen neuen Tendenzen gegenüber aufgeschlossenen Kestner-Gesellschaft hält Wilfried Basse Kontakt. Im Mai 1925 präsentiert die Kestner-Gesellschaft das in Berlin zusammengestellte Programm »Der absolute Film«; vermutlich sieht Basse hier erstmals Filme von Hans Richter, Viking Eggeling und Walter Ruttmann – und reagiert, wie Thomas Tode meint, »reserviert«.<sup>49</sup> Wenn er später, in seinem 1932 publizierten »Manifest«, den »bluffenden und ästhetischen Spielereien« eine Absage erteilt, ist wohl kein anderer als Ruttmann und ganz besonders sein Film BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT von 1927 gemeint.<sup>50</sup>

Formalismus und Abstraktionismus der neusachlichen Strömungen bleiben Basse stets fremd, in ihren »Spielereien« sieht er womöglich nur eine Reprise der überwunden geglaubten Schnörkelkultur. Als Dokumentarist wird er – zwischen Lehrfilm und Avantgarde, Didaktik und ästhetischer Willkür – nach einem Dritten Ausschau halten: nach einer Form, die den nüchtern-illusionslosen Blick der Nachkriegszeit bewahrt und jene Qualität, die in der Filmpublizistik der Weimarer Republik schwärmerisch »Poesie« genannt wird, nicht ausschließt.

Jahrzehnte später erinnert sich sein prominenter Freund, der Filmkritiker und Kunsttheoretiker Rudolf Arnheim, an Wilfried Bases »nüchterne Sachlichkeit«, eine rücksichtslose Direktheit im Verhältnis zur jeweiligen Umgebung, »die sich mit den Ritualen der Wohlerzogenheit und konventionellen Floskeln ungern auf-

47 Basse, Gertrud, zit. n. Tode 2000 a, S. 33.

48 Arnheim 1977 a, S. 78.

49 Basse. In: CineGraph 1984 ff.

50 Vgl. Goergen 1999/2000, S. 19.

hielt.« Als Dokumentarist streift der ehemalige Bankier nun auch seine bürgerlichen Hüllen ab: Um die Wirklichkeit in flagranti zu ertappen, muss er sie überfallen. Solcher Angriffslust kommt die »Unhöflichkeit des Kamera-Auges« zu Hilfe, »das, ohne um Entschuldigung zu bitten, einfach aufnahm, was sich gerade ungezwungen darbot.«<sup>51</sup> Basse schnelle, überrumpelnde Direktheit werden seine Mitarbeiter immer wieder beschreiben: »Er hatte keine Hemmungen«, erinnert sich Wolfgang Kiepenheuer, »er stellte sich vor die Leute hin und fotografierte sie.«<sup>52</sup>

Die Attacke auf das Objekt vor der Kamera bestimmt das Selbstverständnis, auch die Praxis der Dokumentaristen um 1930. ALEXANDERPLATZ ÜBERRUMPELT betitelt Peter Pewas 1933/34 seinen ersten, von der Polizei unterbundenen Versuch mit der Handkamera.<sup>53</sup> Und einen »Kamera-Überfall auf Zeit und Menschen« wird Basse seinen DEUTSCHLAND-Film nennen, was der »LichtBildBühne« allerdings missfällt, »weil Überfälle – auch solche mit der Kamera – nun einmal nicht mit der Sorgfalt und der Liebe vorgenommen zu werden pflegen, wie dieser Film aufgenommen wurde.«<sup>54</sup>

1926 beendet Basse seine Bankkarriere und tritt kurz entschlossen als Volontär ins Institut für Kulturforschung von Hans Cürlis ein. Die Ausbildung an der Stuttgarter Kunstgewerbeschule und Kontakte zum Bauhaus hatten ihm bereits eine andere Welt als die der Banken erschlossen – nun sind es Cürlis' Filmstudien SCHAFFENDE HÄNDE über Kunst und künstlerische Produktion, die ihn für das neue Medium begeistern. Cürlis, von Hause aus Kunsthistoriker, war wie die meisten Pioniere des Kultur- und Dokumentarfilms der Weimarer Republik im Ersten Weltkrieg erstmals mit dem Medium Film in Berührung gekommen. Als es galt, der alliierten Filmpropaganda deutsche Wertarbeit entgegenzusetzen, hielten die Beamten des Kriegsministeriums und des Auswärtigen Amts nach Experten für kulturelle Fragen Ausschau und riefen Cürlis als Filmreferenten ins AA. Im Juni 1919 gründet er das Institut für Kulturforschung – eine Einrichtung, »die in ihrer zentralen Rolle von der Filmwissenschaft bisher kaum beachtet wurde.«<sup>55</sup> Cürlis selbst beschreibt die Zielsetzung: »Es war die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewußt den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeiten gewählt hatte, und zwar in der Absicht, sich hierdurch ein möglichst großes Wirkungsfeld zu schaffen.«<sup>56</sup> Cürlis, der in den folgenden Jahren als Vorsitzender des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller auch auf die Produktion der großen Konzerne Einfluss ausübt und dessen Œuvre ca. 500 Filme umfasst, prägt in kaum geringerem Maße als die Verantwortlichen der Ufa-Kulturfilmabteilung die »Ethik«, die Produktionsform und nicht zuletzt den bildungspolitischen und künstlerischen Anspruch des Genres.

Wilfried Basse zieht 1927 nach Berlin, arbeitet in der Werbeabteilung des Instituts für Kulturforschung und kommt unter der Obhut von Cürlis bald mit allen Bereichen der Kulturfilmproduktion in enge Berührung. 1928 dreht er, als Kameraassistent für den Kulturfilm DIE DONAU. VOM SCHWARZWALD BIS ZUM SCHWAR-

51 Arnheim 1977 a, S. 77.

52 Zit. n. Terveen 1977, S. 90.

53 Vgl. Kreimeier 1993, S. 405.

54 Umbehrr 1934.

55 Goergen 1999/2000 a, S. 5.

56 Zit. n. Goergen 1999/2000 a, S. 5.

ZEN MEER, die ersten eigenen Aufnahmen. Ein Jahr später entsteht sein erster selbständiger (Kurz-)Film, BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER (1929), in dem Basse bereits alles auf eine Karte, nämlich auf die präzise, ironisch gestimmte Beobachtung der ›ungestellten‹ Wirklichkeit setzt. Die Sujets liefert ihm das Freizeitverhalten des Berliner Kleinbürgertums im ländlichen Werder, »wo die Berliner unter dem frommen Vorwand von ›Liebe zur Natur‹ und zu blühenden Bäumen alljährlich ein derbes Volksfest feierten, – mit sehr viel Obstwein und Blechmusik. Und wem es davon noch nicht schwindelig genug war, der konnte auch tanzen und karussellfahren.«<sup>57</sup> Gertrud Basse erinnert sich lebhaft an die rustikale Szenerie, an eine »reine, unberührte Landschaft« mit Obstbäumen und Frühlingsgärten, in die, von der Dampferanlegestelle kommend, »beleibte Kleinbürger, unternehmungslustige Commis, stramme Mädchen« einfallen; an die tanzbesessene Jugend und die schwitzenden Musikanten, an »verschmierte Gesichter, verdrückte Kleider« und an eine schunkelnde, ausgelassen grölende Gesellschaft, die plötzlich das Gleichgewicht verliert: Die Gruppe »kippt von der Bank auf die Erde – und merkt vor Vergnügen gar nicht, daß Basse mitten auf dem Tisch steht und alles filmt.«<sup>58</sup>

Der Beobachter des Alltags, beschränkt auf das Tageslicht, dreht nach Möglichkeit selbst unbeobachtet, aus einem Versteck, mit kleiner Handkamera, die es ihm im Gewühl gestattet, dem Sujet auf den Leib zu rücken und dann gleichsam ›mit offenem Visier‹ zu drehen. Einen »Kameramann von kindlich-naiver Hemmungslosigkeit« nennt ihn seine Frau: »Wenn er sich auf eine Szene konzentriert hatte, dachte er nicht einen Augenblick daran, was sein Opfer wohl empfinden würde, falls es sich gefangen fühlte.«<sup>59</sup> Solche Rücksichtslosigkeit lässt darauf schließen, dass es Basse weniger um die akribische Analyse eines sozialen Milieus geht als um den ›eingefangenen Augenblick‹, dem er mit der Kamera auflauert und überfallartig beizukommen sucht.

Nicht diese ›übrumpelnde‹ Direktheit, vielmehr der ironische Blick, die Aufmerksamkeit für die Atmosphäre und fürs Detail sowie der Stil der Reportage verbinden Basses ersten Film mit den Qualitäten, die sich ein Jahr später in Billy Wilders, Robert Siodmaks, Edgar G. Ulmers und Fred Zinnemanns mit Laiendarstellern gedrehtem Film MENSCHEN AM SONNTAG (1930) im Grenzbereich zwischen dokumentarischer und fiktionaler Narration entfalten werden. Noch 1932, aus Anlass einer Wiederaufführung des BAUMBLÜTEN-Films, wird Hans Feld, Kritiker des »Film-Kurier«, schwärmen: »[...] wo war je die Volks-Belustigung des Werderschen Blütenfestes, das Taumeln zwischen dem Rausch, der keimenden Natur entströmend, und dem Suff so charakteristisch, so dramatisch aufgebaut wie bei Basse.«<sup>60</sup>

### Der Augenmensch

Ein Sozialforscher, das meint auch Rudolf Arnheim, sei Basse nicht, ebenso wenig wie ein Formalist. »Basse betrieb keine politische Analyse, noch lag ihm die romantische Verherrlichung des Naturmenschen, wie wir sie etwa bei Robert Fla-

57 Basse, Gertrud 1977, S. 78.

58 Basse, Gertrud 1977, S. 78.

59 Basse, Gertrud 1977, S. 80.

60 Feld 1932.



WILFRIED BASSE:  
DER WIRTSCHAFTLICHE  
BAUBETRIEB



WILFRIED BASSE: BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER

herty finden.«<sup>61</sup> Ein Beobachter also, der nüchtern, aber voller Spannung die Oberflächen des Alltags auf ihre komischen, auch entlarvenden Momente hin abtastet. Als »Satiriker mit einem untrüglichen Sinn für menschliche Unzulänglichkeit« bezeichnet ihn Arnheim und vergleicht ihn sogar mit George Grosz und Heinrich Zille: So wie diese ihre künstlerischen Stärken dann zeigten, »wenn sie ohne propagandistische Absicht das bloße Aussehen der Nachkriegswelt authentisch darstellten, so gelangen auch Basse diejenigen Szenen am besten, in denen er [...] die Absonderlichkeiten des Kleinbürgertums dokumentierte.«<sup>62</sup>

Grosz und Zille freilich stehen als Zeichner in einer bewährten Tradition mit einem elaborierten ikonographischen Repertoire; zudem sehen sich beide einem bestimmten sozialen Milieu verpflichtet. Basse hingegen sucht sein Handwerkszeug in einem noch jungen Medium, das er – abseits der industriellen Verwertungsprozesse – auf seine Abbildungsqualitäten und seine Affinität zum überraschenden Befund erprobt. Mit den Karikaturisten des (bürgerlichen oder proletarischen) Milieus verbindet ihn wiederum die thematische Obsession: Was ihn bannt, behält er im Auge. »Nie ist er bildwitzig«, schreibt Hans Feld, »um einer optischen Pointe willen. Immer geht es ihm ums Thematische. Er ist ebensowenig Einzelgänger, nur um sich mittels der Isolierung ein interessantes Aussehen zu geben, wie er etwa eine neue Form durch Übersteigerung des rein Formalen von Trick, Blickeinstellung und Technik sucht.«<sup>63</sup>

Hans Cürlis überredet Basse, seinen Erstlingsfilm beim Zentralinstitut einzureichen: Nur als prädikatisiertes Beiprogramm habe er eine Chance, die Öffentlichkeit zu erreichen. Cürlis verfolgt eine ökonomisch und organisatorisch schlüssige Strategie, die sich aus dem Warencharakter des Kulturfilms ergibt – Basse dagegen gerät in einen ästhetischen Konflikt: Für die Theaterverwertung muss er seinen stumm gedrehten Film mit erläuternden Zwischentiteln versehen, obwohl sich der Streifen Szene für Szene, Einstellung um Einstellung selbst erklärt und einmontierte Schrifttitel seinen Rhythmus beeinträchtigen würden. Er und sein Freund Arnheim denken sich ein paar zurückhaltende, aber witzig pointierte Sätze aus, die der Atmosphäre von *BAUMLÜTZENZEIT IN WERDER* entsprechen, ohne die Schnittfolgen des kleinen Films zu zerstören. Die zuständigen Gutachter des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht lehnen diese Lösung ab: Die Titel seien unseriös, sie »belehren« das Publikum nicht, sondern ermunterten es, den Film als Unterhaltung zu genießen. Zwar weigert sich Basse zunächst, seinen eher burlesken Szenen Zwischentitel wie »Die mit Blüten übersäten Bäume versprechen reiche Ernte« zu verpassen; schließlich jedoch beugt er sich der Auflage, um die Steuerermäßigung und mit ihr die Kinoauswertung nicht zu gefährden. Zudem dürfte dem ehemaligen Banker dieses Kalkül nicht fremd gewesen sein. Die linksorientierte Prometheus übernimmt *BAUMLÜTZENZEIT IN WERDER* in ihren Verleih.

Ex negativo – und gerade weil Basse mit seinem Erstling kein dem Schema des Kulturfilms entsprechendes Produkt vorgelegt hat – erweist sich an diesem Konflikt das ästhetische Dilemma des didaktisch intendierten Beiprogramm-Films im Kino. Eine filmische Haltung, die sich von der Eigenart und dem Bewegungs-

61 Arnheim 1977 a, S. 78.

62 Arnheim 1977 a, S. 78.

63 Feld 1932.

rhythmus des Realitätsausschnitts vor der Kamera inspirieren lässt und die Qualitäten des Gezeigten in den Zeigegestus, also in die Wahl des Bildkaders, der Kameraperspektive und der Montageform hineinzunehmen sucht, steht quer zu einer Strategie, die alle ästhetischen Entscheidungen nicht in erster Linie vom Objekt, sondern von der Aussage über ein Objekt abhängig macht. Die didaktische Präsentation eines Gegenstands im Kultur- und Lehrfilm steht nicht im Dienst des Gegenstandes selbst, sondern seiner Erläuterung für ein zu unterweisendes Publikum. Das intendierte Ziel der Aussage dirigiert die Darstellungsform; was als »filmisch« im Sinne der Einfühlung in eine »vor-filmische« Realität anzusehen ist, hat »außer-filmischen« Kategorien zu weichen.<sup>64</sup>

Auch das Kulturfilm-Konzept der Ufa ebenso wie das von Cürlis folgen weitgehend diesem primär didaktischen, vom Lehrfilm abgeleiteten Muster, in dem sicher gestellt ist, dass die Abfolge der Bilder (im Stummfilm) von den Zwischentiteln und (im Tonfilm) vom gesprochenen Kommentar überwacht wird – zum Nutzen eines angenommenen lernfreudigen Zuschauers, dem nicht vor allem etwas gezeigt, sondern ein spezifisches Wissen über das Gezeigte vermittelt werden soll. Basse widersetzt sich solcher Bevormundung der Sinne. Er verkörpert einen neuen Phänotyp, jene neue (Medien-)Generation des Auges, von der Hugo von Hofmannsthal 1920 gesagt hat, dass sie einen grundlegenden Wahrnehmungswandel herbeiführen werde.<sup>65</sup> Noch viele Jahre später wird Gertrud Basse – das alter ego ihres Mannes ebenso wie seine präzise Beobachterin – hervorheben, er sei »ein leidenschaftlicher Augenmensch« gewesen, »der ständig beobachtete, studierte, entdeckte: Menschen, Tiere, Bäume – Schatten, Reflexe, Lichtstimmungen – Nachdenkliches und Komisches.«<sup>66</sup>

Der Kompromiss, zu dem sich Basse bereit finden muss, um *BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER* ins Kino zu bringen, bereitet ihm Qualen. »Der Neuling mußte gezwungen werden, seinem gewagten Machwerk seriöse und bildende Texte zu geben«, schreibt später seine Frau.<sup>67</sup> Doch diese Erfahrung hindert ihn nicht daran, noch 1929 mit seiner Firma, der Basse-Film, dem Lehrfilmbund beizutreten. Eine pragmatische Entscheidung des Kaufmanns Basse, während dem Künstler zweifellos der Abstand bewusst ist, der ihn von Cürlis trennt. Nahezu gleichzeitig entstehen die ambitionierten Aufnahmen zu seinem (erst 1931 aufgeführten) Filmexperiment *MIT OPTIK 1. 4. KAMERASTUDIE VON WILFRIED BASSE*, das den Dokumentaristen als obsessiven Ingenieur der visuellen Effekte ausweist, als einen Technik-Forscher, dem es um die geeignete Brennweite für die Lichtreflexe auf den regennassen Straßen der Großstadt geht. Die »ungestellte Wirklichkeit«, jene »blaue Blume im Land der Technik«<sup>68</sup> (Walter Benjamin), bleibt im Zentrum seiner Philosophie, und er hat den Ehrgeiz, die jeweils avancierteste Apparatur zu nutzen, um jene ephemeren Wirklichkeitspartikel auf der Emulsionsschicht einzufangen, in denen sich nach Kracauer »das Leben in seiner vergänglichsten Form«<sup>69</sup> materialisiert.

64 Hohenberger 1988, S. 28 ff.

65 Vgl. Hofmannsthal 1953, S. 103.

66 Basse, Gertrud 1972, S. 7.

67 Basse, Gertrud 1977, S. 81.

68 Benjamin 1991 a, S. 495.

69 Kracauer 1964, S. 11.

### Der Mann mit der Kinamo

Noch im selben Jahr 1929 dreht er jenen Film, der ihn nicht nur, aus der Sicht der Filmgeschichtsschreibung, in den Rang des *auteur* erheben wird, sondern am deutlichsten die Bruchlinie zwischen seiner ästhetischen Auffassung und dem Kanon des etablierten Kulturfilms markiert. *MARKT IN BERLIN* (1929) ist »ein Kulturfilm – aber spannend und packend« – ein Film, der sogar vom Zentralinstitut als Lehrfilm anerkannt wird. Und doch hat er mit den bis zu diesem Zeitpunkt gängigen Kultur- und Lehrfilmen kaum etwas gemein, wenngleich er mit einer klassischen Deixis, einem Schriftinsert, beginnt: »In der Großstadt Berlin herrschen nicht nur Tempo und Verkehr. Idyllisches Kleinstadtleben behauptet sich selbst im stärksten Betrieb des Berliner Westens: *WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ*.«

Die ersten Bilder zeigen den Wittenbergplatz zur frühen Morgenstunde; langsam schwenkt die Kamera, aus der Aufsicht, über eine menschenleere Szenerie. Stopptricks raffen, in halbstündigem Abstand aufgenommen, den Zeitablauf: Allmählich füllen Menschen, Marktstände, Automobile, dichter werdend, den Bürgersteig und die Fahrbahn. Die Kamera schwenkt, noch immer von oben, über Baumwipfel und verharrt schließlich vor einer Gründerzeitfassade. Ein Tag beginnt: Jalousien werden geöffnet, ein Mann erscheint hinter Gardinen, ein Zimmermädchen legt Betten aus dem Fenster, der Mann rasiert sich. Dann schwenkt die Kamera über die Dächer und Fassaden eines Hinterhofs, zeigt das Schaufenster eines kleinen Ladens, ein Scherengitter wird geöffnet, ein Hausmädchen tritt mit der Einkaufstasche aus der Tür. Die Kamera mischt sich ins Marktgeschehen, der Zuschauerblick ist nun auf Augenhöhe mit den Verkaufsständen, mit Käufern und Verkäufern. Limousinen fahren vor, Damen steigen aus, Dienstmädchen in ihrem Gefolge. Die Kamera referiert, was es auf einem Markt zu sehen gibt: Fleisch, Geflügel, Eier. Am Wäschestand probiert eine Frau, wie ihr die Schürze steht. Eine andere Frau trinkt ein Pferd; in Großeinstellungen ist zu sehen, wie sich der Eimer mit Wasser füllt, wie sich die Sonne auf der Wasserfläche spiegelt.

Der Kameramann Basse schätzt den ruhigen Kameranenschwenk, der unaufgeregt über Lebewesen und Gegenstände wandert. Der Ausschnitt, den er bevorzugt, ist die halbtotale oder halbnah Einstellung: eine Mischung aus kühler Beobachtung und Anteilnahme, unaufdringlicher Nähe und neutraler Distanz. Die Behauptung des Werbezettels, der *MARKT*-Film zeige »ausdrucksvolle Gesichter, wie man sie sonst nur aus den Russenfilmen kennt«<sup>70</sup>, übertreibt etwas. Es sind weniger Gesichter, eher Dinge, die Basse sich herausgreift und dem Auge nahe rückt: Fischbehälter zum Beispiel, wenn das Wasser ausgetauscht wird und das feine Sieb mit den zappelnden Fischen zu sehen ist. Rückt er näher an die Menschen heran, zeigt er sie gern von den Füßen aufwärts bis zur Hüfte; groß sind allenfalls Hände zu sehen und die Gegenstände, die zwischen den Händen den Besitzer wechseln. Die Tüten, die am Obststand abgewogen werden. Das Portemonnaie, in dem eine alte Frau nach ihren Münzen sucht. Gesichter beobachtet Basse überwiegend aus der Distanz, meist im Profil, auch bevorzugt er die Rückenansicht von Menschen. Kleine Szenen gelingen ihm wie von selbst, wenn der Kamera-Blick wie zufällig beim Schweifen innehält und, aus halber Entfernung, ein Ereignis notiert:

70 Werbezettel der Basse-Film GmbH (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).



MARKT IN BERLIN. Wilfried Basse. 1929

ein Kind, das mit der einen Hand ein Holzpferd festhält und sich mit der anderen an die Mutter klammert; es blickt neugierig ins Objektiv, die Mutter sieht auf das Kind, nimmt seinen Blick wahr und schüttelt leicht seine Hand: Gib Acht, du wirst gefilmt, guck mal freundlich! Fragend blickt das Kind die Mutter an.

Eine alte Frau ragt aufrecht inmitten ihres Blumenstandes, zwei Sträuße hält sie in den Händen, bietet sie den Vorübergehenden feil. Nachmittagssonne liegt über dem Markt. Eine Verkäuferin packt eilfertig Waren in den Fonds einer Limousine. Hände und Beine sind in Bewegung: Hausfrauen tragen volle Taschen davon, steigen in eine Straßenbahn; Autobusse und Straßenbahnen spiegeln sich in Schaufensterscheiben. Ein junges Mädchen klaubt Kastanien auf. Der zunehmende Verkehr, der Markt, die Bäume um den Platz sind nun wieder von oben zu sehen; Lastwagen fahren vor, die Stände werden abgebaut, die Besen einer Putzkolonie schieben Kehricht zusammen, Wasser spritzt über Pflastersteine. Im Durcheinander des sich auflösenden Marktgeschehens sammelt eine alte Frau Kleinholz ein, als statische Figur wacht ein Schupo über das geordnete Chaos. Ein Junge beißt herzhaft in eine Melone. Die letzte Einstellung zeigt das nasse Pflaster, eine Pfütze, in der sich der Himmel widerspiegelt.

Basse arbeitet mit der kleinen Kinamo-Kamera. Sie wiegt knapp anderthalb Kilo und hat gerade Platz für eine 25 m-Kassette. »Das war eine ganz unauffällige Ka-



MARKT IN BERLIN. Wilfried Basse. 1929

mera, die gar nicht professionell wirkte – ein großer Vorteil bei seinen Aufnahmen! 25 m in einer Kassette – also ungefähr Material für eine gute Minute. Das Federwerk zog immer sechs oder sieben Meter durch. Das heißt, keine Szene ist länger als sieben Meter.«<sup>71</sup> Die Kinamo gehört zum festen Rüstzeug der Filmavantgarde in der zweiten Hälfte der 20er Jahre. Joris Ivens dreht mit ihr 1928 seinen Debütfilm *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*, NL); in Dresden, bei der Firma ICA, hat er zuvor ihre Geheimnisse kennen gelernt.<sup>72</sup> Basse benutzt zudem das von Zeiss hergestellte Sonnar, eines der »lichtstärksten Objektive seiner Zeit«<sup>73</sup>, das mit seiner Blendenöffnung von  $f\ 1,4$  für schnell wechselnde Hell-Dunkel-Kontraste besonders geeignet ist. Sein Kamera-Experiment *MIT OPTIK 1. 4* ist seine persönliche Hommage an diese Technik – nicht ohne Genugtuung wird er diesen Streifen im August 1931 im Berliner Avantgarde-Kino Kamera seinem Freund Dsiga Wertow vorführen.

Die Aufmerksamkeit des Beobachters findet mit der Kinamo das geeignete, zu jener Zeit technisch fortgeschrittenste Gerät: Kommt beides zusammen, wird Dokumentarfilm im modernen Sinne möglich – eine frühe Antizipation jener Quali-

71 Terveen 1977, S. 89.

72 Ivens 1969, S. 27.

73 Basse. In: CineGraph 1984ff.



MARKT IN BERLIN. Wilfried Basse. 1929

täten, die sich erst drei Jahrzehnte später mit einer neuen Technik, der 16 mm-Synchron-Ton-Kamera, voll entfalten werden. Basse ist versessen auf Realität, auf das, was er ›ungestellte Bilder der Wirklichkeit‹ nennt – und in der Tat verzichtet er darauf, der ›vorfilmischen‹ Wirklichkeit mit Arrangements und präparierenden Eingriffen beizukommen. Seine künstlerische Formung besteht in der Montage und in der Narration, die sich eines zu jener Zeit überaus populären chronologischen Modus bedient: ein Realitätsausschnitt und seine Metamorphosen, beobachtet im Ablauf eines Tages vom Morgen bis zum Abend (in diesem Fall bis zum Abbruch der Zeltstände und der Reinigung des Platzes am Nachmittag).

Merkwürdigerweise eignet sich damit das moderne, technische Massenmedium im Zeichen der Neuen Sachlichkeit ein Ordnungsschema an, das ein Text der deutschen Literatur im Übergang zwischen Romantik und Realismus, E. T. A. Hoffmanns Erzählung ›Des Veters Eckfenster‹ von 1822, bereits exemplarisch vor Augen führt: ein »vorfilmischer«<sup>74</sup> Text (Joachim Paech), der ›kinematographische‹ Wahrnehmungstechniken (den strukturierenden Blick, den Panoramashwenk, die Verfolgungsfahrt der Kamera, die Großeinstellung) in die literarische Deskription integriert und mit einer ›Totalen‹ schließt, die – ganz im Sinne der Romantik – im Kleinen und Endlichen symbolisch das unendlich Große gespiegelt sieht und zugleich mit jener elegischen Sachlichkeit auf den leeren Gendarmenmarkt blickt wie Wilfried Bases Kamera mehr als hundert Jahre später auf den Wittenbergplatz. »Immer mehr hatte sich das Gedränge vermindert; immer leerer und leerer war der Markt geworden [...] in wenigen Augenblicken ist alles verödet; die Stimmen, welche im wirren Getöse durcheinanderströmten, sind verklungen, und jede verlassene Stelle spricht das schauerliche Es war! nur zu lebhaft aus.«<sup>75</sup>

### Der Kameradichter

Nicht das ›Romantische‹, sondern der Wahrnehmungsmodus verbindet Bases Film mit dem alten Text. Mit Recht hebt Hans Richter später hervor, der MARKT-Film verzichte gerade »auf eine aufdringlich romantisierende Stimmungsmache«, er sei »tatsächlich viel weniger ›romantisch‹ als Ruttmanns Filme.«<sup>76</sup> Dieses Urteil lässt sich nachvollziehen, sofern man die ›Willkür‹, mit der Ruttmann sein Material behandelt, einer romantischen Ästhetik-Konzeption zuordnet. Gewiss – schon zwei Jahre zuvor hatte Ruttmann den anbrechenden Morgen Berlins in Sequenzen eingefangen, die Basse genau studiert hat und von denen er sich zweifellos inspirieren lässt. Im Übrigen jedoch geht er in seinem MARKT-Film zu den ›Spielereien‹ des Ruttmannschen Montage-Verfahrens erkennbar auf Distanz. Der Stopptrick, den er in den ersten Minuten des Films einsetzt, bleibt die einzige Konzession an eine, im Vergleich zu den folgenden Sequenzen, ›diachronische‹ Erzählweise, die sich ›Sprünge‹ erlaubt, um den zeitlichen Ablauf im Sinne einer Bestandsaufnahme zu straffen.

74 Paech 1988, S. 59.

75 Hoffmann 1965, S. 712f.

76 Basse. In: CineGraph 1984ff.



MARKT IN BERLIN. Wilfried Basse. 1929

Während Ruttmann in seinem BERLIN-Film soziale Gegensätze scharf modelliert, geht Basse eher behutsam vor und begnügt sich mit peripheren Beobachtungen (Gründerzeitfassade und Hinterhof, die Damen der besseren Gesellschaft und die kleinbürgerlich-proletarischen Hausfrauen) – und doch ist sein kleiner Film, als Milieustudie, weit eher ein Beitrag zu den sozialen Aspekten der Metropole Berlin als Ruttmanns Werk, das die Klassenwidersprüche zwar in vehementen Montagen orchestriert, sie jedoch einem egalisierenden Formprinzip unterwirft. Begegnet bei Basse der Alltag »nicht (trotz Ruttmann) das erstmal?« – so fragt die »B. Z. am Mittag« in ihrer Rezension.<sup>77</sup>

Hinzu kommt: Nach all den »Straßenfilmen« der Weimarer Republik, die vor allem in den fiktionalen Genres die moderne Großstadt als Moloch, als menschenfeindliche Maschine und Bedrohung des Individuums thematisieren, entdeckt Basse die Idylle, ja Spuren traditioneller Ländlichkeit inmitten des hauptstädtischen Getriebes – der Schrifttitel zu Beginn bedeutet ja dem Zuschauer, eben darauf sein Augenmerk zu richten. Der Markt am Wittenbergplatz wird zur Schnittstelle zwischen agrarischer Produktion und Urbanität, zwischen dem Rhythmus der Tradition und dem Zeittakt moderner Konsumtion.

MARKT IN BERLIN kommt, vom einleitenden Schriftinsert abgesehen, nahezu

<sup>77</sup> Zit. n. Werbezettel der Basse-Film GmbH (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).

ohne Zwischentitel aus – ganz anders als jene Version, die Basse noch im Dezember 1929 unter dem Titel *WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ* zensieren lässt; sie weist nicht weniger als 22 Schrifttitel auf. Wie schon im Fall seines Erstlings *BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER* passt Basse seinen Film schweren Herzens, doch entschlossen den Konventionen des Kulturfilms an. Entsprechend notiert der Werbezettel, der Film sei »außerordentlich belehrend und fesselnd anzusehen«.<sup>78</sup> Von der Entstehung einer Szene, die in den Film nicht aufgenommen wurde, berichtet Rudolf Arnheim: »Während der Vorbereitungen für seinen Kurzfilm *MARKT IN BERLIN* hatte Wilfried Basse beschlossen, die frühe Morgenstunde, zu der die Marktleute ihre Buden aufschlugen, dadurch zu charakterisieren, daß er als erste Einstellung den Untergrundbahnhof Wittenbergplatz zeigte, aus dessen Eingangstür ein verspäteter Betrunkener auf den sonst noch menschenleeren Vorplatz heraustrat. Diese verworrene Figur spielte ich. Die Episode verdient allenfalls deshalb erwähnt zu werden, weil sie so untypisch für Wilfrieds Filmstil war.«<sup>79</sup>

*MARKT IN BERLIN* wird am 10. November 1929, zusammen mit drei weiteren Avantgarde-Filmen (darunter Joris Ivens' *DE BRUG*), im Berliner Kino Capitol uraufgeführt. Die Veranstaltung ist ein Beitrag zur Ausstellung »Film und Foto« und präsentiert ausdrücklich »Beispiele neuer Filmgestaltung«<sup>80</sup>. So wird Basses Film von den meisten Rezensenten auch aufgefasst. Er »vereint Sachlichkeit mit etwas Romantik«, schreibt die »Vossische Zeitung«, er verwische nichts, blicke klar, zeige »mehr streichelnd als zupackend das Wesen von Menschen und Dingen«. Die Synthese aus Sachlichkeit und Sentiment fasziniert auch das »Reichsfilmbblatt«, das in diesem Zusammenhang, wie zahlreiche andere Beobachter, den Begriff der »Reportage« einführt (was nahe liegt, seitdem die Literatur der Neuen Sachlichkeit der Reportage zur Literaturfähigkeit verholfen hat): Basse habe erkannt, »daß allein die verfilmte Wirklichkeit eine Zukunft hat, und daß auch eine Reportage trotz wahrheitstreuer Schilderung eine Fülle erquickender Poesie enthalten kann.« Als »Kameradichter« wird Basse entsprechend vom »Film-Kurier« gelobt. Präziser nennt der »Hannoversche Anzeiger«, mit Blick für Basses Sorgfalt in der Wahl der Kameraeinstellungen, seinen Film einen »Triumph der Beobachtung und des photographischen Standpunktes«. Gelegentlich verrät eine eher beiläufige Sprachwendung den Paradigmenwechsel, den der *MARKT*-Film herbeigeführt hat – etwa wenn die »LichtBildBühne« feststellt, hier sei »ein Kurzfilm aus dem Alltag«, und »gerade darum« sei er vom Publikum »mit außerordentlichem Beifall begrüßt« worden.

Spontaneität – und Neutralität. Die Spontaneität hebt Arnheim hervor, der neun Tage nach der Premiere in »Die Weltbühne« schreibt: »Ohne starre Prinzipien für das, was man tun dürfe und was nicht, ohne Rezepte in der Tasche geht ein junger Mann mit einer handlichen Federwerkamera unbemerkt durch das Gewimmel der Marktbuden.«<sup>81</sup> Die Neutralität der Beobachtung, die noch Lotte H. Eisner<sup>82</sup> einige Jahrzehnte später rühmen, Siegfried Kracauer<sup>83</sup> hingegen kriti-

78 Werbezettel der Basse-Film GmbH.

79 Arnheim 1977 a, S. 77.

80 Dieses und die folgenden Zitate nach: Werbezettel der Basse-Film GmbH (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).

81 Zit. n. Basse. In: CineGraph 1984ff.

82 Eisner 1980, S. 334.

83 Kracauer 1984, S. 199.

sieren wird, gilt den zeitgenössischen Kritikern als Qualitätsausweis; sie wird als selbstverständliches Attribut des realitäts- und alltagsorientierten Blicks wahrgenommen, den die Neue Sachlichkeit mit dem ›fotografischen‹ Blick in eins setzt. Die Realität *per se* ist neutral; jegliche (moralische, politische, sozialkritische) Wertung ist eine Hinzufügung unseres Verstandes. Allerdings – dass auch Basse in seinem *MARKT*-Film behutsam ›wertet‹, zeigen seine leisen, wie nebenbei gesetzten Akzente auf den Gegensatz zwischen Arm und Reich.

Anfang 1932 eröffnet die Degeto ihren Kulturfilm-Montag im Kino Kamera mit einem Basse-Abend, der auch den *MARKT*-Film erneut zur Aufführung bringt. In der Zusammenschau mit *BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER* und dem späteren Film *ABBRUCH UND AUFBAU* bemerkt Hans Feld nun die strukturelle Begabung des Regisseurs, die Präzision des Aufbaus und der filmischen Komposition: »Wilfried Basse komponiert seine Filme ablaufgenau durch. Er zieht nicht aus, um Eindrücke zu sammeln. Sondern er gliedert zuvor, was er visuell zeigen will. Im Anfang der Schau-Tätigkeit ist das Gedankliche.«<sup>84</sup> Wahrnehmung als aktiver Prozess, in den von Beginn an Kalkül und Planung, der strukturierende Blick und der organisierende Verstand involviert sind.

### Der Zweckschaffende

»Von vernünftigem Idealismus erfüllt« sei dieser neue Hoffnungsträger des deutschen Films – so eine Formulierung Hermann Hackers, die ziemlich genau den moderaten, aber in diesen Jahren noch unbeirrbareren Avantgardismus Basses umschreibt. Ein knappes Jahr nach dem Erfolg von *MARKT IN BERLIN* veröffentlicht Hacker in der »12 Uhr Mittagszeitung«<sup>85</sup> ein Interview, in dem der Regisseur die Gelegenheit zu perspektivischen Gedanken über das Medienprodukt Kulturfilm nutzt, die durch die Verwertungsökonomie gesetzten Grenzen kennzeichnet und seine Position zum Tonfilm äußert. Es komme ihm darauf an, seine »Linie weiter zu verfolgen, qualitativ hochwertige Filme zu machen«, erklärt Basse. Gerade in den gängigen Subgenres des Kulturfilms sieht er noch unentfaltete ästhetische Potentiale: »Das Gebiet des Städtelfilms, des Films der Reise und Landschaft ist noch lange nicht ausgewertet und lässt sich bestimmt noch viel mehr in bezug auf Bildwirkung und Ausschöpfung des Gegebenen steigern.« Die Verleiher seien an künstlerischer Qualität jedoch gar nicht interessiert – ihr Kriterium sei allein, ob der Kultur- oder Lehrfilm »eine Steuerermäßigung für das Programm erlangen hilft.« Die Erfahrung mit den Zwischentiteln wirkt traumatisch weiter. Basse sieht sich auf einen engen Spielraum verwiesen: »Man muss sich also wohl oder übel nach Auftraggebern umsehen, die an einem guten Lehrfilm Interesse haben und einem dabei doch völlig freie Hand lassen.«

Die Formulierung »wohl oder übel« lässt Skepsis durchblicken; offenbar ist sich der Regisseur im Klaren darüber, dass der Typus des qualitätsbewussten, womöglich an formalen Innovationen interessierten Auftraggebers rar ist. 1930 freilich ist

<sup>84</sup> Feld 1932.

<sup>85</sup> Hermann Hacker: Wilfried Basse bleibt dem Kulturfilm treu. In: 12 Uhr Mittagszeitung, 17.9.1930 (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse). Hieraus auch die folgenden Zitate.

Basse – als Regisseur, Produzent und Verleiher in einer Person – noch sein eigener Auftraggeber, d. h. er sieht sich in der widersprüchlichen Situation, den Maßstäben der offiziellen Auftraggeber und Förderer Genüge tun zu müssen, ohne dabei seine Interessen als Regisseur und Erneuerer des Films preiszugeben. Nach 1933 wird ihm seine Firma erhalten bleiben, aber sein Auftraggeber wird die Reichsstelle für den Unterrichtsfilm (RfdU), später die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (RWU) sein. Der Spielraum wird wesentlich schmaler werden, und die Frage nach dem Preis für den Kompromiss, innerhalb eng gezogener Grenzen »völlig freie Hand« zu haben, wird eine neue, weitaus gravierendere Bedeutung erlangen.

1930 spielt Basse, im Interview mit Hacker, noch mit dem Gedanken eines »Übergang[s] zum Spielfilm«; er legt hohe Maßstäbe an sich selbst und nennt in diesem Zusammenhang Eisenstein. Die Tonfilmtechnik (mit der er sich »im Winter« befassen werde) wird von ihm unterschätzt: Der Ton könne für seine Filme »höchstens als Unterstützung oder Unterstreichung in Frage kommen, denn in erster Linie ist der Vorgang wichtig und nicht das Geräusch.« Das ist in jenem Jahr, in dem Spielfilme wie Fritz Langs *M* und *KAMERADSCHAFT* von G. W. Pabst das ästhetische Operationsfeld der Kinematographie durch den Ton entscheidend bereichern, überraschend; hörbar wird hier dasselbe Misstrauen gegenüber dem »Lautfilm«, das Basses Freund Arnheim in seinen Aufsätzen für »Die Weltbühne« 1929 noch kunst- und wahrnehmungspsychologisch begründet hat. Es sei unmöglich, so Arnheim, »die Montagetechnik des stummen Films auf den Lautfilm zu übertragen. Denn die Souveränität, die wir uns für den stummen Film mühsam erobert haben und die eine Szene aus einer Vielheit von Einzeleinstellungen zusammensetzt, läßt sich für den Lautfilm nicht übernehmen.«<sup>86</sup> Basses Montage-Denken muss für diesen Einwand Arnheims, der das Potential des Bild/Ton-Schnitts noch nicht erfasst, empfänglich gewesen sein.

Im Interview mit der »12 Uhr Mittagszeitung« berichtet Basse von einem »Bau-Film«, an dem er zu diesem Zeitpunkt arbeitet. »An der Inselbrücke entsteht ein großer Neubau, der technisch sehr interessant ist, weil die Untergrundbahnrohre, die sich durch das Hafenbecken zieht, freigelegt werden muß.« Ein großes Gebäude, die Arbeiterbank, soll abgerissen werden und nach Abschluss der U-Bahn-Arbeiten wieder neu entstehen; Basse ist von einer »kapitalkräftigen Gruppe«<sup>87</sup> beauftragt worden, einzelne Abschnitte dieses Bauvorhabens filmisch zu dokumentieren. Er arbeitet in schwierigem Terrain: »Oft steht man auf einem winzigen Mauervorsprung und hat gar nicht die Möglichkeit, ein Stativ aufzustellen.« Aber er denkt schon an sein Publikum: »Wenn man beobachtet, wie bei jedem Neubau immer eine große Anzahl Neugieriger um die Baustelle steht, kann man wohl annehmen, daß ein guter Reportage-Film Erfolg haben wird.«<sup>88</sup> Basse bedient seine Handkamera wieder selbst; zur Seite steht ihm seine Assistentin Gertrud Geiss, seine spätere Frau.

Dem Regisseur ist sicher nicht entgangen, dass Joris Ivens mit seinem von der Niederländischen Bauarbeiter-Gewerkschaft finanzierten Film *WIJ BOUWEN*

86 Arnheim 1977 a, S. 64.

87 Tipp 1930.

88 Hermann Hacker: Wilfried Basse bleibt dem Kulturfilm treu. In: 12 Uhr Mittagszeitung, 17.9.1930 (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).

(1929/30, NL) ein ähnliches Projekt fertiggestellt hat, einen Film, der unter anderem die Planung und Errichtung eines Wohnhauses vor Augen führt. In die Bau-Materie hat sich Basse selbst schon im Laufe des Jahres 1930 bestens einarbeiten können. Für den Verband Sozialer Baubetriebe hat er den Streifen DER WIRTSCHAFTLICHE BAUBETRIEB gedreht, einen Industriefilm von mittlerer Länge, der unter ökonomischen Gesichtspunkten die Methoden der traditionellen (Vorkriegs-)Bauwirtschaft mit den Vorteilen einer modernen, industriell vorangeschrittenen Technologie konfrontiert.

Mit Hilfe des Zeichentrickverfahrens veranschaulicht Basse in diesem Film, wie es durch die kriegsbedingte Stagnation im Baugewerbe und veraltete Techniken zur Wohnungsnot nach 1918 kam – und er stellt mit den Bauhütten in Stettin, Frankfurt, Breslau und Leipzig vier Werkstätten einer modernen, technisch avancierten Bauindustrie vor. Die menschliche Produktivkraft – und die Arbeitszeit, die sie absorbiert – wird von Maschinen, Pumpen und Kränen abgelöst; das Handwerk des 19. Jahrhunderts und seine Ethik weichen der Rentabilitätsrechnung, dem Effizienzdenken der Betriebswirtschaft. Der Regisseur argumentiert als Modernisierer und stellt sein Metier in den Dienst des industriell gestützten gesellschaftlichen Fortschritts – die nostalgische Verklärung des Althergebrachten oder die Romantisierung der Tradition sind, jedenfalls in den beiden Bau-Filmen, seine Sache nicht. Eher zeigt sich hier jene produktive Pedanterie, die sich später in seinen Filmen für die RfdU bewähren wird und die seinen Assistenten Wolfgang Kiepenheuer, einen zu genialischer Unordnung neigenden Menschen, so stark fasziniert.<sup>89</sup> Die grafischen Trickverfahren des ersten Bau-Films liegen in der Verantwortung von Svend Noldan, der über eine spezifische Begabung verfügt, konstruktivistisches Denken und Planimetrie in Veranschaulichung (ökonomischer oder militärischer Projekte) umzusetzen – und der eben diese im Zeichen der Modernisierung besonders zukunftssträchtige Befähigung unter nationalsozialistischer Herrschaft weiterentwickeln wird.

ABBRUCH UND AUFBAU – jenen Film, der an der Inselbrücke entsteht – nennt Basse im Untertitel »eine Reportage vom Bauplatz«, und in der Tat enthält der Film seiner belehrenden Intention und mancher langatmiger Partien ungeachtet zahlreiche lebendige, der reportagehaften Erzählform angenäherte Elemente. Spitzhacken fahren in altes Gemäuer und wirbeln Staubwolken auf; meist ist die Kamera im ersten Teil des Films dicht am Geschehen, sucht es seitlich oder von oben zu erfassen, schwenkt mit den Bewegungen der Hände, des Abrissgeräts und der mit Abbruchsteinen beladenen Karren mit, verfolgt aus der Aufsicht die einstürzenden Mauerteile und die Steinlawinen, in die sie sich auflösen, oder zeigt, total von oben, den freigeschälten Grundriss des alten Gebäudes. In der Montage bevorzugt Basse kurze Einstellungen; einige Überblendungen verbinden heterogene Arbeitsrhythmen, physische Kraft und Technik, das Alte und das Neue: Pferdegespann und Pressluftbohrer.

Als Lehr- und Industriefilm funktioniert ABRUCH UND AUFBAU mit der Präzision eines Uhrwerks – eine Bilderfibel, die, stets im Bemühen um größte Anschaulichkeit, die Abfolge von Arbeitsvorgängen in ihrer Logizität, als sinnvollen Prozess, vor Augen führt. Zwischentitel erläutern das Einrammen der Eisenträ-

<sup>89</sup> Vgl. Terveen 1977, S. 89.

ger, die Bohrungen für die Fundamente des neuen Hauses, erklären Fachbegriffe wie das »Führungsrohr« oder den »Schlammbohrer«; sie kommentieren, wie der Betonguss das Grundwasser herauspresst und wie die breiige Betonmasse später in alle Stockwerke hinaufgepumpt wird. In dieser Phase, in der es um die Verzahnung von Menschenkraft und Technik geht, das Ineinandergreifen von Händen und Maschinerie, bleibt die Kamera eher auf Distanz; es dominieren Halbtotalen, die die Baulandschaft in ihre Segmente zerlegen und die Mechanik des modernen Bauens in Aktion zeigen: den Flaschenzug, der die Träger aufrichtet; kreisende Räder, die Kolben der maschinellen Pumpe. Gleichwohl – in keiner Sequenz gerät Basse der Rhythmus des Zeigens zur ›Symphonie‹; er bleibt – hierin strikt didaktisch – bei seinem Thema, ›Abbruch und Aufbau‹, und es geht ihm um einen übergeordneten, ›neu-sachlichen‹ Gesichtspunkt: die Substitution menschlicher Arbeitskraft durch die Maschine. Es geht um Konstruktionen und Berechnungen: Eine Graphik erklärt den Grundriss des neuen Baukomplexes wie einen Schaltplan; weiße Punkte markieren den Verlauf der U-Bahn, die unter der Erde das Grundstück durchschneiden wird.

In dieser – vergleichsweise –›konstruktivistischen‹, von der Funktionsweise der Technik faszinierten Sicht, die im zweiten Teil des Films dominiert, tritt der arbeitende Mensch eher in den Hintergrund; keineswegs geht es Basse – etwa wie Joris Ivens in ZUIDERZEE (NL, 1930) – um eine Hymne auf den Einsatz physischer Kraft in der Auseinandersetzung mit Natur, Technik und Materie. Spielerisch-schwerelos, als Schattenrisse im Gegenlicht gefilmt, scheinen einige Bauarbeiter an den Eisenträgern und Betonpfeilern der oberen Stockwerke zu hantieren – eher Akrobaten des Industriezeitalters denn Schwerarbeiter ›auf Montage‹. Gegenschüsse, von hoch oben aus extrem steiler Perspektive, zeigen Bauleute zu Füßen des entstehenden Gebäudes; so verdichtet der Film die Zeit (die für die Errichtung des neuen Hauses benötigt wird) und gewinnt zugleich einen Maßstab für den Raum: Bauen als Raumeroberung in der Vertikalen. Gelegentlich unterstützt das Spiel von Licht und Schatten (der Holzstreben und Betonpfähle) den Eindruck der Schwerelosigkeit. Nur beim Einfügen der neuen Betonblöcke, bei der Arbeit mit dem Spachtel, beim Verputzen von Decken und Wänden und beim Einpassen der Fensterrahmen rückt Basses Kamera nah an die Arbeitenden heran, zeigt gelegentlich groß ein Gesicht – vorzugsweise, wie schon in seinem MARKT-Film, im Profil.

Bauen, so lässt sich dieser Film zusammenfassen, ist kontrollierter Umgang mit bewegter Materie, die sich planvoll zum Ganzen fügt. Die letzten Bilder präsentieren das abgeschlossene Werk, das neue Haus der Arbeiterbank, blenden über von der Hofseite zur Vorderansicht, zeigen schmale, in die Höhe gezogene Fenster und hochaufstrebende Lisenen – eine Armee horizontaler und vertikaler Elemente, planimetrisch angeordnet, eine bildfüllende Abstraktion: Triumph der Neuen Sachlichkeit.

Eine »Symphonie der Arbeit« sei das nicht gerade, urteilt 1932 Hans Feld, romantische Hochgefühle erlaube Basse seinen Zuschauern nicht. Sein Ziel sei vielmehr, den Gegensatz zwischen einer noch »primitiven« Abrissmethode, »die Menschenhände und Tierkraft einsetzt«, und der ökonomischen Funktion der Maschine beim Neubau deutlich zu machen. Sein Film vermittele »Wissen«. Nebenbei streift Feld die intellektuelle Anstrengung, die der Lehrfilm dem Lernwilli-

gen abverlangt: Um diesen Film aufzunehmen, bedürfe es »einer bewußten Umstellung zumal für den des Spezialfachs Unkundigen.« Es geht um die Erfüllung eines Zwecks. Ein »Zweckschaffender« sei dieser Wilfried Basse, so Hans Feld: Seine Filme sollen zu etwas brauchbar sein.<sup>90</sup>

### Der Sympathisant

Vollzieht der »Zweckschaffende« Basse 1931 eine Linkswendung? DAS ROTE SPRACHROHR (1931) entsteht bereits in der Endphase der Weimarer Republik – in einer Situation, in der ihre deutschnationalen und nationalsozialistischen Feinde ebenso wie die Kommunisten darauf lauern, dass ihnen die politische und wirtschaftliche Krise die Macht in die Hände spielen werde. Wilfried Basse lernt 1931 den kommunistischen Schauspieler und Regisseur Maxim Vallentin kennen und freundet sich mit ihm an. Vallentin gehört zu den führenden Funktionären des seit 1930 von der KPD gesteuerten Arbeiter-Theater-Bundes Deutschlands, der im Zuge der Brüning'schen Notverordnungen und der verschärften Repressionen gegen die kommunistische Arbeiterbewegung einer Welle von Verboten und Schikanen durch bürgerliche und sozialdemokratische Polizeipräsidenten ausgesetzt ist.

In seiner April-Nummer stellt das Zentralorgan »Arbeiterbühne und Film« eine beeindruckende Liste dieser Übergriffe zusammen und berichtet u. a. ausführlich über die Verhaftung und brutale Behandlung Vallentins durch die Polizei nach einem Auftritt seiner Agitprop-Truppe auf einem Treffen des Kommunistischen Jugendverbandes Ende August 1930 in Senftenberg.<sup>91</sup> In erster Instanz wird Vallentin zu sechs Monaten Gefängnis wegen angeblicher gemeinschaftlicher Körperverletzung und Widerstandes gegen die Staatsgewalt verurteilt; im Berufungsverfahren wird das Urteil auf neun Monate erhöht. »Arbeiterbühne und Film« zitiert aus der Urteilsbegründung: »Der Angeklagte verfügt über eine anormale Neigung, denn sonst hätte er nicht seine bürgerliche Karriere aufgegeben, um sich der KPD anzuschließen. Das tut kein normaler Mensch.«<sup>92</sup>

Vermutlich sind es solche ideologischen Wahnbilder von bürgerlicher ›Normalität‹, die auch einen politisch Neutralen wie Basse empören und ihn eher motivieren, Umgang mit den Abtrünnigen seiner Klasse zu pflegen. Mit dem Parteiprogramm der KPD hat er wenig im Sinn, und die kulturpolitischen und ästhetischen Konzepte ihrer Agitprop-Gruppen entsprechen nicht seinem Stil. Er ist auch nicht jenen bürgerlichen Linken zuzurechnen, die, als Künstler oder Intellektuelle, in den letzten Jahren der Republik in wachsender Zahl sich auf die Seite der revolutionären Arbeiterbewegung schlugen. Aber er hält zu ihnen Kontakt; er hat die sowjetische Filmavantgarde kennen gelernt, er verkehrt mit Dsiga Wertow, Hans Richter und Béla Balázs, und die Diskussionen, die im Kameraklub der Freunde des guten Films oder in der Deutschen Liga für unabhängigen Film über Politik und Ästhetik geführt werden, sind ihm vertraut.

<sup>90</sup> Feld 1932.

<sup>91</sup> Vgl. Pieck 1931.

<sup>92</sup> Ein Terrorurteil gegen das Arbeitertheater. In: Arbeiterbühne und Film, 5 / Mai 1931, S. 5.

Die Zusammenarbeit mit Maxim Vallentin und der gemeinsame Film über die Theatergruppe DAS ROTE SPRACHROHR reizen Basse offenbar als Experiment, weniger als Illustration eines politischen Programms. Er dreht, unter halb konspirativen Bedingungen, in einem Hinterhof des proletarischen Nordens von Berlin; er arbeitet erstmals mit Kunstlicht und muss auf die Lebenssituation seiner Laiendarsteller Rücksicht nehmen – politisch aktive Arbeiter, die zwischen Fabrikalltag und Parteidienst weder Geduld noch Zeit aufbringen, um sich subtilen künstlerischen Fragen zu widmen. Vallentin will den Film auf einer Konferenz des Internationalen Arbeiter-Theater-Bundes in Moskau vorführen, aber es ist nicht bekannt, ob es dazu kommt. Thomas Tode verweist auf Quellen, die darauf schließen lassen, dass eine Kopie des Films bei der Abreise von Stettin beschlagnahmt wurde; eine Veranstaltung in Berlin, auf der möglicherweise eine Vorführung geplant war, wird von der Polizei »im letzten Augenblick«<sup>93</sup> unterbunden. DAS ROTE SPRACHROHR wurde nie zur Zensur eingereicht und vermutlich von Basse selbst nach der nationalsozialistischen Machtübernahme vernichtet.<sup>94</sup>

Wilfried Basse ist zu dieser Zeit gedanklich bereits mit einem neuen Projekt beschäftigt, das er im Februar 1932 in Angriff nimmt. »Ein Deutschland-Film entsteht«, meldet im April der »Film-Kurier«; Arbeitstitel: »65 Millionen«. Basse hält sich zwischen zwei Aufnahmereisen in Berlin auf und erteilt Auskunft. Zur Konzeption ist seinem ersten Erlebnisbericht noch nicht viel zu entnehmen. »Sehr störend machte sich die Neugierde des filmfremden Publikums bemerkbar. Auf dieser Reise konnte man feststellen, wie das Berliner Publikum den Kamerareporter schon verwöhnt hat. In Schlesien genügte manchmal schon das Erscheinen eines Mannes in Ledermantel und Baskenmütze, um die Dorfbewohner zusammenströmen zu lassen und jede Aufnahmetätigkeit unmöglich zu machen. Damit die Aufnahmemarbeit trotzdem ihren Fortgang nehmen konnte, mußten manchmal wahre Kriegslisten angewandt werden.« Basse ist wieder seiner »blauen Blume«, Bildern einer »ungestellten« Wirklichkeit, auf der Spur – und er stößt auf eine frühe Form der »medialisierten«, vom noch unerfahrenen Medienpublikum verstellten Realität.

Was hat er vor? Er will Deutschland mit der Kamera belauschen oder, wie der spätere Untertitel bekundet, »überfallen«; er will das ganze große Vaterland gleichsam in flagranti bei seinen alltäglichen Verrichtungen ertappen. »Kein Sammelwerk von folkloristischen Kuriositäten« solle das werden, so der »Film-Kurier«. »Er will nicht noch einmal zeigen, was schon unzählige Landschaftsfilme gezeigt haben. Bei ihm geht es um Prinzipielleres: er sucht die wechselseitigen Beziehungen zwischen Volk, Stadt und Landschaft, die äußere Erscheinung und die inneren Lebensinteressen in ihrer Verbundenheit aufzuzeigen.«<sup>95</sup> Um jeden Preis will Basse – so erinnert sich seine Frau noch Jahrzehnte später – das »Kulturfilmschema« vermeiden: »Das einfache, »zeitlose« Leben, der Alltag, die Arbeit und das Privatleben, die Umwelt und Lebensart der verschiedenen Menschengruppen – und das, was unverändert blieb im Wandel der Zeiten und der Politik, das sollte ein Bild von Deutschland geben.«<sup>96</sup> Basse hat also eine Konzeption, aber

93 Basse. In: CineGraph 1984ff.

94 Diese Mitteilung verdanke ich Thomas Tode.

95 Film-Kurier, Nr. 89, 15. 4. 1932.

96 Basse, Gertrud 1972, S. 8.

sein detektivischer Spürsinn setzt auch auf Kontingenz, auf die jähe Korrektur des Konzepts durch den Augenblick: »Der Aufnahmeplan«, liest man im »Film-Kurier«, »ist natürlich bis in Einzelheiten aufgestellt und ausgearbeitet worden. An Ort und Stelle jedoch kam man manchmal zu ganz anderen Ergebnissen: einiges wurde weggelassen und dafür vieles hinzugenommen als das Resultat von unverhofften Begegnungen.«<sup>97</sup>

Die Aufnahmemarbeiten sind im Herbst 1932 abgeschlossen, doch es wird noch ein weiteres Jahr ins friedlose Land gehen, bis der Film, nun unter dem Titel DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE, am 8. August 1933 von der Film-Prüfstelle Berlin begutachtet und zur öffentlichen Vorführung freigegeben werden wird. Die von Gertrud Basse nach dem Krieg niedergeschriebenen Erinnerungen vermitteln zumindest eine Ahnung davon, dass sich die Ereignisse während der Endphase der Weimarer Republik und der politische Klimawechsel nach der nationalsozialistischen Machtübernahme auf die Fertigstellung des Films lähmend ausgewirkt haben; zudem führen sie zu einer frustrierenden Auseinandersetzung mit der Zensur. Im August 1933 sitzen die Nazis, schreibt Gertrud Basse, »trotz aller astrologischen Prognosen und aller Gerüchte aus bestinformierten Quellen [...] immer noch am Steuer der Staatsgaleere. Wir aber wurden dabei immer mehr seekrank und fürchteten sehr, daß unser teuerstes Gut, der Film, diese Seefahrt nicht überstehen würde. [...] Die neuen Zensoren – frisch zur Macht gekommen – überboten sich gegenseitig an Schneid und Weltanschauung.«<sup>98</sup>

### Der Deutschlandforscher

Ein Deutschland-Film, der aus dem einen Deutschland ins andere fällt, aus der Demokratie in die Diktatur. Ein ›Querschnittfilm‹ von abendfüllender Länge – Basses Mäzen August Madsack, Besitzer des »Hannoverschen Anzeigers« und Freund der modernen Künste, hat ihn finanziert und dem Regisseur exzellente Drehbedingungen ermöglicht. Viele Monate können Basse und sein Team durch Deutschland reisen, um in seinen ländlichen und urbanen Alltagsszenen die Inschriften der Vergangenheit und die neuen Prägungen durch die industrielle Moderne aufzuspüren. Der bewundernswerten Anschaulichkeit von Gertrud Basses Aufzeichnungen ist die Überlieferung konkreter Details der Dreharbeiten zu verdanken: Der mit Apparaturen und Zubehör vollgestopfte Ford, mit dem die beiden durch Deutschland fahren, die »Geduldproben« beim Auswechseln der Filmkassetten während der Fahrt, die erste Sichtung des gedrehten Materials im Hotelzimmer – »Bild für Bild und möglichst mit der Lupe oder in größeren Städten mit guten Fotoläden in deren Vorführungsraum. [...] Die Freude an der Arbeit steigerte immer von neuem die Stimmung und Unternehmungslust.«<sup>99</sup>

Wie der MARKT-Film stellt auch der DEUTSCHLAND-Film eine Leseanleitung voran: »Dieser Film zeigt Menschen des Alltags, Menschen, die für uns arbeiten, für die wir arbeiten, Menschen einer Schicksalsgemeinschaft. [...] Uralte, bäuerliche

97 Film-Kurier, Nr. 89, 15. 4. 1932.

98 Basse, Gertrud 1977, S. 81.

99 Basse, Gertrud 1972, S. 9.

Lebensformen, Reste mittelalterlicher Kultur und moderne Zeit stehen lebendig nebeneinander.« Das lebendige ›Nebeneinander‹ organisiert dieser Film freilich nicht ›horizontal‹, als filmische Simultaneität – insofern ist er nur mit Vorbehalt dem Genre des ›Querschnittfilms‹ zuzurechnen –, sondern ›vertikal‹: auf der Tiefenachse der Zeit aus einem schon halb versunkenen, aber noch immer abbildbaren Gestern in die Gegenwart voranschreitend (wenngleich Basse Wert darauf legt, in einem fiktiven Intervall ›zwischen‹ den Zeiten zu verharren: ein interimistisches Zögern, das den letzten Schritt ins Heute verweigert). Folglich ist der Film in insgesamt 18 chronologisch aufgebaute, durch Zwischentitel gekennzeichnete Kapitel gegliedert, die mit dem historisierenden Narrationsgestus des ›Es war einmal ...‹ einsetzen und deutsche Kulturgeschichte parataktisch als große Erzählung referieren, bis sie an der Schwelle zur Gegenwart angelangt sind: »Unberührt vom Gang der Jahrhunderte«, »Der Geist der alten Hansestädte«, »Die gute alte Zeit«, »Die Tradition der Universität«, »Das wechselnde Gesicht der Großstadt«, »Industriegebiet«, »Krise« usw.

Unberührt vom Gang der Jahrhunderte sind (oder: scheinen) noch zu Beginn der 30er Jahre zahlreiche Relikte bäuerlichen Lebens und agrarischer (vor-industrieller) Produktion in Deutschland, deren Insignien Basses Kamera nicht allein ›dokumentiert‹, sondern nachgerade beschwört, in ihrem Sosein zu bannen sucht: Bauernhof und Windmühle, Ziehbrunnen und Wasserrad, Viehweide und Heuwagen, das Kruzifix unter Wolken und die Fähre über den Fluss. Die Lebenseinheit von Mensch und Tier, in archaischer Produktionsweise ›aufgehoben‹, in einer noch ›reinen‹ Landschaft. Solche emphatische Wertung des Ländlichen findet sich ähnlich in zeitgenössischen Filmen wie Karel Plickas *ZEM SPIEVA* (*DIE ERDE SINGT*, CS 1933) oder Wertows *TRI PESNI O LENINE* (*DREI LIEDER ÜBER LENIN*, SU 1934). Basse zeigt ›heutiges‹ Deutschland, aber seine Chronologie erhebt zugleich den Anspruch, das Land, der Zeitachse folgend, aus seinen historischen Schichtungen zu re-konstruieren: eine dokumentarische Suche nach dem Abdruck der Epochen, Bestandsaufnahme und Spurensicherung, Recherche und ›raunende Beschwörung‹ des Vergangenen und Unwiederbringlichen.

So folgt dem »Befestigten Dorf aus dem Mittelalter« – verwinkelte Treppen, Bögen, Brücken, Erker und halbverfallene Mauern – die »Mittelalterliche gotische Stadt«: Verschachtelungen aus Dächern und Giebeln, eine Pferdetränke, der Blick in eine Weberwerkstatt – ein Lob der Manufaktur. Die Kirche: ein Gespinst aus Pfeilern, Pilastern, Architraven, Spitzbögen und Skulpturen. Basses Kamera rekapituliert eine in den zeitgenössischen Städtebildern und Architekturfilmen bereits bewährte Insistenz des Blicks, des ›gedankenvollen‹ Abtastens von Oberflächenstrukturen. Doch was der herkömmliche Kulturfilm in der Regel seiner Dramaturgie und seiner vorgegebenen Länge opfert, kann dieser *DEUTSCHLAND*-Film in seinem ›epischen‹ Rhythmus, seinen gleichmäßigen, ja monotonen Montage-Intervallen als ästhetischen Mehrwert entfalten: die Aura der Zeugenschaft, jene schwer benennbare Qualität, die der nachdenkliche, in die Dinge ›versunkene‹ Betrachter den ›alten‹, zumal ›altdeutschen‹ Sujets hinzufügt.

»Süddeutscher Bischofssitz« (Würzburg): Butzenscheiben und Renaissancefasaden, Springbrunnen und Putten – Wappen. Basse wählt einen Bildaufbau, der die Heraldik des Gefilmten zu seiner eigenen Ästhetik macht, der sich der Tradition anschmiegt wie die Gravität der von ihm gefilmten geistlichen Prozession; ihr

folgt das marschierende Militär, schließlich, in lockerer Anordnung, das ›Volk‹. Es gelten die alten Hierarchien, zugleich erprobt das neue, das ›sachliche‹ Medium Film eine wahrnehmungsästhetische Kontrolle, die auf Egalisierung (gelegentlich auch auf eine sehr behutsame Ironisierung) hinausläuft: ob Geistliche oder Soldaten – man kann sie nur mal von links, mal von rechts ins Bild marschieren lassen und versuchen, durch wechselnde Diagonalperspektiven eine dem Auge gefällige Gesamtkomposition anzustreben. Nicht anders wird wenige Jahre später Leni Riefenstahl die Marschblöcke der SA und der SS ›filmisch auflösen‹, d. h. in geschmeidige, der Intuition des Rhythmus folgende Visualität umsetzen.

Das Versprechen, Alltag zu zeigen, »Menschen, die für uns arbeiten, Menschen, für die wir arbeiten«, löst Basse im ersten Teil seines Films nur bedingt ein. Es überwiegen Genreszenen, wie sie einst Carl Spitzweg gemalt oder Ludwig Richter in Holz geschnitten hat: zwei Flötenspieler, denen Kinder lauschen; ein Schneider an seiner Fensterbank, eine Strickerin in der Ladentür, ein Lampenputzer, alte Männer auf dem Markt. Doch in die ›gute alte Zeit‹ bricht unvermittelt die Moderne ein, bei einem Empfang lokaler Honoratioren fährt plötzlich das erste Automobil ins Bild, und in die eklektizistische, stimmungsmalende Musik Wolfgang Zellers mischt sich der erste gesprochene Satz des Films: »Achtung! Präsentiert das Gewehr!« Marschmusik und dekorierte Würdenträger. Ein abrupter Schnitt katapultiert den Zuschauer in eine Wild-West-Schau mitten in deutscher Provinz, Cowboys schwingen ihre Lasso, und ein Marktschreier verspricht »die Sensation des Jahrhunderts – das lachende Leben!« Die Montage wird schneller; die Milieuzenen des Kapitels »Heimarbeit« – Maskenhersteller, Glasbläser, Korbflechter, eine Korbverkäuferin mit verhärmttem Gesicht – fungieren noch als Ritardando und Zwischenspiel – dann beherrscht die Großstadt das Bild: Passanten, Straßenmusik, Aufläufe, die Universität (satirisch gesehen: ein Hort obsoleter Rituale) – München, Ludwigstraße, ein Maler vor der Feldherrnhalle, ein Männerchor und das Glockenspiel am Marienplatz.

Das »wechselnde Gesicht der Großstadt« setzt Basse aus Bildern des Berliner Ostens – Viehmarkt, Schlachthof, Lastwagen und Menschenmassen – zusammen, gefolgt von jenen filmischen Topoi moderner Urbanität, die bereits zum ikonographischen Repertoire des Weimarer Kinos gehören: Murnaus gläserne Drehtür ist ihnen ebenso zuzurechnen wie die Rolltreppen und U-Bahn-Eingänge aus Ruttmanns BERLIN-Film, wie die Massen der Arbeiter und Angestellten und die jungen Mädchen mit Bubikopf – aber auch wie jene Werkhalle, die Industrieproduktion signalisiert: Arbeitersklaven, die einem Räderwerk ausgeliefert sind – so hat sie schon, metaphysisch-utopisch stilisiert, Fritz Lang in METROPOLIS (1927) gesehen. Kohlenhalden, Fließbänder – aus dem Staub, den der Abriss alter Häuser aufwirbelt, erwächst ein architektonisches Symbol der Neuen Sachlichkeit: das IG-Farben-Hochhaus in Frankfurt am Main.

Hier wie auch in den folgenden Sequenzen »Ferien von der Stadt« (mit Szenen aus einer Laubenkolonie, die deutlich an KUHLE WAMPE erinnern), »Überseehafen« (Hamburg – komponiert aus Kähnen, Kränen, Fleeten und engen Gassen) und »Industriegebiet« nähert sich Basse stärker als im ersten Teil der rhythmisch beschleunigten, kontrapunktisch operierenden Montage des Querschnittfilms an. Seine Bilder aus dem Ruhrgebiet sind ›russisch‹ orientiert, ersetzen die Genreszenen und Milieustudien der ›altdeutschen‹ Kapitel durch dynamisch-dialektische

Konstruktion: alte Arbeitergesichter und moderne Technik, die ›Industrielandschaft‹ als Konglomerat aus Schloten, Fördertürmen, Hochofenabstich und Mietskasernen. »Glühender Koks« und »Flüssiges Eisen« – so lauten die Zwischentitel. Dann »Krise 1932«: leere Fabriken, ein bettelnder Akademiker, Armut in Hinterhöfen. Basse's Blick ist ›parteilich‹ – nicht ›proletarisch-revolutionär‹, sondern ›humanistisch‹; er will die Folgen der Krise einem breiten Publikum veranschaulichen: »Die Arbeitslosen warteten vor den Arbeitsämtern und den Volksküchen – auch das war Deutschland. Es war ein Jammer um die kräftigen Kerle, die jetzt nichts weiter zu tun hatten, als in Volksparks herumzusitzen und irgendwo auf einer Bank Karten zu spielen – oder auch nur dabei zuzusehen –, stumpf und eigentlich nur, um die eigene Hoffnungslosigkeit zu vergessen.«<sup>100</sup>

### Der Unpolitische

Gertrud Basse berichtete noch in einem Fernsehfilm Anfang der 80er Jahre von den Problemen, die 1933 der Filmschluss aufgeworfen hat: Mit welchen Bildern sollte dieser DEUTSCHLAND-Film enden, nachdem nationalistische Fanatiker die Macht an sich gerissen hatten, die nun ihre eigene und ausschließliche Interpretationshoheit über die Begriffe ›deutsch‹ und ›Deutschland‹ beanspruchten und ihre Auslegung zum allgemeingültigen Maßstab machten? Man habe sich, um jeglichen Kotau vor der neuen Regierung zu vermeiden, für eine allgemeine Metapher entschieden: Junge »Siedler« künden in den letzten Bildern vom Elan des Aufbaus und einer vagen »neuen Zeit«; einem halbfertigen Haus werden die Dachsparren eingesetzt – dann der Richtkranz; ihm folgt der »Ende«-Titel. Eine lakonische Bildfloskel, die – so wohl das Kalkül – dem Film politisch nicht schaden und ästhetisch nicht gerade abträglich sein konnte. Basse hat sich an die ›unpolitische‹ Symbolkraft des Bildmaterials aus seinen Bau-Filmen erinnert.

Dennoch – der Filmschluss bleibt zweischneidig. Der abschließenden »Siedler«-Sequenz sind Bilder vorangestellt, die der politischen Interpretation keinen Spielraum lassen: junge Männer in Reih und Glied, den Spaten geschultert – »Arbeitsdienst«. Nicht mehr zu rekonstruieren ist, ob Wilfried Basse diesen Schrifttitel freiwillig, auf Anraten von Mitarbeitern oder auf Geheiß der Zensurbehörde eingesetzt hat.

Im August 1933 wird der Film der Prüfstelle in Berlin vorgelegt. Es geht zum einen um seine allgemeine Zulassung, zum anderen aber – aus finanziellen Gründen – um seine Prädikatisierung als ›volksbildend‹ und ›künstlerisch wertvoll‹. DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE übersteht, wie Gertrud Basse mitteilt, »die peinliche Befragung zwar lebend – aber bitterlich verstümmelt; man hatte ihm einen großen Teil seiner schönen, gesunden Zähne rausgebrosen [...]«<sup>101</sup> Gekürzt oder ganz entfernt werden eine Szene mit einem Frühschoppen in Jena; eine Einstellung, die ein Bismarck-Denkmal mit Arbeitslosen zeigt, eine Szene mit einem »massiven Viehtreiber aus dem Schlachthof«, eine »dicke Dame, die ihren Schoßhund füttert«, ein Voyeur im Seebad – »und unser heißgeliebtes

100 Basse, Gertrud 1972, S. 10.

101 Basse, Gertrud 1977, S. 82.

Kind auf dem Kissen von 1914«. Von dieser Einstellung ist ein Standfoto überliefert<sup>102</sup>; es zeigt ein Kleinkind im Kinderwagen, auf sein Kissen sind, deutlich lesbar, die Worte »Mit Gott für König und Vaterland« gestickt. In Bases Film (Kapitel »Das wechselnde Gesicht der Großstadt«) war diese Einstellung zwischen den Bildern eines Kinderspielplatzes und einer aufmarschierenden Kolonne des Stahlhelms vorgesehen. Gertrud Basse erläutert präzise, wie hier die Zensur aus politischem Kalkül in die Montage eingegriffen und eine Assoziationskette, das heißt: einen politischen Gedanken zerstört hat. »Die gedankliche Verbindung zwischen dem Kinderspielplatz und den marschierenden Soldaten [...] konnte *nur* ausgedrückt werden durch dieses eine Bild, diesen kleinen ahnungslosen Erben des mörderischen Militarismus. Basse hatte damit sagen wollen: ›Ihr habt das Kind gedankenlos in kitschigem Hurratriotismus aufwachsen lassen. Bald wird es selber Soldat sein, Handgranaten werfen oder davon zerrissen werden.‹ Leider hatte einer in der Prüfungskommission das richtig begriffen – und deshalb darauf bestanden, daß die Szene liquidiert wurde.«<sup>103</sup> Selbst wenn man vermuten darf, dass Gertrud Basse in ihrer Erinnerung, lange nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft, diese politische Interpretation besonders akzentuiert, spricht das Bildmaterial eindeutig für ihre Auslegung.

Mit den gekennzeichneten Schnittauflagen wird der Film als ›volksbildend‹ anerkannt; das Prädikat ›künstlerisch wertvoll‹ wird ihm jedoch verweigert – nicht zuletzt mit der Begründung, er werde den »revolutionären Kräften des nationalen Umschwungs« in Deutschland nicht gerecht.<sup>104</sup> Zudem enthalte er, kassiert, eine »marxistische Tendenz«, indem er »dicke Spießer und ausgemergelte Arbeiter« zeige und somit »Klassengegensätze« hervorhebe. Auch die Titelfrage bereite Probleme. Zwischen dem Vorschlag der Zensurbehörde – »Mit der Kamera durch Deutschland« – und Gertruds »bissiger« Version »Zwischen zwei Stühlen« wählt Basse »den etwas langweiligen Mittelweg«: »Deutschland – zwischen gestern und heute«. »Damit hoffte er darauf hinzuweisen, daß ein nationalsozialistisches Heute nicht darin vorkäme; und das Wort ›zwischen‹ sollte etwas wie Zeitlosigkeit andeuten.«<sup>105</sup>

Doch nach der Uraufführung am 31. Januar 1934 – Basse selbst muss für drei Wochen den Ufa-Pavillon am Nollendorfpfplatz anmieten, da er keinen Verleih gefunden hat – meldet der Regisseur erhebliche Bedenken gegen den Titel an. In einem mit »Werbvorschläge« überschriebenen Typoskript, datiert vom 17. Februar 1934, teilt er den Kinobesitzern mit, bei der Uraufführung habe ein »großer Teil des Publikums« auf Grund des Titels angenommen, »es mit einem politischen Film zu tun zu haben«. Er habe einen neuen Haupttitel anzubieten, »unter dem der Film sowohl reichszensiert wie als volksbildend (steuerfrei) anerkannt« sei: »Menschen – wie Du und ich. Ein unpolitischer Film von Deutschland – zwischen gestern und morgen.«<sup>106</sup> Den neuen Haupttitel kann Basse nicht durchsetzen (der Fischer Verlag droht eine Klage aus Urheberrechtsgründen an), aber sei-

102 Basse, Gertrud 1977, S. 82.

103 Basse, Gertrud 1977, S. 82.

104 Basse, Gertrud 1977, S. 83.

105 Basse, Gertrud 1977, S. 83.

106 Menschen wie Du und ich. Werbevorschläge. Typoskript o. J. (1933/34) (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).

ne Manöver in dieser Frage dokumentieren seine peniblen Bemühungen, den Film zwischen »Skylia und Charybdis« (Gertrud Basse) hindurchzulavieren: zwischen der Gefahr, die neuen Machthaber zu provozieren – und dem womöglich noch stärker gefürchteten Missverständnis, er wolle sich mit Anspielungen auf den »revolutionären Umschwung«<sup>107</sup> ihr Wohlwollen erschleichen. Unter Hinweis auf ein Zitat aus der »Berliner Börsen-Zeitung« rät er den Kinobesitzern dringend: »Betonen Sie vor allem immer wieder: ... keineswegs ein politischer Film ...«<sup>108</sup>.

### Der Kompositeur

Zumindest bei der Presse geht Bases Rechnung auf. »Es wurde ein ausgesprochener Publikumserfolg mit Applaus auf offener Leinwand.«<sup>109</sup> Die Kritiker reagieren einmütig mit Lobeshymnen. Die von Bases Firma selbst ausgewählten Pressezitate<sup>110</sup> stellen geschickt die Leitmotive der Rezensenten zusammen. Hervorgehoben wird der dokumentarische Realismus des Films: Hier sei ein Streifen »von ungeahnter Wirklichkeitsnähe« (»Berliner Tageblatt«), »den alle sehen sollten, die des Kientopp-Kitsches überdrüssig sind« (»B. Z. am Mittag«). Spätestens seit Ruttmanns BERLIN-Film wird ein avancierter Dokumentarismus, unabhängig vom politischen Standort, durchaus als Alternative zur Konfektionsware des fiktionalen Films verstanden – auch vom nationalsozialistischen »Angriff«, der Bases Film als »Wunder von Lebensnähe« rühmt, freilich auch als großartige »Symphonie vom Lebensgeist unseres Volkes, die überwältigt und beglückt.« Und seit Ruttmann ist es eine Gepflogenheit der Kritiker, als Qualität einer »großen Bildreportage« anzumerken, »daß hier in allen Fällen Menschen aufgenommen wurden, die sich unbeobachtet wähten« (»Berliner Börsenzeitung«) – wenngleich dieses Aufnahmeverfahren für Basse selbstverständlich und keineswegs als essentiell für seinen DEUTSCHLAND-Film anzusehen ist. Den neuen Tönen nach dem Januar 1933 passt sich das »8 Uhr-Abendblatt« an: »Wer Deutschland liebt, muß diesen Film sehen. Und wer diesen Film liebt, muß Deutschland lieben.« Die Zeitung notiert auch, dieser Streifen sei »aufschlußreicher als jeder Kulturfilm«. Basse hat dem Kulturfilm seine ästhetischen Grenzen aufgezeigt. Nur so ist auch die Feststellung der »Berliner Morgenpost« zu verstehen, Bases Film sei eine »besondere Wohltat«, weil er »stumm« sei.

DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE ist kein stummer Film, aber er verzichtet auf jeden gesprochenen Kommentar – anders als die meisten Kulturfilme seit Anfang der 30er Jahre, deren belehrende Diktion von zahlreichen Kritikern offenbar als Zumutung empfunden wird. Was die meisten Rezensionen hingegen unterschlagen, ist die Tatsache, dass Basse nicht nur seinen ersten Tonfilm, sondern mit Wolfgang Zellers präzise durchkomponierter Musik ein geschlossenes Bild-Ton-Werk vorgelegt hat, dessen Voraussetzungen Gertrud Basse exakt be-

107 Basse, Gertrud 1977, S. 84.

108 Deutschland zwischen gestern und heute ... keineswegs ein politischer Film. Werbezettel o. J. (1934) (SDK Schriftgutarchiv, Bestand Wilfried Basse).

109 Terveen 1972, S. 5.

110 Deutschland zwischen gestern und heute ... keineswegs ein politischer Film. O. J. (1934).

schreibt: Der Komponist »mußte der Vielseitigkeit der Bilder entsprechend zahllose musikalische Themen erfinden und alle paar Meter von einer Stimmung zur anderen wechseln.« Er habe es »mit seiner Feinfühligkeit und unerschöpflichen Erfindungsgabe« verstanden, »sich nicht nur jedem Bildmotiv anzupassen, sondern es noch weiter zu vertiefen oder zu verklären, das Komische noch komischer und das Traurige noch rührender zu machen.« Drehorgel- und Karussellmusik, Hundegebell und »Stadtbahngerassel« habe Zeller in seine Kompositionen eingearbeitet oder vielmehr »aus seinem Orchester« herausgeholt. »Und als der Film fertig vertont war, da waren Bild und Ton wie aus einem Guß.«<sup>111</sup>

In der Tat hat der Routinier Zeller unterschiedlichste Programmmusiken – aus dem klassisch-neoromantischen Repertoire wie aus dem Bereich der gängigen Unterhaltungsmusik – zu einem illustrativen Klangteppich verwoben. Das Ergebnis ist eine »komplizierte Millimeter-Arbeit« (Gertrud Basse), die dem Zuschauer nicht nur jeweils »paßgerechte« Stimmungsangebote macht, sondern den auratischen Charakter der Bilder, zumal in den »altdeutschen« Sequenzen, zusätzlich auratisiert.<sup>112</sup> Die Empathie Basses, seine Neigung, sich mit denkendem Auge in die Bildinhalte zu versenken, wird in der Musik noch einmal verklärt.

Der Film als Ganzes erweist sich so als Konstrukt einer aufwendig orchestrierten Bild-Ton-Kongruenz, die beim zeitgenössischen Zuschauer offensichtlich auf ein Bedürfnis nach Einfühlung und verllorener Identität zielt. Bild und Musik schmeicheln dem Verlangen nach einem Eins-Sein mit Geschichte, Zeit und Umwelt – nach einer Einheit, die längst untergraben, spätestens jedoch an der Bruchstelle zwischen (einer nur halb-demokratischen) Bürgerlichkeit und nationalsozialistischer ›Revolution‹ abgestürzt war. »Es hängt noch sehr viel 19. Jahrhundert« an diesen Bildern, stellt Fritz Terveen 1968 fest<sup>113</sup>. Vermutlich ist es diese den kontemplativen Haltungen des bürgerlichen Jahrhunderts verpflichtete, musikalisch intensivierete Emblematisierung vieler Kameraeinstellungen in Basses Film, die in einer von rohem Aufbruchspathos dröhnenden Übergangszeit seine identitätsstiftende Ausstrahlung bestimmt.

Basses DEUTSCHLAND-Film konstruiert weniger deutsche Realität als ein Deutschland-Ideal. Mit Recht betont Fritz Olimsky in seiner Rezension für die »Berliner Börsen-Zeitung«, Basse habe aus einer Fülle verschiedenster Aufnahmen deutscher Landschafts- und Städteansichten »durch geschickte Bildauswahl das Typische in idealisierter Reinkultur« herausgearbeitet, »also in einer filmkünstlerischen Übersteigerung, wie sie in der Wirklichkeit sich dem Besucher nicht so ohne weiteres darbietet.«<sup>114</sup> Die inzwischen linientreue »LichtBildBühne« wittert gerade in diesem »altdeutsch« orientierten Idealismus die Ursache für ein politisches Defizit. Ihr reichen die wenigen Bilder vom Arbeitsdienst als Bekenntnis zur neuen Ära nicht aus. In Basses Film werde »fast zu wenig von dem gezeigt, das uns alle jetzt so stark neu glauben läßt an Deutschland. [...] So ist dieser prachtvolle Film leider ohne den Schluß, den er verdiente, so bleibt das Mitreisende zum guten Abschluß aus.«<sup>115</sup>

111 Basse, Gertrud 1972, S. 11.

112 Basse, Gertrud 1972, S. 11.

113 Terveen 1972, S. 6.

114 Berliner Börsen-Zeitung, 1. 2. 1934.

115 Umbehr 1934.

Weder die ausgezeichnete Presseresonanz noch die Goldmedaille, die der Film im August 1934 auf den Filmfestspielen in Venedig erringt, verhelfen Basse zu einem Verleih. »Die ›Branche‹ hatte kein Interesse daran, einen Außenseiterfilm unterzubringen. Man war in erster Linie an der Unterbringung und Auswertung der eigenen Filme interessiert – und außerdem gerade damals ungemein eifrig dabei, sich im neu entstandenen Filmreich des Propagandaministers Goebbels möglichst vorteilhaft zu präsentieren.«<sup>116</sup> Gertrud Basse deutet an, der Regisseur habe sich geweigert, seinen Erfolg in Venedig in politische Vorteile umzumünzen: »Zu Einladungen und Empfängen im Propagandaministerium ging er nur mit gesträubten Stacheln und beobachtete mit bitterem Spott den Tanz ums Goldene Kalb, das Werben der Film-Gewaltigen um den kleinen Propagandaminister Goebbels.«<sup>117</sup> Sein DEUTSCHLAND-Film verschwindet bald in den Archiven.

Jahrzehnte später, 1977, berichtet Rudolf Arnheim über eine fachliche Kontroverse, die seine Rezension in »Cinema Quarterly« ausgelöst hat. Paul Rotha habe in seinem Dokumentarfilmbuch von 1936 Arnheim unterstellt, er habe den DEUTSCHLAND-Film als »einen Überblick über die Wirtschafts- und Sozialgeschichte seit dem Mittelalter« gelobt, aus der die deutsche Lebensform der frühen 30er Jahre abzuleiten sei. Rotha, so Arnheim, »verwahrt sich gegen diese Auslegung und behauptet, daß Basse, statt die sichtbare deutsche Gegenwart ideologisch zu analysieren, seinem Thema niemals ›unter die Haut gedrungen‹ sei.«<sup>118</sup>

In seiner Rezension befasst sich Arnheim zwar mit »the lively interrelation of different principles of structure«, die dem Film »a consistent line« und »a dynamic development« vermittele.<sup>119</sup> Doch ein wirtschafts- und sozialhistorischer Lehrfilm lag weder in Bases Intention, noch hat ihn Arnheim in den Streifen hineingelesen – hier liegt ein Missverständnis Rothas vor. Ebenso fern lag es dem Regisseur allerdings auch, die deutsche Gegenwart Anfang der 30er Jahre »ideologisch zu analysieren« – dies hätte sowohl seinem filmkünstlerischen Verständnis als auch seinem entschiedenen Vorsatz widersprochen, einen »unpolitischen« Film zu machen. Ex post bemüht sich Arnheim, den Streit mit einem ebenso fairen wie salomonischen Urteil beizulegen: »Wenn ich in der Tat geschrieben habe, was Rotha da berichtet und kritisiert, so mag es sein, daß weder ich noch er dem Werke Bases damals gerecht wurden – ich, indem ich dem Film ein falsches Gewicht aufbürdete, der Engländer, indem er ihn zu leicht befand.«<sup>120</sup>

116 Terveen 1972, S. 5.

117 Basse, Gertrud 1972, S. 13.

118 Arnheim 1977 a, S. 77.

119 Arnheim 1934, S. 169f.

120 Arnheim 1977 a, S. 77.

Antje Ehmann

## Heinrich Hauser. Der Mann und die Medien

Drei Funden ist es zu verdanken, dass Heinrich Hauser in den letzten Jahren aus der Vergessenheit aufgetaucht ist: Der Filmforscher Jeanpaul Goergen entdeckt 1995 Hausers WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO (1931) wieder; der Westdeutsche Rundfunk (WDR) strahlt den Film 1998 aus. Dem Verleger Walter Delabar fällt in einem Antiquariat Hausers Roman »Donner überm Meer« (1929) in die Hände. Von dessen Lektüre überwältigt, bringt er ihn 2001 neu heraus. Der Fotograf Wolfgang-Peter Geller macht auf einem Trödelmarkt einen sensationellen Fund: Neben Fotografien von Albert Renger-Patzsch findet er Bilder, die der Verkäufer als »namenlosen Ramsch«<sup>121</sup> eingestuft hatte – wie sich später herausstellte, handelte es sich um das nahezu komplette Archiv des Folkwang Auriga Verlags mit zahlreichen Fotos Heinrich Hausers. Im Ruhrlandmuseum in Essen werden 2000, dann im Rahmen der Photo-Triennale 2002 in Hamburg erstmalig Teile seines fotografischen Werks gezeigt. Im Jahr 2001 erschien zudem die erste kritisch-biographische Werk-Bibliographie über Heinrich Hauser.<sup>122</sup>

Ein Film, ein Roman, ein fotografisches Œuvre. »Es fällt schwer« – so heißt es anlässlich der Hamburger Ausstellung – »über Heinrich Hauser zu berichten, ohne Superlative zu verwenden.«<sup>123</sup> Die Bezeichnung »Multimediagenie«<sup>124</sup> wird geprägt. Tatsächlich ist der 1901 in Berlin geborene und 1955 am Bodensee gestorbene Heinrich Hauser ein Multimedia-Phänomen *avant la lettre*. Wie kaum ein anderer seiner Zeit versteht er es, verschiedenste Medien zu benutzen, zu beherrschen und zu kombinieren; und dies auf der Grundlage einer erstaunlichen Kenntnis – von der Welt und der Technik. (Seine Filmkamera z. B. kannte Hauser bis ins kleinste Schraubchen. »Ich verbrachte den Vormittag damit, ihn [den feinmechanischen Apparat] auseinanderzunehmen. [...] Ich machte mir auch Skizzen, um die einzelnen Teile nachher wieder richtig zusammenzukriegen. Es zeigte sich, daß nicht die Feder selbst gebrochen war, sondern ein dünner Stahldraht, der von der Federtrommel aus die Mechanik treibt.«<sup>125</sup>)

**Wirklichkeit erschließen und entwerfen**

Weltzugewandtheit, Weltkenntnis und -erfahrung. Die Fähigkeit zu recherchieren. Sehende Augen. Das sind die Bedingungen für gelungene dokumentarische Filme. Der Schriftsteller, Journalist und Filmemacher Heinrich Hauser ist damit

121 Sensationeller Fund erstmals in der Öffentlichkeit. In: [www.hauser-heinrich.de/Pressetext.html](http://www.hauser-heinrich.de/Pressetext.html) (31. 7. 2003).

122 Vgl. Graebner 2001.

123 Sensationeller Bilderfund erstmals in der Öffentlichkeit. In: [www.hauser-heinrich.de/Pressetext.html](http://www.hauser-heinrich.de/Pressetext.html) (31. 7. 2003).

124 Heinrich Hauser – Erinnerungen an ein multimediales Genie. In: [www.worldofphoto.de/pdf-Archiv/2001/08\\_August](http://www.worldofphoto.de/pdf-Archiv/2001/08_August) (21. 8. 2003).

125 Hauser 1930 a, S. 150f.

reich ausgestattet. Schon die Aufzählung der biographischen Eckdaten macht wundern, wie das alles in ein kurzes Leben passen soll: Hauser war u. a. Seekadett, Freikorpsmitglied, Ruhrkumpel, (abgebrochener) Medizin- und Maschinenbau-Student, Übersetzer, Redakteur, Vollmatrose, Eisenarbeiter, Ghostwriter, Bergmann, Techniker, Farmer, Krankenpfleger, Gärtner, Holzfäller und geprüfter Flugzeugführer.<sup>126</sup> »Er ›erfuhr‹ die Welt mit Fahrrad, Auto, Faltboot, Dampfschiff und im eigenen Flugzeug, reiste 6000 km kreuz und quer durchs Ruhrgebiet, klapperte mit einem alten Ford die ›Feldwege nach Chikago‹ ab, paddelte mit einem Faltboot in Australien umher, lebte auf kanadischen Schaffarmen, war Gast in Tampikos Hafenschänken und trank Whiskey auf den Malayischen Inseln.«

Der Klappentext des 1957 wieder aufgelegten Romans »Brackwasser« (1928) schön Hausers Biographie ein wenig, wenn er fortfährt: »1938 emigrierte Hauser nach den USA und schrieb für die Zeitschrift ›Fortune‹ eine Artikelreihe ›Hitler versus Germany‹. Kurz vor der Kapitulation Deutschlands veröffentlichte er 1945 in Amerika unter dem Titel »The German Talks Back« ein sensationelles Buch, in dem er den Versuch machte, das wahre Deutschland und das wahre Preußen sichtbar werden zu lassen, in einem Augenblick, da die Welt diese mit Belsen, Buchenwald und Dachau identifizierte. 1948 kehrte Hauser nach Deutschland zurück und veröffentlichte, neben anderen Werken, unter dem Titel ›Meine Farm am Mississippi‹ ein Buch über sein Leben als Farmer auf einer 650 Morgen großen Mais-Farm.«<sup>127</sup>

Ausgelassen ist, dass Hauser sich zuvor zum Nationalsozialismus bekannte. Zwar kurzzeitig, aber folgenreich. Seinem 1934 erschienenen Buch »Kampf« gibt er die Form einer biographischen Erzählung, in der er Stoffe seines Lebens und seiner Bücher aufgreift. Sein Autorenssein lässt er dabei gänzlich beiseite. »Der Sturm brandet herauf wie ein Gericht, eine Brandung der Nacht, und unter den Schatten der Wolken erheben sich die Toten. Der Mann auf der Höhe von Douaumont erlebt eine hohe, unbeschreibliche Vision seines Volkes. Die Heimat soll werden, wie der Frontsoldat sie sich erträumt.«<sup>128</sup> Dieses seine Aufzeichnungen beendende Credo wirkt aufgesetzt. Hauser war – auch laut seiner Lebensbeschreibung, die mit der faktischen Biographie nicht ganz übereinstimmt – nie an der Front, auch seine Zeit beim Freikorps schildert er keineswegs als heroisches Ereignis<sup>129</sup>. Mit den Nationalsozialisten verbindet ihn die Hoffnung auf das Führerprinzip, und er bedauert, dass der Kampf der Arbeiter für ihre Interessen deren Arbeitsfreude verdirbt – beides belegt er hauptsächlich mit Seemannserfahrungen.<sup>130</sup> Hitler selbst kommt in dem Buch nicht vor, nicht einmal die Nationalsozialisten. Seine Ressentiments gegenüber bestimmten ›Völkern‹ leiten sich aus einer Vorliebe für »baumlange[n], kräftige[n] Gestalten«<sup>131</sup> ab; ›Rasse‹ meint hier, ziemlich banal, ›klasse‹. Antisemitismus kann an keiner Stelle belegt werden. Hauser scheint es mehr um die Geste des Aufbruchs zu gehen, um ein Leben im Kampf, das besser sei, als untätig zu sterben. Doch diese Männerphantasien soll-

126 Vgl. detailliert Graebner 2001, S. 16–38.

127 Hauser [1928] 1957, Klappentext.

128 Hauser 1934, S. 283.

129 Vgl. Hauser 1934, S. 62.

130 Vgl. Hauser 1934, S. 151, S. 257.

131 Hauser 1934, S. 208.

ten bald verfliegen. Hauser, der eigenen Aussage nach unfähig, »in der Kolonne [zu] marschieren«<sup>132</sup>, emigriert und geht auf Reisen, nach Australien (1936), Südosteuropa (1937) und Kanada (1938).

Von einem amerikanischen Magazin beauftragt, über Deutschland zu berichten, kehrt er 1938 zurück. In dieser Zeit recherchiert Hauser auch für eine große Reportage über die Industrie. Zusammen mit dem Fotografie-Pionier Paul Wolff realisiert er einen der ersten Farbfotobände der Industriefotografie. 1940 – Hauser ist bereits wieder in den Staaten – erscheint »Im Kraftfeld von Rüsselsheim«. Während das Verlags-Vorwort »Führer und Volk«, »deutschen Fleiß und [...] Gründlichkeit«<sup>133</sup> preist, ist Hausers Text, vom Zeitgeist zwar nicht unberührt, doch auch hier frei von faschistischen oder nationalistischen Tönen. Sein Interesse gilt dem Gegenstand, er begreift sich nicht als Promotor, sondern »Schriftsteller«<sup>134</sup>. So entsteht eine Kulturgeschichte der Industrie, im Stil eher persönlich-literarische Erzählung denn rein faktenorientierte Reportage. In seinem Resümee schließlich ist Hauser – typisches Zeichen seines Temperaments – begeistert. Doch richtet sich seine »Begeisterung« ganz auf den Sachverstand der Menschen und deren »Liebe zum Beruf.«<sup>135</sup>

Am Fall Hauser zeigt sich, dass ein 1933 abgegebenes Bekenntnis zum Faschismus nicht abfärben muss auf das, was folgt – und nicht auslöschen kann, was zuvor gedacht oder produziert wurde.

### Die Medialität der Realität

Der Fotografielhistoriker Rainer Stamm verortet in der Verbindung von Charakteristika des Neuen Sehens mit der »detailgenauen Beobachtungsgabe« und dem »transitorischen Blick des fahrenden Flaneurs« eine »atemberaubende Modernität« Hausers.<sup>136</sup> Was hier den Fotografien zugeschrieben wird, gilt für den Medienverbund von Hausers Werk insgesamt: WELTSTADT IN FLEGELJAHREN (1931) gehört zu den schönsten und interessantesten dokumentarischen Filmen der Weimarer Zeit. WINDJAMMER UND JANMAATEN. DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE (1930) ist ein fein beobachtender, zwar noch amateurhafter, durch seine Detailgenauigkeit jedoch bestechender Film. Hausers »Das zwanzigste Jahr« (1925), der mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis ausgezeichnete Roman »Brackwasser« (1928) und »Donner überm Meer« (1929) sind Zeugnisse eines brillanten, zu Unrecht fast vergessenen Erzähltalents der literarischen Moderne.

In seinem 1929 erschienenen Fotoband »Schwarzes Revier« kombiniert Hauser literarische und fotografische Auseinandersetzungen mit dem Ruhrgebiet. Auf die selbstgestellte Frage »Wie und wo beginnt das Revier?« antwortet er: »Ein Zeichen ist es, wenn Wasserläufe zu Kanälen werden, wenn Siedlungen in immer längeren Ketten die Straße besäumen, wenn die Luft diesig wird vom gelben Rauch, wenn das Licht der Sonne einen brandigen Ton bekommt ... Bremsen,

132 Hauser 1934, Vorwort.

133 Hauser 1940, Vorwort.

134 Hauser 1940, S. 217.

135 Hauser 1940, S. 216f.

136 Stamm 2002, S. 10.

Halten, Aussteigen, Photographieren. Kinderscharen um den Wagen herum. Gespenstisch graugelbes Licht (die Belichtungszeit muß mehr als fünffach verlängert werden!).<sup>137</sup> Ein besonderer Fall von Medienbewusstsein. Hauser spricht hier nicht nur als Literat, Reporter, Techniker und Fotograf in Personalunion und lässt Texte und Bilder sich gegenseitig bereichern, er bedenkt auch deren Medialität und Entstehungszusammenhang mit: Das Zitat ist dem ersten Kapitel des Ruhrgebietsbuches entnommen, das der »Augenmensch«<sup>138</sup> Hauser mit dem Untertitel »Gesehen vom Steuerrad«<sup>139</sup> versieht.

Erst in einem weiter gefassten Medien-Kontext erhellt sich auch Hausers immer wieder angeführte Technikbegeisterung, gar »Maschinenwahnsinn«<sup>140</sup> genannt: Hauser interessiert sich nicht für Maschinen um ihrer selbst willen, sondern stets im Systemzusammenhang. »Schwarzes Revier« etwa untersucht kartographisch die Grenzen, Übergänge, Bewegungsströme und Verkehrssysteme im Ruhrgebiet. So sind es vor allem Momente der Bewegung, die Hausers Kamera einfriert: Menschen auf Fahrrädern vor Eisenbahnschranken, gefolgt von Automobilen; ein Kraftfahrzeug im Anschnitt, davor Fußgänger, die eine Brücke kreuzen, ein Schild warnt »Langsam fahren«.<sup>141</sup> Hauser fängt alle möglichen Verkehrsmedien ein und beobachtet struktural bis ins Detail: »Primitiv und gehemmt wickelt der Verkehr sich ab. Schienen der Straßenbahnen enden blind, wo Städte ohne Lücke ineinander übergehen. Die ebenerdigen Kreuzungsstellen mit der Eisenbahn zwingen zum Umsteigen. Oft trifft man in der gleichen Stadt Straßenbahnen von verschiedener Spurweite.«<sup>142</sup> Dazu ist das Foto einer Straßenbahn auf abrupt endenden Schienen abgebildet – der Kapitelunterschrift zufolge gesehen »vom Steuerrad«.

Aus seinen weiteren Werken ließen sich unzählige Beispiele anführen, die Zeugnis davon geben, wie im größeren Zusammenhang des Mit- und Gegeneinander von Mensch, Natur und Technik bei Hauser Kulturtechniken, Maschinen und Werkzeuge zu Sujets werden, die sich als Medien zu erkennen geben. Es ist die Technisierung und Mediatisierung der Lebenswelt, die Hauser zutiefst beschäftigt und nie ›selbstverständlich‹ nimmt. Vom einfachen Griffel bis zur komplizierten Schiffsschraube: Jedes ›Ding‹ birgt ein Geheimnis. Aus dieser Perspektive relativiert sich die angebliche Maschinenbesessenheit: Es ist vor allem die *Medialität der Realität*, die Hauser erfasst – und dies zuweilen entzückt von der Perfektion menschlich erzeugter Artefakte. Das jedoch betrifft nicht nur Maschinen. Im Roman »Brackwasser« z. B. wird mit schriller Genauigkeit seitenweise beschrieben, wie sich der Held mit gesammelter Manneskraft daranmacht, all sein Können zu entfalten, um eine Frau zu gewinnen, genauer: um eine Hure zu ›zivilisieren‹ und ihr das Stigma der Schuld zu tilgen. Auf wunderbare Weise bewährt er sich in dem Lebenshandwerk, unfruchtbares Land zu bestellen, einen Brunnen wieder in Betrieb zu nehmen, eine Baracke zum Wohnhaus aufzumöbeln. Da wird gefischt, gejagt, ein Ofen repariert. Und dies alles stellt Hauser dem Leser als Kulturtechniken plastisch vor Augen – als sähen wir einen Dokumentarfilm.

137 Zit. in Geller + Geller 2002, S. 20.

138 Stamm 2002, S. 9.

139 Vgl. Geller + Geller 2002, S. 18–45 (Nachdruck »Schwarzes Revier«).

140 Weidemann 2001.

141 Vgl. die Abbildungen in Geller + Geller 2002, S. 26 und 29.

142 Geller + Geller 2002, S. 30.

Atemberaubend an Hausers Modernität (Stamm) ist daher der besondere Realismus seiner Werke: wirklichkeitsgesättigt und von außergewöhnlich literarisch-poetischer, kinematographischer Stilsicherheit. Wenn es, mit Martin Seel gesagt, »in der Kunst nie auf das Material allein, sondern auf Operationen *mit* den Materialien ankommt – und es der weite Spielraum dieser Operationen ist, der das eigentliche Medium der jeweiligen Künste bildet«<sup>143</sup>, so erweist sich Hauser zudem als besonders modern darin, dass er genau diese Spielräume mit entsprechendem Medienbewusstsein reflektiert und auskostet. Der Umstand, dass er sich dabei keiner Kunst- oder Avantgardeschule verschreibt, ist wohl mit seiner entschiedenen Wirklichkeitszugewandtheit verknüpft. Wo sich die Avantgarde an den harten Grenzen zwischen Kunst und Leben abarbeitet<sup>144</sup>, bricht Hauser diese – vergleichsweise souverän – einfach auf. In seinen Arbeiten unterscheidet er nicht mehr zwischen den Systemen. Hausers CHICAGO etwa ist rein dokumentarisch, von keinem systematisierend-formalistischen Kunstwillen à la Ruttman getrieben, dabei jedoch keineswegs naiv, sondern neugierig unerschrocken, genau registrierend.

In »Donner überm Meer« sind es die Ebenen von Erzähl- und erzählter Wirklichkeit, die Hauser gewollt gegeneinander ausspielt. Der erste Satz: »Ich traf einen großen Stein«. Nach einer Engführung von Erzähler und Stein, denen viele Charakteristika gemein sind – der Stein trägt die Aufschrift: »Hier liegt die Leiche von Gott-weiß-wem« –, zieht der Erzähler seine Flasche »John Powers Whisky« aus der Brusttasche und prostet: »Dein Wohl, Stein«, [...] »wir tragen die gleiche Inschrift. In mir liegt die Leiche eines Romans. Gott weiß wem. Ich gehe jetzt in den Park, und wenn ich wieder herauskomme, ist irgend etwas geschehen. Erkälte dich nicht.«<sup>145</sup>

Hausers Roman führt – ähnlich wie Dsiga Wertows DER MANN MIT DER KAMERA (1929) – seinen Entstehungsprozess selbst vor. So ist das vom Erzähler angekündigte »irgend etwas«, genau dies: Nach einer Beobachtung fischfangender Kormorane heißt es unvermittelt: »Ihre Jagd war meine Jagd. Ich nahm Papier und Bleistift. Ich fischte nach dem Anfang eines Romans: Ich sah den Mann vor mir.«<sup>146</sup> Der soeben gefundene Mann taucht gleich im nächsten Kapitel als Protagonist auf, namens Fonck, von Beruf Pilot. Auch die dazugehörige Frau wird dem Leser zunächst als Entwurf beschrieben: »Was ich brauchte, war ein schwieriges Geschöpf mit einer auf interessante Art unordentlichen Erotik, eine Dame aus besten, degenerierten Kreisen, kultiviert, aber unglücklich, mit knisternder Seide, Sumpfdotterblume der Großstadt.«<sup>147</sup> Sogleich wird dann die Großstädterin Lala als Protagonistin in die Erzählhandlung eingefügt. Hauser wechselt nicht nur Schauplätze und Handlungsebenen, sondern auch Erzählformen abrupt. Mal erzählen die Protagonisten aus eigener Perspektive weiter, mal ist es der Erzähler, der sich einschaltet, mit Reflexionen oder Berichten aus seinem Vagabundendasein in Irland.

Hauser verwirrt die Grenzen zwischen Text, Wirklichkeit und Kunstentwurf, und es entsteht eine Mischung aus »Roman, Reportage und Poetologie«.<sup>148</sup> Als be-

143 Seel 2003, S. 11.

144 Vgl. exemplarisch Plumpe 2001.

145 Hauser [1929] 2001, S. 5.

146 Hauser [1929] 2001, S. 11.

147 Hauser [1929] 2001, S. 21.

148 Essig 2002.

sonderes »Lesewunder«<sup>149</sup> gelten den Rezensenten der Neuauflage dabei vor allem wieder die lebendigen Beschreibungen von Maschinen, Schiffsmotoren und Flugzeugen. Wie Hausers Mentor Benno Reifenberg, nach dem Krieg Mitbegründer der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«, jedoch richtig bemerkt, ist Hausers Liebe zur Maschine eine, die zwischen Natur und Maschine keinen Gegensatz sieht: Hauser *verstand* die Motoren, »fand in jeder Maschine ihren *punctum saliens* heraus, die Stelle, die für den erfinderischen Einfall, der die Maschine zeugte, entscheidend gewesen war.«<sup>150</sup>

Wie bei »Brackwasser« erklärt sich das »Wunder der Lektüre« wohl vielmehr aus Hausers dezidiert kinematographischem Blick – der seinen Medienverbund zusammenhaltenden Klammer: Einen »optischen Roman«<sup>151</sup> nannte Kasimir Edschmid »Donner überm Meer«. Hausers filmischer Blick – so Stamm über die Fotografien, die wie »Stills aus bewegten Sequenzen«<sup>152</sup> wirken – mache den Unterschied zur Neu-Sachlichkeit eines Renger-Patzsch.

Mit Blick auf den Medienverbund, der aus Hausers Reise mit der Pamir hervorgegangen ist, lässt sich zudem beobachten, wie er es versteht, seine Medien funktional unterschiedlich zu nutzen. So zeigt sich am Beispiel des Pamir-Texts und -Films, wie wenig wiederholt wird. In das Buch geht ein, was die stumme Kamera nicht erzählen kann: Reflexionen in Worten, nacherzählte Gespräche mit den Männern an Bord etc. Vom Filmen ist in der Regel nur dann die Rede, wenn Hauser allgemein über dessen Bedeutung nachdenkt – oder, wenn es katastrophisch wird: Die Kamera geht kaputt, ein unvergleichliches Ereignis kann nicht gefilmt werden. Manchmal ist es eine Kombination aus beidem: »Spannung zu erzeugen in einem Film, der eigentlich gar keine Handlung hat. Spannung nur durch die Zergliederung eines alltäglichen Vorgangs in tausend exakte Einzelheiten. Die Apparate sind sehr rostempfindlich. Ich muß fast täglich alle Teile ölen. Es gibt nichts Gefährlicheres für feinmechanische Apparate wie Tropenklima und Seewasser.«<sup>153</sup>

Die Fotografien fixieren hingegen, was der Film nur als Bewegung in der Zeit zeigen kann. In *DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE* (1930) – gesichtet wurde eine holländische Kopie<sup>154</sup> – ist das vor allem eine Eloge auf die Arbeit an Deck, die mit der Filmkamera begleitet wird. Hauser dokumentiert, wie Ketten geölt, Taue erneuert, Stoffbahnen gehisst, Schweine gefüttert, Masten erklettert werden – mit Fingerspitzengefühl, Muskelkraft und Körperakrobatik, junge Matrosen im Seilakt – und immer wieder kinematographisch ergiebige Muster, das Lichtspiel der Segel, Schatten, schäumendes Meer. Auch wenn *DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE* – eher eine Materialsammlung als ein Film – noch recht unausgereift wirkt, wird doch schmerzlich bewusst, wie selten frühe filmhistorische Aufnahmen von einem Vorgang tatsächlich einen wirklichen Eindruck geben. Denn dies ist mit Hausers Film in besonderer Weise gegeben.

149 Weidermann 2001.

150 Zit. n. Essig 2002.

151 Zit. n. Delabar 2001, S. 198.

152 Stamm 2002 a, S. 16.

153 Hauser 1930 a, S. 86.

154 Der Film ist in verschiedenen Schnittfassungen mit unterschiedlichen Titeln in Umlauf. Vgl. Graebner 2001, S. 178 f.

### Mit der Kamera ins Geschehen

Hausers fotografisches Werk trägt zweifelsohne Spuren des ›Neuen Sehens‹. Seine Filme, merkwürdigerweise den Romanen viel näher, haben durchaus frischen Auges gesehene ungewöhnliche Sichtachsen – manches erinnert an Moholy-Nagy –, doch folgen die Bildsequenzen nicht Gesetzen rhythmisch-symphonischer Art, wie sie als abstraktes Bewegungsprinzip etwa Ruttmanns BERLIN eingeschrieben sind<sup>155</sup>, noch dem Kalkül einer perfekten Ästhetik, etwa wie in den Fotografien von Renger-Patzsch. Die Montage von DIE LETZEN SEGELSCHIFFE und CHICAGO folgt inhaltlichen Kriterien: In beiden Fällen gilt es, das Miteinander und Gegeneinander von Natur und Technik – Moloch Großstadt und Gigant Pamir – im Mensch-Maschine-Verbund aufzuzeigen. Daher geht man der in Hausers Werk dominierenden Maschinen-Thematik auch bei dessen Filmen auf den Leim, wenn man biografistisch auf den Autor als »Fanatiker des aufkommenden Maschinenzeitalters«<sup>156</sup> kurzschließt. Hausers Filme untersuchen und dokumentieren den Technik-Zivilisations-Komplex stets an der Schnittstelle ›Mensch – Maschine‹.

Mit Hausers WELTSTADT IN FLEGELJAHREN ist außerdem die Besonderheit eines Großstadtfilms gegeben, der keinen Restriktionen des Querschnittkonzepts verfällt<sup>157</sup> und es dennoch schafft, durch die Summe von genauen Sujet- und Detailbeobachtungen ein komplexes ›Gesicht‹ zu zeichnen – das der Weltstadt Chicago von 1931. Doch gilt der Film mitunter als *Querschnittfilm*. Offenbar hat der Begriff durch die berühmten Großstadt-Querschnittfilme Walter Ruttmanns und Dsiga Wertows Signalcharakter gewonnen. Nennt man einen Städtefilm der 20er oder 30er Jahre ›Querschnittfilm‹, ist sogleich ein Surplus angezeigt: Achtung, hier haben wir es nicht mit der Massenware des Kultur-Städtefilms zu tun! Und damit liegt man bei Hausers Film auch nicht falsch. (Querschnitthaft und in ihren Detailstudien an Basse erinnernd ist eine ausführliche Marktsequenz und – an Ruttmann und Wertow erinnernd – eine Strandsequenz, vermutlich in Coney Island aufgenommen.<sup>158</sup>)

Die Grenzängerei von CHICAGO ist *ex negativo*, mit Guntram Vogt, leicht benannt: »Es ist keine impressionistische Studie, kein experimentelles Städtepoem, weder touristischer Werbefilm noch dozierender Kulturfilm«. Der CHICAGO-Film, so heißt es weiter, sei »eine persönliche, sachliche und nüchterne Beschreibung der zweitgrößten amerikanischen Stadt.« Als »eigenständiges Werk« behaupte er sich im »Spannungsfeld zwischen Avantgarde und Kulturfilm«. Er sei – so der Schluss – ein »Berichts- bzw. Reportagefilm, ein im deutschen Film eher seltenes Genre.«<sup>159</sup>

Da keine weiteren Erläuterungen folgen, ist nicht ganz nachzuvollziehen, warum der Film hier auf eine »nüchterne Reportage« reduziert wird. Vielleicht aber geht dieser Schluss auf eine Verengung zurück, die sich in der Auseinandersetzung mit Hausers Werk und Person inzwischen festgesetzt hat: Hauser gilt – bei

155 Vgl. Schmitz 2001.

156 Weidemann 2001.

157 Vgl. hierzu mein Kapitel über den Querschnittfilm in diesem Band, S. 576ff.

158 Vgl. Hauser 1931, S. 260f.

159 Vogt 2001, S. 183.



WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO. Heinrich Hauser. 1931

aller Vielfalt seiner Talente und Berufe – vor allem als Journalist bzw. Reporter. Tatsächlich hat Hauser unzählige Reisebücher publiziert, mit denen er sich einen Namen machte, doch muss hinzugefügt werden, dass die meisten davon *nach* dem CHICAGO-Film entstanden sind. Zweifelsohne war Hauser ein besonders guter Journalist mit einem Stich ins Genialische, seinem Selbstverständnis nach ist er zu dieser Zeit eher getriebener Globetrotter und ambitionierter Literat.<sup>160</sup>

Um einzuschätzen, was Hauser mit dem CHICAGO-Film geleistet hat, muss jedoch weder auf die Biographie (des Autors) noch auf die Selbstdefinition im Untertitel rekuriert werden (»Ein Bericht aus Chicago«). Reportagen sind bekanntlich meistens aktualitätsgebundene Auftragswerke. Bei der Betrachtung des von Hauser unabhängig produzierten Films jedoch zeigt sich keine strukturgebende Sparten- oder Ereignisaktualität. Man wohnt vielmehr einer dokumentarischen Untersuchung bei, die ihr eigenes Abenteuer mit dokumentiert. Selbst die WDR-Fassung, in der Textpassagen aus Hausers »Feldwege nach Chicago« eingesprochen wurden, kann dem Film (nicht einmal ungewollt) einen Reportagecharakter verleihen. Hausers Text ist reflexiv, literarisch. »Dies ist die schönste Stadt der Welt: Ein technischer Traum in Aluminium, Glas, Stahl, Zement und künstlichen

160 Vgl. Graebner 2001.

Sonnen, fremdartig, wie ein anderer Stern.«<sup>161</sup> Nachdem dieser Text zu Beginn der WDR-Fassung eingesprochen wurde, wird später zu Aufnahmen vom Verkehrschaos in Chicago die Passage eingesprochen: »Immer klarer wird mir das Unmenschliche des Verkehrs in den großen Städten, die Menschen sind eingezwängt in die dröhnenden Spalten, die die Autos ihnen lassen. Fünfzigtausend werden jährlich totgefahren. Diese Zahl ist größer als die Menschenverluste Amerikas im Krieg.«<sup>162</sup> Die Lektüre des Chicago-Buches erweist jedoch, dass Hauser diese Überlegung anstellte, als er mit seinem Auto durch St. Louis fuhr!

Solche Manipulationen sind vergleichsweise subtile Zeugnisse der Problematik bei der »Wiederkehr der Schwarzweißbilder im Farbfernsehen«<sup>163</sup>. Schwerwiegender noch ist die Entscheidung, am Ende jeden Aktes die Kontinuität des Films zu durchbrechen und die Live-Aufführung – somit den *production value* der neuen Fassung – selbst ins Bild zu bringen: Der Film wird zum Schwarz-Weiß auf einer Leinwand, vor der nunmehr als Farbfernsehbild das Kino-Orchester samt Dirigent in Aktion gezeigt wird. Nicht übertrieben zu sagen, dass damit die WDR-Fassung die Schwarz-Weißbilder historisierend distanziiert (und nicht aktualisiert) und Hausers Film – wiederum unfreiwillig – zerstört.

Es gilt also, die Medienteilung im Sinn zu behalten. Mit der Kamera untersucht Hauser, was ihm visuell zur Darstellung geeignet scheint. Im Buch reflektiert er. Die Zusammenführung von Text und Bild, wobei ja das Wort stets dominiert, funktioniert in der WDR-Fassung gut, ist aber irreführend. Hauser hat den Film stumm geschnitten und mit wenigen, gänzlich unjournalistischen Zwischentiteln versehen. CHICAGO erklärt sich über die Montage, ohne Text. Der Film ist sorgsam erzählt und geschnitten, nicht akzidentell oder tagebuchhaft (was der eingesprochene Kommentar in der WDR-Fassung nahelegt). Hauser stellt vielmehr seine Sujets so zusammen, dass das hinter ihnen liegende dynamische Moment aufscheint. Was generiert diese Großstadt? Wie kommt es zu diesem Stadtbild?

Er beobachtet Armut und Reichtum, Glanz und Elend, die Dynamik von Zerstören und Bewahren: Wir sehen eine Traktorenfabrik, Landarbeit, Straßenbau, Hausabriss – Häuserbau. Und wieder sind es die Verkehrssysteme, die Hauser interessieren, weil sie den spezifischen Puls der Stadt erzeugen, bis in die Montage des Materials hält er an dem Rhythmus fest, den das jeweilige Tempo der Verkehrsmittel erzeugt.

Das zeigt sich gleich zu Beginn: In der Eingangspassage wird Chicago »vorbereitet«. Hauser ist auf dem Mississippi. Die Kamera filmt meist vom Schiff aus. In sanft gleitenden Fahrten werden die ersten vorstädtischen Sujets eingeführt: Wasser, Land – Arbeit auf dem Schiff, Feldarbeit, Kleinhandel. Ein Zwischentitel bemerkt: »Urwälder werden Baumwolland«. Zu den Fabriken und Fließbändern ist es nicht mehr weit ...

Nach dreizehn Minuten wechselt Hauser das Schiff, wir gleiten nicht mehr auf Chicago zu, sondern sind im innerstädtischen Bootsverkehr, auf einem Schnellboot. Silhouetten von Hochhäusern ziehen tanzend vorbei, die Kamera ist entfesselt, teilt vor allem die eigene Bewegungsgeschwindigkeit mit, taugt nicht mehr

161 Hauser 1931, S. 152.

162 Hauser 1931, S. 107.

163 Vgl. den gleichnamigen Beitrag von Klaus Kreimeier in diesem Band, S. 601 ff.



WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT AUS CHICAGO. Heinrich Hauser. 1931

zur erfassenden Wiedergabe. Gischt weht ins Bild. Großstadtrhythmus und -problematik kündigen sich an.

Mit der nächsten Sequenz sind wir in Chicago, zunächst am Stadtrand – Obdachlose wühlen im Müll – dann im Zentrum. Stadtansichten, Stadtarbeit. Eine Dampflokomotive wird in Betrieb genommen. Der Umschnitt auf das Schienenmeer, auf dem die Züge ausrollen, ist die Überleitung zu den sich kreuzenden Bewegungen der Fußgänger, Autos und Hochbahnen. Den bewegten Sequenzen eingeschrieben sind Aufnahmen von der statischen Kamera, die typisch großstädtische Sichtachsen zeigt. Chicago vertikal und horizontal. Von Fabrikschlotten umdampfte Skyscraper. Hausers Themen sind alle da, und er greift sie virtuos auf. Die Urteile der zeitgenössischen Rezeption<sup>164</sup>, die in dem Film nur ein wirres Durcheinander sahen, erweisen sich gerade mit Blick auf Hausers genaue Bildfindung, Sujetbehandlung und Montage als ein Irrtum. Da ist Rudolf Arnheim einmal mehr zu trauen, der dieses Missverständnis darin begründet sieht, dass CHICAGO eben kein ›Paukerfilm‹ ist.<sup>165</sup>

164 Vgl. zur Rezeptionsgeschichte den Beitrag von Jeanpaul Goergen über Städtefilme in diesem Band, S. 151 ff.

165 Vgl. Arnheim 1932 a.

Vogts Einschätzung, CHICAGO behaupte sich im »Spannungsfeld zwischen Kulturfilm und Avantgarde«<sup>166</sup> ist als eine ex post vorgenommene Positionierung natürlich richtig. Doch werkimmanent betrachtet, zeigt der Film weder Spuren avantgardistischer Selbstverortungen innerhalb des Film-Kunstsystems noch irgendeine Anstrengung, typisch ›Kulturfilmhaftes‹ zu vermeiden. CHICAGO erweist sich vielmehr – *jenseits* von Kulturfilm und Avantgarde – als ein *dokumentarischer Film sui generis*. Entstanden aus einer rasanten Entdeckerlust. Zu Reisebeginn notiert Hauser: »Ich will versuchen, die Feldwege Amerikas zu finden. Ich gehe in die Hocke, vor Spannung, wie ein Läufer vor dem Start.«<sup>167</sup> Die Forschung hat ihn noch nicht eingeholt.

166 Vgl. Voigt 2001, S. 183.

167 Hauser 1931, S. 10.

Klaus Kreimeier

### Naturmagie und Technik-Faszination. Arnold Fancks Berg- und Sportfilmwerkstatt

Im Jahre 1996 übergab Matthias Fanck, ein Enkel Arnold Fancks, dem Münchner Stadtmuseum den Nachlass seines Großvaters – neben Filmkopien dreißig prallvolle Aktenkisten, die in den folgenden Jahren sortiert und in übersichtlicher Form für die Forschung zugänglich gemacht wurden. Der ersten Sichtung folgte 1997/98, bereichert um Material aus anderen Archiven, eine Fanck-Ausstellung des Münchner Stadtmuseums/Filmmuseums, die für weitere Erkundungen Maßstäbe gesetzt hat – vor allem mit ihrem exzellenten Katalog, den darin publizierten Essays und erstmals veröffentlichten Primärtexten aus dem Nachlass.<sup>168</sup> Dieser Monographie sowie dem bereits 1992 erschienenen Heft 1 der Zeitschrift »Film und Kritik«, das dem Werk Fancks und dem deutschen Bergfilm gewidmet war, ist es vor allem zu danken, dass Arnold Fancks Lebenswerk, seine Filme und deren Rezeption in nahezu acht Jahrzehnten, seine Karriere und ihre Widersprüche, sein ideologisches Profil und nicht zuletzt seine Selbsteinschätzung heute sicher nicht vollständig, aber zu einem beträchtlichen Teil erschlossen sind.

Im Vorwort zum Münchner Katalog teilt Jan-Christopher Horak die Rezeptionsgeschichte der Filme Fancks in vier Phasen ein: die politisch polarisierte Diskussion in der Zeit der Weimarer Republik, die hagiographische Wiederentdeckung des »Altmeisters« in den Jahren der frühen Bundesrepublik, die »linke«, von Siegfried Kracauers Filmgeschichte beeinflusste Rezeption in den 1970er Jahren, die Fanck als »präfaschistischen Vorläufer«<sup>169</sup> des nationalsozialistischen Kinos gebrandmarkt habe – schließlich eine Phase der Neubewertung seit den frühen 1990er Jahren. Es fällt auf, dass Horak die 1930er und 1940er Jahre ausspart, obwohl Fanck selbst ausführlich über seine keineswegs eindeutige Position in der nationalsozialistischen Filmindustrie und seine Versuche, in ihr Fuß zu fassen, Auskunft erteilt hat.<sup>170</sup> Problematischer indessen ist Horaks Anspruch, einen »neuen Text« und mit ihm eine Neubewertung Fancks und seiner Filme vorzulegen – wengleich auch er genau weiß, dass Geschichtsschreibung nur ein Versuch sein kann, »ein objektives Bild zu gestalten« und, gestützt auf wie immer lückenhafte Quellen, eine schlüssige »Geschichte zu erzählen«.<sup>171</sup>

Doch nicht in der Quellenlage versteckt sich das Problem der »Neubewertung«, sondern in Horaks Vorschlag, wie diese zu verstehen sei: in der Sorglosigkeit, mit der er die unterschiedlichen Perspektiven auf Fancks Werk einem allgemeinen Wandel der Zeiten zuschreibt. »Die Nachwelt sieht vieles mit anderen Augen, weil die Zeit auch den Blick auf die Dinge verändert«, schreibt Horak. So sei »z. B. die Unterteilung von Menschen in Arier und Juden« von Fanck als »Selbst-

168 Vgl. Horak 1997.

169 Horak 1997 a, S. 9.

170 Vgl. die Dokumente in Horak 1997, S. 171–188.

171 Horak 1997 a, S. 9.

verständlichkeit« perzipiert und »als wissenschaftliche Erkenntnis« angenommen worden. Er sei von der »Richtigkeit dieser Wissenschaft« überzeugt gewesen – heute hingegen gelte eine solche wissenschaftliche Annahme als »rassistisch«. Fancks Antisemitismus dürfe gewiss nicht verschwiegen werden – »doch wäre es eine Überheblichkeit der Nachgeborenen, wenn wir Fanck dafür moralisch verurteilen würden.«<sup>172</sup>

Nun kann es bei der Untersuchung ideologischer, bewusstseins- und mentalitätsgeschichtlicher Dispositionen nicht um moralische Beurteilungen gehen, sondern allein um historische Zuordnung. Zudem ist es fahrlässig, einem Antisemiten unter Hinweis auf geltende ›wissenschaftliche‹ Standards einen Status putativer Unschuld zuzubilligen. Antisemitische Strömungen waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in allen Gesellschaften verbreitet, ihre rassistische Substanz und kriminelle Energie wurden ebenfalls schon damals erkannt und bekämpft. Tatsache ist, dass vor allem in Deutschland große Teile der intellektuellen Elite vom Glauben an die »Unterteilung von Menschen in Arier und Juden« durchdrungen und von humaneren Auffassungen nicht zu überzeugen waren. Wie alle anderen Künstler und Wissenschaftler seiner Zeit stand Fanck somit in einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung und hat eine Entscheidung getroffen. Aufgabe der Forschung ist es nicht, diese Entscheidung moralisch zu bewerten, sondern sie zu benennen und ihre Spuren in der Biographie und im Werk zu qualifizieren.

Horaks Versuch, Fanck vor den ›Besserwissern‹ der Nachwelt in Schutz zu nehmen, ist gewiss gut gemeint. Richtig ist auch, dass neue Quellen eine genauere Sicht auf historische Sachverhalte ermöglichen – und im Einzelfall auch eine ›Neubewertung‹ erzwingen. Doch Quellenbeurteilung ist das eine – etwas ganz anderes eine wissenschaftliche Haltung, die sich auf den populären Topos vom ›Wandel der Zeiten‹ beruft und de facto dem Wandel des Zeitgeists in die Falle geht. Unversehens gerät Geschichtswissenschaft so ins Fahrwasser einer Geschichtspolitik, die eine ›Normalisierung‹ der wissenschaftlichen Prämissen und Methoden pretendierte – und tatsächlich eine Normalisierung des Forschungsgegenstands betreibt: also politischer, sozialer und kultureller Verhältnisse, die alles andere als normal gewesen sind.

### **Wetterwart, Flieger, Astronom**

Die Neigung, den Streit um Fanck zu personalisieren, ist freilich alt, und neben seinen Kritikern und Verehrern ist der Regisseur selbst mit seinem egomanen Drang, sich zu monumentalieren (der sich ausnahmslos durch alle seine Schriften zieht), mit dafür verantwortlich zu machen, dass es dabei stets um Verdammnis oder Verklärung ging. Zu einer ersten ›Neubewertung‹ setzte schon Béla Balázs an, als er 1931 im Vorwort zu Fancks Filmbuch »Stürme über dem Montblanc« den Verächtern seiner Berg- und Naturfilme, die inzwischen den Weg von der Freiburger Berg- und Sportfilm-Gesellschaft in die Studios und vor allem in die Bilanzbuchhaltung der Ufa gefunden hatten, entgegenhielt, Fanck sei »der

172 Horak 1997 a, S. 9 f.

größte Filmbildner der Natur«; er habe »zum erstenmal das Riesenpathos kosmischer Naturgröße im Film erstehen lassen«; er habe »uns eine ungeheuerere Welt der Ungeheuer erschlossen und unseren Menschenblick mit seiner Kamera mitten hineingeworfen, uns zum Mitleben gezwungen.«<sup>173</sup> Dass sich die Superlative, die Fanck selbst in seinen Äußerungen vorgegeben hat, in den Texten seiner Rezensenten und Biographen fortpflanzen, erleichtert einer distanzierten, analytischen Betrachtungsweise nicht gerade die Arbeit. Freilich eröffnete Balázs, als er das Risiko einging, ausgerechnet die dramatischen Handlungen in Spielfilmen wie *DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ* (1929) und *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* (1930) als erschütternde Dichtungen zu rechtfertigen, einen Streit, der heute ausgestanden ist – darüber, dass es sich bei diesen Plots um »Groschenheft-Ideen«<sup>174</sup> handelte, besteht inzwischen weitgehend Einigkeit. »Natur ist nicht mehr primäres Symbol oder sekundäre Metapher, Natur ist die majestätische Kulisse, hinter der sich die Rumpelkammer der bürgerlichen Remythologisierung verbirgt.«<sup>175</sup>

Richtig ist – darauf weist Eric Rentschler hin –, dass Fancks Filme für eine bestimmte Zeitspanne den gesamten, lager-übergreifenden Kulturdiskurs der Weimarer Republik dominiert haben. »Die Filme werden allenthalben bejubelt«<sup>176</sup> – vom »Film-Kurier« bis zum »Kinematograph«, vom »Berliner Börsen-Courier« bis zum »Völkischen Beobachter« und zur »Roten Fahne«. Der ›linke‹ Balázs ist in diesem Feld eine Art Integrationsfigur. Und in einem konkreten Punkt greift seine Laudatio von 1931 späteren Deutungsmustern voraus, liefert sie zumindest Hinweise für ein Verständnis seines Werks, das sich vom ›Lagerdenken‹ emanzipiert hat und sich den phänotypischen Wesenszügen des Autors und seiner Filme öffnet. Es handelt sich um die widersprüchliche Einheit von Naturmystizismus und ›Sachlichkeit‹, neoromantischer Selbstausslieferung ans Unbedingte und ›moderner‹ Witterung für die Technik und die Antriebskräfte der Zivilisation. Zwar meint Balázs (irrtümlich), die dramatischen »Naturbilder« Fancks und »ihre von Menschen erlebte lyrische Bedeutsamkeit« gegen »eine sachlich gesehene Natur an sich« abschirmen, ja in Schutz nehmen zu müssen: diese sei nur »eine wissenschaftliche oder Ansichtskarten-Angelegenheit«.<sup>177</sup> Doch da er sich – immer in der Auseinandersetzung mit den Gegnern Fancks – dem Menschentypus zuwenden muss, der in die ›ausgefallenen‹ und ›unwahrscheinlichen‹ Geschichten in 4000 m Höhe verstrickt wird und sich als dramatis persona zu bewähren hat, kommt er zu einer ebenso lapidaren wie signifikanten Feststellung: »Denn was für Menschen können in dieser Höhe natürlicherweise zusammenkommen? Wetterwart, Flieger, Astronom.«<sup>178</sup>

Wetterwart, Flieger, Astronom. Die ›Avantgarde‹ des technischen Fortschritts aus der Hochphase der Industrialisierung stellt in der Tat das Kernpersonal in Fancks romantischem Programm; zu ihm gesellt sich noch der Hochleistungssportler, genauer: der Rekordjäger als markt- und öffentlichkeitsbewusster Star einer bereits entwickelten Medienzivilisation. Bei Balázs deutet sich dieser Kontext

173 Balázs 1984, S. 287.

174 Elsaesser 1999, S. 285.

175 Brandlmeier 1997, S. 70.

176 Rentschler 1992, S. 11.

177 Balázs 1984, S. 288.

178 Balázs 1984, S. 289.

erst an, heute bestimmt er legitim das wieder erwachte Interesse am ›Fall Dr. Fanck‹. Der ›Altmeister des Bergfilms‹, als welchen ihn seine eigene Generation nach 1945 nostalgisch feierte, gilt heutiger Filmtheorie als ›Avantgardist‹ – hier hat in der Tat eine ›Neubewertung‹ stattgefunden, die allerdings die Aporien nicht auflöst, sondern nur den Akzent verschiebt und ihrerseits – als Diskurswandel – der Analyse bedarf.

Die avancierteste Position in diesem Zusammenhang vertritt Thomas Elsaesser, wenn er feststellt, »daß Fanck der Neuen Sachlichkeit viel näher steht, als das Genre ›Bergfilm‹ es vermuten ließe, während vielleicht Walter Ruttmann mit dem Bergfilm mehr zu tun hat, als uns sein Etikett des ›Großstadtfilmers‹ suggeriert.«<sup>179</sup> Die Begründungen, die Elsaesser liefert, sind schlagend: Es sind Fancks hohes Interesse an Dynamik und Energetik der Bewegung – bei letztlich schwachem Interesse »an rein narrativen Handlungs- oder Zeitabläufen«<sup>180</sup>, seine ›wissenschaftliche‹, von Muybridge und Marey inspirierte Obsession für die Bewegungsanalyse und der in seinen Filmen konstant organisierte »Zusammenprall von Technik (oft konkretisiert im Flugzeug) und Natur«.<sup>181</sup> Die Kamera, schreibt Christian Rapp, sei in Fancks Skifilmen »nicht mehr nur das neugierig ausprobierte Aufnahmegerät, sondern Meßgerät und künstlerisches Werkzeug.«<sup>182</sup> Folgt man Eric Rentschler, so hat gerade die »einzigartige Verbindung zwischen vormodernen Sehnsüchten und fortschrittlicher Technik« das Massenpublikum fasziniert und besonders Fancks Spielfilme »sowohl trotz als auch wegen (ihrer) melodramatischen Inhalte zu einem populären Genre« gemacht.<sup>183</sup>

Ähnlich wie Elsaesser rückt schließlich Leonardo Quaresima Fancks Werk in die Nähe des Avantgarde-Films, »der von den Themen und den Rhythmen der Großstadt geprägt ist (Richter, Ruttmann, Seeber)«. Aus seiner Sicht eröffnet sich hier gar ein Feld halb tabuisierter Mysterien: »Es handelt sich um eine paradoxe, sicher noch unerforschte Symbiose; aber sicher eine, die weniger singular ist, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Das Problem der Beziehung zwischen regressiven Ideologien und der Moderne stellt in Wirklichkeit einen ganz zentralen und bis heute ungelösten (bis vor wenigen Jahren nicht einmal ausgesprochenen) Aspekt der deutschen Kultur in der ersten Hälfte des Jahrhunderts dar, der sowohl seine Phase größter Ausbreitung als auch schärfster Widersprüche im Dritten Reich erfährt.«<sup>184</sup> Das Paradoxon löst sich auf, wenn man akzeptiert, dass der Kern des Problems in der Dialektik der Moderne selbst zu suchen ist – eine Einsicht, die seit Max Horkheimers und Theodor W. Adornos grundlegender Analyse<sup>185</sup> kein Rätselraten mehr erlaubt, wenngleich sie offenbar noch immer auf ihre Anwendung in der Filmgeschichtsschreibung wartet.

An der Schnittstelle zwischen scheinbar unvereinbaren Paradigmata, zwischen pathetisch aufgeladener Naturmagie und wissenschaftlich-technischer Faszination, zwischen dem konservativen, ja zutiefst reaktionären Naturlyriker und dem

179 Elsaesser 1999, S. 287.

180 Elsaesser 1999, S. 285.

181 Elsaesser 1999, S. 286.

182 Rapp 2002, S. 83.

183 Rentschler 1992, S. 26 f.

184 Quaresima 1992, S. 252.

185 Vgl. Horkheimer/Adorno 1947.

›avantgardistischen‹ Filmingenieur Arnold Fanck ist auch die Frage nach dem ›dokumentarischen‹ Impetus seiner Filme anzusiedeln: Es geht um die Energie, die durch diese merkwürdigen, höchst artifiziellen Gebilde geht, um Fancks Obsession, die Technik und Natur, Abstraktion und Narration zusammenprallen und immer wieder unversöhnt auseinander fallen lässt.

### Vorkriegs-Aktionismus

Sport und (Medien-)Technik, Rekordbesessenheit und das Bewusstsein, vor einem Publikum zu agieren, bestimmen nach eigenen Aussagen (die er allerdings erst Jahrzehnte später zu Papier bringen wird) das ›Programm‹ des jungen Fanck vor dem Ersten Weltkrieg. Nach der Ausheilung seines Lungenleidens in Davos (eine auffallende Parallele zur Biographie Wilfried Basses<sup>186</sup>) macht er sich 1909 auf, um mit ein paar Freunden »alle Gipfel des schweizer Hochgebirges zwischen 3500 und 4600 m Höhe, die man einigermaßen noch als Skitouren bezeichnen könne, zu besteigen.«<sup>187</sup> Ein Aktionismus eigener Art, von Beginn an medienorientiert: Die »fotografische Kamera« ist stets dabei, »in öffentlichen Vortragsabenden« werden die abgelichteten Schönheiten der Bergwelt gezeigt. Fanck selbst sieht hier die »Wurzeln«<sup>188</sup> seiner 1920 gegründeten Freiburger Berg- und Sportfilm-Gesellschaft. Er »verehrte Technik und Natur gleichermaßen«, schreibt Rentschler, »und sorgte dafür, daß am Drehort immer die neuesten Geräte verfügbar waren.«<sup>189</sup>

Fanck ist ein Pionier seines Fachs, aber er steht auch in einer breiten internationalen Strömung, die mit der Naturbegeisterung um die Jahrhundertwende Zulauf erhalten hat. »Das cinéastische Interesse am Alpinismus hatte nicht nur in Deutschland, sondern in allen mitteleuropäischen Ländern parallel zur touristischen Erschließung der Alpen eingesetzt«, schreibt Herbert Spaich. »Die Mitglieder des Deutschen Alpenvereins hatten dafür gesorgt, daß bis in die Hochgebirgsregionen Wege und Klettersteige angelegt wurden, auf denen Bergsteiger zuerst mit der Fotokamera und später dann auch mit der Filmkamera aus zuvor nie gesehener Perspektive Aufnahmen machen konnten – Bilder, die ganz wesentlich dazu beitrugen, daß die Reize der Alpenregion auch im Flachland entdeckt wurden.«<sup>190</sup>

Ein wichtiger Vermittler in dieser Frühzeit ist der Ethnologe Deodatus Tauern, der dem Freiburger Filmunternehmen Weltkinematograph Fanck als »Spezialisten für Skihochtouren«<sup>191</sup> empfiehlt. Fanck selbst dazu: »Hier bestand schon im Jahre 1910 eine kleine Filmfirma, deren Produzent, Gotthard [sic], die ersten deutschen Kulturfilme drehte und sogar die ersten Wochenschauen.«<sup>192</sup> Gemeint ist hier die

186 Vgl. meinen Beitrag über Wilfried Basse in diesem Band, S. 435.

187 Fanck o. J. (1956), S. 2.

188 Fanck o. J. (1956), S. 2.

189 Rentschler 1992, S. 13.

190 Spaich 1994, S. 110.

191 Fanck o. J. (1956), S. 2f.

192 Arnold Fanck: Wie einst der erste Ski-Film entstanden ist. Typoskript, datiert 23. Juni 1970 (Münchener Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

Freiburger Firma Express-Film, die von Bernhard Gotthart nach seiner Trennung von der Weltkinematograph gegründet wurde und sich, wie diese, auf Natur- und Lokalaufnahmen spezialisierte; 1911 erregt sie Aufsehen mit dem Versuch, eine tägliche Filmberichterstattung unter dem Titel DER TAG IM FILM auf den Markt zu bringen.<sup>193</sup> Der Kontakt ist entscheidend für den Medienwechsel, den Fanck schon vor dem Weltkrieg vollzieht. Beim Fotografieren von Wolken notiert er ein schmerzliches Defizit: Die Bilder sind starr, der eingefangenen Natur fehlt es an Dynamik und Bewegung. »Es ist daher kein Zufall, daß ich mit meinen ersten großen Ski- und Kletterfilmen zunächst Sportfilm-Regisseur wurde und überhaupt die Natur – zunächst vor allem die Welt der Berge – ›bewegt‹, d. h. lebendig, werden ließ.«<sup>194</sup> (Die Wolken haben es ihm besonders angetan: 1924 wird er im Engadin, unter dem Titel DAS WOLKENPHÄNOMEN IN MAJOLA, die »seltsamen Luftausgleichströmungen mit Wolkenkaskaden und langgezogenen schmalen Wolkenbändern«<sup>195</sup> am Majola-Pass filmen.)

Fanck zeigt einen Vorkriegs-Aktionismus, der sich vom heroisch gestimmten Tatendurst der jungen deutschen Intelligenz vor 1914 nicht grundsätzlich unterscheidet, aber eine ›moderne‹, dem Tempo der Industrialisierung und Medialisierung adäquate Komponente aufweist. Er weiß, dass er ein ›Programm‹ absolviert; er sieht sich, während sich die Kinematographie gerade in ortsfesten Vergnügungsstätten etabliert, schon als »Sportfilm-Regisseur«, und er entwickelt ein originäres Interesse am Phänomen der Bewegung, genauer: am physikalischen Prozess ihrer Wahrnehmung durch das menschliche Auge. Ihn fesselt die Aufnahmetechnik des Films, und 1919 weiß er, dass eine »primitive Ernemann-Kamera« und »3000 m Abfallfilm«, Restmaterial größerer Spielfilmproduktionen, ausreichen, um nicht nur Bewegung in die starre Natur zu bringen, sondern den »erste[n] abendfüllende[n] Natur- und Sportfilm« zu drehen, »von dem man wohl, ohne unbescheiden zu sein, sagen darf, daß er der Anfang zu einer ganz neuen Filmgattung wurde.«<sup>196</sup>

Als Bescheidenheit verkleidete Aufschneiderei und die jeweils passende Formel einer mediengerechten captatio benevolentiae werden in den kommenden drei Jahrzehnten zum Inventar gehören, mit dem sich Fanck in der deutschen Medienindustrie als vielbeschäftigter Grenzgänger unentbehrlich zu machen sucht. Auch die innige Verbindung zwischen Kriegs- und Medientechnologie bleibt ihm nicht fremd: Die Zeitlupe lernt er kennen, als er »im letzten Jahr des Weltkrieges anlässlich von Messungen der Durchschlagskraft von Granaten an Panzerplatten« mit einer Spezialkamera von Ernemann in Berührung kommt. »Die Erinnerung an den fantastischen Eindruck, den es mir damals gemacht hatte, wie eine Granate langsam durch die Luft geflogen kam und sich gleichsam ganz gemächlich vor meinen Augen durch eine solide Panzerplatte hindurchbohrte, hatte mich als ein von Menschaugen noch nie gesehenes Wunder niemals losgelassen.«<sup>197</sup> Das Faible für Ballistik verbindet Fanck mit Martin Rikli, der sich zu Beginn des Zweiten

193 Vgl. Jung 2001, S. 30.

194 Fanck o. J. (1956), S. 4.

195 Das Wolkenphänomen von Majola. In: Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Nr. 3, 27. 3. 1926.

196 Fanck o. J. (1956), S. 5.

197 Fanck o. J. (1956), S. 7.

Weltkriegs bei der Ufa darauf spezialisieren wird, »fliegende Geschosse«<sup>198</sup> zu filmen; auch sind vermutlich beide gleichermaßen von der Fortschrittlichkeit wie Nützlichkeit dieser Technologie überzeugt. Fanck kommt die Zeitlupe vor allem für seine Skifilme zugute, hier wiederum der filmischen Darstellung des Skisprungs – ihm gewinnen er und sein Gefährte und Kameramann Sepp Allgeier bereits früh Effekte ab, die von den heutigen TV-Reportagen allenfalls im technischen Bereich überboten werden.

Arnold Fanck lernt, sich im Mediengeschäft zu orientieren – und er lernt, wie an Produktions- und Investitionskapital heranzukommen ist: Hierin – und nicht in seinem Unvermögen, mit Kleingeld umzugehen – zeigt sich seine Modernität. Zwar muss er seine Tätigkeit als unabhängiger Produzent nach fünf Jahren aufgeben und wird mit seiner Firma »von der allmächtigen Ufa aufgeschluckt und nach Berlin verfrachtet«, aber er selbst schätzt bald den »Sprung in die finanzstarke Filmindustrie Berlins« als Vorteil ein: »Denn dadurch erst kam ich endlich an die Kapitalien heran, wie sie nun einmal unbedingt nötig sind, wenn man Filme von Weltformat machen will [...]«<sup>199</sup> Wichtige Kontakte zur Aafa-Film, zur Ciné Allianz und zu Carl Laemmles Universal erleichtern ihm den schnellen Einstieg in die auch international chancenreiche Großproduktion.

Weder die ausgeprägte Witterung für die Gesetze des modernen Medienmarktes noch sein wissenschaftliches Interesse am Film oder seine Aufgeschlossenheit für neueste Technologien hindern Fanck freilich daran, seine Auffassung vom Handwerk mit reichlich hohlen idealistischen Konfessionen zu überwölben und in der Auseinandersetzung zwischen dem klassischen Kunstbegriff des deutschen Bildungsbürgertums und einer modernen, sachlich-materialorientierten Ästhetik eine klare Position gegen die Avantgarde zu beziehen. Als er sich nach der Premiere von *DER HEILIGE BERG* (1926) heftigen Angriffen der linken Presse ausgesetzt sieht, schreibt er in einem sehr persönlich gehaltenen Brief an einen Freund, Professor Ludin: »[...] alles, was einen noch so ehrlichen Pathos hat oder gar in wirklich ernster Weise noch daran zu erinnern wagt, daß es auch in unserer heutigen Zeit noch Worte gibt, die einen hohen allgemeinen Wert enthalten, ist ja der modernen placierten Seele zum großen Teil ein Greul, und doch können wir ja aus der Wertlosigkeit der modernen, größten Teils nur in der Form glänzenden, im Inhalt aber leeren Kunst der heutigen Zeit nur herauskommen, wenn wir wieder auf der Grundlage weiterbauen, die unsere deutschen Klassiker uns vorgezeichnet haben.«<sup>200</sup>

Fanck vor dem Hintergrund dieses und einer Vielzahl ähnlicher Bekenntnisse pauschal der Weimarer Avantgarde zuzuschlagen, ist zumindest ein schwieriges Unterfangen. Unter Hinweis darauf, dass der Regisseur letztlich gegen das Illusionskino optiert und die »selbstreflektierenden Schauwerte einer verbildlichten Natur« zu seiner Sache gemacht habe, erteilt ihm Horak das Prädikat eines Modernisten und Avantgardisten des Films.<sup>201</sup> Damit stehen der Avantgarde-Begriff selbst und sein ästhetisch-politischer Kontext zur Disposition. Dem Selbstver-

198 Rikli 1942, S. 370.

199 Fanck o. J. (1956), S. 14f.

200 Arnold Fanck: Brief an Prof. Ludin, Berlin-Schöneberg, 27. 10. 1927, S. 2 (Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

201 Vgl. Horak 1997 b, S. 28.

ständnis der (internationalen) Avantgarde der 20er Jahre ist nicht nur der materialbewusste Umgang mit (selbst)reflexiven ästhetischen Strategien in einem vielfältigen Mediumfeld inhärent, sondern auch der Anspruch, die eigene kunst- und kulturideologische Position zu reflektieren und sie gegen die Tradition abzusetzen. Dies kennzeichnet übrigens auch die Vertreter der »Avantgarde der Rechten« – ein Begriff, den Horak vorschlägt, um Missverständnisse zu vermeiden und Fanck genauer zu verorten. Doch die Beispiele, die er nennt, zeigen, dass diese Differenzierung wenig hilfreich ist: Gottfried Benn und Ernst Jünger, die um 1930 im politischen Feld rechte Positionen beziehen, distanzieren sich mit ihren ästhetischen und kulturtheoretischen Konzepten entschieden von der ›klassischen‹, bildungsbürgerlichen Tradition. Mit ihnen hat Fanck gewiss wenig oder gar nichts gemeinsam. Ein ganz anderer Fall ist die gleichfalls von Horak genannte Thea von Harbou, die zweifellos eine Rolle als ›Avantgardistin‹ beanspruchen darf, freilich nur auf dem Gebiet einer überaus modernen, multimedialen Vermarktung ihrer massenwirksamen Drehbuch-Ideen.

Wenn es in der Weimarer Republik eine ›linke‹ und eine ›rechte‹ Avantgarde gegeben hat, so ist Fanck wohl weder der einen noch der anderen zuzurechnen. Eher ist er, wie übrigens auch seine Schülerin Leni Riefenstahl, als Grenzgänger zwischen einer zutiefst traditionalistisch-romantischen Kunstauffassung und avantgardistischen Konzepten im relativ engen Bereich der Kameraästhetik zu sehen. Die avancierten künstlerischen Konzepte hat er virtuos praktiziert, ohne von seiner Grundauffassung die geringsten Abstriche zu machen. Gerade diese ›Mischung‹ prädestinierte ihn, im diffusen Bühnenlicht der Weimarer Verhältnisse, zu einem deutschen Medienstar und zum Leitbild für eine – freilich beträchtliche – Zielgruppe.

### Ungestellte Natur?

War Dr. Fanck ein Dokumentarist, gehört er in eine Geschichte des deutschen Dokumentarfilms? Rentschler meint, alle seine Filme seien »zugleich aufwühlende Dokumentarfilme, deren Anziehungskraft eher von den Bildern als von Figuren oder Handlungen ausgeht.«<sup>202</sup> Fanck selbst hat mit nachgerade ingrimmiger Naivität auf der ›Echtheit‹ seiner Naturaufnahmen, zumal der Kunststücke seiner tollkühnen Skiläufer bestanden – von einer eher ahnungslosen Kritik wurde sie immer wieder in Zweifel gezogen. Das beginnt bereits mit dem zweiteiligen Werk *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* (1920 und 1922), mit dem Fanck nicht nur Berühmtheit erlangt, sondern eine dem modernen Medienstar adäquate ›community‹ von begeisterten Bergsteigern und Skiläufern aufbauen kann. Der Zweifel an der Authentizität seiner Filme habe sich, schreibt Fanck 1932, »von Jahr zu Jahr gesteigert, ganz proportional zu den in den Filmen gezeigten körperlichen und sportlichen Leistungen.«<sup>203</sup> Er verteidigt seine Aufnahmen, ganz im Sinn der Neuen Sachlichkeit, als ›Tatsachenbilder‹; gleichzeitig schwingt sein Rekord- und Leistungsbewusstsein mit: Mit jedem neuen Film will er nicht nur die Tatsachen

202 Rentschler 1992, S. 8.

203 Fanck [1932] in Horak 1997, S. 168.

des vorangegangenen, sondern auch die Kunstfertigkeit ihrer Präsentation übertrumpfen. Thomas Brandlmeier, der Fanck durchaus einen »dokumentarischen Objektivismus«<sup>204</sup> zugesteht, bemerkt dazu trocken: »Mit großer Naivität betont er immer wieder, daß er die ungestellte Natur zeige – und beschreibt dann wieder seitenlang, welche Anstrengungen er und seine Mitarbeiter unternahmen, um der Natur genau die Effekte abzutrotzen, auf die es ihm ankam.«<sup>205</sup>

Tatsachen-Obsession ist Arnold Fanck gewiss nicht abzuspüren, auch wenn sich seine Motivation in ihr keineswegs erschöpft. Schon 1913, als er sich mit Sepp Allgeier, seinem Freiburger Freund Hans Rohde und dem Ethnographen Deodatus Tauern aufmacht, um mit Filmkamera und Skiern den Monte Rosa zu besteigen, geht es ihm sowohl um Authentizität als auch um das Primat, mit der Nase vorn zu sein: »Die ersten Filmaufnahmen einer winterlichen Skihochtour. [...] Wir drehten an diesem ersten Schönwettertag eine Aufnahme nach der anderen bis ungefähr zur halben Monterosa-Höhe.« Fanck und Rohde steigen weiter, während Allgeier und Tauern die defekte Kamera reparieren, und erreichen den Gipfel. Was tun? »Wir stiegen ein Stückchen ab, bis wir die beiden unten am Sattel sehen konnten, und brüllten ihnen zu, sie sollten mit der Kamera heraufkommen, damit wir auch noch eine Gipfelaufnahme bekämen.« Bei der Abfahrt wird es schwierig: Allgeier und Tauern müssen immer ein Stück vorausfahren, die Kamera positionieren und den beiden anderen ein Zeichen zum Losfahren geben. »Entweder mit Abschwingen vor der Kamera oder zwischen den riesigen Gletscherspalten hindurch oder mit langen Schußfahrten an der Kamera vorbei etc.«<sup>206</sup> Die adäquate Positionierung der schweren Kameraapparatur im freien Gelände – seit den Tagen Lumières eine Hauptsorge der »optischen Berichterstatter« – beschäftigt den »Dokumentaristen« Fanck immer wieder. 1924 berichtet Luis Trenker über die Dreharbeiten zu *DER BERG DES SCHICKSALS*, »wie groß die technischen und sportlichen Anforderungen« gewesen seien. »Die allergrößten Schwierigkeiten bereitete uns meist die Aufstellung der Aufnahmeapparate.«<sup>207</sup>

Fancks erster mit Sepp Allgeier gedrehter Film, *4628 METER HOCH AUF SKIERN. BESTEIGUNG DES MONTE ROSA*, produziert von der Freiburger Express-Film (1913), der in einer etwa zehnminütigen viragierten Fassung erhalten ist, fällt bereits durch ausgiebige Panoramaschwenks über die oberhalb Zermatts leuchtenden Gebirgskämme auf; er widmet sich in Detailbeobachtungen den Skiern und der Ausrüstung der Protagonisten und nimmt mit seinen Abfahrten im Schlussteil die sportliche Brillanz späterer Fanck-Filme vorweg.

*DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS, TEIL I* (1920) führt zunächst elementare Skitechniken, die »komischen Bewegungen« von Ski-Anfängern und 40-Meter-Sprünge von einer Schanze vor, bevor es in die Berge geht und der Aufstieg über steile Hänge im Jungfrau-Gebiet oder das Abseilen über Gletscherspalten die Protagonisten – die »deutschen Meisterfahrer Schneider (St. Anton), Dr. Baader, Dr. Villinger« – vor erhebliche Schwierigkeiten stellen. Begegnungen mit Wolken und ewigem Eis, Gletscherwanderungen, die Bezwingung der Firnwand ohne

204 Brandlmeier 1997, S. 72.

205 Brandlmeier 1997, S. 77.

206 Arnold Fanck: Wie einst der erste Ski-Film entstanden ist. Typoskript, datiert 23. Juni 1970 (Münchener Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

207 Trenker 1924, S. 358.

Skier komponiert Fanck bereits hier zu Sequenzen, die bis zum Höhepunkt des von ihm kreierten Skifilm-Genres, dem Spielfilm *DER WEISSE RAUSCH* (1931), mit wechselnden Attraktionen immer wiederkehren werden. Es folgt die rasante Abfahrt aus 4200 m Höhe ins Tal, bei der Eisfelder und Gletscherspalten überwunden und schwere Stürze riskiert werden, am Ende »ein letztes Hinabtollen in sausenden Schwüngen, jubelnden Schußfahrten, daß der Schnee in Wolken aufstäubt – traumhaft unwirkliches Glück – das ist das Wunder des Schneeschuhs.«<sup>208</sup>

Zwischendurch brilliert Fanck mit selbstreferentiellen »Filmscherzen« (Zwischentitel), indem er den Streifen einfach rückwärts laufen lässt oder den Kameramann im Kampf mit den Schneemassen zeigt: »Der Operateur – wie er arbeitet und wie er gestört wird«. Ein »Dokumentarismus«, der auf sich selbst verweist: Fanck will Tatsachenbilder zeigen, aber auch die medialen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind. Nicht zuletzt ist er Didaktiker. Er will lehren: Er will den der Natur entfremdeten Zuschauern in der Großstadt die »Wunder der Natur« nahe bringen – und er will den vielen »Experten«, die ihn anfeinden, zeigen, was eine Harke ist. Konkret: Fanck ist auch, ganz simpel, Ski-Lehrer; 1926 bringt er gemeinsam mit seinem Ski-Star Hannes Schneider ein Lehrbuch heraus, das den zahllosen Anfängern, die, von seinen Filmen animiert, in die Berge ziehen, ein »System des richtigen Skilaufens und seine Anwendung im alpinen Geländelauf« verkauft.<sup>209</sup>

Dennoch ist *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* mehr als nur »eine Mischung aus Skilehr- und Propagandafilm für das Hochgebirgsskilauen«,<sup>210</sup> wie Horak schreibt. Fanck selbst ist sich offenbar über die Zuordnung seines Erstlings nicht im Klaren. Einerseits verspricht er im Vorspann eine »Theorie des Skilaufs« (dem entsprechen einige ungewöhnlich lange, deskriptiv gehaltene Zwischentitel), andererseits preist er in dem vermutlich von ihm selbst verfassten Programmtext einen »Naturspielfilm« an. Der Begriff irritiert, denn der Film fällt schon insofern aus dem Rahmen der (Kino-)Konventionen, als er entschlossen auf fiktionale Narrationselemente im Sinne des Spielfilms verzichtet. »Naturspielfilm« signalisiert eher ein Programm: Fanck will den konventionellen Kino-Spielfilm mit Hilfe der »Dramatik«, die dem Naturgeschehen und sportlichen Leistungen innewohnt, überbieten und eine neue kinematographische Attraktion schaffen, es geht ihm um eine (Medien-)Sensation. In der Tat gelingt ihm, unterstützt von der virtuosen Kamertechnik Sepp Allgeiers, etwas Neues: eine Definition der Kinematographie aus dem Zusammenspiel von Flächen, Körpern, Licht und Linien – vor einer Folie aus Steilhängen, Gletscherbrüchen, Eisblöcken und Wolken, die dem Zivilisationsmenschen das Tatsachenbild »reiner Natur« und zugleich deren Mythos offeriert.

Dem Skifilm gelingt – so Christian Rapp –, »was die Bergfotografie nur anstreben konnte: die Landschaft über den Körper zu definieren, und sie mittels des Körpers zu dynamisieren.«<sup>211</sup> Vehikel der Dynamisierung sind die Körper-Silhouetten der Skiläufer, die Spuren, die sie der weißen Fläche einschreiben – und der

208 Filmprogramm zu *DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS* (Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

209 Vgl. Fanck/Schneider 1926.

210 Horak 1997 b, S. 20.

211 Rapp 2002, S. 81.

stäubende Schnee, der sie in der Schussfahrt einhüllt und beides, die Körper und ihre Spuren, gleichsam ›verwischt‹, in reine Bewegung aufzulösen scheint. »Der Skifahrer als Bewegungsmoment verwandelt Landschaft in einen dreidimensionalen Raum« – in einen Raum, den das Bewegtbild grafisch generiert: Die Schneehänge fungieren bei Fanck »als Zeichenflächen, in die alle möglichen Muster eingetragen werden konnten.« Der Regisseur agiert gleichzeitig als Grafiker und Inszenator – er schreibt »Länge und Ziel innerhalb des Bildausschnitts, sogar die Schwünge und Schwungarten seiner Skiläufer genau vor.«<sup>212</sup> Eine im Kern romantische Allmachtsphantasie – der Künstler, der aus dem Ringen mit der Natur als ›Schöpfer‹, als Demiurg hervorgeht – findet hier noch einmal zu sich selbst.

Gegen die erdachten Handlungen der Spielfilmdramaturgie bringt Fanck im SCHNEESCHUH-Film *sein* ästhetisches Repertoire in Stellung, das er im Wesentlichen mit zwei axiomatischen, in seinem Verständnis nicht hinterfragbaren Begriffen umschreibt: ›Dramatik‹ und ›Wirklichkeit‹. »Liegt nicht schon im Kampfe des Menschen mit der Natur eine wilde Dramatik? Liegt nicht schon in der bloßen Bewegung ein starkes dramatisches Moment, das man nur richtig zu fassen brauchte?« Im »Naturspielfilm« werde Todesverachtung nicht »durch geschickte Aufnahme« vorgetäuscht – er zeige vielmehr »ein wirkliches Spielen mit der Gefahr«, den Zuschauer erwarte »wirkliche Sensation«. Dramatik und Wirklichkeit erfahren schließlich ihre Apotheose im Triumph des kämpfenden Menschen: »Den Winter wollen wir Euch zeigen und seine Beherrschung durch den Menschen.«<sup>213</sup>

Die missionarische Tonlage ist, wie in vielen anderen Texten Fancks, nicht allein seiner Marketing-Strategie zuzuschreiben – der Autor meint es ernst mit sich selbst, mit der Welt und seinem Publikum. ›Dramatik‹ ist in diesem gedanklich-emotionalen Kontext existenziell aufgeladen, ein Begriff, der mit den psychologischen Konstruktionen und Genre-Kategorien der Spielfilmdramaturgien nicht kompatibel ist, ebenso wenig wie sich Fancks Wirklichkeitsverständnis an die enge Tatsachenfixierung des Lehr- und Kulturfilms oder gar an die dokumentarischen Bestrebungen der wenige Jahre später auftretenden Filmavantgarde anknüpfen lässt. Schließlich: Auch das Bild vom Menschen, der im immerwährenden Ringen mit der Natur letztlich über sie triumphiert, ist archaisch fundiert und lässt Fanck – ungeachtet seiner Aufgeschlossenheit für Wissenschaft und Technik – weniger als Repräsentanten der Moderne denn als neoromantischen Pathetiker erscheinen.

Brandlmeier sieht in Fancks Berg-Spielfilmen der kommenden Jahre die visuelle Tradition des Romantikers Caspar David Friedrich wirksam, in den frühen Skifilmen hingegen den »idealistischen« Gestus des Landschaftsmalers Joseph Anton Koch. Hier werde »die Natur hereingenommen in ein kinematographisches Ideal: die totale Beweglichkeit des Menschen in der Natur.«<sup>214</sup> Tatsächlich scheint die rigide Abtrennung der Natur vom ›entfremdeten‹ Leben der Zivilisation, die Fanck zu überbrücken hofft und gerade mit den psychodramatischen Klischees seiner Spielfilme fortschreibt, in den frühen Skifilmen spielerisch aufgelöst und einem ebenso souveränen wie heiteren Umgang des Menschen mit der Natur zu wei-

212 Rapp 2002, S. 81.

213 Filmprogramm zu DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS (Münchner Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

214 Brandlmeier 1997, S. 70.

chen. Auch hier vagabundiert Fanck als Grenzgänger: zwischen dem missionarischen Ernst seiner naturmystischen Philosophie – und dem ›freien Spiel‹, mit dem er sich der Natur und den Möglichkeiten des Mediums anvertraut. Die Fortsetzung des SCHNEESCHUH-Films, *EINE FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN* (1922), ist dafür ein überzeugender Beleg. (Als Spielfilmregisseur wird er wenige Jahre später, 1927 mit seinem Ufa-Film *DER GROSSE SPRUNG*, darüber hinaus beweisen, dass er sich auch dem komischen Metier nicht verweigert und in der Lage ist, seine fundamentalistische Naturphilosophie den ›trivialen‹ Bedingungen des Genrekinos anzupassen.)

### Ästhetische Brüche

Dem ersten Teil des SCHNEESCHUHS, in den Fanck 9000 Schweizer Franken investiert hat<sup>215</sup>, stehen die großen Verleiher zunächst ohne Verständnis gegenüber. Bei der Deulig, der Ufa, der Decla – »überall ein großes Schütteln des Kopfes ob solcher abgrundtiefen Naivität, dem Publikum zumuten zu wollen, sich anderthalb Stunden lang anzusehen, wie vier Skiläufer auf einen Berg stiegen und wieder herunterfahren.«<sup>216</sup> Fanck, »absolut überzeugt davon, daß dieser Film dem Publikum gefallen werde«, setzt sein Werk ohne und gegen die Filmbranche und ihre Kinoketten durch. Er mietet in seiner Heimatstadt Freiburg den großen Paulusaal, baut selbst den Projektor auf und veranstaltet seine eigene Premiere. »Und siehe da, der Erfolg übertraf sogar meine Erwartungen. Das Publikum applaudierte schon vom ersten Akt ab und in immer kürzeren Pausen andauernd mitten im Film, und am Schluß war des Jubels kein Ende.«<sup>217</sup>

Der Erfolg ermutigt Fanck, sein Konzept von ›Wirklichkeit‹ und ›Dramatik‹ und das einfache Erzählschema des SCHNEESCHUH-Films in einem verwandten Sujet zu erproben. Im Frühjahr 1921 lässt er Hannes Schneider und Ilse Rohde als Bergsteigerpaar den Monte Rosa über den Lyspass erklimmen (*IM KAMPF MIT DEM BERGE*), als Kameramann ist wieder Sepp Allgeier dabei, die Musik für die Kinoaufführung schreibt kein Geringerer als Paul Hindemith. Horak benennt detailliert die künstlerischen Schwächen dieses ebenso langen wie ›dokumentarisch‹ kargen Streifens: »Da der Film ohne Nahaufnahmen gedreht wurde, so daß die Zuschauer die zwei Hauptpersonen niemals wirklich zu Gesicht bekamen, konnten sie auch keine Sympathie für die Bergsteiger entwickeln. Hatten die amerikanischen Filmemacher längst gelernt, daß sich der Rezipient erst mit der Handlung identifizieren kann, wenn er die agierenden Personen ›kennt‹, und daß Nahaufnahmen und eine Regie der Blicke diese Identifikation forcieren, so kümmerte sich Fanck wenig um solche Konventionen.«<sup>218</sup> Ben Gabel geht in seiner Kritik noch weiter; er macht den »Komplettierungszwang«, dem der Regisseur nur allzu oft erliegt, und »eine gewisse formale Rustikalität« dafür verantwortlich, dass »alle seine Filme Schwierigkeiten mit dem Raumgefühl« haben.<sup>219</sup> Nicht zuletzt grund-

215 Vgl. Horak 1997 b, S. 17.

216 Fanck o. J. (1956), S. 11.

217 Fanck o. J. (1956), S. 11.

218 Horak 1997 b, S. 24.

219 Gabel 1992, S. 41.



DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. II. TEIL. Arnold Fanck. 1922

legende Probleme mit der Montage haben dazu beigetragen, dass auch die großen Spielfilme Fancks Merkmale des Gestaltlosen, formal Unbewältigten aufweisen.

Seinen ersten SCHNEESCHUH-Film wertet Fanck unterdessen in München und Berlin aus – und gerade der Erfolg in den Metropolen bestärkt ihn in seiner intuitiv richtigen Einschätzung, dass er seine Klientel nicht bei den ›Experten‹, sondern bei einem urbanisierten, vom Naturerleben abgeschnittenen Millionenpublikum mit seinen nicht ausgelebten Wünschen finden werde: »Hier drückte sich die Sehnsucht des Städters aus nach Licht und Sonne und Schnee und Bergen und überhaupt nach der Natur, die er größtenteils so weitgehend entbehren muß.«<sup>220</sup> In den Emotionen seines Publikums findet der Regisseur dankbar seine eigenen Empfindungen wieder. Beide Dispositionen weisen dasselbe Grundmuster auf: ein in den Wohn- und Lebensverhältnissen der Nachkriegsjahre objektiv begründetes Verlangen nach einem (für die meisten unerreichbaren) alternativen Leben in Luft und Licht – und ein vom Bürgertum des 19. Jahrhunderts lancierter, längst »fadenscheiniger Naturbegriff«<sup>221</sup>, dem Fanck in seinen Filmen noch einmal eine quasi-religiöse Aura verschafft.

Der Regisseur ist selbstkritisch; des ersten Publikumserfolgs ungeachtet bekennt er wenig später, mit dem »ersten Schneeschuhfilm« sei er »nur landschaftlich einigermaßen zufrieden«; sportlich gesehen bilde er nicht gerade einen Höhepunkt, »und rein filmtechnisch betrachtet war er ein Anfängerwerk«. Das Publikum habe »über den filmtechnischen Mangel des Fehlens von Handlung gütig« hinweggesehen.<sup>222</sup> An dieser Feststellung fällt zweierlei auf. Zum einen korrigiert Fanck offensichtlich die noch 1919 mit Emphase geäußerte Ausschließlichkeit, die er – gegen die Fiktionalität des Spielfilms – allein der ›Wirklichkeit‹ und ihrer ›Dramatik‹ eingeräumt hat. Zum anderen neigt er dazu, im Fehlen einer Handlung nur einen »filmtechnischen« Mangel zu sehen, der auch mit technischen Mitteln zu beheben sei. Diese verkürzte Sicht auf die Besonderheiten und spezifischen Qualitäten fiktionalen Erzählens rührt womöglich aus Fancks nur schwach ausgeprägtem Interesse »an rein narrativen Handlungs- oder Zeitabläufen« (Elsaesser) und erklärt vielleicht, warum in seinen großen Spielfilmen ein ästhetischer Bruch zwischen der ›Dramatik‹ der Naturaufnahmen und den schematisierten, an den Studioproduktionen des Genrekinos orientierten Konflikten des agierenden Personals schwer zu übersehen ist.

### Jede Einstellung ein Kabinettstückchen

Tatsächlich rüstet Fanck – mit größerem Kapital, er kann jetzt 35 000 Schweizer Franken einsetzen – zunächst logistisch auf, um sein Erstlingswerk zu überbieten. Etwas gewunden formuliert er, es gehe ihm darum, »einen wirklich einwandfreien neuen Typ für den Natur- und Sportfilm aufzustellen«.<sup>223</sup> Er will »sportliche

220 Gabel 1992, S. 12.

221 Brandlmeier 1997, S. 69.

222 Filmprogramm zu DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS, II. TEIL (Münchener Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck).

223 Filmprogramm zu DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS, II. TEIL (Münchener Stadtmuseum/Filmmuseum, Nachlass Fanck). Hier auch die folgenden Zitate.



DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. II. TEIL. Arnold Fanck. 1922

Höchstleistungen« filmen und engagiert dafür, neben einer bunten Schar von Skiläufern aus fünf Ländern, die norwegische Skisprung-Elite. Die Zeitlupenkamera soll jetzt zum Einsatz kommen – jene »wunderbare« Erfindung, »die uns loslöst von den starren Vorstellungen der Zeit«. Jedes eingefangene Bild soll ein »Kabinettstückchen« darstellen – ein weiterer Hinweis darauf, dass Fanck zweifellos ›Tatsachen‹ präsentieren will, diese aber unter Zuhilfenahme aller verfügbaren Tricks in Szene zu setzen gedenkt (ein Konzept, das der Entwicklung weit voraus-eilt und nicht nur Leni Riefenstahls Olympia-Filme, sondern auch das Design moderner Sportvermarktung im Fernsehen antizipiert). Der Einsatz der technischen Logistik in unwegsamer Natur erfordert generalstabsmäßiges Vorgehen: »20 Mann hoch schleppten wir an Seilen unseren teuersten Freund, die viele Zentner schwere Zeitlupe, da oben mit uns herum, und jede einzelne dieser Zeitlupen-Aufnahmen beansprucht viele Tage Arbeit mit Suchen, Transport des Apparates, Sprunghügelbau und Einspringen auf genau vorgeschriebene Distanzen.« Und: »Zuguterletzt muß ein Film auch eine Handlung haben, die filmtechnisch richtig aufgebaut ist.« Der zweite Teil von WUNDER DES SCHNEESCHUHS soll ein Natur- und Sportfilm, aber eben auch ein Spielfilm sein.

Fast schamhaft gesteht Fanck, dass der fiktionale Faden, den er für seinen Film gefunden hat, an Harmlosigkeit kaum zu überbieten ist – er soll gewährleisten,



DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. II. TEIL. Arnold Fanck. 1922

dass einerseits das große Publikum nicht einschläft und andererseits »auch der strenggläubigste Sportsmann« nicht irritiert ist. In *EINE FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN* organisiert Fanck eine Art Schnitzeljagd: Während der Preisverleihung nach einem internationalen Skirennen in St. Moritz wird der Sieger – kein anderer als Fancks Filmstar der ersten Stunde, Hannes Schneider – von einer jungen Frau, »Skibaby« (gespielt von Litta Korff), zu einer Verfolgungsjagd herausgefordert. Schneider erhält eine halbe Stunde Vorsprung mit der Auflage, in genau bestimmten Abständen Schnitzel auszustreuen; wer ihn innerhalb von zwölf Stunden fängt und seiner Zipfelmütze beraubt, ist Sieger. Der Rest des Films besteht aus der Verfolgungsfahrt und den Schlichen, die beide Seiten anwenden – am Ende ist es »Skibaby«, die dank ihrer List und weiblichen Raffinesse die Zipfelmütze erhascht und womöglich – Ende offen – auch das Herz ihres Trägers bezwingt.

Die Rahmung des ›nicht-fiktionalen‹ Materials durch eine konventionelle Narration ist zu dieser Zeit bereits im Kulturfilm erprobt<sup>224</sup>, nur geht Fanck weit über das bewährte Schema hinaus: Die ›Handlung‹, wie simpel sie immer sein mag, wird zum eigentlichen Movens einer rasanten Abfolge skisportlicher ›Kabinettstückchen‹, die der narrativen Logik – dem Motiv der Wette – untergeordnet sind und sich gleichzeitig zu einer Art l'art-pour-l'art-Darbietung (ski-)artistischer Extravaganzen verselbständigen. Die Genre-Zuordnungen ›fiktional‹ und ›nicht-fiktional‹ – verlieren hier ihren Sinn: Der Zuschauer findet sich eher in einem

224 Vgl. meinen Beitrag zur Semiologie des Kulturfilms in diesem Band, S. 100ff.

Kino der Attraktionen wieder, das freilich nur einem Thema, den Freuden des Skisports, gewidmet ist und von einer virtuosen, technisch avancierten Kamerastrategie in Bewegung gesetzt wird. Rentschler sieht vor allem in den frühen Skifilmen »die hinreißende Macht des Spektakels« wirksam, »die auch in vielen anderen Weimarer Filmen auftaucht«.<sup>225</sup>

Zwar wird die Kritik hervorheben, der alsbald von der Terra in den Verleih genommene Film habe es verstanden, »sportliche Meisterleistungen in der Welt der schneebedeckten Alpengipfel« mit dem »ältesten aller Filmmotive, der Verfolgung«, und mit »einer durchgehenden und fesselnden Handlung zu verknüpfen«,<sup>226</sup> doch die visuellen Effekte behalten gegenüber der Narration eindeutig die Oberhand. Fanck konstruiert seine Bilder und Sequenzen: Den Panoramaaufnahmen tief verschneiter Hochgebirgslandschaft zeichnen sich in der Ferne die Gruppen der Skiläufer wie schwarze Perlenketten ein; halsbrecherischen Schussfahrten über Steilhänge und Gletscherspalten folgen, in Zeitlupe, kühne Sprünge von Naturschanzen im Gegenlicht; Schneefontänen wirbeln auf; Wolkenmassive ballen sich über den Gipfeln, und den blendend weißen Hängen schreiben sich die Skispuren als verwirrendes Liniennetz ein. Die Licht-und-Schatten-Magie des Schwarzweiß-Films verbindet sich mit der Ästhetik der Geometrie. Von »ornamentale[n] Raumzuständen« spricht Martin Seel: »Die Szene verdichtet sich zu einem dreidimensionalen Ornament, in denen [sic] die Spuren der Skifahrer die Verbindungslinien zwischen den wechselnden Naturgestalten ziehen.«<sup>227</sup>

Viel hat Fanck abermals seinem Kameramann Sepp Allgeier zu verdanken. »Allgeier war der einzig Filmerfahrene in einem Team von Amateuren – der Autodidakt Fanck kam ja von der Amateur-Fotografie«, schreibt Thomas Brandlmeier. »Diese Filme sind am ehesten dem abstrakten Film verwandt: diagonale Teilung der Leinwand; Spuren, Kurven und Zeichen im Schnee; Jugendstil-Ornamente; kreisförmige Bildausschnitte; kleine Punkte, die am Horizont auftauchen, rasch auf die Kamera zuschießen und riesig aus dem Bild verschwinden ... Wo Fanck sich aufs Experimentelle einlässt, ist er stets am besten.«<sup>228</sup> Auch Rentschler zieht eine Verbindungslinie zum abstrakten Film der Weimarer Avantgarde: »Das Formenspiel aus Winkel, Bewegung und Linie bei der Montage der Rennszenen erinnert an die Konzeptionen eines Walter Ruttmann oder Oskar Fischinger.«<sup>229</sup> Als Experiment innerhalb des Experiments fungiert eine kleine Traumszene, die sich für den Schläfer, Hannes Schneider, in einem raffinierten Kontrast aus Zeitlupen- und Zeitrafferaufnahmen zu einem grotesk-komischen Alptraum auswächst.

Die Presse feiert *EINE FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN* nach der Uraufführung im Berliner Kino Alhambra mit einhelliger Begeisterung. Zahlreiche Rezensionen heben die Werbewirkung für den Wintersport als moderne Massenbewegung hervor. Millionen seien »zu begeistern für den Schneeschuh, für den Sport, der die Seele weitet, den Körper festigt, der stark macht nicht nur an Leib,

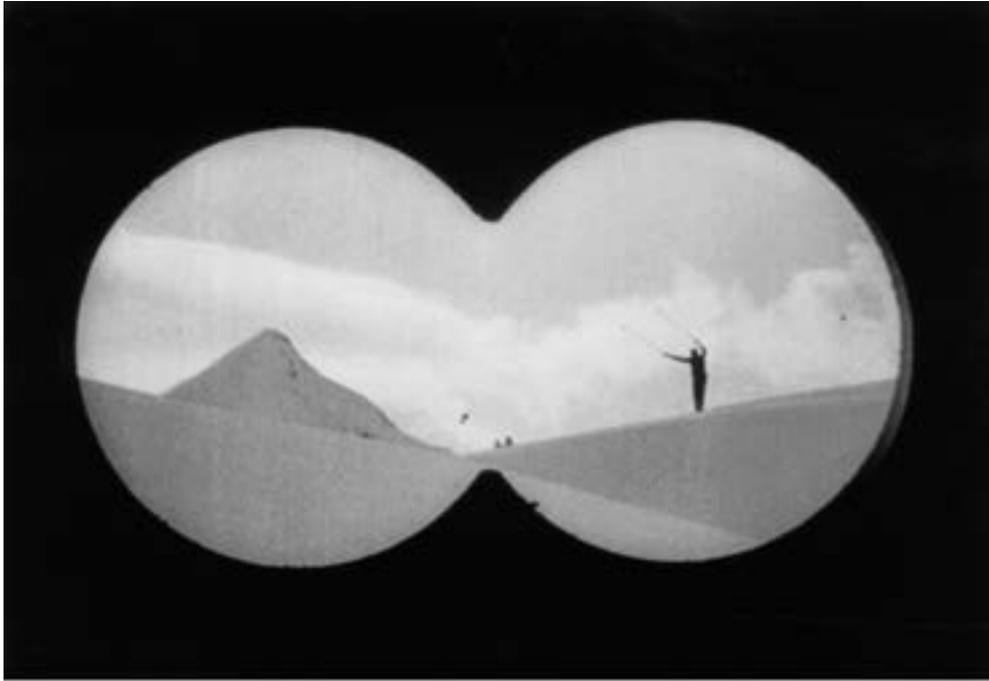
225 Rentschler 1992, S. 14.

226 Pander 1922.

227 Seel 1992, S. 77.

228 Brandlmeier 1997, S. 70f.

229 Rentschler 1992, S. 14.



DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. II. TEIL. Arnold Fanck. 1922

sondern auch an Geist« – so der »Berliner Lokalanzeiger«.<sup>230</sup> Die »Berliner Allgemeine Zeitung« empfiehlt Vorführungen in Sportvereinigungen und Schulen.<sup>231</sup> Und die meisten Kritiker sind sich darin einig, dass hier ein Naturfilm den Kulissen und geborgten Leidenschaften der Atelierfilme und des Genrekinos den Rang abgelaufen habe: »Geht heim, Dichter, Regisseure, Schauspieler des Filmateliers! Hier liegt die Zukunft.«<sup>232</sup>

Dass Fanck sich dennoch, ab 1923 mit *DER BERG DES SCHICKSALS*, dem ›großen Spielfilm‹ zuwendet, entspricht seinem Ehrgeiz, mit jedem neuen Werk sich selbst zu überbieten – gleichzeitig markiert diese für seine weitere Entwicklung eher prekäre Liaison mit der Industrie einen Bruch in seiner Biografie. Obsessive ›Tatsachenfilme‹ sind von nun an nicht mehr von ihm zu erwarten. Für einige Sportfilme der kommenden Jahre liefert er die Idee oder stellt sich als Produzent zur Verfügung. Der Auftrag, für die Schweizer Olympia-Film und den Verleih der Ufa den ersten Dokumentarfilm über eine Winter-Olympiade zu drehen (*DAS WEISSE STADION*, CH 1928), führt zu Enttäuschungen und Auseinandersetzungen mit den Geldgebern.<sup>233</sup> Die kurzen, für die Terra-Film zusammengestellten Skifilme *HÖCHSTLEISTUNGEN IM SKILAUF* und *TRAINING ZUM SKIFILMEN* (beide 1935 als volksbildende Lehrfilme prädikatisiert), bestehen überwiegend aus Aufnahmen aus dem Spielfilm *DER WEISSE RAUSCH* von 1931 (in dem der Regisseur noch einmal das Fuchsjagd-Motiv recycelt). Der späte *KAMPF UM DEN BERG* schließlich ist 1941 nur noch Erinnerung an »eine Hochtour vor 20 Jahren« (Untertitel) – Reminiszenz an die eigene heroische Epoche und ein Konglomerat von Aufnahmen, die dem fast gleichnamigen Film mit Hannes Schneider und Ilse Rohde entstammen.

In eben diesem Jahr 1941 wendet sich Fanck in einem nahezu flehenden Brief voller rhetorischer Aufwallungen an den Reichsfilmintendanten Fritz Hippler – hoffend, das Kino der Nationalsozialisten werde endlich seiner Unersetzlichkeit gewahr werden – und zugleich in der dunklen Ahnung, sein Werk könnte längst vergessen und er selbst ein eher lästiger Mahner sein: »Nein – diese Art hundertprozentig echter Naturspielfilme scheint mir doch mehr und mehr auszusterben, und außer Trenker [...] sehe ich unter dem Regisseurs-Nachwuchs weit und breit keine jungen Nachfolger [...], die in der echten Natur draußen das weiterführen und zur Vollendung führen könnten, worin wir einst die Wegweiser waren.«<sup>234</sup>

230 Berliner Lokalanzeiger, 23. 10. 1922.

231 Vgl. Berliner Allgemeine Zeitung, 22. 10. 1922.

232 Vossische Zeitung, 24. 10. 1922.

233 Ein kommentierter Drehbuchauszug zu *DAS WEISSE STADION* findet sich bei Quaresima 1992, S. 253.

234 Zit. n. Horak 1997, S. 185.

## 7.1

Jeanpaul Goergen

## Die Avantgarde und das Dokumentarische

Der deutsche Dokumentarfilm entwickelte sich Mitte der 20er Jahre nicht aus dem Kultur- oder Lehrfilm. Er entstand aus der kritischen Auseinandersetzung mit der Spielfilmästhetik, aber aus der Mitte der Spielfilmindustrie. Oskar Kalbus stellte 1956 in seinem Rückblick auf die »Pioniere des Kulturfilms« nüchtern fest: »Dem fein empfindenden Bildpoeten Ruttmann und seinem Kameramann Karl Freund verdanken wir mit dem Filmwerk von der Großstadt Berlin den ersten deutschen Dokumentarfilm [...]. Mit dem BERLIN-Film wurde der Wegweiser zur moderneren Art des Kulturfilms in Deutschland aufgestellt, zum Dokumentarfilm, zur filmischen Registrierung der aktuellen Wirklichkeit.«<sup>1</sup> Hergestellt wurde BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT nicht von einer Kulturfilm-Gesellschaft, sondern von der Fox-Europa-Filmproduktion, der deutschen Filiale des amerikanischen Fox-Konzerns, unter der Produktionsleitung von Karl Freund, einem der bedeutendsten Kameramänner des deutschen Kinos, nach einer Idee von Carl Mayer, dem wohl kreativsten Drehbuchautor jener Jahre. Walter Ruttmann hatte mit seinen abstrakten Animationsfilmen LICHTSPIEL OPUS 1–4 (1921–1925) ein außerordentliches Rhythmus-Gefühl offenbart, war aber in der Filmindustrie ein Außenseiter ohne jede Kultur- oder gar Spielfilmerfahrung. Gerade diese »Unerfahrenheit« dürfte sein Vorteil gewesen sein: Unbelastet von Konventionen und Routinen des Atelierbetriebs konnte er darangehen, einen Film zu schaffen, der von allen Beteiligten als etwas absolut Neues geplant war, für den aber noch kein Begriff existierte. Dies erklärt, zumindest teilweise, den Rückgriff auf die Bezeichnung »Sinfonie«.

Die Geburt der deutschen Filmavantgarde ist mit der Uraufführung von Walter Ruttmanns LICHTSPIEL OPUS 1 am 27. April 1921 im Berliner Marmorhaus anzusetzen. Dieser abstrakte Animationsfilm, an einem selbst entwickelten Tricktisch aufgenommen und von der eigenen Firma produziert, war eine Studie in Rhythmus und Bewegung, Farbe, Form und Musik, Ausdruck einer Suche nach der Ursprache des kinematographischen Bildes: »Malerei mit Zeit« als »ganz neue Kunst«, um »eine ganz neue Art Lebensgefühl in künstlerische Form zu bringen«.<sup>2</sup>

1 Kalbus 1956, S. 57.

2 Ruttmann 1919/20, S. 74.

Vier Jahre später fand die erste Leistungsschau der Filmavantgarde statt: Am 3. Mai 1925 versammelte die Matinee »Der absolute Film« im Ufa-Theater am Kurfürstendamm die wichtigsten Experimente aus Deutschland und Frankreich in einem Programm.<sup>3</sup> Ludwig Hirschfeld-Mack vom Bauhaus Dessau führte eine »Dreiteilige Farbensonatine« aus der Serie seiner reflektorischen Farbenspiele auf, Hans Richter zeigte *FILM IST RHYTHMUS*, Viking Eggeling seine *SYMPHONIE DIAGONALE*, Walter Ruttmann *OPUS 2, 3 UND 4*; aus Frankreich kamen *BALLET MÉCANIQUE* von Fernand Léger und *ENTR'ACTE* von René Clair. Die beiden Richtungen des »absoluten Films« hätten kaum unterschiedlicher sein können. Eggeling, Richter und Ruttmann zeigten Animationsfilme in verschiedenen Tricktechniken, während die Franzosen Léger und Clair mit Realaufnahmen ungewohnte, teils absurde, teils groteske Zusammenhänge konstruierten. Erstere bezeichnete Willi Wolfrad als »graphisch-konstruktiv«, Letztere als »photographisch-phantastisch«.<sup>4</sup> Zur ersten Gruppe gehören auch die lichtkinetischen »Farbenlichtspiele« von Hirschfeld-Mack, obwohl sie ohne Zuhilfenahme des Films entstanden, als eine Weiterentwicklung vorkinematographischer Projektionskünste.<sup>5</sup> Gemeinsam war allen die Abkehr von der »kräftige[n], ja krasse[n] Inhaltlichkeit« des Kinos, der Versuch, »rein aus dem Material bewegter Sichtbarkeiten heraus zu gestalten« und »nur sich selbst bedeutende Vorgänge« zu schaffen.<sup>6</sup> So entstanden abstrakte, »absolute« Formenspiele, die radikal neue künstlerische Lösungen erprobten und sich sowohl gegen den Spielfilm als auch gegen dokumentarische Genres abgrenzten.

Veranstaltet hatte diese Matinee die Novembergruppe zusammen mit der Kulturabteilung der Ufa, deren Dramaturg Edgar Beyfuss auch die Einführung hielt. Diese Zusammenarbeit der »Revolutionäre[n] mit den Pädagogen«<sup>7</sup> zeigt, dass es zwischen Avantgarde und Filmindustrie keine scharfe und eindeutige Frontstellung gab. Hier wird vielmehr ein Kooperationsmuster sichtbar, das auch in der Folgezeit wirksam sein sollte. Bereits bei ihrer Gründung hatte die Ufa mit der Oliver-Film die dort an antiamerikanischen Trickfilmen arbeitenden linken Künstler John Heartfield, Wieland Herzfelde und George Grosz übernommen.<sup>8</sup> Viking Eggeling und Hans Richter holten sich um 1921 für ihre abstrakten Animationsfilme Rat und Beistand in der Trickfilmabteilung der Ufa.<sup>9</sup> Ruttmann arbeitete mit der Gestaltung des »Falkentraums« für die Ufa-Produktion *DIE NIBELUNGEN* (1924, Fritz Lang) und vermarktete seine Tricktechnik in Werbefilmen für Julius Pinschewer. Sogar Erwin Piscator nahm für die technische Umsetzung seines Bühnen-Film-Experiments »Sturmflut« die Hilfe der Ufa an.<sup>10</sup> So steht auch das auf den ersten Blick gewagte Engagement des Avantgardisten Ruttmann durch die Fox-Europa in einer Traditionslinie, die sich durch die prinzipielle Offenheit der immer noch jungen Filmindustrie ohne festgeschriebene Zugangswege auszeichnet.

3 Vgl. Wilmesmeier 1994.

4 Wolfrad 1925.

5 Vgl. Stasny 2000.

6 Wolfrad 1925.

7 Bluff oder Revolution? Matinee der »Absoluten«. In: Berliner Volks-Zeitung, Nr. 212, 6. 5. 1925.

8 Vgl. Goergen 1994.

9 Vgl. Richter 1953, S. 14.

10 Wer hat angefangen? In: LichtBildBühne, Nr. 124, 26. 5. 1926.



Werbemontagen zu BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT. 1927.  
 Links: Der Rasende Reporter, von Otto Umbehrr, 1926

Die Matinee »Der absolute Film« war zugleich Höhepunkt und Ende der ersten, abstrakten, »graphisch-konstruktiven« Phase der deutschen Filmavantgarde. Eggeling starb am 19. Mai 1925, Hans Richter verdingte sich als Kunstredakteur bei der »Täglichen Rundschau« und wurde erst wieder 1928 mit seiner FILMSTUDIE filmaktiv. Ruttmann setzte seine Tricktechnik für Werbe- und Theaterbegleitfilme ein und arbeitete über ein Jahr an Lotte Reinigers abendfühlendem Silhouettenfilm DIE ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED (1926) mit. Den gemalten Trickfilm beschrieb Ruttmann Ende 1925 als »rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel.«<sup>11</sup> Die Animation war für ihn eine Schule, um die rhythmischen Grundgesetze des Films zu erforschen. Bis zu diesem Zeitpunkt sind weder von Ruttmann noch von Richter Überlegungen bekannt, den abstrakten Animationsfilm aufzugeben. »Es gibt noch keinen Film, nur eine perverse Abart photographierter Literatur! [...] Der absolute Film öffnet euch erstmalig die Augen, was die Kamera ist, kann und will!« – so Hans Richter in der Film-Nummer der von ihm herausgegebenen »G. Zeitschrift für elementare Gestaltung« von April 1926. Es geht Richter um »eine neue optische Einstellung«, die »eigentliche Sphäre des Films« ist die des »bewegten Raumes, der bewegten Fläche, der bewegten Linie.« Denn: »Der absolute Film führt das weiter, was in den bildenden Künsten begonnen wurde: Befreiung von der Nach-

<sup>11</sup> Ruttmann 1925.

ahmung des Naturgegenstandes, der Imitation überhaupt.«<sup>12</sup> Richters Betonung der Kamera als Werkzeug des absoluten Filmkünstlers hält eine Äquidistanz zum Spiel- und Kulturfilm.

### Sport und Großstadt

Am 3. Juli 1926 veröffentlichte die Fox-Europa-Film-Produktion (F. E. F.) ihre Vorschau auf die Saison 1926/27: »In dem lobenswerten Bestreben für ihre Publikumsschlager neue und unbeschrittene Wege zu finden, hat sich die F. E. F. die Mitarbeit des bekannten Filmmalers Walter Ruttmann gesichert. Walter Ruttmann, der durch seine originellen und neuartigen Filmschöpfungen die größte Aufmerksamkeit der europäischen Filmfreunde erregt hat, wird für die F. E. F. zwei Bildsinfonien ›Berlin‹ und ›Sport‹ schaffen.«<sup>13</sup> Es ist die erste Ankündigung von BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT.

An der annoncierten Sport-Sinfonie mögen Ruttmann und die Fox-Europa die große Bandbreite an Bewegungsdynamik und Rhythmusvariationen des Sujets gereizt haben, zumal Sportfilme besonders populär waren. Bereits zu Beginn der 20er Jahre hatten ›sinfonisch‹ angelegte Filme wie DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS (1920, Arnold Fanck) das Genre des Sportfilms befördert. Auch seinen nächsten Film IM KAMPF MIT DEM BERGE. 1. TEIL: IN STURM UND EIS (DE/CH 1921) nannte Fanck im Untertitel eine »Alpensymphonie in Bildern«.<sup>14</sup> Schon das »Manifesto del cinema futurista« vom 11. September 1916 pries den futuristischen Film als »sinfonia poliespressiva«<sup>15</sup>, als poly-expressive Sinfonie. 1924 wählte Viking Eggeling für seinen absoluten Film die französische Schreibweise SYMPHONIE DIAGONALE. Ein halbstündiger Kulturfilm über den Bau einer Riesenhalle aus Stahl hieß DAS EISERNE HAUS. EINE SYMPHONIE VON GEIST UND TECHNIK (1925).<sup>16</sup> 1925 bewarb die Humboldt-Film ihre Produktion NEW YORK UND DIE NEW YORKER als »Filmsinfonie einer Weltstadt in 6 Akten«.<sup>17</sup> Auch das Mitte der 20er Jahre erschienene Buch »Antlitz der Zeit« verstand sich als »Sinfonie moderner Industriedichtung«.<sup>18</sup> Allerdings wurde nur bei Ruttmanns BERLIN-Film die »Sinfonie« im Filmtitel als musikalische Analogie wörtlich genommen – wohl gleichermaßen dem Aufbau des Films als auch der (im Vorspann) ausdrücklich als »sinfonisch« charakterisierten Begleitmusik Edmund Meisels geschuldet.

Sport und Film »gemeinsam ist der Rhythmus des schnellen Erlebens, das Tempo von heute.«<sup>19</sup> DIE NEUE GROSSMACHT (1925) feierte sportliche Darbietungen, auch WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT in der erneuerten Ausgabe von 1926 konzentrierte sich auf Sportereignisse. Bei der Eröffnung des Bauhauses in Dessau

12 Richter [1926] 1986, S. 107, 108, 125 und 135.

13 Neues von der Fox Europa Film-Produktion (F. E. F.). In: LichtBildBühne, Nr. 157, 3. 7. 1926.

14 Zu Arnold Fanck vgl. den Beitrag von Klaus Kreimeier in diesem Band.

15 www.artemotore (2. 11. 2003).

16 ZK B 10512, 15. 5. 1925 (BA-FA).

17 Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer e. V., 7/1925 (Anzeige).

18 Haas o. J. (ca. 1925).

19 Ramin 1926.

wurde PAOVO NURMI, DER SCHNELLSTE LÄUFER ALLER ZEITEN (1926) gezeigt.<sup>20</sup> Die Sport-Begeisterung der Avantgarde schlug sich auch in dem Kurzfilm COMBAT DE BOXE (BOXKAMPF, BE 1927) von Charles Dekeukeleire nieder, der 1929 im Filmprogramm der Internationalen Werkbundausststellung »Film und Foto« (Fifo) gezeigt wurde.<sup>21</sup> Es ist also keineswegs verwunderlich, dass die von der Fox angekündigten »Bildsinfonien« auch das Thema Sport umfassen sollten. Vielleicht ist sogar Albrecht Viktor Blums Montagefilm QUER DURCH DEN SPORT von 1929 ein spätes Echo dieses nicht realisierten Projekts.

Bereits eine Woche nach der ersten Ankündigung der »Bildsinfonie« Berlin begründete Ruttmann in der »Film-B. Z.«, warum er nun den stofflosen, absoluten Film verlässt. »Die Europäische Fox-Produktion stellt mich vor die Aufgabe, an einem großen, rein ›stofflichen‹ Film die Lebensfähigkeit meiner Film-Anschauungen zu beweisen. [...] Im Gegensatz zu meinen bisherigen Filmen, in denen ich reine ornamentale Formen in Bewegung setzte, werden hier die jedem bekannten Dinge unserer Umwelt zu dramatischem Ablauf zusammengeballt und ergeben in ihrem Querschnitt – ohne Bindung an eine theatermäßige Handlung – die Symphonie der Großstadt.«<sup>22</sup> Diese Absichtserklärung versucht nichts weniger als die Synthese der von Willi Wolfrad als »graphisch-konstruktiv« und »photographisch-phantastisch« identifizierten Strömungen des absoluten Films zu einer neuen, nun »photographisch-konstruktiven« Richtung.

Am 10. Juli 1926 bewarb die Fox-Europa in einer Anzeige – neben DIE ABENTEUER EINER BANKNOTE (Manuskript: Béla Balázs, Regie: Berthold Viertel) und DER SOHN DER HAGAR (Manuskript: Hans Kyser) – erstmals auch BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT: »Ein Drama der Dinge. – Ein Filmwerk, das vollkommen neue Wege sucht. – Der Film von dem man sprechen wird. Der Film der 6 Mill. Darsteller und 100 000 Bauten!«<sup>23</sup> Das Konzept eines vollkommen neuartigen Films ist fertig – aber in sämtlichen Vorberichten drückt sich eine aufschlussreiche Ratlosigkeit darüber aus, wie es zu bezeichnen sei.

Obschon die Anzeige Manuskript und Regie Walter Ruttmann zuweist, reklamierte auch Karl Freund als Leiter der Fox-Europa-Produktion Idee und Verantwortung für sich. Im Juni 1926 hatte Freund die Produktionsleitung übernommen; es war somit seine erste Saison, die er Ende Juli im »Reichsfilmblatt« ankündigte: »Ich will beweisen, daß die Kamera den anderen Filmfaktoren viel zu sehr untergeordnet wurde und daß sie dazu berufen ist, eine neue Sprache für den Film zu formen. Ich will, soweit es mir irgend möglich ist, die Tradition der Sprechbühne vergessen und unermüdlich neue Filmwege und Filmeffekte aufspüren.« Hierzu zählte er den »fiebrig modernen Abenteuerstoff des ungarischen Dichters Béla Balázs«, eine »starke und raffiniert pointierte Grotteske von Szöke Szakall« ebenso wie die »vollkommen neuartigen, von Hochspannung überladenen Bildsymphonien Walter Ruttmanns«. Ruttmann, so Freund weiter, »soll dem Drama der Dinge zugeleitet werden. [...] Es bereitet sich eine filmische Überraschung vor, die in ihrer Originalität einzigartig ist. Fernab vom traditionellen Theaterdrama soll der Film als Auge – und nur als Auge – Gesichte sammeln, die

20 Film vom Bauhaus. In: Film-Kurier, Nr. 290, 11. 12. 1926.

21 Vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek 1993, S. 46.

22 Ruttmann 1926.

23 Film-Kurier, Nr. 159, 10. 7. 1926 (Anzeige).

in ihrer bunten, tausendfältigen Einheit den bezwingenden und überzeugenden Querschnitt eines Begriffs liefern.«<sup>24</sup> Das ›Film-Auge‹ ist geboren – lange bevor Dziga Wertows Filme und Theorien vom ›Kino-Auge‹ in Deutschland richtig bekannt werden.<sup>25</sup>

In einem weiteren programmatischen Text von Anfang August 1926 wurde Karl Freund noch deutlicher: »Mit hervorragendem Interesse sehe ich der Verwirklichung meines langjährigen Planes, einen Film ohne Handlung und ohne Schauspieler zu schaffen, entgegen. ›Berlin‹ – die Symphonie der Großstadt, ein vollkommen neuartiges und überraschendes Werk, welches der Maler Walter Ruttmann mit mir ausführen wird, soll dem internationalen Filmpublikum ein ganz neues Filmgenre zur Diskussion stellen.«<sup>26</sup> Unabhängig von einer Auseinandersetzung um die Urheberschaft der Filmidee und ihre Ausdeutung, die man durchaus hinter diesen Zeilen vermuten kann, ist auffallend, dass nie von Kulturfilm die Rede ist, sondern stets von einem »vollkommen neuartigen« Werk und einem »ganz neuen Filmgenre«, das zu benennen immer noch keiner der Beteiligten die angemessenen Worte findet.

Karl Freunds Ansatz des ›Film-Auges‹ gründet auf seiner These einer weitgehenden Autonomie des Kameramanns in einer sonst arbeitsteiligen und auf Zusammenwirken angelegten Filmarbeit; er vergleicht ihn mit dem Maler, Dichter und Musiker. »Eine ähnliche Unabhängigkeit trifft eigentlich, so merkwürdig das auch klingen mag, bei den Filmschaffenden einzig auf den Kameramann zu, der allein mit seinem Apparat und dem Objektiv, wenn er künstlerisch zu sehen und gestalten vermag, alles das einfangen kann, was vor seine Linse kommt. Und so sind wirklich schon Filme aus dem Gehirn eines Kameramannes gekommen und der Hand eines Kameramannes entstanden.« Als Beispiele führt er »Naturfilme« wie *NANOOK OF THE NORTH* (Nanuk, US 1922) von Robert J. Flaherty und *THE GREAT WHITE SILENCE* (*DAS GROSSE WEISSE SCHWEIGEN*, GB 1924) an. Und Freund brachte noch einmal seine Philosophie als Kameramann auf den Punkt, nämlich »daß es heute schon beinahe erfüllte Sehnsucht von uns ist, ohne große Lichtanlage, technisch kostspielige Vorbereitungen, ja überhaupt ohne das Atelier, das Leben kinematographisch einzufangen und zwar das Leben, wo wir es auch finden mögen.«<sup>27</sup> Glücklicherweise er in dem Augenblick sein, bekannte er in einer Unterhaltung mit dem Redakteur des »Film-Kurier«, »wo ich hier von diesem Tisch aufstehen kann und einen Film heute noch, jetzt in diesem Moment beginnen kann. Wenn ich die Menschen, die um uns hier herum sitzen, auf den Filmstreifen bannen kann, ohne jegliche Vorbereitung, so wie sie der Zeichner skizziert, auf der Rückseite einer Speisekarte meinestwegen, oder wie sie der Journalist feuilletonistisch abmalt in einem Artikel, den er hier beginnt zu schreiben.«<sup>28</sup>

Das Faszinierende an diesen Texten ist, dass wir hier der Entstehung eines neuen Genres beiwohnen, dem ›Film-Auge‹, das den »Geist« des kommenden Dokumentarfilms aus der künstlerischen Autonomie der Kamera definiert. Auch Ruttmann fordert die »konsequente Abwehr vom gefilmten Theater«, den Verzicht auf

24 Freund 1926.

25 Vgl. Tode 1995, 1997 und 2000.

26 Freund 1926 a.

27 Freund 1927, S. 142.

28 Clarus 1926.

»gestellte Szenen« und Zwischentitel. Mit dem ersten Punkt jener vier »Faktoren«, die er im Mai 1927 als manifestartige Programmatik seines BERLIN-Films veröffentlicht, weicht er jedoch grundsätzlich von den Vorstellungen seines Produktionsleiters ab: »Konsequente Durchführung der musikalisch-rhythmischen Forderungen des Films, denn Film ist rhythmische Organisation der Zeit durch optische Mittel.«<sup>29</sup> Wo Freund die Kamera als Hauptakteur definiert, setzt Ruttmann auf die Montage. Kameramann (vor Ort) versus Regisseur (am Schneidetisch): Kaum geboren, offenbart das neue Genre bereits erste Widersprüche, die sich auch im fertigen Film ablesen lassen.<sup>30</sup>

### Fanatismus der Tatsachen, Poesie des Alltags

Mitte der 20er Jahre gibt es – verstreut über alle Bereiche der Filmpublizistik – zahlreiche Hinweise auf neue Elemente im Kulturfilm<sup>31</sup>, auch Überlegungen, wie diese auszubauen oder weiterzuentwickeln wären. Auffällig oft ging es dabei um das Verhältnis zur Wirklichkeit. Walter Hasenclever notierte 1926 über den französischen Expeditionsfilm LA CROISIÈRE NOIRE (DAS SCHWARZE GESCHLECHT): »Die Wirklichkeit kann unter Umständen mehr erschüttern als die schreckenerregendsten Ausgeburten der Phantasie.«<sup>32</sup> Der Theaterwissenschaftler Felix Emmel erinnerte sich 1926 an NANUK als »die Offenbarung einer neuen Wirklichkeit«. Auch den Spielfilm BRONENOSSEZ »POTEMKIN« (PANZERKREUZER POTEMKIN, SU 1925, Sergej Eisenstein) las er unter diesem Aspekt: »Entweder man verwirklicht endlich die Modernität einer rasenden Zeit auf einer neuen Filmebene, oder man kommt unter die Räder.« Er forderte »Wirklichkeit aus erster Hand, optischen Bewegungsaufbau, ethische Dynamik der Tatsachen.« Emmels Desiderat – »Ethos der Tatsachen, Fanatismus der Tatsachen, darauf kommt es an«<sup>33</sup> – bezog er auf Film ganz allgemein, ohne nach Formen oder Genres zu differenzieren, was für die meisten vergleichbaren Überlegungen zutrifft. Der Ehrgeiz des Filmschöpfers – so Heinz Michaelis 1926 in der »Süddeutschen Filmzeitung« – solle darin bestehen, »ein unverfälschtes Dokument der Wirklichkeit zu geben, in dem die Zeit sich selbst erkennt.« Seine Forderung an den Film als eine »unbestechliche Urkunde der Wahrheit«<sup>34</sup> bezog er auf die Arbeiten von Gerhard Lamprecht – auf Spielfilme, nicht auf den Kulturfilm. Und im April 1927 rief Victor Schamoni, das futuristische Manifest paraphrasierend, aus: »Wirklichkeit! Die Wirklichkeit einer Maschine, gut im Bilde erfaßt, ist uns wunderbarer als ein phantastisches Gebilde, dem wir nicht glauben.«<sup>35</sup>

Nicht nur in Aufsätzen und Kritiken, sogar in einigen Kulturfilmen finden sich Elemente, die über das Konzept der ›Volksbildung‹ hinausweisen – etwa in DAS BLUMENWUNDER (1926), der fast ausschließlich Zeitrafferaufnahmen vom Blühen

29 Ruttmann 1927 b.

30 Vgl. den Beitrag von Karl Prümm in diesem Band.

31 Vgl. den Beitrag von Antje Ehmman über die Filmpublizistik in diesem Band.

32 Hasenclever 1926.

33 Emmel 1926.

34 Michaelis 1926.

35 Schamoni 1927, S. 120.

und Vergehen von Blumen und Pflanzen dokumentiert. Während der erste Akt noch mit allegorischen Spiel- und Tanzszenen sowie erklärenden Zwischentiteln den typischen Kulturfilmduktus einschlägt, verzichtet der Film anschließend fast vollständig auf Titel und zeigt nur in nüchterner Sachlichkeit die sich windenden Pflanzen: als Laboratoriumsanordnung, vor dunkler Wand. DAS BLUMENWUNDER wurde in Presstexten auch als »Film-Symphonie vom Leben und Sterben der Blumen« und als »völlig neue Kunstgattung« vorgestellt.<sup>36</sup> Dem Produzenten war die künstlerische Qualität dieser Zeitrafferaufnahmen durchaus bewusst. Sie erinnern an die Pflanzenfotos von Albert Renger-Patzsch – sein Band »Die Welt ist schön« erschien 1928 – oder von Aenne Biermann: Aufnahmen, die Franz Roh als »unverstellte Naturausschnitte« bewertete.<sup>37</sup> Bei einer Vorführung im Bauhaus fand DAS BLUMENWUNDER »uneingeschränkten Beifall«.<sup>38</sup> Für Rudolf Arnheim war es »der aufregendste, phantastischste und schönste Film [...], der je gedreht wurde«.<sup>39</sup>

Die Avantgarde bewunderte diese wissenschaftlichen Filme, weil sie »das Sehen erweitern«<sup>40</sup>. Bei der Eröffnung des Bauhauses in Dessau Anfang Dezember 1926 wurde auch ein Kulturfilm über DAS WACHSTUM DER KRISTALLE (1924) gezeigt.<sup>41</sup> Hans Richter nahm 1929 die mikroskopischen Filme des holländischen Wissenschaftlers Jan Cornelis Mol (MICROSCOPISCHE KRISTALLISATIES, NL 1927) in das Filmprogramm der Werkbundaustellung »Film und Foto« in Stuttgart auf.<sup>42</sup> Diese mikroskopischen Filme waren keine Avantgarde-Filme, sie wurden sozusagen »adoptiert« und im Aufführungskontext der Avantgarde neu interpretiert und rezipiert. Im Filmprogramm des ersten internationalen Kongresses des unabhängigen Films im September 1929 in La Sarraz in der Schweiz liefen auch drei namentlich nicht präzierte deutsche Kulturfilme, vermutlich SCHLANGEN IM URWALD (1929) und DER QUASTENSTACHLER (1929) von U. K. T. Schulz sowie DIE WIMPERINFUSORIE, DAS PROPELLERTIER (1928).<sup>43</sup> Es könnte Béla Balázs gewesen sein, der diese Filme ausgewählt hatte, denn Pflanzen und Tiere würden dem Regisseur nichts vorspielen, wie er in »Der Geist des Films« schreibt: »Daß wir bei der Liebesidylle des Stachelschweins oder bei dem grauenhaften Drama des Schlangenkampfes so ganz nahe und unbemerkt dabei sind, ist erregend wie das Eindringen in ein für den Menschen verbotenes Reich.« In diesen »bescheidenen Meisterwerken der Ufa-Kulturfilme« entdeckte Balázs eine »merkwürdige und wunderbare Kunst«, denn die Kamera scheine hier so ganz »ohne Widerstand zu arbeiten, wie es sonst nur die Phantasie kann.«<sup>44</sup> Dass all diese Aufnahmen im Studio unter Einsatz aufwändiger Filmtechnik zustande kamen, wird er gewusst haben, auch wenn er es nicht erwähnt.<sup>45</sup>

»Wir lieben die neuen Schönheiten« schreibt auch Hans Richter in seinem zur Stuttgarter Fifo erschienenen Buch »Filmgegner von heute – Filmfreunde von

36 Filmvorführungen auf der Jahresschau Dresden 1926. In: LichtBildBühne, Nr. 95, 22. 4. 1926.

37 Roh [1928] 1987.

38 Film im Bauhaus. In: Film-Kurier, Nr. 66, 18. 3. 1927.

39 Arnheim [1932] 1974, S. 137.

40 Richter 1929, S. 58.

41 Film vom Bauhaus. In: Film-Kurier, Nr. 290, 11. 12. 1926.

42 Vgl. Schleif 1988, S. 88. Zu Mol vgl. Scholte 1933, S. 43–45.

43 Vgl. Cosandey/Tode 2000, S. 24.

44 Balázs [1930] 1984, Bd. II, S. 123.

45 Vgl. den Beitrag von Kerstin Stutterheim in diesem Band.



*Oben:* DER QUASTENSTACHLER. Ulrich K. T. Schulz. 1929. *Unten:* MICROSCOPISCHE KRISTALLSATIES. Jan Cornelis Mol. NL 1927. In: Henrik Scholte: Nederlandsche filmkunst. Rotterdam 1933, S. 44

morgen«. »Unser Sehvermögen ist erweitert, wir kennen mikroskopische Aufnahmen, Röntgenfotografie, Unterwasserbilder, Luftbilder. [...] Wir lieben die neuen Ausdrucksmöglichkeiten und wollen sie im Film sehen, und fordern immer neue dazu.«<sup>46</sup> Von Germaine Dulac wird berichtet, dass sie zur Illustration ihrer Vorträge Zeitrafferaufnahmen vom Keimen einer Bohne einsetzte. In ihrer Studie *THÈMES ET VARIATIONS* (FR 1929) erforscht Dulac nicht nur die Analogien zwischen Balletttänzerinnen und Maschinen, sondern vergleicht deren Dynamik auch mit den durch die Zeitrafferkamera sichtbar gemachten eigenartigen Bewegungen wachsender Pflanzen.<sup>47</sup> Auch dieser Film wurde in La Sarraz gezeigt.<sup>48</sup> Die französischen Surrealisten schätzten insbesondere die wissenschaftlichen Filme von Jean Painlevé<sup>49</sup>; in *L'ÂGE D'OR* (FR 1930) benutzte Luis Buñuel Bilder kämpfender Skorpione sowie Wochenschauaufnahmen aus Rom, um die narrative Logik der Sequenzen aufzubrechen und Sehgewohnheiten zu irritieren.<sup>50</sup>

### Ohne Schauspieler, ohne Handlung, ohne Dekoration

Auch in einem stilistisch uneinheitlichen, gleichwohl wichtigen Text zur Uraufführung des abendfüllenden Ufa-Kulturfilms *DIE STADT DER MILLIONEN* (1925, Adolf Trotz) finden sich Überlegungen, die über das enge populärwissenschaftliche Verständnis des Kulturfilms hinausweisen: »Berlin mußte sich durch sich selbst offenbaren« heißt es dort; Berlin solle so gezeigt werden, »wie es wirklich ist.«<sup>51</sup> Die Umsetzung allerdings folgte dann doch wieder dem Kulturfilm-Schema: Nur selten sind Kulturfilm-Kritiken so harsch wie diese vom Juli 1926 zur Wiederaufführung von *DIE STADT DER MILLIONEN*: »Ohne inneren Zusammenhang, ohne geistige, ja selbst ohne richtige visuelle Brücken fügt der Bildstreifen Aufnahmen aus der Stadt der Millionen aneinander [...]. Der Film von Berlin, diese Symphonie von Verkehr und Verbrechen, von Arbeit und Amüsement, von Luft und Leid, von Leben und Lässigkeit, das gigantische Kunstwerk, durchblutet von einer Idee, gestaltet von besessenen Künstlern, muß erst entstehen.«<sup>52</sup>

Walter Ruttmann wird *DIE STADT DER MILLIONEN* gekannt haben, so wie er auch einen französischen Städtefilm wahrnahm, über den Paul Medina, der Frankreich-Korrespondent des »Film-Kurier«, Ende Oktober 1926 enthusiastisch berichtete, »weil er eine interessante Perspektive auf den Film von morgen eröffnet.« Bei diesem Film handelte es sich um *RIEN QUE LES HEURES* (*MONTMARTRE*, FR 1926) von Alberto Cavalcanti, der heute besser unter seinem Übersetzungstitel »Nichts als Stunden« bekannt ist. Ein Film »ohne Schauspieler, ohne Handlung, ohne Dekoration. [...] Nichts als ein paar Stunden aus dem Leben einer Großstadt – Paris errät man hier – durch das unerbittliche Kontrollauge der Filmkamera gesehen. Nichts ›Gestelltes‹, nichts Ausgefallenes, sondern Alltägliches, Mo-

46 Richter 1929, S. 58 ff.

47 Vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek / Kinothek Asta Nielsen 2002, S. 3, 140 f.

48 Vgl. Cosandey/Tode 2000, S. 24.

49 Vgl. Grafe 1997.

50 Vgl. Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne 1993, S. 28.

51 Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier, Nr. 124, 28. 5. 1925.

52 Frivol 1926.

mentfilmaufnahmen aus der Tagesrubrik einer Zeitung. [...] Das Kameraauge sieht schnell und gleichzeitig und registriert, wie ein Polizeikommissar mit tausend Augen und Händen.« Medina vergleicht RIEN QUE LES HEURES mit Karl Grunes DIE STRASSE (1923): »aber die Ähnlichkeit besteht da nur äußerlich. Entfernt im Sujet. Das Prinzipielle ist verschieden. Bei Cavalcanti repräsentiert die Kamera, das Auge des bewussten Künstlers, sein Auge und sein Zeit- und Kunstgewissen in Einem. Diese im Technischen bewältigte Synthese des kritischen, kulturell und künstlerisch weitenden neuen Gesichts ist das Wertvolle an dem Filmversuch. Sie stellt den bisher an die alte Begriffswelt adoptierten Kinematograph seiner Welt gegenüber. Der sechste Sinn ...?«<sup>53</sup> Zusammen mit Carl Mayer eilte Ruttmann nach Paris, um sich den Film anzusehen.

Als die Ansichten von Dsiga Wertows Kinoki im Februar 1927 wohl zum ersten Mal in einer deutschen Filmzeitschrift vorgestellt wurden, war der BERLIN-Film zwar noch nicht fertig – Anfang Mai 1927 wird über die letzten Schnittarbeiten berichtet<sup>54</sup> – sie dürften ihn aber, wenn überhaupt, nur peripher beeinflusst haben: Zu klar hatten alle Beteiligten zuvor ihre Ansichten vorgelegt. Es war Oleg Woinoff, der das Kino-Glas (deutsch: Kino-Auge) in der »Filmtechnik« als eine »agitorisch-publizistische Richtung auf der Basis der kommunistischen Weltanschauung« vorstellte. Aus der Praxis der Filmberichterstattung entstanden, würden die Kinoki »die wahre Bestimmung der Kamera in der Untersuchung der Lebenserscheinungen« sehen. »Die ausschließliche Beschränkung der filmischen Darstellung auf reale Vorgänge ist hier programmäßig bedingt durch die materialistische Weltanschauung. [...] Mit ausdrucksvoller und konsequenter Komposition des bildlichen Tatsachenmaterials erzieht man nach Ansicht der Kinokis die Masse zu einer bestimmten Weltanschauung.« Die Kinokis würden sich auf die Möglichkeiten der Kamera und der Bildmontage beschränken und den gespielten Film unbedingt ablehnen: »Oberster Grundsatz bleibt also die Forderung: »Aufnahmen von Lebensausschnitten so, wie sie sind, ohne Spiel, ohne Regie, ohne Schauspieler und ohne Dekorationen.« So stehe nicht mehr der Autor im Vordergrund, sondern der Beobachter, der Kameramann und der »Montageur«, der als Bildkomponist »wie ein Maler aus Farben, Linien und Formen sein Bild komponiert. Er bestimmt den tänzerischen Rhythmus der Bilder [...].«<sup>55</sup> Die ersten Kinoki-Filme liefen zwar schon – als Aktualitäten ohne Autorennamen – ab 1922 in Deutschland, wurden aber in ihrer ästhetischen Qualität erst 1929 mit Wertows Deutschland-Reise rezipiert.<sup>56</sup> Die bisher geschilderte Entwicklung können sie schwerlich beeinflusst haben. Dass Wertow, Eisenstein und andere russische Filmkünstler »den Film des sozialen Engagements nach Europa gebracht« haben – wie Thomas Tode schreibt –, ist angesichts einer sozialen Strömung sowohl im Weimarer Spielfilm (wie HINTERTREPPE, SCHLAGENDE WETTER, DER LETZTE MANN, DIE FREUDLOSE GASSE usw.) als auch in den dokumentarischen Filmen (insbesondere den Filmen der Kirchen) kaum haltbar. Auch ästhetisch haben etwa Wertows Filme weder bei den Propagandafilmen der Kommunisten<sup>57</sup> noch in den Arbeiten

53 Medina 1926.

54 Ruttmann schneidet Berlin. In: Der Film, Nr. 8, 1. 5. 1927.

55 Woinoff 1927, S. 60 f.

56 Vgl. Tode 1995, S. 144.

57 Vgl. den Beitrag von Thomas Tode in diesem Band.

der Filmavantgarde größere Spuren hinterlassen. Wertows Texte dürften inspirierend auf die Theoriebildung gewirkt haben – aber auch hier kamen, wie noch zu zeigen sein wird, die nachhaltigeren Impulse aus den Niederlanden.

Mitte der 20er Jahre lässt sich so in der deutschen Filmpublizistik ein starker Wunsch nach neuen Filmformen ausmachen. Zur gleichen Zeit setzte auch in der Literatur eine »starke Hinwendung zum Dokumentarischen« ein.<sup>58</sup> Ende 1928 entstanden die auf Fotoreportagen spezialisierten Agenturen Dephot und Welt-rundschau, die gesellschaftliche Missstände in einer neuen Bildsprache in die illustrierte Presse einbrachten – Themen und Bildformen, an die sich der dokumentarische Film nur selten wagte. Es ist bemerkenswert, dass weder der dokumentarische Film im allgemeinen noch die avantgardistischen und unabhängigen Produktionen eine ähnliche künstlerische und thematische Freiheit erreichten wie die Fotografie – und zwar unabhängig davon, wo die Fotoreporter publizierten.<sup>59</sup> »Als Entdecker einer ›so nicht gesehenen Welt‹ werden ihre Beiträge zum zentralen Anliegen des Zeitschriftenkonzeptes entwickelt.«<sup>60</sup> Das gilt für die modernen Fotojournalisten wie Felix H. Man, Dr. Erich Salomon, Wolfgang Weber und Alfred Eisenstaedt<sup>61</sup> ebenso wie für die das Neue Sehen explorierenden Fotografen der Bauhaus-Schule wie Herbert Bayer, Raoul Hausmann, Lucia Moholy und László Moholy-Nagy und die »poetischen Bilderserien«<sup>62</sup> Umbos, der auch am Rande an BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT mitarbeitete und einige seiner Montagen als Werbematerial zur Verfügung stellte. Fotografische Vorstöße ins Neuland sowie analogisierende bzw. kontrastierende Gegenüberstellungen erschienen auch in den Monatsmagazinen »Uhu« und »Querschnitt«, wobei Letzteres mit seinem Titel durchaus als paradigmatisch für die ausschnittshafte und fragmentierte Wahrnehmung des Medienmenschen Ende der 20er Jahre stehen kann.<sup>63</sup>

1919/20 hatte die Berliner Dadaistin Hannah Höch ihr großformatiges Klebebild »Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands« montiert.<sup>64</sup> Die Dadaisten würden die Welt so zeigen, wie sie ist – kommentierte Adolf Behne 1920 eine Ausstellung mit »Klebearbeiten« des Berliner Club Dada: »Der Mensch ist eine Maschine, die Kultur sind Fetzen, die Bildung ist Dünkel, der Geist ist Brutalität, der Durchschnitt ist Dummeheit und Herr das Militär. [...] Den Geisteszustand 1920 zeigen die Dadaisten in Bildern, die aus Reklamemarken, Photos, Fahrscheinen, Eisernen Kreuzen, Rasierklingen, Litzen, Tressen, Zeitungsausschnitten zusammengeklebt sind. Sie vertauschten den Photographierten die Köpfe, schneiden ab und kombinieren neu und haben eine Technik ausgebildet, in der eine unheimliche Spannung liegt [...]. Hier steckt eine Fülle wichtiger Anregungen – nicht zuletzt für den Film, dessen Zukunft ich mir überhaupt sehr dadaistisch vorstelle.«<sup>65</sup> Hannah Höch

58 Nössig/Rosenberg/Schrader 1980, S. 248.

59 Zu den Parallelen zwischen Fotojournalismus und Film vgl. Werneburg 2000.

60 Eskildsen 1982, S. 13.

61 Vgl. Gidal 1972; Steinorth 1987.

62 Molderings 1995, S. 55.

63 Vgl. den Beitrag von Antje Ehmman zum Querschnittfilm in diesem Band.

64 Vgl. Berlinische Galerie / Museumspädagogischer Dienst 1989, S. 165.

65 Behne [1920] 1989, S. 684.

selbst erwähnte 1946 den Einfluss der Filme der französischen Avantgarde und der russischen Revolutionsfilme.<sup>66</sup> Dadaistisch aber im Sinne einer Kunst, die unmittelbarer Ausdruck ihrer Zeit sein wollte, war der Kulturfilm nie – dies suchten erst die Dokumentaristen der Filmavantgarde einzulösen.

Ähnlich wie die Berliner Dadaisten suchte auch Walter Ruttmann das neue Material in den »Dingen unserer Umwelt«, die er zu einem »Drama der Dinge« montierte. Er befreite den dokumentarischen Film aus den kinoreformerischen Klammern des Kulturfilms, indem er dessen »Belehrungstaktik«<sup>67</sup> eine Absage erteilt. Als erster definierte Ruttmann den Regisseur dokumentarischer Filme als Künstler, der sein Material nicht didaktisch organisiert, sondern Stellung bezieht. Dies ist der wichtigste Beitrag der Avantgarde zur Herausbildung des Dokumentarfilms, der sich erst Jahre später über diesen Begriff finden und definieren wird.

An den »guten Russenfilmen« bewunderte Ruttmann die Gesinnung: »Nicht die politische, sondern die menschliche, und vor allem die Treue zu ihr. Nicht das Radikale der politischen Tendenz gibt den Ausschlag, sondern das Radikale und Konzessionslose der Stellungnahme.« Ruttmann argumentiert »fernab von Politik«<sup>68</sup> – die kommunistische Weltanschauung ist ihm ebenso fremd wie das Konzept einer Erziehung der Massen durch den Film. Er ist Wertow aber nirgendwo näher als bei dessen Plädoyer für den ungestellten Film und die »vollständige Trennung der Kino-Sprache von der Theater- und Literatursprache«.<sup>69</sup> Auch Hans Richter betont dies, sogar unter direktem Bezug auf Wertow: Es sei das Ziel der westlichen Avantgarde, »zu einer hundertprozentigen Filmsprache zu kommen, d. h. den Film nur mit filmischen Mitteln aufzubauen«.<sup>70</sup> Der Westen müsse aber seinen eigenen Weg finden; die direkte Übernahme des russischen Films führe zu »Verlogenheiten«, denn »unser Erfahrungs- und Gefühlsleben hat seine eigenen Formen und verlangt seinen eigenen Ausdruck.«<sup>71</sup>

### Organisationen der Outsider

Sieht man einmal davon ab, dass Karl Freund seine Freiheiten als Produktionsleiter voll ausgenutzt hat – was erklären könnte, dass er nur kurz auf diesem Posten geduldet wurde –, war BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT ganz ein Produkt der Filmindustrie. Alternative Produktions-, Distributions- und Präsentationsmodi hatten sich in Deutschland noch nicht herausgebildet. Ein erster Versuch, die an einem »neuen Film« interessierten Künstler zu organisieren, datiert kurz nach der Uraufführung des BERLIN-Films. Ende Oktober 1927 gründeten Guido Bagier, Karl Freund, Hans Richter und Frank Warschauer die Gesellschaft Neuer Film, um »alle Bestrebungen, die auf die Entwicklung der selbständigen Ausdrucksformen des Films zielen, zu unterstützen und das Publikum mit ihnen bekannt machen.«<sup>72</sup> Für

66 Vgl. Höch [1946] 1989.

67 Jaretski 1926.

68 Ruttmann 1928.

69 Vertov 1929, S. 372.

70 Richter 1929 a, S. 57.

71 Richter 1930, S. 63.

72 Die »Gesellschaft Neuer Film«. In: Film-Kurier, Nr. 252, 25. 10. 1927.



Deutsche Liga für unabhängigen Film. Berlin, 15. 3./29. 3. 1931. Einladungskarte

die geplanten Sondervorstellungen »künstlerisch interessanter Filme« wollte wiederum die Ufa »Theater in allen größeren Städten Deutschlands« zur Verfügung stellen.<sup>73</sup> Hauptziel war die Verbreitung und Produktion von experimentell-künstlerischen Kurzfilmen: »Die Gesellschaft Neuer Film wird Filme zeigen, die man bisher nicht zu sehen bekam und die sehenswert sind.« Das von Hans Richter verfasste Programm negiert keinesfalls den »Apparat des Filmwesens«, plädiert aber vehement für eine »Ergänzung« durch »Versuche, Experimente, für Tastendes, für die Werte von morgen.«<sup>74</sup>

Ausdrücklich bezieht sich Richter auf vergleichbare Gründungen in anderen Ländern. In London war bereits Ende 1925 die Film Society gegründet worden, um ihren Mitgliedern künstlerische Filme zu zeigen – auch solche, die noch nicht in London herausgebracht oder dabei zur Unkenntlichkeit verstümmelt worden waren.<sup>75</sup> Mitte 1927 spielten in Paris bereits drei Repertoire-Kinos wie das Studio des Ursulines und das Vieux Colombier; weitere folgten.<sup>76</sup> In New York zeigte die Film Arts Guild ihren Mitgliedern vor allem europäische Filme, die von den amerikanischen Verleihern nicht herausgebracht wurden.<sup>77</sup> In den Niederlanden wur-

73 Ufa und »Gesellschaft Neuer Film«. In: Reichsfilmbblatt, Nr. 45, 12. 11. 1927.

74 Richter 1928, S. 39.

75 Vgl. Die Premiere der Film-Society. In: LichtBildBühne, Nr. 219, 31. 10. 1925. Vgl. auch Sexton 2002.

76 Vgl. Gauthier 1999.

77 Vgl. Repertoire-Kino. In: Kinematograph, Nr. 1061, 19. 6. 1927.

den am 25. Juni 1927 die Filmliga Amsterdam, später im Jahr die Niederländische Filmliga<sup>78</sup> mit der Absicht gegründet, »alle diejenigen Stücke in geschlossenem Kreis aufzuführen, die man in Kinotheatern nie oder nur ganz ausnahmsweise einmal zu sehen bekommt«. Vorgesehen waren zudem »Wiederholungen alter, guter, aber leider viel zu frühzeitig vergessener Filme«.<sup>79</sup> Ausgehend von diesen Bestrebungen formte sich nun auch das Konzept der ›Filmkunstklassiker‹, ein Kanon entstand.

Bereits im Sommer 1927 hatte der Pariser Korrespondent von »Der Film« gefordert, auch in Deutschland »Theater der Filmkunstwerke« zu schaffen.<sup>80</sup> Kurze Zeit später bettelte Lotar Holland: »Meine Herren von der Industrie, beginnen Sie zu experimentieren. Und schaffen Sie als erstes ein künstlerisches Kino. Ein Kino der unteren Dreihundert, die sich nach dem Genusse von künstlerischen Filmen sehnen. [...] Lassen Sie die Filme [...] nicht in Archiven, Museen und Bodenräumen der Verleihanstalten ungesehen und ungelernt in Vergessenheit vermodern.«<sup>81</sup> Tatsächlich wurde Anfang 1928 in Berlin das Repertoire-Kino Die Kamera eröffnet: bezeichnenderweise aber nicht von der Avantgarde, sondern von Hans Neumann, einem Mann der Filmindustrie.<sup>82</sup> Rasch wurde es zum Treffpunkt aller an Filmkunst interessierter Kreise, aber es fand in Deutschland keine Nachfolger.

Das erste und einzige Programm der Gesellschaft Neuer Film, eine Privatvorführung ausgenommen<sup>83</sup>, fand am 19. Februar 1928 im Berliner Ufa-Theater am Kurfürstendamm statt. Es brachte Viking Eggelings SYMPHONIE DIAGONALE (1925), die Uraufführung von Hans Richters FILMSTUDIE (1928) sowie die deutschen Erstaufführungen von EMAK BAKIA (FR 1926, Man Ray), LA P'TITE LILIE (FR 1927, Alberto Cavalcanti) und JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE (LICHTER UND SCHNELLIGKEITEN, FR 1925, Henri Chomette). Die »selbständigen Ausdrucksformen« des Films wurden somit vor allem in abstrakt-surrealen Licht- und Bewegungsstudien gesehen. Diesem Geist ist auch Hans Richters VORMITTAGSSPUK verpflichtet, den die Gesellschaft Neuer Film für die Experimental-Vorführung »Film und Musik« der Musikfestwoche in Baden-Baden 1928 produzierte – es sollte die einzige Produktion der Gesellschaft bleiben. VORMITTAGSSPUK ist ein groteskes Spiel mit der Kamera und mit Kameratricks, tricktechnisch animierten Gegenständen, assoziativ zu reiner Filmpoesie montiert, ganz »photographisch-phantastisch«. Das Programm wurde in Frankfurt/M. wiederholt, wo es auch Siegfried Kracauer sah. Er hielt diese Versuche allerdings nur dann für sinnvoll, wenn sie nicht als »Selbstzweck«, sondern in »echten Zusammenhängen« eingesetzt würden; sie müssten auf die »Behauptung ihres Eigenwerts« verzichten: »Diese Motive und Kombinationen sollten sich nicht gegen den Wirklichkeitsfilm als eine Sondergattung etablieren, sondern ihn durchwachsen, um ihm vollere Wirklichkeit zu schenken [...].«<sup>84</sup> Dabei war es gerade

78 Vgl. Linssen/Schoots/Gunning 1999, S. 12.

79 Holland als Filmland. In: Kinematograph, Nr. 1065, 17. 7. 1927.

80 Landau 1927.

81 Holland 1928, S. 8.

82 Die Kamera. In: Der Film, Nr. 4, 1. 3. 1928.

83 Vgl. Feld 1928 a.

84 Kracauer [1928] 1974, S. 46 f.

die Wirklichkeitsferne dieser »Wirklichkeitsfilme«, die zur Herausbildung der Filmavantgarde und der Suche nach neuen filmkünstlerischen Formen und Wirklichkeiten führte.

Neben der Forderung nach einem Filmkunst-Kino wurden auch immer wieder Stimmen sowohl der Filmfachpresse<sup>85</sup> als auch von Seiten der Avantgarde für die Einrichtung eines Filmstudios bzw. Filmlaboratoriums laut. Es sollte im Stande sein, so Hans Richter, »systematisch das Material zu schaffen, das die Industrie braucht, um übermorgen Filme von veränderter Form und besserem Geist zu schaffen.«<sup>86</sup> Es müsste eine »Versuchs- und Untersuchungswerkstätte« geschaffen werden, so Walter Ruttmann 1930, »in der das Ausdrucksmittel ›Film‹ von allen Seiten her und nach allen Seiten hin auf seine Entwicklungsmöglichkeiten geprüft wird.«<sup>87</sup> Ausbildungsstätten gab es noch nicht, Filmschulen nur als bescheidene Anfänge ohne großen Praxisbezug, und so dachte auch hier die Avantgarde nicht ›absolut‹ bzw. welt- oder industriefremd, sondern tatsächlich als Vorhut dieser Industrie – eine Vorhut, die ja nur dann ihren Sinn erfüllt, wenn die Kommunikationswege mit dem Hauptquartier intakt sind. Der »Film-Kurier« etwa wurde nicht müde, immer wieder dieses Postulat der ›Avantgarde im Rahmen der Industrie‹ einzufordern. Die Texte und Filme von Richter und Ruttmann belegen, dass sie sich dieser fragilen Beziehung stets bewusst waren. »Der Künstler gehört in die Industrie!« forderte 1928 auch László Moholy-Nagy.<sup>88</sup> Schließlich sei der Avantgardist dazu da, »der Industrie Anregungen zu geben« – so Joris Ivens 1931, als er Hans Richter in Berlin besuchte.<sup>89</sup>

### Das Jahr 1929

1927 betrug die durchschnittlichen Kosten für einen Spielfilm von 2270 Metern 187 664 RM, für einen Kulturspielfilm von 2500 Meter 232 749 RM und einen Kultur-Reisefilm (drei Personen drei Monate unterwegs) von 1500 Meter 68 970 RM.<sup>90</sup> Die Produktion von *RIEN QUE LES HEURES* hatte dagegen etwa 6000 Mark gekostet,<sup>91</sup> Hans Richters *VORMITTAGSSPUK* gar nur 1300 Mark.<sup>92</sup> Durch die Einführung des Tonfilms 1929 verteuerte sich die Filmproduktion erheblich. Diese Umstellung betraf aber vorrangig den Spielfilm – dokumentarische Filme blieben noch lange Zeit stumm. Hier konnte die Avantgarde einsetzen und ästhetische Errungenschaften des stummen Films übernehmen und weiterentwickeln. Mit dem Tonfilm verschwand die deutsche Filmavantgarde nicht, im Gegenteil: Sie blühte erst richtig auf. Ruttmann formulierte als einer der Ersten Grundsätze zur neuen Tonfilmästhetik. Sowohl Ruttmann als auch Richter drehten innovative Tonfilme – für

85 Vgl. Jäger 1927.

86 Richter 1928 a, S. 40. Vgl. Richter 1929 b, 1929 c, 1929 d.

87 Ruttmann 1930, S. 87.

88 Der Künstler gehört in die Industrie! Ein Gespräch mit Professor L. Moholy-Nagy, Dessau-Berlin. In: *Film-Kurier*, Nr. 283, 28. 11. 1928.

89 Joris Ivens in Berlin. In: *Film-Kurier*, Nr. 62, 14. 3. 1931.

90 Vgl. Mühsam 1927, S. 40 ff.

91 Vgl. Feld 1928 b.

92 Vgl. Richter. In: *CineGraph* 1984 ff.

die Industrie: Ruttmann *DEUTSCHER RUNDfunk* (1928), *MELODIE DER WELT* (1929) und *IN DER NACHT* (1931); Richter *ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH!* (1929), *EUROPA RADIO* (1931) und *HALLO EVERYBODY* (NL 1933). Auch Basse konzipierte *DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE* (1933) als Tonfilm.

Herbert Wiesner stellte 2001 die überspitzte These von 1929 als dem letzten Jahr vor 1933 auf: »Differenzierter ließe sich sagen: es ist das letzte Jahr vor 1932, dem viele Entscheidungen vorwegnehmenden Vorabend der deutschen Katastrophe.«<sup>93</sup> Auch für die deutsche Filmavantgarde spielte 1929 eine wichtige, wenn nicht die entscheidende Rolle.

1929 drehten Lania und Jutzi *UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG*; Wilfried Basse *MARKT IN BERLIN*, Walter Ruttmann den Tonwerbefilm *MELODIE DER WELT*. Es entstanden unabhängige Produktionsfirmen wie das Filmstudio 1929 von Moriz Seeler. »Es ist auf jeden Fall gut, im völlig steril gewordenen deutschen Film aussenseitige Versuche zu machen, und um so besser, dass man es realistisch und dokumentarisch anfängt«, kommentierte Ernst Blass.<sup>94</sup> Die Filme von Ivens und Wertow wurden aufgeführt und rezipiert, Richter veröffentlichte neben »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen« zahlreiche Artikel über den Film von morgen.<sup>95</sup> Auch die 1929 zur Förderung des Tonfilms für kulturelle, wissenschaftliche und Lehrzwecke gegründete Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild (Degeto) unterstützte die filmkünstlerischen Bestrebungen der Avantgarde. Eine bedeutende Ausstellung mit Filmprogramm sowie ein internationales Treffen erlaubten Positionsbestimmungen der ›Neuen Seher‹ im Film und in der Fotografie.

Vom 18. Mai bis 17. Juli 1929 fand in Stuttgart die Internationale Werkbundaustellung »Film und Foto« (Fifo) statt, mit einer von Hans Richter zusammengestellten Filmschau. Weitere Stationen waren bis 1931 Zürich, Berlin, Danzig, Wien, Agram und München.<sup>96</sup> Die Ausstellung präsentierte vor allem Arbeiten von Künstlern, die die »Kamera als zeitgemäßestes Gestaltungsmittel« (so der Ausstellungsleiter Gustav Scholz) einsetzten, mit Beispielen auch aus Reportagen, Kriminal-Fotografie, Wissenschaft und Technik, ferner Fotomontagen, Fotogramme und Fotoplastiken. Einer der Merksätze von László Moholy-Nagy in den Ausstellungsräumen hob auf die »soziale Verantwortung des Fotografen« ab; seine Arbeit müsse »das unverfälschte Dokument der zeitlichen Realität« sein.<sup>97</sup> Im Raum mit den Fotos aus Russland liefen auf zwei Tageslicht-Vorführapparaten der Duoskop-Gesellschaft<sup>98</sup> Fragmente aus Wertow-Filmen. Im umfangreichen Filmprogramm zeigte Hans Richter ausgewählte Beispiele der Filmkunst wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920) und *LA PASSION DE JEANNE D'ARC (JOHANNA VON ORLÉANS, FR 1928)*. Dann den größten Teil der bis dahin hergestellten künstlerischen Avantgardefilme, darunter *DE BRUG (DIE BRÜCKE, NL 1928)*, *BRANDING (BRANDUNG, NL 1929)*, und *REGEN (NL 1929)* von Joris Ivens, *LA MARCHÉ DES MACHINES (FR 1928, Eugène Deslaw)* und *DER KANAL ST. MARTIN*, den 1. Akt aus

93 Wiesner 2001, S. 7.

94 Blass 1929.

95 Vgl. Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 43–61.

96 Vgl. zur Ausstellung Graeve 1988, zum Filmprogramm Schleif 1988.

97 Zit. n. Das Werk, Zürich, H. 9 / September 1929, S. 267.

98 Vgl. zur Filmtechnik den Beitrag von Nils Bolbrinker in diesem Band.

André Sauvages Film-poem *ÉTUDES SUR PARIS* (PARIS, FR 1928) in deutscher Erstaufführung. Ferner Beispiele russischer Filmkunst, ergänzt durch einen Filmvortrag von Dsiga Wertow zur Frage »Was ist Kino-Auge?«<sup>99</sup> Es dürfte diese konzentrierte Leistungsschau des »Neuen Sehens« in Foto und Film gewesen sein, die, verbunden mit der anschließenden Tournee, vor allem dem künstlerisch-dokumentarischen Film neue Impulse gab.

Anfang September 1929 traf sich in La Sarraz in der Schweiz die internationale Filmavantgarde zu ihrem ersten Kongress; von deutscher Seite nahmen Balázs, Richter und Ruttmann teil. Der akribischen Dokumentation von Roland Cosandey und Thomas Tode zufolge wurde der »unabhängige Film« ohne Differenzierung nach Spielfilm oder dokumentarischem Film diskutiert.<sup>100</sup> Das wichtigste Ergebnis des Kongresses, an dem als prominentester Gast auch Sergej Eisenstein teilnahm, war die Gründung einer Kooperative zur Produktionsförderung avantgardistischer Filme und einer Internationalen Liga für den Unabhängigen Film. Die Liga sollte die bereits bestehenden Filmklubs zusammenschließen, Hilfe bei Neugründungen leisten, ein Repertoire von Avantgardefilmen vornehmen sowie Hilfe bei Zensur- und Kontingent-Problemen leisten.<sup>101</sup> Während die Kooperative, für die sich besonders Ruttmann engagiert hatte, wohl nie ihre Arbeit aufnahm, kam es im Mai 1930 in Berlin zur Gründung der Deutschen Liga für unabhängigen Film; Zweigstellen in München, Frankfurt am Main, Breslau und anderen Großstädten folgten. Den Arbeitsausschuss bildeten Asta Nielsen, Hans Richter, Mies van der Rohe, Dr. Blumenthal und Karl Nierendorf.<sup>102</sup> Das Programm der Liga lautete: »Für den künstlerischen, unabhängigen Film als Ausdruck der Zeit! Für unverfälschte Gestaltung der Wirklichkeit! Für unbedingte Freiheit von Wort und Bild!« Filmvorführungen und Vorträge sollten auf wichtige und künstlerisch wertvolle Filme aufmerksam machen; der Film fordere, wie jede Kunst, »Auseinandersetzung mit den Zeitfragen«.<sup>103</sup>

Gegen das wirklichkeitsfremde Konzept des »unabhängigen Films« polemisierte nun aber Alex Strasser Ende 1930 in der »Filmtechnik«; die Betreiber der Film-liga seien die »Don-Quichoten der Filmzunft«. Die Liga lasse die wirklichen Ursachen der Krise der industriellen Filmproduktion außer Acht und kämpfe mit unzulänglichen ästhetischen Argumenten gegen einen wirtschaftlichen Automatismus: Filme würden immer von irgendeiner Seite abhängig sein. Auch das Filmprogramm der Liga zerpfückte er: Von der Zensur verbotene Filme könnten sowieso nicht gezeigt werden, und: »Dokumentarische Filme werden, wenn sie wirklich gut sind, auch in den Kinos gezeigt (TURKSIB, MARKT AM WITTENBERG-PLATZ, FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK), und nach schlechten solchen Filmen oder ewigen Wiederholungen des Montageprinzips in diversen Abwandlungen besteht wohl kein Bedürfnis.« Wenn die Liga einen medizinischen Film, einen Baufilm und einen Wohnungsfilm ankündige, so würde sie das »Problem des guten Films« völlig verschieben: solche Programme hätten »weder mit Filmkunst noch mit ›unverfälschter Gestaltung der Wirklichkeit‹ etwas zu tun. Ausgezeichnete,

99 Vgl. Eskildsen/Horak 1979.

100 Vgl. Archives, Perpignan, 84 / April 2000. Vgl. auch Schleif 1989, S. 199–219.

101 Vgl. Schmidt [1929] 1984.

102 Eine deutsche Liga für den unabhängigen Film. In: Film-Kurier, Nr. 115, 15. 5. 1930.

103 Programmblatt der Deutschen Liga für unabhängigen Film, o. J. [1930] (SDK, Schriftgutarchiv).

modern aufgebaute und durchgeführte Werk- und Reklamefilme laufen in Deutschland zu Dutzenden: um so etwas zu sehen, brauchen wir die ›Liga‹ nicht.«<sup>104</sup> An den hohen Zielen der Liga gemessen, hat Strasser mit diesem Einwand durchaus Recht – gleichzeitig verkennt er das erheblich breitere Konzept der Filmavantgarde, die auch in nicht-avantgardistischen Filmen sowohl nach Elementen des Neuen Sehens als auch nach Parallelen verwandter avantgardistischer Bestrebungen, vor allem in der Architektur, fahndet.

Strassers Einwände legen den Finger in eine weitere Wunde: dass nämlich der dokumentarische Film der Avantgarde vom herkömmlichen so weit noch nicht entfernt war. Das war bereits während der Fifo aufgefallen.<sup>105</sup> Noch haben die Avantgardisten des dokumentarischen Films kaum theoretische Ansätze vorgelegt, um sich vom Kulturfilm abzugrenzen und den Begriff »dokumentarisch« neu zu definieren.

In der Filmpublizistik der 20er Jahre sind Charakterisierungen wie »Dokument« und »dokumentarisch« zwar selten, aber doch regelmäßig zu finden. »Dokumentarfilm« bleibt noch singulär: Bezeichnenderweise findet sich der Ausdruck (erstmalig?) Ende 1927 in einer Anzeige des französischen Produzenten von *VOYAGE AU CONGO* (FR 1927, André Gide, Marc Allégret).<sup>106</sup> Bereits 1913 werden Aufnahmen vom Kriegsschauplatz als »wahrheitsgetreues Dokument« bezeichnet.<sup>107</sup> Die Forschungsreisende Erika Peterkirsten unternimmt 1925 eine Filmexpedition durch *DAS ZUKUNFTSLAND ZENTRALAMERIKA*, »um factische Dokumente durch die Filmbildkunst zu schaffen«.<sup>108</sup> Der Ufa-Expeditionsfilm *AUF TIERFANG IN ABESSINIEN* (1926) wird ebenso als »Kulturdokument allererster Ordnung«<sup>109</sup> wahrgenommen wie *ALASKAN ADVENTURES (ALASKAS WEISSE WUNDERWELT)*, US 1927).<sup>110</sup> 1928 beklagt Hans Feld im »Film-Kurier«, der Kulturfilm habe bisher das »Gebiet des Dokumentarischen« nur wenig beachtet; hier hätte er »ganz große Möglichkeiten« – und dachte dabei in die Richtung der Künstlerfilme von Hans Cürlis.<sup>111</sup> 1929 plädiert Albrecht Viktor Blum für Montagefilme aus dem reichlich vorhandenen Material der Filmarchive als neue Form des dokumentarischen Films.<sup>112</sup>

Im Dokumentarischen wurde somit ein Echtheitsbeweis, ein Ausweis für Wahrheitstreue, eine Urkunde der Zeit sowie das Zeugnis einer kulturellen Leistung gesehen – es war ein Prädikat, keine Bezeichnung einer besonderen Form oder gar ein theoretisches Konzept. Aber auch die zwischen 1928 und 1930 erschienenen filmtheoretischen Bücher der Avantgarde taten sich schwer mit der Bestimmung einer neuen dokumentarischen Ästhetik im *Status Nascendi*.

104 Strasser 1930, S. 9f.

105 Vgl. Riezler 1929, S. 367.

106 Der Film, Weihnachten 1927 (Anzeige).

107 Der Film als Agitator gegen den Krieg. In: LichtBildBühne, Nr. 46, 6. 12. 1913.

108 ZK B 13033, 2. 6. 1926 (BA-FA).

109 Auf Tierfang in Abessinien. In: Kinematograph, Nr. 1010, 27. 6. 1926.

110 Alaskas weiße Wunderwelt. In: Reichsfilmblatt, Nr. 34, 27. 8. 1927.

111 Feld 1928. Zu Cürlis vgl. das Kapitel von Reiner Ziegler in diesem Band.

112 Blum 1929.

### Bücher und Theorien



Guido Bagier: Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1928 [Werbezettel]

1928 veröffentlichte Guido Bagier sein Buch »Der kommende Film«, das, reich illustriert, nichts weniger als eine »Filmtheorie der Neuen Sachlichkeit«<sup>113</sup> versucht. Bagier geht vom Naturalismus aus, der den freien und ungebändigten Geist des romantischen Zeitalters »zum Gegenständlichen« geführt habe, zur Technik und zur Maschine. Die Künstler hätten nur zögernd auf diese Entwicklung reagiert, es sei jetzt »der Ingenieur, der intuitiv in seinen Konstruktionen den Gesetzen der Zweckmäßigkeit folgt. Er bildet neue ästhetische Formen, die nichts mehr mit sogenanntem ›Spiel‹ zu tun haben, sondern unhistorisch und sachlich einfach da sind.«<sup>114</sup> Die Masse lasse sich aber stets vom Trieb der Bequemlichkeit leiten. Der Film sei die diesem Trieb entsprechende Form, »die jene Forderungen der Masse erfüllen konnte, die zugleich angespannte Maschine und entspannende Konstruktion ist, die jeder Einzelne als sich persönlich zugehörig betrachtet und die zugleich für die Masse einen unverrückbaren, sich gleichbleibenden Inhalt mit leicht erschwinglichem Zutritt darstellt.«<sup>115</sup>

Der kommende Film müsse »als selbständiges Kunstwerk nur seinen eigenen Gesetzen folgen.«<sup>116</sup> Den Film als »Kunstwerk« trennt Bagier scharf vom Film als »Unterhaltungswerk«; im Lichtspieltheater »als Kunstinstitut« werde der »unabhängige Film, selbständig in Form und Inhalt, geistig und zeitlich den anderen Künsten gleich, allein zur Geltung kommen!«<sup>117</sup> Bagier unterscheidet drei Filmformen: den abstrakten Film, den rein gegenständlichen Film und den Spielfilm. Unter dem rein gegenständlichen Film versteht er Wochenschau und Kulturfilm. Die Ästhetik der Aktualitäten bewertet er aber als absolut belanglos für den Film als Ganzes. Auch die Kulturfilme würden ästhetisch nicht genügen, da die »getreue Mitteilung der Wirklichkeit« dem »Spieltrieb des naiven Zuschauers« nicht ausreiche. Die Ästhetik des Spielfilms sei »letzten Endes die Ästhetik des Films schlechthin« und der Kulturfilm »nur ein schmaler Nebenarm« des Films, ge-

113 Berg 1982, S. 195.

114 Bagier 1928, S. 23.

115 Bagier 1928, S. 24.

116 Bagier 1928, S. 10.

117 Bagier 1928, S. 11.

schmacklich zwar hochstehend, »aber filmisch streng genommen [ein] abwegiges Produkt einer nach den Wirkungen wahrer Kunst sehnsüchtig forschenden Erfindung.«<sup>118</sup> Die Bildauswahl unterstreicht Bagiers geringes Interesse am dokumentarischen Film: Von den 203 Abbildungen kommen drei aus Ufa-Kulturfilmen, darunter *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (»Märchenhafte Realität«), zwei Fotokompositionen beziehen sich auf Ruttmanns *BERLIN*-Film.

Allerdings definiert Bagier noch »einen gegenständlichen Film höherer Art«, den er von der Massenware der Filmindustrie abhebt. Dieser Filmreihe »Stoffe als Ausschnitte scheinbar unlogisch aneinander, ohne eigentliche Fabel im primitiven Sinn.« Die Handlung liege hinter den Erscheinungen, die individuelle Ausdeutung übernehme der Zuschauer: »Dies allein ist Film, bewegtes Lichtspiel im höheren Sinn, das ein Gleichnis schafft einer Idee, einer Wahrheit, einer Erkenntnis mit den scheinbar natürlichsten Mitteln.« Neben *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1920), *THE GOLD RUSH* (GOLDRÄUSCH, US 1925), *MADAME DUBARRY* (1919) u. a. führt er mit *NANUK* (»Ewiger Gegensatz zwischen Natur und Mensch. Unendlichkeit der Materie und des Geistes«) und *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (»Handlung nicht zwischen Menschen, sondern zwischen Begriffen. Schilderung des Daseins einer Stadt in einer nur dem Film möglichen, exakt fixierten Realität und einer aus unübersehbarem Material geformten Sachlichkeit«) auch zwei Filme an, die wir heute dokumentarisch nennen.<sup>119</sup> Wer aber soll den kommenden Film realisieren? Bagier, selbst vielfach in der Filmindustrie tätig, nimmt eben diese Filmindustrie in die Pflicht: »in nicht zu ferner Zeit« werde sie einen kleinen Teil ihrer Überschüsse in entsprechende Experimente stecken müssen.<sup>120</sup> Als Produktionsleiter der Tri-Ergon und der Tobis produzierte er u. a. die experimentellen Tonfilme *DEUTSCHER RUNDFUNK* (1928) und *MELODIE DER WELT* (1929) von Ruttmann und *ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH!* (1929) von Richter.

Hans Richters unter Mitarbeit von Werner Gräff entstandenes Buch »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen« erschien 1929 zur Werkbundausstellung Film und Foto in Stuttgart als Manifest gegen den Filmkommerz und für einen neuen Film. »Der Film als Neuschöpfung, die Filmpoesie, ist reines Spiel der Phantasie.«<sup>121</sup> Richter greift hier jene Ideen auf, die er bereits im April 1926 in »G. Zeitschrift für elementare Gestaltung« vorgelegt hatte. Mit dokumentarischen Ansätzen kann auch er wenig anfangen: Sie kommen bei ihm nur in Form des Kulturfilms, der »Instruktion«, vor. Wichtig hierbei ist ihm das »Schaubedürfnis« des Publikums: »Da das Publikum aber nicht ins Kino geht, um zu lernen, sondern um zu sehen, so muß die Instruktion optisch um so packender gemacht werden – wenn der Besucher dem Kulturfilm mit dem gleichen Interesse folgen soll, wie dem Spielfilm. Das Publikum läßt sich gern belehren, wenn seine Sinne dabei auf die Kosten kommen, wenn es belebt und erfrischt wird.« Das waren auch die Argumente der Kulturfilmer. »Auch der Kulturfilm muß nach optisch-künstlerischen Gesichtspunkten aufgebaut sein [...]«<sup>122</sup> Es geht Richter nicht um die Hinterfragung oder Überwindung der belehrenden Tendenz des

118 Bagier 1928, S. 68.

119 Bagier 1928, S. 83.

120 Bagier 1928, S. 93. Vgl. auch Bagier, in: CineGraph 1984 ff.

121 Richter [1929] 1968, S. 31.

122 Richter [1929] 1968, S. 48.

Kulturfilms, wie Ruttmann, sondern um dessen »Belebung« durch die »Auswertung des natürlichen Reizes der Objekte und der Vorgänge | man suche sie in der sinnfälligen Gestaltung | in der straffsten, anschaulichsten Orientierung | man suche das Gewohnte durch ungewöhnliche Erfassung wieder lebendig zu machen.«<sup>123</sup>

Wo Richter schließlich »neue Themen« fordert, bindet er diese nicht an bestimmte Absichten wie unterhaltend, instruierend oder aktivierend: »Der Beschauer sollte die wahren Ursachen und Zusammenhänge dessen kennen lernen, was die Welt heute bewegt, und nicht, was sie nach Ansicht schlechter Autoren gestern bewegt hat. [...] Die Aufgaben einer neuen Generation von Filmautoren werden darin bestehen, den Film zur geistigen Befreiung des Menschen und zum Aufbau einer vernünftigen Welt zu verwenden.«<sup>124</sup> Zwar berühre das künstlerische Programm der Avantgarde alle Filmformen (Spiel- und Kulturfilm, Grottesken und Filmpoesie)<sup>125</sup> – Richter lässt aber keinen Zweifel, dass sein Herz für die Filmpoesie schlägt, »wo nicht einmal der Schein der Naturwahrheit erstrebt wird.«<sup>126</sup> Auch wo er sich vom »sachlich-realistischen Film« angezogen fühlt – in den »Alltäglichkeiten« sieht er allein den poetischen Kern, die »Möglichkeit zu wunderbaren Formen«.<sup>127</sup> Die besondere Poesie vieler Einstellungen aus Industrie-, Kultur- und Lehrfilmen hat Gustav Deutsch in seinen Kompilationsfilmen *FILM IST.* (1–6) (AT 1998) und *FILM IST.* (7–12) (AT 2002) zu »Tableaus« kinematographischer Definitionen und Sujets verarbeitet.<sup>128</sup>

Die für »Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen« ausgewählten Bildbeispiele aus dem Bereich dokumentarischer Filme – von denen einige erst später zensiert wurden – umfassen *ABU MARKÚB OCH DE HUNDRADE ELEFANTER* (ABU MARKÚB, SE 1925, Bengt Berg), *BAUEN UND WOHNEN* (1928, Hans Richter), *DAS BLUMENWUNDER* (1926), *CHANG* (US 1927, Merian C. Cooper), *WUNDERLAND BALI* (1927, Lola Kreutzberg), *IMPRESSIONEN DER GROSSSTADT* (1930, Alex Strasser), *DIE NÄHMASCHINE* (1930, Sasha Stone), *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, SU 1929, Dziga Wertow) und *REGEN* (NL 1929, Mannus Franken, Joris Ivens); Ruttmann ist abwesend. Diese Bildauswahl verweist auf eine Öffnung zum Dokumentarischen, die in Richters Text noch nicht auszumachen ist. Sie führt ihn mit Friedrich Wolf zusammen, gemeinsam arbeiten sie einen Entwurf für einen dokumentarischen Film »Rußland und wir« aus. Zahlreiche Aus- und Umarbeitungen folgen, Besprechungen, Briefe, schließlich entsteht 1931, nach Idee und Entwurf von Hans Richter, Friedrich Wolfs Exposé »Metall/Henningsdorf«, das Richter in der Sowjetunion verfilmen soll: Der Film wird aber nie beendet, das gedrehte Material ist verschollen.<sup>129</sup>

In zwei umfangreichen Kapiteln seines 1930 erschienenen Buches »Der Geist des Films« – gewidmet der Internationalen Liga für den künstlerischen [recte: unabhängigen] Film – geht Béla Balázs auf alle Formen des nichtfiktionalen Films

123 Richter [1929] 1968, S. 48 ff.

124 Richter [1929] 1968, S. 53.

125 Vgl. Richter 1929 e.

126 Richter [1929] 1968, S. 90.

127 Richter 1929 f, S. 46.

128 Vgl. Deutsch/Schimek 2002.

129 Vgl. Schönemann 2003.

ein: Den Begriff des »dokumentarischen Films« verwendet er aber nur selten und spricht stattdessen von Tatsachen- bzw. Wirklichkeitsfilm. In dem Kapitel »Die Flucht vor der Fabel« behandelt er den Querschnittfilm (K 13513. DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES), den Massenfilm (OKTJABR) und den Essayfilm (Eisensteins geplante »Das Kapital«-Verfilmung), den Reisefilm, Kulturfilme mit einem Protagonisten (NANOOK OF THE NORTH), Wertows Kino-Auge, Wochenschauen, Tatsachenfilme (SCHANCHAJSKI DOKUMENT), Kriegsfilm (POUR LA PAIX DU MONDE!) und Naturfilme.<sup>130</sup>

Fabel sei »konstruierter Lebensstoff« – die Flucht vor der Fabel habe zwei Endpunkte: auf der einen Seite »bloße Reportage, Natur- und Sachfilme«, auf der anderen Seite »Bildspiele von Impressionen und die Formspiele der abstrakten Filme«.<sup>131</sup> Auf Letztere geht er im folgenden Kapitel »Der absolute Film« ein. Hierunter versteht Balázs – neben den surrealistischen Filmen, den Grotesken, dem Animationsfilm und dem abstrakten Film – auch die Filme von Basse, Ivens, Ruttmann und Richter. Wie lässt sich diese erstaunliche Zuordnung erklären? Kamera- und Montagetechnik, so Balázs, hätten eine solche Gestaltungskraft erreicht, dass sie »an den Rohstoff des Lebens, an die Tatsachenwirklichkeit« unmittelbar und ohne Fabel herangehen können. »Die bloße Erscheinung wird im Bild so bedeutsam, dass die Wirklichkeit keiner poetischen Gestaltung bedarf.« Er diagnostiziert eine Tendenz, »unkonstruierte, nackte Existenz« zu zeigen: Dahinter stecke der Traum von der »absoluten, objektiven, unpersönlichen Sachlichkeit«.<sup>132</sup> Offenbar verkennt aber Balázs die Konstruiertheit und die Poesie, eben die Hand des Künstlers, hinter diesen Filmen. »Also der Wirklichkeitsfilm bis zu seiner letzten Konsequenz geführt, ergibt sein Gegenteil: den absoluten Film«<sup>133</sup> – sozusagen absolute Wirklichkeitsfilme, Filme, die nur rein optisches Erlebnis, nur visuell erlebte Wirklichkeit, reine Erscheinung<sup>134</sup> seien: der Markt bei Basse, der Regen und die Brücke bei Ivens, das Berlin von Ruttmann, die Inflation bei Richter.<sup>135</sup> Balázs legt auf etwas anderes Wert, unabhängig von Genre und Form: die Stellungnahme. »Am gefährlichsten sind die Tatsachen ohne Wahrheit. Unsere Wochenschauberichte, unsere dokumentarischen Montagefilme, werden, mit wenigen Ausnahmen, als die größten historischen Lügen unserer Zeit in die Geschichte eingehen.«<sup>136</sup> Er plädiert stattdessen für einen Film als »Kunst der offenen Augen«: Realismus wirke letzten Endes immer revolutionär. »Im Kampfe um die Wahrheit bleibt das Aufzeigen der Tatsachen die entscheidende Waffe.«<sup>137</sup>

130 Balázs [1930] 1984, Bd. II, S. 109–123.

131 Balázs [1930] 1984, Bd. II, S. 110.

132 Balázs [1930] 1984, Bd. II, S. 124.

133 Balázs [1930] 1984, Bd. II, S. 125.

134 Diese Begriffe bei Balázs [1930] 1984, S. 125, 129.

135 Balázs [1930] 1984, S. 124–130.

136 Balázs [1930] 1984, S. 201.

137 Balázs [1930] 1984, S. 204.

### Das Netzwerk der Positionen

Ende der 20er Jahre hatte sich so ein weit verzweigtes Netzwerk des ›unabhängigen‹, ›neuen‹ bzw. ›guten‹ Films herausgebildet, eine »Avantgarde der Experimentler«<sup>138</sup>, die sich durch eine zwar enge, aber dennoch randständige Beziehung zur Filmindustrie auszeichnete. Fast alle Filme von Ruttmann und Richter entstanden im Rahmen der ›Industrie‹ – und dennoch gelang ihnen fast nie der Vorstoß ins »Hauptquartier des Gegners«.<sup>139</sup> Für Spezialaufgaben hoch geschätzt (etwa Richters Visualisierung der Inflation), wurden sie vor allem in Werbe- und Industriefilmen zur Lösung komplexer ästhetischer und technischer Einzelprobleme eingesetzt, auch um mit avancierter Bild- und Tongestaltung ein so modernes Medium wie den Rundfunk zu verkaufen. László Moholy-Nagy gelang noch nicht einmal dies. Wo eigene Firmengründungen gewagt wurden, blieben diese finanzschwach und verschwanden bereits nach der ersten Produktion wieder vom Markt. So erging es Moriz Seelers Studio 1929 mit *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930, ROBERT SIODMAK), der Resco-Film mit *NIEMANDSLAND* (1931, Victor Trivas) und der Film-Kunst mit *DAS LIED VOM LEBEN* (1931, Alexis Granowsky) – alles Spielfilme, die innovativ dokumentarische Aufnahmen einsetzen. Im Bereich des Kultur- und Industriefilms suchte die Basse-Film ab 1929 die schwierige Balance zwischen Avantgarde und Auftragsfilm. Die Naturfilm Hubert Schonger stellte nicht nur die Filme des Stahlhelms, sondern auch den SPD-Spielfilm *LOHNBUCHHALTER KREMKE* (1930, Marie M. Harder) her und importierte internationale Avantgarde-Filme. Aus der Bewegung der Filmamateure stießen Alex Strasser mit *IMPRESSIONEN DER GROSSSTADT* (1930) und Willy Zielke mit den Schmalfilmen *ANTON NICKLAS, EIN MÜNCHNER ORIGINAL* (1931) und *MÜNCHEN* (1933) zur Avantgarde. Bei seinen Vorträgen zeigte Moholy-Nagy bevorzugt die Montagefilme von Albrecht Viktor Blum, die dieser für die kommunistische Weltfilm aus Archivmaterial zusammengestellt hatte.

So bildete die deutsche Filmavantgarde keine geschlossene Gruppe, sondern vielmehr ein eher loses Netzwerk von Personen und Vereinen, das sich weit in die Industrie und die Einrichtungen der Kulturfilmbewegung erstreckte. Einheitliche ästhetische, gar politische Positionen sind daher nicht zu erwarten, zumal die Avantgarde kein Publikationsorgan hatte, in dem sie sich über ihre Ziele hätte verständigen können. Wenn Jean-Louis Bouquet 1932 auf Frankreich bezogen feststellte, dass jeder Experimentator eine eigene Avantgarde repräsentiere<sup>140</sup>, so traf das auch auf Deutschland zu.

Besonders enge Verbindungen zwischen Filmavantgarde und der Avantgarde des Neuen Bauens (und deren Zeitschrift »Das Neue Frankfurt«) gab es in Frankfurt/M.<sup>141</sup> Im März 1931 hatte sich dort eine Arbeitsgemeinschaft für Unabhängigen Film konstituiert, die ausdrücklich die Aufführung »von Filmen dokumentarischen Charakters« sowie die Schaffung eigener Filme über die Frankfurter Siedlungen vorsah.<sup>142</sup> Bereits zwei Monate nach ihrer Gründung hatte sie Joris Ivens zu Gast.

138 Jäger 1927.

139 Ruttmann 1929, S. 86.

140 Zit. n. Ghali 1995, S. 43.

141 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band.

142 Das Neue Frankfurt, Heft 4/5, April/Mai 1931, S. 95.

Mit DE BRUG (NL 1928), so Ivens im Juli 1928, habe er ein Gebiet des Films erforschen wollen, das zwischen den dokumentarischen Aktualitäten oder dem technischen Lehrfilm und dem sogenannten Spielfilm liege: »Es gibt da ein interessantes Zwischengebiet, das sich insbesondere für die Amateurarbeiten eignet [...]«<sup>143</sup> Drei Jahre später hat er einen Ausdruck für dieses »Zwischengebiet«: den dokumentarischen Film. Für dessen Pflege führte er 1931 vier Gründe an:

- Er arbeite »nur mit spezifisch filmischen Mitteln« und könne daher der Gefahr entgehen, von anderen Künsten »überwuchert« zu werden,
- Seine Produktion erfolge »unabhängig von der eigentlichen Film-Industrie im Auftrag von Verbänden, Fabriken und – wie in Rußland – der Regierung.« Im Vergleich zur Spielfilmproduktion könne bei Auftragsfilmen der Regisseur »jederzeit klar übersehen, wo und wann er Rechnung tragen muß.«
- Sein Inhalt sei »wahr, real, muß aber nicht rein beschreibend sein«; er werde »immer die sachliche Schilderung menschlicher Alltagsbegebenheiten« berücksichtigen.
- Er vermittele dem Zuschauer »produktive Anregung« für den Alltag.<sup>144</sup>

Der dokumentarische Film – so Ivens – sei das einzige Mittel, das dem Avantgardisten geblieben ist, um gegen die eigentliche Filmindustrie zu kämpfen: um die Wirklichkeit so auszudrücken, wie sie ist. Der Avantgarde-Film sei der »Bannerträger der kinematographischen Ehrlichkeit«, der den technischen Fortschritt der Filmindustrie durch den Fortschritt im Geistigen (»progrès spirituel«) ergänze. Ivens lehnt die »Grande Industrie« keineswegs ab: Ein guter amerikanischer Kameramann vergleiche sich mit einem Arbeiter des Mittelalters und bringe dem Kino mehr als ein Dichter. »Der Hersteller eines dokumentarischen Films kann nicht lügen, kann das Wahre nicht verleugnen.« Denn der Gegenstand vertrage keinen Verrat: Nur die Persönlichkeit des Künstlers unterscheide diesen von den gewöhnlichen Aktualitäten, von der schlichten Einstellung.<sup>145</sup>

Ivens Filme avancierten rasch zum Vorbild und Maßstab. Simon Koster, Berliner Korrespondent der Niederländischen Filmliga und aufmerksamer Beobachter des deutschen Films, beschrieb 1931 den »dokumentarischen Film von künstlerischem Wert« in Deutschland als eine »äußerst seltsame Erscheinung«<sup>146</sup> und maß ihn an Filmen wie *TURKSIB* (SU 1929, Viktor Turin) und *ZUIDERZEE* (NL 1930, Joris Ivens). »Die deutschen dokumentarischen Filme sind überwiegend sehr lehrreich, aber eigentlich auch sehr trocken, und stehen dem künstlerisch anspruchslosen Kulturfilm viel näher als dem Kunstfilm. Auch Maximilian von Goldbecks und Erich Kotzers Städtebaufilm *DIE STADT VON MORGEN*, der als künstlerischer Dokumentarfilm gedacht war, kam nicht los vom Stil der anschaulichen Unterweisung, die jedes Gefühl kunstsinniger Art unterdrückt. Ein Film, der – allerdings mehr durch seine prächtige Fotografie und die wunderbar eingefangene Atmosphäre als durch seine filmische Komposition – zu den wenigen wichtigen Dokumentarfilmen deutschen Ursprungs gezählt werden muss, ist der von Dr. Ludwig

143 Zit. n. Kuball 1980, Bd. 1, S. 73.

144 Seligmann 1931.

145 Ivens [1931] 1965.

146 Koster 1931, S. 64 (Übersetzung Michael Wedel).

Kohl-Larsen in Süd-Georgien aufgenommene Expeditionsfilm ROAH-ROAH. Vor Jahren erschienen mit BERLIN VON UNTEN und REGEN [vermutlich: IMPRESSIONEN DER GROSSSTADT] zwei kleine Filme von Alex Strasser, die der Beginn einer dokumentarischen Schule in Deutschland hätten sein können. Jedoch folgte ihnen erst 1930 [recte: 1929] das Werk Wilfried Basses nach, eines jungen Filmemachers, der mit zwei impressionistischen Reportagen, der unterhaltsamen BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER und dem sachlich-strengen MARKT IN BERLIN begann, um anschließend zu weitaus umständlicheren und didaktischeren Dokumentarfilmen wie DER WIRTSCHAFTLICHE BAUBETRIEB und ABBRUCH UND AUFBAU überzugehen.<sup>147</sup>

Ausgerechnet der publizistisch sehr zurückhaltende Wilfried Basse veröffentlichte im Januar 1932 eine erste lexikalisch knappe Begriffsbestimmung, die sich an Ivens, nicht an Wertow orientiert: »Die Hauptaufgabe des dokumentarischen Films ist die künstlerische und konzentrierte Darstellung der Wirklichkeit (und die Verwendung der Wirklichkeit als Darsteller). – Daraus ergibt sich schon, daß man seine Objekte nicht vergewaltigen darf, um sie nur zu bluffenden und ästhetischen Spielereien zu mißbrauchen. Das Ziel des Reportagefilms muß sein: Mit ungestellten Bildern der Wirklichkeit das Filmthema so zu gestalten, daß man das Dargestellte wirklich kennen und verstehen lernt und durch die künstlerische Photographie und Montage trotzdem gefesselt und interessiert wird. – Ein Film, der nur ästhetisch befriedigt oder nur ›belehrt‹, wird die starken Möglichkeiten, die im dokumentarischen Film liegen, ungenutzt lassen.<sup>148</sup>

Bei den »Spielereien« mag er an Ruttmann, eher noch an die abstrakte französische Avantgarde, vielleicht auch an Wertow gedacht haben: Ein rein ästhetisch konzipierter Film wird von ihm jedenfalls ebenso abgelehnt wie jene Filme, die nur belehren wollen, und das war die Mehrzahl der handelsüblichen Kultur- und Industriefilme. Wie die hellstichtigen Kritiker des Kulturfilms will auch Basse die Zuschauer nicht langweilen und ihnen das behandelte Thema so nahe bringen, dass sie es »wirklich kennen und verstehen« lernen. Ob dabei »Filmkunst« entstand, hat Basse nicht interessiert: Am Metier reizte ihn das Handwerkliche; er wollte, so Gertrud T. Basse in ihren Erinnerungen, so sein wie »die alten Steinmetzen und frommen Maler, die für ihresgleichen und das Volk geschaffen haben.« Seine Mitmenschen »das Beobachten und Mitfühlen lehren«, das war ihm wichtig, und zwar »mit Humor und Warmherzigkeit oder auch mit verwundertem Kopfschütteln.«<sup>149</sup> Die Suche nach den »ungestellten Bildern der Wirklichkeit« geht bei Basse einher mit dem Konzept der Reportage. Einerseits also die Sachlichkeit und das Bemühen um unverfälschte Dokumente – andererseits aber auch die künstlerische Darstellung dieser Wirklichkeit, die eben dadurch verändert und ›entstellt‹ wird. Basse reagierte auf dieses Dilemma mit der Selbstverpflichtung des Filmemachers, seine Objekte nicht für andere Zwecke zu missbrauchen.<sup>150</sup>

Es ist kein Zufall, dass Basses Text in der von Andor Kraszna-Krausz herausgegebenen Zeitschrift »Film für Alle« erschien: Sie richtete sich an den Filmamateur, verfolgte aber aufmerksam die Entwicklung der internationalen Avantgarde, da

147 Koster 1931, S. 65.

148 Basse [1932] 1999.

149 Gertrud T. Basse 1967, S. 40.

150 Vgl. zu Basse den Beitrag von Klaus Kreimeier in diesem Band.

sie hier eine Wesensverwandtschaft entdeckte.<sup>151</sup> Bereits 1925 hat Kraszna-Krausz angesichts einer wenig künstlerisch ausgerichteten Filmindustrie vorsichtig einen anderen Weg angedeutet, »der wirtschaftlich unabhängiger, d. h. künstlerisch aussichtsvoller sein soll. Kino-Amateure! An die Kurbel!« Kino-Amateur sei derjenige, »der bei seinem künstlerischen Schaffen keine Wirkung erkalkulierenden Rücksichten nehmen muß und sein Werk allein mit dem ureigensten, einzig wesentlichen Werkzeug des Films, der Kamera, schöpft.«<sup>152</sup> Diese Zentrierung auf die Kamera – und damit die Abkehr von Filmatelier, Stars und Schminke – teilte er mit Karl Freund und der Filmavantgarde, ganz besonders mit László Moholy-Nagy.

### Soziale Reportage

»Bei der Eröffnung des Bauhauses (Dessau), der ›Hochschule für Gestaltung‹, wurden auch Filme gezeigt.« So beginnt ein längerer Bericht im »Film-Kurier« vom 11. Dezember 1926 über die Filmvorführungen am 5. Dezember im Rahmen der Einweihungsfeierlichkeiten.<sup>153</sup> »Dieses Haus steht innerhalb der kapitalistischen Produktionswirtschaft als einziges Wahrzeichen kommender Gemeinschaft, als eine Bauhütte, in der Bausteine für das kommende Jahrzehnt geformt werden.« Die »Verspießerung aller Parteien« finde im Bauhausgeist ihren schärfsten Widersacher. »Ein paar Register zurückstecken« müsse man aber, wenn man vom Film im Bauhaus spreche: »Der sympathische Herr Moholy-Nagy, der seit 1921 stehen geblieben zu sein scheint, sollte sich doch darüber klar sein, daß mit einem NURMI-Film und dem gewiß sehr redlich gemeinten Ufakulturfilm WACHSENDE KRISTALLE denn doch nur eine äußerst vage Beziehung zur Bauhauskultur hergestellt ist.« Vorgeführt wurden ferner Ausschnitte aus einem Humboldt-Film – vermutlich WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH?, der unter Mitarbeit des Architekten Richard Paulick entstand –, der »über das moderne Bauen (nach May, Gropius usw.) zu unterrichten versucht. Leider bleibt es beim Versuch, denn einen solchen Stümper wie E. [sic] Paulick, der weder stofflich noch technisch seine Aufgabe beherrscht, hätte man die kostbare Aufgabe eines Films, dessen Einzelheiten für jeden Lehrer und Laien eine Sensation bedeuten müßten, nicht anvertrauen sollen. Paulick mag ein strebsamer Architekt sein, vom Film hat er keine Ahnung.«<sup>154</sup> Der nur mit Kürzel zeichnende Berichterstatter des »Film-Kurier« spricht dann noch mal Moholy-Nagy an: Er solle nun endlich die seit Jahren versprochene »Versuchsstelle für Filmkunst« einrichten. »Die ›reflektorischen Lichtspiele‹ sind ein Anfang. Ahnen die Bauhauslehrer nicht, was sie gerade auf dem Gebiete des Films nachzuholen haben? Heute ist das Haus da, die Bühne, die Schüler, die Zeit – fanget an!«<sup>155</sup> Moholy reagierte verbittert: »wenn ich die mittel hätte, zu beweisen: dann bräuchte ich die industrie nicht. dann brauchte ich nur

151 Vgl. Kuball 1980 sowie den Beitrag von Martina Roepke über Amateurfilme im dritten Band.

152 Kraszna-Krausz 1925.

153 Vgl. Inv. Nr. 8152/2. Einladung [zur Einweihungsfeier des Bauhauses in Dessau]. (Bauhaus-Archiv), leider ohne das genaue Filmprogramm.

154 Vgl. den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band.

155 Film vom Bauhaus. In: Film-Kurier, Nr. 290, 11. 12. 1926.



GROSSTADT ZIGEUNER. László Moholy-Nagy. 1932/33



GROSSSTADT ZIGEUNER. László Moholy-Nagy. 1932/33

ein publikum, und darum ist mir nicht bange.«<sup>156</sup> In Ermangelung dieser Werkstätte behelf man sich am Bauhaus mit kreativen Montage-Experimenten: Zusammengetragene Filmreste aus den Dessauer Kinos wurden, »völlig wahllos«, zu einem neuen Film geklebt und auf einem Heimkino-Projektor auf Zuruf des Publikums vorwärts oder rückwärts vorgeführt.<sup>157</sup>

Bereits 1924 hatte László Moholy-Nagy vergeblich einen Produzenten für seine Manuskriptskizze »Dynamik der Großstadt« gesucht – die Idee zu einem nicht-fiktionalen Film, der »weder lehren, noch moralisieren, noch erzählen [will], er möchte visuell, nur visuell wirken.«<sup>158</sup> Dies war wohl der früheste Versuch, die vielfältigen Bewegungsmomente einer modernen Großstadt rein filmisch zu erfassen. Weder bekam Moholy die finanziellen Mittel für ein Film-Versuchsstudio, noch gelang es ihm selbst, einen Fuß in die Filmindustrie zu bekommen. Unter den Avantgardisten war er der radikalste und visionärste; er strebte nichts weniger an als eine neue Lichtkultur, experimentierte gleichermaßen mit Fotogrammen, Fotoplastiken, Typofotos, Lichtrequisiten und Film. 1928 verließ er das Bauhaus, um sich seiner eigentlichen Arbeit, den Problemen der Lichtgestaltung, zu widmen sowie um endlich praktisch am Film zu arbeiten.<sup>159</sup>

In Moholy-Nagys Filmschaffen lassen sich zwei Grundsätze ausmachen, sieht man einmal von seinen fantastischen Kinovisionen (gewölbte Projektionsflächen, wandernde Mehrfachprojektionen, Projektionen auf Rauch) ab. »Erstens: Photographie und Film sind Lichtgestaltung, unterworfen unserem Gefühl für eine nur im Innern existierende Welt – (diese Lichtgestaltung ist die Grundlage des reinen, absoluten Lichtspiels). Zweitens: Photographie und Film ist dokumentarische Fassung der äußeren mit den Augen faßbaren Wirklichkeit.«<sup>160</sup> »Überschneidungen und komplizierte Lagerungsformen« waren ebenso möglich wie »dokumentarische Spielfilme«. Einen abstrakten Film realisierte er mit EIN LICHTSPIEL SCHWARZ WEISS GRAU (1932), einen dokumentarischen mit IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (VIEUX PORT) (1932) – eine »halbsoziale Reportage«, wie Moholy-Nagy unter Anspielung auf die Schwierigkeiten bei den Dreharbeiten schrieb.<sup>161</sup> Weitere dokumentarische Projekte wie ein Film über das Leben der Sardinenfischer oder über den Gegensatz zwischen Stadt und Land (Arbeitstitel: »Bauch der Großstadt«) kamen nicht zustande. Ab Sommer 1932 realisierte er mit BERLINER STILLEBEN und GROSSSTADT ZIGEUNER zwei weitere dokumentarische Kurzfilme, die in Deutschland aber nicht mehr aufgeführt wurden. 1933 beklagte er das Wirken der Zensur, »die jede wahre Darstellung der sozialen Lage verbietet« und verhindere, dass das Publikum »soziale Reportagen« zu sehen bekomme.<sup>162</sup> Zwar hatte Moholy-Nagy 1929 angesichts der »heutigen politisch und wirtschaftlich zerrütteten zeit« dem Tatsachenbericht und der Reportage als »erzie-

156 Moholy-Nagy 1926.

157 Vgl. Lippert 1981.

158 Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 120. Vgl. Moholy-Nagy 1962.

159 Vgl. u. a. Horak 1985; Hight 1985; Centre Georges Pompidou 1995; Jäger/Wessing 1997; Helmstetter 2001.

160 Der Künstler gehört in die Industrie! Ein Gespräch mit Professor L. Moholy-Nagy, Dessau-Berlin. In: Film-Kurier, Nr. 283, 28. 11. 1928.

161 Moholy-Nagy [1933] 1987, S. 334.

162 Moholy-Nagy [1933] 1987, S. 334.

hungs- und propagandamittel« den Vorrang eingeräumt, in seinen dokumentarischen Filmen bilden aber soziale Reportage und Fragen der Lichtgestaltung stets eine spannungsreiche Beziehung.

Die Reportage *IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN* ist ›sinfonisch‹ angelegt: Einzelbeobachtungen an den Quais, Menschen, die Technik, schließlich Momente der Mittagsruhe, ein Regenschauer, Ausfahrt eines Schiffes als Ausklang. »Impressionen nicht um des malerischen Reizes willen, sondern als Hintergrund für soziale Aufzeichnungen.«<sup>163</sup> Insbesondere die Menschen sind Moholy wichtig: ein Einbeiniger, eine bettelnde Frau, ein Straßengaukler, Händler, Kinder. Die Nahaufnahme eines Gesichtes strukturiert er durch einen scharfen Schatten. Er filmt die dunklen abschüssigen Gassen, die Abwasserrinne in der Straßenmitte, Kinder und Tiere, die im Schmutz spielen, aber auch den Pont transbordeur, eine riesige Schwebefähre, die er mit Kamerafahrten und Schwenks dynamisiert: soziale Reportage und Ästhetisierung der Technik. In zahlreichen Einstellungen lotet Moholy-Nagy Hell-Dunkel-Relationen und Raumsituation aus, dann treten Inhalte zurück, Räumlichkeiten und Freiflächen werden wichtiger. Häufig sucht er auch die extreme Aufsicht, lässt Objekte zu Strukturen gerinnen, nach dem Motto aus »Dynamik der Großstadt«: Es gelte, »sonst nie Erlebtes« zu zeigen.<sup>164</sup>

In *BERLINER STILLEBEN* von 1932 herrscht, entgegen dem Titel, reges Leben. Moholy-Nagy blickt wie der Forscher durch sein Mikroskop auf die Straßen Berlins, wo ihm die Fußgänger, die Schienen, die Straßenbahn, das Pflaster und die Schatten als Muster reiner Bewegung erscheinen. Die Straßenbahnschienen rasen wie unverständliche Adern und Leitsysteme, ein Baugerüst wird zum Liniensystem, ein Arbeiter auf einer Leiter zu einem diagonalen Schatten. Ganz real dagegen das Soziale: die ärmlichen Fassaden der Hinterhöfe, Mülltonnen, Schutt und im Abfall spielende Kinder. Sibyl Moholy-Nagy fasste beide Elemente dieses Kurzfilms zusammen: »Bewegung und Gegenbewegung von Menschen und Fahrzeugen wurden durch die aufgetürmte Schwärze von Hinterhofmauern und die verunstalteten Zäune jeder vernünftigen Richtung beraubt und symbolisierten mächtiger als die direkte Aktion die schreckliche Atmosphäre der ökonomischen Depression und des politischen Defätismus.«<sup>165</sup>

In *GROSSSTADT ZIGEUNER* (1932/33) begreift Moholy-Nagy die gesellschaftliche Wirklichkeit neu und einzigartig. Die Pferde sind der Zigeuner wichtigstes Hab und Gut, und so zeigt der Film erst die weidenden Pferde, dann die Wagen der Zigeuner, schließlich die spielenden Kinder. Die Zigeuner brechen auf zum Pferdemarkt – Moholy-Nagy beobachtet das Vorführen der Pferde, das komplizierte Ritual des Händeschlagens bei erfolgreichem Geschäftsabschluss, das Geschehen am Rande des Marktes. Gelegentlich stellt er die Kamera schräg oder filmt aus Untersicht. Feierabend bei Karten- und Würfelspiel, ein Streit, ein Fest: Erst tanzen die Kinder, dann zwei Frauen, schließlich die ganze Gruppe – mittendrin die Kamera von Moholy-Nagy. Die Bildschärfe wird weniger wichtig als die Bewegungsrichtung und die Dynamik. Extreme Untersichten der Musiker wechseln mit Nahaufnahmen der Tanzenden. Die Montage trägt den ekstatischen Rhyth-

163 Eisner 1932.

164 Moholy-Nagy [1927] 1967, S. 125.

165 Sibyl Moholy-Nagy 1973, S. 72.



ALEXANDERPLATZ ÜBERRUMPELT. Peter Pewas.  
1933/34

mus einer explodierenden Lebensfreude. So entsteht ein Filmdokument nicht eines Außenstehenden, sondern eines gleichwertig Teilnehmenden. Wohl im Spätsommer 1933 der Zensur vorgelegt, wurde der Film nicht zugelassen, wie sich Sibyl Moholy-Nagy erinnerte: »Der erste Einwand war, daß er von einem Ausländer [Moholy war Ungar, JpG] gedreht worden sei, der nicht der Deutschen Filmkammer angehörte. Wir änderten die Titel, und ich erschien als Produzent, aber er wurde wieder abgelehnt, weil er soziale Verhältnisse in Deutschland in einem ungünstigen Licht zeige.«<sup>166</sup>

Die dokumentarischen Filme von Moholy-Nagy markieren das Ende des unabhängigen Films in Deutschland – politisch, aber auch wirtschaftlich. Bitter sein 1933 schon nicht mehr in Deutschland veröffentlichtes Fazit: »Die Avantgarde des Films ist von der Industrie restlos aufgesogen oder ausgerottet worden.« Trotzdem ist er zuversichtlich: Der Filmamateur habe, insbesondere in der Reportage und in der Filmmontage, die Rolle der Avantgarde übernommen, nämlich »in der

vollkommen kommerzialisierten und vertrusteten Filmproduktion die Einzelprobleme der nötigen Filmarbeit beharrlich zu lösen«.<sup>167</sup> Als 1933/34 ein junger Künstler naiv-unbefangen mit der Handkamera durch Berlin streift, werden seine Aufnahmen beschlagnahmt: Peter Pewas' Film ALEXANDERPLATZ ÜBERRUMPELT ist nie erschienen.

### Rettung durch den Schmalfilm?

Im März 1933 sind die letzten Aktivitäten der Weimarer Filmavantgarde zu verzeichnen: Ende Februar organisierte die Münchner Liga für den unabhängigen Film einen Studio-Abend über »Kunst im Werbefilm«.<sup>168</sup> Paul Seligmann von der Frankfurter Filmliga veröffentlichte im Januar 1933 in »die neue stadt« eine breite Untersuchung der »Filmsituation 1933« zur Entwicklung des »Films als geistigem

166 Sibyl Moholy-Nagy 1973, S. 80.

167 Moholy-Nagy [1933] 1987, S. 332.

168 Im Münchner Marmorhaus: Studio-Abend für Werbefilme. In: Film-Kurier, Nr. 49, 25. 3. 1933.



Links: Andor Kraszna-Krausz (Hg.): Kurble! Ein Lehrbuch des Filmsports. Halle (Saale) 1929.  
 Rechts: Alex Strasser: Fotografiere dein Leben! Ein Buch über die Kunst und das Vergnügen zu fotografieren. Halle (Saale) o. J. [1934]

Ausdruck«.<sup>169</sup> Seine Argumentation fasst noch einmal die Einwände der Avantgarde sowohl gegen die Filmindustrie («Mittel zum Zweck, aber nicht geistiger Ausdruck») als auch gegen die Zensur («sie diktiert, was dem Zuschauer und der heutigen gesellschaftlichen Ordnung bekömmlich ist») zusammen. Seine Argumentation folgt dann weitgehend Moholy-Nagy: »Die ›Avantgarde‹, die zur Zeit des stummen Films noch die Chance hatte zu produzieren und aufgeführt zu werden [...] ist nicht mehr da. Zum Teil wurde sie von der Industrie aufgesogen, zum Teil ging sie nach Rußland. Die, die blieben, hatten nicht das Geld, 100 %ig zu tönen, und deshalb ließ man sie 100 %ig nicht zu Bilde kommen. Die Organisation der unabhängigen Produzenten, die Filmlichen, haben vor allem in Deutschland kein Tätigkeitsfeld mehr. Die mit ähnlicher Tendenz ins Leben gerufenen ›Theater für den Guten Film‹ sind zusammengebrochen. Trotzdem muß die geistige Entwicklung weitergehen.« Neue Möglichkeiten für eine »neue Unabhängige Produktion« erwartet Seligmann von der Technik des Schmalfilms, der »Weiterentwicklung der schwarz-weißen Bildsprache« und ihrer Eigengesetze. Das

169 Seligmann 1933. Vgl. Frankfurter Filmliga wird aktiv. Der Schmalfilm und »die neue Stadt«. In: Film-Kurier, Nr. 49, 25. 3. 1933.

Schmalfilmgerät »soll den dokumentarischen Film neu schaffen, nicht die seichte, genrehafte Reportage, nicht den oft überheblichen im Grunde genommen wenig aufschlussreichen Kulturfilm, sondern die Durchleuchtung der wirklichen Welt, ihrer biologischen und soziologischen Ordnung oder Unordnung.«<sup>170</sup> Die niedrigen Kosten des Schmalfilms »ermöglichen eine unabhängige Produktion von Filmen, die weder nach dem Geldgeber noch nach dem vermeintlichen Publikumsgeschmack oder der Meinung einer Regierung fragen muß.«<sup>171</sup> In kleineren Gruppen könne man auch der Zensur entgehen, und so könnten diese Filme »zur Erziehung der Menschen« beitragen.<sup>172</sup>

Zum Schluss seiner Bestandsaufnahme berichtet Paul Seligmann über die wenigen unabhängigen Produzenten, die noch auf 35 mm Normalfilm arbeiten können. Die deutsche Avantgarde sei ihrer besten Stützen beraubt, Walter Junghans und Hans Richter drehten in Russland, Walter Ruttmann in Italien. Basse sei derzeit »mit der Montage eines neuen dokumentarischen Films« beschäftigt, dem späteren DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE. »Nach seiner richtigen Auffassung kommt es nur darauf an, wie eine Sache gesehen wird, in welcher Bewegung und Beleuchtung, in welcher Einstellung man sie erfaßt und wie das dokumentarische Material alsdann montiert wird.« Diese Auffassung, so Seligmann, repräsentiere eindeutig den Standpunkt des unabhängigen Produzenten. Auch Moholy-Nagy habe erkannt, dass »nur der Outsider den künstlerischen Film weiterentwickeln« könne. »Seine Bemühungen gelten sowohl der dokumentarischen Aufnahme als einer Erforschung der Film-Elemente.« Neben Oskar Fischinger und Rudolf Pfenninger mit ihren Experimenten zum gezeichneten Ton führt Seligmann dann nur noch die Frankfurterin Ella Bergmann-Michel und ihren Film von den Wahlkämpfen 1932 auf: »Die Auswertung dieses wichtigen dokumentarischen Materials ist mit Rücksicht auf die mehrfach charakterisierte Lage der Unabhängigen Produzenten bis heute noch nicht möglich gewesen.« Sie habe jetzt mit Aufnahmen zu einem neuen Film FLIEGENDE HÄNDLER begonnen.<sup>173</sup> Auch dieser Film wird nicht fertiggestellt: Die politischen Umwälzungen von 1933, die Seligmann in seinem Situationsbericht mit keinem Wort erwähnt, lassen unabhängige Produktionen nicht mehr zu.

170 Seligmann 1933, S. 338.

171 Seligmann 1933, S. 338 f.

172 Seligmann 1933, S. 338.

173 Seligmann 1933, S. 340.

Thomas Tode

## Dosiertes Muskelspiel. Die linke Filmkultur der Weimarer Republik

Modernisierungsskepsis und Misstrauen gegenüber neuen Medientechnologien gehören zum Erbe der parlamentarischen und außerparlamentarischen Linken in Deutschland. Eine aus der Vorkriegszeit übernommene, scharfe Abwehrhaltung gegenüber dem Medium Film bestimmt auch noch die ersten Jahre der neuen Republik. Sie ändert sich erst mit den sowjetischen Filmen, die ab 1922 nach Deutschland kommen, vorwiegend kurze dokumentarische Streifen. Einfuhr und Verteilung dieser Filme organisiert die Internationale Arbeiterhilfe (IAH), gegründet am 21. 9. 1921 als Hilfsorganisation für die noch junge Sowjetunion. Die Gebiete an der Wolga durchlitten ab Sommer 1921 eine schwere Hungerkatastrophe, der nach offiziellen Schätzungen nicht weniger als fünf Millionen Menschen zum Opfer fielen. Erstmals wird im Rahmen einer internationalen Kampagne das Medium Film zum Sammeln von Spenden eingesetzt. Willi Münzenberg, der leitende Organisator und Sekretär der IAH, bilanziert: »Die ersten Filme, die die I. A. H. zur Aufführung brachte, waren die zwei Filme DIE WOLGA HINUNTER und HUNGER IN SOWJET-RUSSLAND, die im Herbst 1921 in Russland aufgenommen und im Jahre 1922 in fast allen europäischen Ländern wie auch in Nordamerika und Argentinien vor vielen Millionen Arbeitern aufgeführt wurden.«<sup>174</sup> Eine in der »Roten Fahne« erschienene Kritik von Gertrud Alexander beschreibt die schockierende Wirkung des Katastrophenfilms:<sup>175</sup> »Er machte einen tiefen Eindruck, und gegen den Schluß, der immer trostlosere Bilder aus dem Hungergebiet brachte – es waren noch nicht die grausigsten – war manches Auge mit Tränen gefüllt, und beim Hinausgehen lag auf allen Gesichtern ein tiefer Ernst.«<sup>176</sup> Ein IAH-Mitteilungsblatt empfiehlt den Veranstaltern für eine Vor- und Nachbereitung Sorge zu tragen: »Bei diesen Filmvorträgen soll stets ein politischer Referent in Tätigkeit treten. Das Reichskomitee bietet Filmvorführungen über das heutige Leben und Treiben in Rußland an, für welche ›Referenten nebst Propagandamaterial‹ zur Verfügung gestellt werden.«<sup>177</sup>

Die Wirksamkeit der dokumentarischen Filme innerhalb der humanitären Kampagne verschafft der IAH eine mobilisierende Dynamik, die sie zu einer der bedeutendsten Arbeiterorganisationen der 20er Jahre machte. Bald schon erweitert sie ihre Aktionsfelder: Münzenberg baut innerhalb der IAH einen Pressekonzern mit zahlreichen Zeitungen, aber auch einer Filmorganisation auf. Am

174 Münzenberg 1925, S. 18. In Deutschland aber nicht sicher nachgewiesen, vgl. Cosandey 1998, S. 28. Ein Beleg für DIE WOLGA HINUNTER in: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 3/1967, S. 934.

175 HUNGER IN SOWJETRUSSLAND.

176 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 1, S. 299 ff. (durchgehend nach der zweiten Auflage zitiert); Mierau 1987, S. 221, nennt den Titel BILDER AUS DEM HUNGERGEBIET, der sich in der Zensur nachweisen lässt als BILDER AUS DEN HUNGERGEBIETEN DER WOLGA.

177 Zit. n. Stattkino Berlin 1996, S. 9.



HUNGER IN DEUTSCHLAND. Industrie- und Handels-Gesellschaft, Internationale Arbeiterhilfe. 1924

22. September 1922 wird im Handelsregister Berlin-Mitte die Firma Industrie- und Handels Aktiengesellschaft, Internationale Arbeiterhilfe für Sowjet-Russland eingetragen.<sup>178</sup> Diese Firma ermöglicht es der IAH, als Wirtschaftsunternehmen zu agieren. Durch Verträge mit den wichtigsten sowjetischen Filmorganisationen lässt sie sich den Filmimport aus der UdSSR übertragen: faktisch ein Monopol. Bis Mitte der 20er Jahre werden etwa zwei Dutzend, meist kurze oder mittellange sowjetische Filme importiert und in Deutschland zur Aufführung gebracht, darunter u. a. KINOPRAWDA NR. 13 (FÜNF JAHRE SOWJET-RUSSLAND, SU 1922, Dsiga Wertow), KRASNYJE MANEWRY (DIE ROTE ARMEE, SU 1922, Dsiga Wertow), MUTTER UND KIND IN SOWJET-RUSSLAND (SU 1924/25?) und POCHORONY W. I. LENINA (LENINS BEERDIGUNG, SU 1924).<sup>179</sup> Diese Filme liefen in Deutschland anonym, d. h. sie wurden als Aktualitäten ohne Autorennamen präsentiert.

178 Vgl. Film-Kurier, Nr. 220, 6. 10. 1922.

179 Weitere Filmtitel in Münzenberg 1925, S. 18–20; Tümmler 1962, S. 381; Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 3/1967, S. 934.

### Der Kampf um den eigenen Film

Angeregt durch sowjetische Beispiele, wird auch in der deutschen Arbeiterbewegung immer häufiger die Produktion von eigenen Filmen diskutiert. Im August 1922 kritisiert die »Rote Fahne«, das Zentralorgan der KPD, die Pläne des sozialdemokratisch ausgerichteten Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB), eine Arbeiterlichtspielbühne einzurichten, die aus der vorhandenen Produktion geeignete Filme auswählen und präsentieren soll.<sup>180</sup> Béla Balázs dazu pointiert: »Mithin kann hier für die Volks-Film-Bühne keine ›Auswahl‹ schon vorhandener bürgerlicher Filme genügen, weil zum Auswählen gar nichts da ist.« Balázs' radikale Konsequenz: »Wir müssen unsere eigenen Filmfabriken ins Leben rufen, die *unsere* Filme machen.«<sup>181</sup>

Eine energische Umsetzung dieses Vorschlags wird aber noch lange auf sich warten lassen. Die Film-, Industrie- und Handels AG produziert von 1922 bis 1924 nur sechs Filme: Die Kurzfilme *RUSSISCHE KINDERFÜRSORGE* (1923)<sup>182</sup> und *DIE INTERNATIONALE ARBEITERHILFE* (1924)<sup>183</sup> behandeln IAH-Aktivitäten in Russland, *DIE FAHNE VON BAKU* (1923, verboten) schildert den Besuch sowjetischer Gesandter auf dem 8. KPD-Parteitag, während *HUNGER IN DEUTSCHLAND* (1924), der auf besonderen Wunsch Lenins entstanden sein soll, den Hunger als Folge der Inflation und sich organisierende Arbeiter zeigt. Fragmente sind in der Kompilation des Bundesarchivs-Filmarchivs *FILMDOKUMENTE ZUR GESCHICHTE DER ARBEITERBEWEGUNG* enthalten. Besonders die Bilder der Speisestellen der IAH rütteln auf: Abgearbeitete alte Menschen und Kinder mit Töpfen in den Händen blicken unmittelbar in die Kamera. Aus Fässern wird heißer Eintopf eingefüllt, nebenan werden Mitgliedsbücher und Berechtigungsscheine geprüft, während vor dem Eingang weitere Bedürftige warten: ein nüchternes, kunstloses Protokoll. *DES GESANDTEN WOROWSKY LETZTE FAHRT* (1923) handelt von der Überführung des bei einem Attentat in Lausanne ermordeten sowjetischen Diplomaten Wazlaw W. Worowski nach Moskau, wobei in Berlin Tausende Arbeiter dem Sarg Geleit geben. Der abendfüllende Streifen *VÖLKERMAI* (1923) zeigt in Form eines Querschnitts die weltweiten Mai-Kundgebungen der Arbeiterschaft.

Die (auch finanziell lukrativen) sowjetischen Filmimporte muss sich die IAH »auf Umwegen durch die Benutzung einer bürgerlichen Filmproduktionsstelle«<sup>184</sup> verschaffen. Für *DAS GESICHT DES ROTEN RUSSLAND* (1925)<sup>185</sup> wird die Deutsch-Amerikanische Film-Union aktiviert. Ab Frühjahr 1925 stellt die Deka-Compagnie Schatz & Co im Auftrag der IAH Filme her: *MAIFEIER DER KOMMUNISTEN IN BERLIN 1925*, *KARSKI MARSCHLEWSKIS LETZTE FAHRT*, *FAHNENWEIHE DES ROTEN*

180 Vgl. Rote Fahne, 8. 8. 1922 und 3. 10. 1922.

181 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 1, S. 35f. [Hervorhebung: T. T.]

182 Titelvarianten in der Presse (an diesem Film exemplarisch aufgezeigt): *KINDERFÜRSORGE IN RUSSLAND* (Filderbote, Nr. 36, 12. 2. 1925), *KINDERHEIME UND KINDERERZIEHUNG IN SOWJET-RUSSLAND* (Münzenberg 1925, S. 19), *KINDERHEIME IN SOWJETRUSSLAND* (Sächsische Arbeiterzeitung, 3. 10. 1924), zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 205ff.

183 Vgl. Film-Kurier, Nr. 218, 15. 9. 1924; Rote Fahne, 17. 9. 1924.

184 Münzenberg 1925, S. 13.

185 Vgl. Film-Kurier, Nr. 102, 1. 5. 1925, und Nr. 223, 22. 9. 1925.

FRONTKÄMPFER-BUNDES BERLIN, MOPR, ANTIKRIEGSKUNDGEBUNGEN DER ARBEITER MITTELDEUTSCHLANDS IN HALLE UND LEIPZIG. Im Jahr 1926 folgt als sechster Streifen ROTE PFINGSTEN IN BERLIN.

Während die Filmproduktion der IAH 1925 noch ein klägliches Dasein fristet, entstehen Ende des Jahres bessere Perspektiven mit der Gründung einer eigenen Filmgesellschaft. Münzenberg betont, dass die Entscheidung, »sich mehr als bisher des Films anzunehmen und sich ihn dienstbar zu machen«<sup>186</sup>, in einer Sitzung der erweiterten Exekutive der Komintern im März 1925 gefallen ist. Seine Kampfschrift »Erobert den Film« von Mitte 1925 ist eine an die Basis gerichtete Anleitung zur Umsetzung dieses Beschlusses. Aus der Fusion der Film-, Industrie- und Handels AG mit der Dekka-Compagnie Schatz & Co entsteht am 19. Dezember 1925 die Prometheus-Film GmbH.<sup>187</sup> Sie wird bis Anfang 1932 eine Schlüsselstellung im proletarischen Film einnehmen und stellt neben Spielfilmen ab 1927 auch 21 dokumentarische Filme her. Die drei Gesellschafter der Firma sind die KPD-Funktionäre Willi Münzenberg, Emil Unfried und Richard Pfeiffer. Die am 9. Januar 1926 in Prometheus-Film-Verleih und -Vertriebs-GmbH umbenannte Firma vertreibt große Teile der sowjetischen Filmproduktion in Deutschland und teilweise auch im Ausland. Sie errichtet Filialen in Düsseldorf, Hamburg, München, Leipzig und Zürich. Ihr erster großer Verleiherfolg ist Sergej Eisensteins BRONNOSSEZ »POTEMKIN« (PANZERKREUZER POTEMKIN, SU 1925), der den Siegeszug der sogenannten »Russenfilme« begründet.<sup>188</sup> Die enormen Einnahmen aus seinem Verleih (er ist bis 1933 in über 50 Kopien ständig verfügbar) bieten der nur mit einer dünnen Kapitaldecke ausgestatteten Firma erst die finanzielle Basis, eigene Filme zu produzieren.

Gründe für die Umorientierung der KPD-Filmpolitik sind wohl in der Vorbildfunktion der Sowjetunion zu suchen und in der Rezeption der Schriften Lenins, vor allem seiner Theorie vom politischen und kulturellen Klassenantagonismus zwischen Bourgeoisie und Proletariat. Danach benötigt eine proletarische Öffentlichkeit zur Identitätsbildung und zur Klärung der eigenen Zielperspektive auch eigene proletarisch-revolutionäre Filme als Teil eines »System[s] klasseneigener Massenkommunikation«<sup>189</sup>. Zudem hatte der im Filmgewerbe seit 1917 vorangetriebene kapitalistische Konzentrationsprozess (Bildung von Großkonzernen und Monopolen) zu einer massiven Veränderung der gesellschaftlichen Kommunikationsbedingungen geführt, gegen die sich die Kommunisten behaupten mussten, um ihren Einfluss nicht zu verlieren.<sup>190</sup>

Münzenberg ruft daher 1925 zu einer Aufholjagd auf, die die gesamte mediale Kommunikation, vor allem aber die Bild-Medien, betrifft. Im Gegensatz zu den erprobten Agitationsmitteln des gesprochenen und geschriebenen Wortes misstrauten die KPD-Funktionäre dem offeneren, unbestimmten Bild. Für ihre stets an der Wortkultur ausgerichteten Aktivitäten schien der Effekt einer Belehrung durch das Bild wenig lenk- und kontrollierbar. Beim Zeitungsfoto konnte mit Hilfe der Beschriftung immerhin eine Steuerung der Assoziationen und somit

186 Münzenberg 1925, S. 7.

187 Vgl. Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 3/1967, S. 936 ff.; Kresse 1976, S. 247 ff.; Stooss 1977.

188 Vgl. Tode 2003.

189 May/Jackson 2001, S. 32.

190 Vgl. May/Jackson 2001, S. 34–41.



Der Filmspiegel. Kinematographische Monatshefte, Nr. 2, Februar 1930

eine politische Beeinflussung erfolgen. Da sich dieser Effekt im Film vor allem durch Zwischentitel erzielen lässt, sind nahezu alle kommunistischen Filme durch ›Schriftlastigkeit‹ geprägt.

Im November 1927 wird im Auftrag der IAH eine weitere Verleih- und Produktionsfirma ins Leben gerufen: das Film-Kartell Weltfilm, zunächst geleitet von Erich Heintze, später von Emil Unfried.<sup>191</sup> In Abstimmung mit der Prometheus übernimmt Weltfilm den nichtkommerziellen Verleih. Sie kann so vor allem die Organisationen der Arbeiterbewegung zu günstigeren Tarifen beliefern und ohne die Bindung an bestimmte Kinos und Verleihrechte beweglicher operieren. Zusätzlich zu sowjetischen Filmen verleiht Weltfilm auch zahlreiche Kulturfilme, die, eingefügt in ein Programm, eine Verminderung der Lustbarkeitssteuer zur Folge haben.<sup>192</sup> Aber auch die Eigenproduktion wird angekurbelt. Bis zum Frühjahr 1932 stellt die Firma 33 dokumentarische Filme her. Einen Eindruck vom Umfang der Aktivitäten beider Filmorganisationen vermittelt ein Bericht an den 12. Parteitag der KPD: »So wurden von der IAH in Deutschland in der Zeit vom März 1927 bis Mai 1929 1597 Filmveranstaltungen mit insgesamt

191 Vgl. Film und Volk, 1/1930, S. 2.

192 Vgl. IAH Rundschreiben in Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 228; die Verleihkataloge von Weltfilm in: Film und Volk, 11/12/1929 und Arbeiterbühne und Film, 10/1930.

etwa 800 000 Besuchern durchgeführt.«<sup>193</sup> Unberücksichtigt blieben bei diesen Zahlen der kommerzielle Kinoverleih und die Aktivitäten zweier Filmautomobile der IAH, mit denen Filme in abgelegenen Städten und Dörfern aufgeführt wurden.<sup>194</sup>

### Bewegte Formationen, kommunistisch

Eine häufiges Sujet des Arbeiterfilms sind die Bilder aufmarschierender Massen. Sie erscheinen als einheitlicher, blockartiger Körper und suggerieren, dass ein einziger Funke genüge, um aus ihnen ein revolutionäres Heer zu machen: eine Drohung für die bürgerliche Republik. Die ikonographische Tradition geht auf Gemälde der französischen Revolutionen (Sturm auf die Bastille, Barrikadenkämpfe) zurück: brodelnde, revolutionäre Massen, die die Straße beherrschen. Zugleich versprechen aber KPD wie SPD in ihren Aufmarschfilmen, dass sie die menschlichen Körper in Reih und Glied unter Kontrolle halten, das angedrohte Chaos regieren und reglementieren können. Die Massenaufmärsche vermitteln – wie es in der DDR-Forschung hieß – »ein eindrucksvolles Bild von der Organisiertheit und Stärke der Arbeiterbewegung jener Jahre, und Berichte von Veteranen bezeugen, daß solche Bilder im täglichen Kampf ermutigend gewirkt haben.«<sup>195</sup> Das dosierte Muskelspiel richtet sich also sowohl nach außen, an den Klassenfeind, als auch nach innen, an die eigenen Anhänger.

Die jährlichen Reichstreffen des auf Initiative der KPD gegründeten Roten Frontkämpferbundes, eines uniformierten paramilitärischen Wehrverbandes, entwickeln sich zu bedeutenden Machtdemonstrationen der Kommunisten und werden regelmäßig filmisch festgehalten. FAHNENWEIHE DES ROTEN FRONTKÄMPFER-BUNDES BERLIN (1925) beschreibt das 1. Reichstreffen zu Pfingsten in Berlin, bei dem 30 000 ehemalige Frontkämpfer sich mit 50 000 Berliner Arbeitern »solidarisieren«. Der Film wird von der Zensur verboten, ebenso wie ANTIKRIEGSKUNDEBUNDEN DER ARBEITER MITTELDEUTSCHLANDS IN HALLE UND LEIPZIG (1925) und MOPR (1925),<sup>196</sup> ein Porträt der Gefangenenhilfsorganisation Internationale Rote Hilfe (russ.: mopr). Allein aufgrund seiner politischen Tendenz durfte einem Film laut Lichtspielgesetz die Zulassung nicht versagt werden, doch konnte diese Schutzvorschrift außer Kraft gesetzt werden, falls »Gefahren für die öffentliche Sicherheit und Ordnung« zu befürchten waren. In allen drei Fällen korrigiert die Oberprüfstelle jedoch das Urteil der ersten Instanz: Die im Bild sichtbaren, den Zug begleitenden Abteilungen der Schutzpolizei ließen erkennen, dass die dargestellte Veranstaltung obrigkeitlich geduldet und gesichert gewesen sei. Da die Veranstaltung störungsfrei verlaufen sei, könne man davon ausgehen, dass auch ihre Repräsentation im Kino keine Unruhe verursachen werde.<sup>197</sup> Der Film über das zweite Reichstreffen des Frontkämpferbundes, ROTE PFINGSTEN IN BERLIN (1926), wird daraufhin bereits in erster Instanz genehmigt.

193 Zit. n. Kresse 1976, S. 259.

194 Vgl. Kühn/Tümmeler/Wimmer, 1978, Bd. 2, S. 230.

195 Jahnke 1973, S. 14. Fast identische Formulierung in Voigt 1991, S. 7.

196 Vgl. Rote Fahne, 8. 8. 1925.

197 Zensurakten in Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 23–34.

Er zeigt in schlichter chronologischer Abfolge die Vorbereitungen, die eigentliche Versammlung und schließlich die Abschlussdemonstration und Abfahrt der Teilnehmer.<sup>198</sup>

Der von Phil Jutzi gestaltete Film über das dritte Reichstreffen, *DIE ROTE FRONT MARSCHIERT* (1927), bringt neben der reinen Chronologie und 144 (!) Zwischentiteln erstmals auch zwei kurze, verquält humorige Inszenierungen über Quartiersuche und ängstliche Bürger. Nur selten gibt es Blicke auf den Rand der Kundgebung, wie etwa die Ausgabe von Erfrischungsgetränken oder das abendliche Volksfest mit tanzenden Pärchen und akrobatischen Bühnendarbietungen. Die klassischen operativen Filme der KPD halten eine scharfe Trennung zwischen Politischem und Privatem ein. Auf Intervention des Auswärtigen Amtes werden alle Bilder verboten, die geschlossene Formationen des Frontkämpferbundes in militärischer Aufmachung zeigen, so dass der Film von 1719 auf 1017m schrumpft. Man befürchtet Reaktionen der Weltkriegsalliierten, die staatlich sanktionierte Bilder von Aufmärschen einer paramilitärischen Organisation als Verstoß gegen die Abrüstungsvereinbarungen ansehen könnten.

Obwohl für den Film über das vierte Reichstreffen mit Carl Junghans wieder ein neuer Regisseur engagiert wurde, folgt *ROTE PFINGSTEN* (1928) erprobten Mustern: Einmärsche der Kolonnen, Kundgebung im Lustgarten und Gedächtnisfeier an dem von Mies van der Rohe erbauten monumentalen Revolutionsdenkmal. Eine weiteres, jährlich wiederkehrendes Filmereignis bilden die Berichte über die Mai-Kundgebungen. Nach *VÖLKERMAI* (1923) und *MAIFEIER DER KOMMUNISTEN IN BERLIN 1925* (1925) folgen *BERLIN AM 1. MAI 1927* (1927), *1. MAI – WELTFEiertag DER ARBEITERKLASSE* (1929) und *1. MAI 1930 BERLIN* (1930). Andere wiederkehrende Ereignisse wurden dagegen nur einmal gefilmt, wie der IAH-Solidaritätstag vom 13. Juli 1930 in Phil Jutzis 100 000 *UNTER ROTEN FAHNEN* (1930), einem der inspiriertesten und abwechslungsreichsten Aufmarschfilme überhaupt. Unterschiedlichste Organisationen der Arbeiterbewegung marschieren durch die Straßen zum Volkspark Rehberge, einem Naherholungsgebiet nahe dem Berliner Wedding, darunter Fichte-Arbeitersportler, Jugendpioniere, Freier Radio-Bund, die Agitpropgruppen Graue Blusen und Roter Hammer, Piscator-Bühne, Esperantogruppen, Arbeiter-Theater-Bund, Rot Sport und die unvermeidlichen Einsatzwagen der Schutzpolizei. Mitten in der Kolonne stehend lässt die Kamera die Teilnehmer rechts und links an sich vorbeiziehen. Den Volkspark betreten die Gruppen durch eine markante Unterführung. Auf den Rasenflächen und Sportplätzen wird ein buntes Freizeitprogramm entfaltet, u. a. mit Fahrradfußball, 100-Meter-Läufen, Rasenschach mit menschlichen Figuren, Gedichtrezitation, Kabarett und Akrobatikdarbietung. Das mit Kindern und Picknickkorb angerückte Publikum wird permanent animiert und z. T. selbst aktiv. Der Film liefert so einen charakteristischen Querschnitt der Freizeitbetätigungen in der Arbeiterbewegung.

Strukturelle Ähnlichkeiten mit den Aufmarschfilmen besitzen die Filme des organisierten Arbeitersports: Massenaufläufe bewegter Körper, häufig in geometrischen Formationen angeordnet. Das Initiationswerk des Sportfilm-Genres ist Wilhelm Pragers abendfüllender Ufa-Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT*

198 Vgl. Rote Fahne, 19. 6. 1926; Zensurakten in Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 34 ff.

(1925). Den Film, eine Hymne auf das antike Ideal der Harmonie von Körper und Geist, kritisiert die Linke, da er nach ihrer Ansicht für die körperliche Ertüchtigung im Zusammenhang mit der Forderung nach einer Wiedereinführung der Wehrpflicht agitiert.<sup>199</sup> Dabei stammt die Idee zum Film ursprünglich von dem kommunistischen Dramatiker und Arzt Friedrich Wolf. Sein bereits 1920 verfasstes Exposé zielte laut eigener Aussage darauf ab, »die Entwicklung der Gymnastik aus der antiken Körperkultur bis zur modernen Heilgymnastik, dem neuen Sport und Tanz zu zeigen«.<sup>200</sup> Beabsichtigt war ein Lehrfilm für schulische Gymnastikkurse, unter Beschwörung des bekannten Dreiklangs von ›Licht, Luft und Sonne‹. Der Ufa-Konzern zahlte Wolf kurzerhand aus und machte aus seiner Idee ein hymnisches Kompendium über Körperkultur. Der sensationelle Publikumserfolg des Films im Frühjahr 1925 bringt aber den Filmen des Arbeitersports unerwarteten Auftrieb. Im Umfeld der Sozialdemokraten entstehen bis 1933 mindestens 40 Sportfilme, im kommunistischen Lager etwa zehn.<sup>201</sup>

Einer der im Umfeld der IAH entstandenen Sportfilme heißt *ARBEITER KINDERTAGE 1925 DES ARB. SPORT- U. KULTUR-KARTELL PIESTERITZ-KLEIN-WITTENBERG* (1925). Die Leipziger Filmproduktion Nitzsche hat das Kinderfest im sächsischen Piesteritz offenbar für rein lokale Repräsentationszwecke routiniert und lustlos abgelichtet. In langen Defilees marschiert die Bevölkerung durch die Stadt zur Sportanlage, nimmt an Kinderspielen und Wettkämpfen teil. Von unfreiwilliger Komik ist der Zwischentitel »Leider hat das ungünstige Wetter weitere Filmaufnahmen verhindert«. Viele ähnliche regionale Sportfilme werden aufgrund geringer Budgets wie Amateurfilme hergestellt, wie sich auch einem Bericht der (sozialdemokratischen) Arbeiter-Turn- und Sportschule in Leipzig entnehmen lässt: »Es ist für uns insbesondere deshalb so schwer, einen Film herzustellen, weil uns nicht die gewaltigen Einrichtungen der Berufsfilmwerkstätten zur Verfügung stehen. Was wir drehen, muß verwendet werden, sofern es nicht völlig unbrauchbar ist.«<sup>202</sup> Diese Analyse benennt nüchtern die Grenzen, die das teure Medium den regionalen Sportvereinen setzt.

Nach dem 1928 erfolgten Ausschluss der kommunistischen Arbeitersportler aus dem sozialdemokratisch dominierten Arbeiter-Turn- und Sport-Bund (ATSB) entstehen nun auch bei den Kommunisten einige kürzere Sportfilme, die von der Weltfilm produziert werden, so Albrecht Viktor Blums ironische Kompilation über die zuweilen tödliche Rekordsucht *QUER DURCH DEN SPORT* (1929), der Film zum Berliner Kreissportfest *DIE ROTE SPORTEINHEIT MARSCHIERT* (1929), der Solidaritätsfilm *ROT-SPORT-EHRUNG FÜR DIE GREIFSWALDER OPFER* (1931) und die Amateurfilme *ALLES AN DEN ROTEN START* (1932) und *ROT SPORT IM BILD. BEI DEN WASSERFAHRERN UND WINTERSPORTLERN* (1932). Nur ein einziger abendfüllender Sportfilm wird gedreht, Blums *ROT SPORT MARSCHIERT* (1930), anlässlich des ersten Reichstreffens der Roten Sportler in Erfurt, der laut Aktennotiz des Reichsinnenministeriums nur zum geringeren Teil die sportlichen Kämpfe zeigt und stattdessen »die Werbung für die Veranstaltung, die Vorbereitungen in Erfurt, die An-

199 Vgl. *Weltbühne*, Nr. 16, 21. 4. 1925.

200 Zit. n. Bock/Töteberg 1992, S. 154. Kritiken in *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* 1977, S. 214 ff.

201 Liste bei Teichler 1981, S. 372–378.

202 Zit. n. Teichler 1985, S. 100.

fahrt der Teilnehmer, die Kundgebung in Erfurt«<sup>203</sup> in den Mittelpunkt rückt. Die Sportfilme der Kommunisten betonen in der Tat die politische und soziale Einbettung des Ereignisses.

Ohne das Pathos vom ›gesunden Geist im gesunden Körper‹ zu bemühen, stellen Brecht und Slatan Dudow den Arbeitersport in *KUHLE WAMPE* (1932) als Modell engagierten Zusammenlebens dar. Die Spielhandlung kulminiert in einem Sportfest mit über 3000 Mitgliedern des Arbeitersportvereins Fichte, die Hanns Eislers »Solidaritätslied« singen und den Sport in den Klassenkampf integrieren. Auch Dudows Erstlingsfilm *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE* (1930) zeigte bereits die Überwindung der dargestellten Lebensmisere durch den Ethos ›gestählter‹ Roter Sportler (die allerdings in den überlieferten Kopien fehlen).<sup>204</sup>

### Kompilationen und Kontraste

Zunehmend zeigt sich die Linke fasziniert von der Vorstellung, dass die technischen Medien die Realität dokumentarisch einzufangen vermögen, ihre Filme und Fotos daher im politischen Kampf als Argumente dienen können. Aufnahmen vom Grauen des Weltkrieges sind bei diesem Bewusstseinswandel ein Katalysator. 1925 setzt Erwin Piscator in seiner politischen Theaterrevue »Trotz alledem!« erstmals einen dokumentarischen Begleitfilm ein: »Nach der Rede Liebknechts vor dem Kriegsgericht, die aus dem Dunkel und fern, wie schon aus Zuchthausmauern herhallt, läuft der Kriegsfilm. Er ist wohl das Stärkste, was je im Film gezeigt worden ist: authentische Aufnahmen von Schlachten des Weltkriegs, die noch einmal das ganze Grauen jener Tage zeigen! Die Menschen, zermahlen im Orkan der ›Feuerwalze‹, gejagt von den rauchenden Fontänen der Flammenwerfer! Das ist Propaganda!«<sup>205</sup> Dieser aus Archivaufnahmen montierte Film eröffnet den Reigen linker Kompilationen über den Weltkrieg.

Obwohl die verwendeten Filmbilder ausschließlich zu Propagandazwecken gefertigt worden waren, wurden sie von Publikum und Autoren als authentisches Zeugnis empfunden, wie Piscator unterstreicht: »Der Film war bei ›Trotz alledem!‹ Dokument. Aus dem Material des Reichsarchivs, das uns von befreundeter Seite zur Verfügung gestellt wurde, benutzten wir vor allem authentische Aufnahmen aus dem Krieg, aus der Demobilmachung und eine Parade sämtlicher Herrscherhäuser Europas usw. Die Aufnahmen zeigten brutal das Grauen des Krieges [...]. Auf die proletarischen Massen mußten diese Bilder aufrüttelnder wirken als hundert Referate.«<sup>206</sup> Bis 1931 setzt Piscator in fünfzehn Inszenierungen Filme ein – vor allem Dokumentarmaterial, Spielfilmausschnitte, gelegentlich auch selbstgedrehtes Material. Die zumeist als Querschnittfilme angelegten Kompilationen behandeln Sujets wie den Weltkrieg, die Entwicklung der Weimarer

203 Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 55.

204 Vgl. Arbeiterbühne und Film, 8/1930, S. 30; Teichler 1981, S. 371.

205 Rote Fahne, 11. 7. 1925. Ausführlich dazu: Tode 2005, S. 16–34.

206 Piscator [1929] 1986, S. 64. Zu den möglicherweise ausgewerteten Kriegsfilmen im Reichsarchiv vgl. Film und Volk, 1/1928, S. 30.

Republik, die russische Geschichte vor 1917, Amerika-Bilder, Inflations- und Großstadtleben, die Ausbeutung in China.

Einer der ersten linken Filme, der Spielszenen und dokumentarische Bilder des Krieges mischt, ist Kurt (Curtis) Bernhardts Erstling *NAMENLOSE HELDEN* (AT 1924) – ein Antikriegsfilm, der ein Einzelschicksal durch Weltkrieg, Novemberrevolution und Kapp-Putsch hindurch verfolgt. Aus 10 000 m Kriegsaufnahmen der Archive aller kriegführenden Länder hatte die Wiener Prometheus-Film-Gesellschaft (der Vorläufer von Münzenbergs Firma) den Regisseur auswählen lassen. Der sehr erfolgreiche Film bleibt bis in die 30er Jahre im Repertoire. Regisseure wie Albrecht Viktor Blum, Phil Jutzi, Béla Balázs, Ernst Angel, Leo Lania und Slatan Dudow, die bei der deutschen Prometheus zunächst als Cutter hervortraten, haben das Prinzip der Kompilation für die Arbeiterfilmbewegung adaptiert und weiterentwickelt. Zum einen setzte man sich für die Idee des ›Dokuments‹ ein, zum anderen konnten die bereits vorhandenen Filmaufnahmen (z. B. aus sowjetischen Filmen) mit geringem Kostenaufwand mehrfach ausgewertet werden.

Eine Sonderstellung nimmt Carl Junghans ein, der mehrere – zweifellos durch IAH und KPD finanzierte – Kompilationen in der eigenen Produktionsfirma herstellt. Die erste, *DER WEG ZUM SIEGE* (1928), feiert den Aufstieg der kommunistischen Bewegung in Russland. Präsentiert wird ein Erfolgsbericht, von der brutal niedergeschlagenen Revolution von 1905 über die Schützengräben des Weltkriegs und die (von den *POTEMKIN-LÖWEN* begleiteten) Auftritte Lenins in der Oktoberrevolution bis zur wirtschaftlichen Stabilisierung der USSR und Lenins Tod. Mit dem Zwischentitel »Das Werk Lenins lebt« erwacht die Maschinenwelt aufs Neue; gefeiert werden die Errungenschaften von Elektrizität, Traktorenteknik und Alphabetisierung. Im Finale marschieren die Volksmassen geschlossen in eine Richtung, die ihnen, einkopiert, die Statue Lenins weist. Neben dem Kollektivfilm *POCHORONY W. I. LENINA* (*LENINS BEERDIGUNG*, SU 1924) und sowjetischen Wochenschauen stammt das Material auch aus Spielfilmen, wie etwa Wjatschslaw Wiskowskis *DEWJATOJE JANWARJA* (*DER SCHWARZE SONNTAG* (*DER 9. JANUAR* 1905), SU 1925).

Zu den wenigen Kompilationen ohne Weltkriegsaufnahmen zählt A. V. Blums und Leo Lantias *IM SCHATTEN DER MASCHINE* (1928). Die Intention des Films formuliert Blum so: »Die Maschine, vom Menschen erfunden zu dem Zweck, daß sie dem Menschen dient, wird mehr und mehr zum Beherrscher des Erfinders. Ja, im Endresultat wird der Mensch nur noch ein Handlanger, ein Sklave der Maschine selbst.«<sup>207</sup> Der Film hatte u. a. Szenen aus Alexander Dowshenkos *SWENIGORA* (SU 1928) und Dsiga Wertows *ODINNADZATY* (*DAS ELFTE JAHR*, SU 1928) übernommen, z. T. in unveränderten Montagekomplexen. Dabei wendet er die technikbegeisterten sowjetischen Bilder durch neue Kontextualisierung in eine Technikkritik um. Solche Inversion der Bilder, die sie gegen den Strich bürstet und dem ursprünglichen Sinnkontext (Weltkriegspropaganda, Techniqueuphorie) entfremdet, gehört zum methodischen Besteck der Kompilation. Sie wird hier erstmals systematisch von der Linken als Waffe entwickelt. Da in einer kapitalistischen Öffentlichkeit überwiegend ›systemfreundliche‹ Bilder kursieren, be-

207 Zit. n. Tode/Gramatke 2000, S. 25.

währt sich die Kompilation als eine wirksame Antwort auf die wirtschaftlichen Machtverhältnisse.

Zum Genre der Wahlfilme zählt Carl Junghans' *WAS WOLLEN DIE KOMMUNISTEN?* (1928), der unmittelbar vor den Reichstagswahlen vom 20. Mai 1928 eingesetzt wird. Ausführliche Zwischentitel vermitteln die Positionen des Parteiprogramms (»Wir kämpfen für Achtstunden-Maximalarbeitstag, für Siebenstundenschicht im Bergbau, für Einreihung der Erwerbslosen in den Produktionsprozeß«); zugleich stellen sich die Kandidaten vor, u. a. Pieck, Thälmann und Ulbricht.

Ein parallel entstandener zweiter KPD-Wahlspot, *DIE ROTE KAMERA* (1928) von J. A. Hübler-Kahla, dem filmischen Leiter der Piscator-Bühne, bedient sich kompilatorischer Techniken, um den »historischen Erfolg« der kommunistischen Bewegung herauszustreichen und das »Versagen« der SPD aufzuzeigen: »Und die Sozialdemokraten, die im Juli 1914 noch stolz geschrien haben: »Keinen Mann und keinen Groschen den mörderischen Profitinteressen der Kapitalisten!«, bewilligen im August die Kriegskredite.«<sup>208</sup>

Der in den Zensurlisten nicht verzeichnete kurze KPD-Film *DIE ROTE KAMERA. 2. TEIL*, der das im Mai 1929 verhängte Verbot des Roten Frontkämpferbundes attackiert, ist wohl Mitte 1929 entstanden. Mit ironischen Zwischentiteln geißelt der Film die Kontinuität des Militarismus in Deutschland, der Militärparaden und salutierenden Generalität. Vor allem greift er die SPD an, die im Reichstag Geld für Panzerkreuzerbau und Kirche bewilligt, während sie die Kinderspeisung streicht, das Streikschilichtungssystem befürwortet und die Amnestie für politische Gefangene ablehnt. Die Bilder illustrieren nur die polemischen Zwischentitel und stammen wohl überwiegend aus Wochenschauen, einige wenige aus Spielfilmen (wie die stilisierten Szenen eines Streiks).

Blums *TATSACHEN* (1930) bewirbt die »Arbeiter-Illustrierte-Zeitung« (AIZ). In einer munteren Kontrastmontage werden zunächst die in der bürgerlichen Presse gepflegten Themen vorgeführt (Modenschau, Vergnügungstaumel, Militärparaden), dann die Themen der AIZ (Arbeitsschutz, Kinderausbeutung, Aufbau der Sowjetunion, Arbeitersport). Die ambitionierte, bewegte Typographie der Zwischentitel und die z. T. in die Bilder einkopierten Textelemente zeugen von Sensibilität für Schrift und Collage. Die Zeitschrift wird als Teil einer klasseneigenen Massenkommunikation dargestellt (»Die AIZ / Die mit Euch lebt«), bebildert durch zahlreiche AIZ-Leser in der Straßenbahn, Zeitungsverkäufer und AIZ-Austräger in einer Massendemonstration. Am Schluss werden Aufmärsche des Roten Frontkämpferbundes gezeigt; diese Bilder werden von der Zensur verboten.<sup>209</sup>

Blums *SPRENGT DIE KETTEN!* (1930) wirbt für die Rote Hilfe, eine kommunistische Hilfsorganisation für politische Häftlinge. »Es wird gezeigt, wie man politischen Gefangenen Kassiber zustecken kann (in Lebensmitteln versteckt)«.<sup>210</sup> Aufgrund des politischen Zündstoffs wird der Film von der Zensur um fast fünf Minuten gekürzt, der Reichsinnenminister lässt ihn sich persönlich vorführen, und

208 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 45.

209 Vgl. Begründung des Reichsinnenministeriums in Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 52.

210 Akten des Reichsinnenministeriums in Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 53.



TATSACHEN. Albrecht Viktor Blum. 1930

im Reichstag gibt es ein Nachspiel, als KPD-Abgeordnete die Zensurpolitik der Regierung attackieren. Solche Filme dienten gleichermaßen der Leistungsschau wie auch der Mitgliederwerbung, denn Vereinigungen wie die IAH oder die Rote Hilfe finanzierten sich aus Mitgliedsbeiträgen.

### Sozialkritik

Die dokumentarischen Eigenproduktionen von Prometheus und Weltfilm hatten bis Ende der 20er Jahre überwiegend Aufmärsche, Parteitage und Selbstdarstellungen ihrer Organisationen gezeigt. Sozialkritische Dokumentarfilme im Sinne von Autorenfilmen entstehen erstmals um 1929, unter dem Einfluss der Russenfilme. Die Importe der IAH bis 1928 waren nur Vorboten für die Aufführung abendfüllender dokumentarischer Autorenfilme z. B. von Jakow Blioch, Dsiga Wertow und Viktor Turin Ende der 20er Jahre. Diese wurden in feierlichen Premieren präsentiert, oft in Anwesenheit der Regisseure, eingebunden in Vorträge und Diskussionen. Es wird geschätzt, dass in Deutschland von 1922 bis 1931 neben 65 Spielfilmen etwa 200 bis 300 dokumentarische Filme aus der Sowjetunion gezeigt wurden: »Bei den Dokumentarfilmen handelt es sich zu etwa 15 Prozent um



UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG. Phil Jutzi. 1929

abendfüllende, ansonsten kürzere Streifen, von denen viele als Kulturfilme, populärwissenschaftliche Filme oder als Chroniken bezeichnet wurden.«<sup>211</sup> Der Einfluss dieser ›Russenfilme‹ (auch der Spielfilme) auf die Filmarbeit der Parteien kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Die ›neue dokumentarische Welle‹ trifft sich mit neusachlichen Bestrebungen in Fotografie und Literatur. Erstmals tauchen nun auch in dokumentarischen Filmen der KPD Sujets auf wie die Freizeit der Arbeiter, private und berufliche Lebensumstände, der Protest gegen miserable Wohn- und Arbeitssituationen. Zugleich schälen sich einige Autoren-Persönlichkeiten wie A. V. Blum und Phil Jutzi heraus.

UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG (1929) von Phil Jutzi (Regie) und Leo Lania (Buch, Gesamtleitung) schildert die unwürdigen Arbeits- und Wohnbedingungen im schlesischen Kohlerevier in Waldenburg: Großfamilien wohnen in einem einzigen Raum, Kinder schlafen in Margarinekisten, es herrschen katastrophale Gesundheitsverhältnisse, dazu permanenter Hunger: 90% der Bevölkerung leiden an Unterernährung. Bereits der Anfangstitel des Filmberichts betont die Verpflichtung zur Sachlichkeit: »Er gibt die Wirklichkeit und

211 Kresse 1987, S. 179. Vgl. zu den sowjetischen Importfilmen Tode 2005.

nichts anderes. Er verschweigt nichts, setzt nichts hinzu«. Hier wird die Schule von Piscator deutlich, bei dem Lania als Dramaturg wirkte. Der beklagenswerten Wohnsituation werden bigotte Sprüche auf Wandbehängen gegenübergestellt, den maroden Mietskasernen das weitläufige Schloss der Fürsten von Pleß. Dann fährt die Kamera mit den Kumpels in den Schacht ein: neun Stunden härtester, schlecht bezahlter Zechenarbeit. Der Mensch erscheint hier nicht »wie in den sogenannten ›Russenfilmen‹, als Beherrscher der Technik [...]. Er ist der Knecht im Dunkel, dem die Maschine über Tage im lichten Gebäude ihren Rhythmus aufzwingt.«<sup>212</sup>

Nach der nüchtern dokumentarischen Bestandsaufnahme im ersten Drittel des Films folgt eine Spielhandlung, die an realen Schauplätzen in Waldenburg mit Laiendarstellern und einem Schauspieler-Protagonisten gedreht wurde. Für eine echte Tragödie fehlt der Spielhandlung die dramaturgische Versiertheit, daher bleibt der reportagehafte, mit Statistiken argumentierende Dokumentarteil die weitaus interessantere Passage. Hier zeichnet sich eine neue Richtung im dokumentarischen Verfahren ab: Ein Bild ist ein Argument.

Diese Richtung nimmt auch ein weiterer Film von Phil Jutzi, 1. MAI – WELTFEIERTAG DER ARBEITERKLASSE oder BLUTMAI 1929. Zunächst wird mit Archivbildern an die Tradition der Mai-Kundgebungen erinnert; dann werden die weitgehend friedlichen Mai-Aufmärsche des Jahres aus Leipzig, Hamburg und München gezeigt. Im Zentrum des Films steht ein brutaler Polizeieinsatz in Berlin, der das dort erlassene Demonstrationsverbot zum 1. Mai durchsetzt. Motorisierte Einsatzkommandos und berittene Polizei treiben die Demonstranten vor der KPD-Zentrale am Bülow- (heute: Rosa-Luxemburg-)Platz auseinander. Nahaufnahmen zeigen den Einsatz von Gummiknüppeln und die Jagd auf einzelne Demonstranten. In tumultartigen Szenen sehen wir immer wieder flüchtende Demonstranten, Verhaftungen und von Arbeitern errichtete Barrikaden. Der dritte Teil zeigt die Lage am 2. Mai: Alle großen Zeitungen empören sich über die 19 toten Demonstranten (am Ende werden es 31 sein). Pressefotografien zeigen Schützenpanzer und Schupos mit Gewehren, die Filmkamera schwenkt an Häuserfassaden mit Einschüssen entlang. Im Barrikadenviertel patrouilliert überall Polizei und nimmt Ausweiskontrollen vor. Die Reportage schließt mit dem feierlichen Begräbnis der Toten und einer agitatorischen Rede von Ernst Thälmann.

Mit der großangelegten Trauerkundgebung wird ein – für das Medium Film geeignetes – dramaturgisches Modell realisiert: Der Linken geht es darum, die faktische Niederlage in einen politischen Sieg umzumünzen. Bemerkenswert ist, dass eine ganze Schar kommunistischer (Amateur-)Kameraleute auf die Tumulte vorbereitet war und die Ereignisse aus zahlreichen Blickwinkeln, vor allem von den Dächern aus, mit Handkameras gefilmt hat. Die Zeitungsartikel und die Anschaulichkeit des Films führen zur Gründung eines überparteilichen Untersuchungsausschusses. BLUTMAI 1929 gilt daher als eines der gelungenen Beispiele für operativen, der Bewegung nützlichen Medieneinsatz.<sup>213</sup>

212 Hampicke 1998, S. 33.

213 Vgl. Arbeiterbühne und Film, 10/1930, S. 30; Jahnke 1973, S. 14; Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 49 ff. und S. 231; Voigt 1991, S. 42 f.; Filmblatt, 18/2002, S. 36.

Interessanterweise wird der Film auch im Zuge einer späteren Gerichtsverhandlung vorgeführt, offenbar als Zeugnis, das den Charakter eines Dokuments besitzt: »Jedes Bild ist eine erschütternde Anklage.«<sup>214</sup> Da die Polizei von dem Sozialdemokraten Zörgiebel geleitet wurde, veranschaulicht der Film für viele Kommunisten die Bereitschaft der SPD zu Bündnissen gegen die Arbeiterschaft und vertieft die Spaltung der Arbeiterparteien. Die spektakulären Aufnahmen werden in der Folgezeit immer wieder zitiert, so in einer Sonderausgabe der sowjetischen Wochenschau SOJUSKINOSHURNAL NR. 33. PERWOJE MAJA W BERLINE (Der 1. Mai in Berlin, SU 1929), in Wladimir Jerofejews kritischem Deutschlandporträt K »STSCHASTLIWOJ GAWANI« (ZUM »GLÜCKLICHEN HAFEN«, SU 1930) und in Ivor Montagus FREE THAELMANN! (GB 1935). Aber auch in nationalsozialistischen Filmen erscheinen sie: als Zeichen für die Instabilität der Weimarer Republik, so in BLUTENDES DEUTSCHLAND (1932) und JAHRE DER ENTSCHEIDUNG (1939).

Phil Jutzi realisiert 1930 noch einen weiteren dokumentarischen Film mit sozialkritischer Tendenz: DIE TODESZECHER. Die soziale Reportage wird mit Blums IM SCHATTEN DER WELTSTADT (1930) fortgesetzt, der die Schattenseiten Berlins anprangert. Das nächtliche Großstadtleben mit Leuchtreklamen und das touristische Altstadtidyll werden trostlosen Arbeitervierteln gegenübergestellt. Kinder spielen inmitten des Verkehrs oder in sonnenlosen Hinterhöfen, in die nur der Leierkastenmann ein wenig Abwechslung bringt. Der Ausschuss der Arbeitswelt fristet sein Leben auf Schuttablageplätzen, alte Proletarier sitzen untätig auf Parkbänken. Die Gewalt geht vom Rhythmus der Arbeit aus, veranschaulicht mit giftig dampfenden Teerarbeiten und Kinderarbeit im Binnenhafen. Der feuilletonistisch angelegte Film ist nicht auf plakative Kontraste aus, ihm geht es um eine poetische Darstellung proletarischen Lebens, die das soziale Gewissen regen soll. Viele der besten Aufnahmen stammen aus Jutzis Spielfilm MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929), wo sie als dokumentarischer Hintergrund verwendet wurden.

Die miserablen Lebens- und Wohnbedingungen für Proletarier sind auch das Thema in Slatan Dudows ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930), der als Pilotfilm einer Reportageserie über akute Zeitprobleme dienen sollte, die allerdings nie über die erste Ausgabe hinausgekommen ist. Der erste Zwischentitel gibt die Interpretation der Bilder vor: »In den Mietskasernen der Millionenstadt müssen sich mehrere Familien eine lichtlose, ungesunde Wohnung teilen. Feuchte Kellerwohnungen rauben dem Arbeiter die Gesundheit. Den Kindern vernichtet das Wohnungselend die Lebenskraft. Inmitten der Wirklichkeit entstand dieser Film.« Zunächst veranschaulicht Dudow die Not der Arbeitslosigkeit durch kurze, nachinszenierte Szenen: Hände sammeln weggeworfene Straßenbahnfahrtscheine auf, ein Krüppel klingelt vergeblich an einer Haustür, ein beherzter Proletarier wehrt sich gegen eine Zwangsräumung und wird von zwei Schupos abgeführt, unterbrochen nur vom Lachen eines feisten, wohlgekleideten Bürgers. »Die wirkungsvollste Abwehr«, so heißt es in einer Vorausbesprechung, »ist der proletarische Tatsachenfilm, der nicht versöhnt, sondern aufrüttelt, der dem Proleten sein elendes Dasein ungeschminkt zeigt.«<sup>215</sup> Dudows Handschrift wird in der

214 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 51.

215 Arbeiterbühne und Film, 8/1930, S. 30.



IM SCHATTEN DER WELTSTADT. Albrecht Viktor Blum. 1930

schonungslosen Inszenierung von Krüppeln deutlich, den demonstrativ ausgestellten Nahaufnahmen von tuberkulosekranken Kindern und in symbolischen Bildern – in Käfige eingesperrte Vögel im Hinterhof. Das letzte Drittel zeigt die bedrückenden Wohnverhältnisse aus der Sicht von Proletarierfrauen. Auf engstem Raum werden Kinder und Alte gepflegt, wird Wäsche gewaschen, gekocht und der notwendige Bedarf verstaut.

Die Zwangsäumung ist allerdings nicht – wie in der DDR-Filmhistorie behauptet – mit versteckter Kamera gefilmt worden, sondern offensichtlich nachgestellt. »Dudow sah die Rekonstruktion von menschlichen Handlungen und sachlichen Verhältnissen als einen Bestandteil des Dokumentarfilms [...].«<sup>216</sup> Er hatte von den hybriden Theateraufführungen Piscators und Brechts gelernt und suchte mit den Spielszenen die Grenzen des dokumentarisch Darstellbaren zu erweitern. Die von ihm angeprangerten Krankheiten und Verkrüppelungen der Arbeiter konnten ästhetisch konsequent nur im Spielfilm fortgeschrieben werden, als physische Vernichtung: aus Überarbeitung in TAKOVY JE ŽIVOT (SO IST DAS LEBEN, DE/CS 1929), aufgrund eines Gewaltverbrechens in JENSEITS DER STRASSE (1929)

216 Herlinghaus 1962, S. 742.

und als verzweifelter Suizid in UM'S TÄGLICHE BROT ...<sup>217</sup> in MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK und KUHLE WAMPE. Konsequenterweise wechselt Dudow mit KUHLE WAMPE und seiner Arbeitslosensatire BULLES DE SAVON (Seifenblasen, DE/FR 1933/35) zum Spielfilm.

ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE ist tendenziös montiert, der Film ermöglicht nur *eine* Sichtweise der dargestellten Phänomene. Die Bilder werden allein als Beleg des zuvor in den Zwischentiteln Gesagten verwendet und lassen dem Zuschauer keinen Raum für eigene Beobachtungen. Er muss die aufgestellten Behauptungen akzeptieren. Der Film wendet sich an Eingeweihte und bereits Überzeugte, auch die Vorabkritik nannte explizit die »Proleten« als Zielgruppe. »Diese Filme«, so bestätigt Dudow, »wurden nicht in öffentlichen Kinos gezeigt, sondern in den von der Kommunistischen Partei und den Gewerkschaften organisierten Arbeiterveranstaltungen.«<sup>218</sup> An sie richtet sich auch das ursprünglich vorhandene Schlussbild von aufmarschierenden »gestählten« Roten Sportlern, die sich die Verhältnisse nicht mehr gefallen lassen wollen – ein Vorgriff auf das Finale von KUHLE WAMPE.

Die im Umfeld der politischen Parteien produzierten Filme zeichnen sich durch einen extrem instrumentalisierenden Zugriff auf das Tatsachenmaterial aus. Der Nützlichkeits- und Mitteilungswert steht im Vordergrund. Mit Hinweis auf die konfrontative Lage legitimiert die KPD, dass sie die Funktion ihrer Filme ohne Einschränkung auf die Erfordernisse des Klassenkampfes, auf Agitation und Propaganda orientierte. Nur wenige kommunistische Filme versuchten, dieser Regel auszuweichen. Andere Ansätze, wie etwa der beobachtende Dokumentarfilm im Stil Bassetts, hatten bei einem klassenkämpferisch orientierten Auftraggeber wie Prometheus oder Weltfilm keine Chance.

### Abgrenzung zur Traumfabrik

Gezielt einmontierte dokumentarische Aufnahmen tauchen in vielen proletarischen Spielfilmen auf. Jutzis und Laniass UM'S TÄGLICHE BROT ... (1929) beginnt mit einer längeren dokumentarischen Bestandsaufnahme der elenden Lebens- und Arbeitsbedingungen. Es ist wohl kein Zufall, dass zur gleichen Zeit auch Eduard Tissé und Grigori Alexandrow in FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (CH 1930) mit einer solchen Aufteilung in einen dokumentarischen und einen narrativen Teil experimentieren.

Dagegen basiert die Ästhetik von Leo Mittlers Spielfilm JENSEITS DER STRASSE (1929) auf einer organischen Verschränkung von dokumentarischen Vor-Ort-Aufnahmen mit Studiobauten. Geschildert wird ein Vorfall, der »im ständigen Wechsel von anonymer Stadtrealität und Personengeschichte erzählt wird.«<sup>219</sup> Die im Hafen Rotterdams und in den Gassen Amsterdams gedrehten Außenaufnahmen waren noch unter der Regie von Blum entstanden, der während der Dreharbeiten erkrankte. »Dokumentarische Szenen sollten die Ereignisse ins Generelle

217 Die in den überlieferten Kopien nicht mehr vorhandene Szene wird in Rezensionen erwähnt, z. B. Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 127, 16. 3. 1929.

218 Zit. n. Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft 5/1982, S. 239.

219 Vogt 2001, S. 210.

steigern«, stellt die »LichtBildBühne« zur Funktion der Stadtbilder fest.<sup>220</sup> Dagegen bemerkt das »Berliner Tageblatt« unvereinbare Elemente: »Diese Hintergründe aber sind hier mächtiger als die Spielhandlung. Die Spielhandlung ist nicht bedeutend genug und steht nur in vager innerer Beziehung zu den Schauplätzen.«<sup>221</sup> Anders beurteilt dies Siegfried Kracauer: *JENSEITS DER STRASSE* »... war einer der ersten Filme, der das Problem der Arbeitslosigkeit aufgriff. Scharen von Arbeitslosen füllen das Bild und dienen als Hintergrund der eigentlichen Handlung.«<sup>222</sup>

Eine gelungene Einarbeitung dokumentarischer Bilder wird auch Phil Jutzi in *MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK* (1929) bescheinigt: »Aber er hat doch nicht wie andere den Russen nur die Äußerlichkeiten abgeguckt, sondern wirklich von ihnen gelernt. Seine Straßen-, Häuser- und Hofaufnahmen sind großartig, seine Übergänge sachlich begründet.«<sup>223</sup> Die Handlung rankt sich um die Enge der Mietskasernen und die daraus sich ergebenden sozialen Folgen. Die Einleitungssequenz zeigt in dokumentarischen Aufnahmen Berliner Hinterhofristesse im Arbeiterbezirk Wedding: Im verwahrlosten Niemandsland der Industrieflächen spielen Kinder, und auf einem Schuttablageplatz liegen lallende Betrunkene. Mit Bildern eines Berliner Leierkastenmanns gleitet die Kamera in den Hinterhof zurück, wo nun mit einer Fahrt auf ein Fenster die Spielhandlung beginnt. Eine weitere dokumentarische Episode zeigt eine präzise beobachtete Gruppe von Teerarbeitern, die den schwarztriefenden, dampfenden Belag auftragen und manuell feststampfen.

Jutzi drehte *MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK* an Originalschauplätzen (ausgenommen die Proletarierstube) und setzte neben wenigen Berufsschauspielern vor allem Laiendarsteller ein: Ein proletarisches Gartenfest wird im Filmatelier inszeniert, die Komparserie besteht aus Berliner Erwerbslosen. Dokumentar- und Spielfilm vermischen sich und lassen Demonstrations- und Festszenen entstehen, die sich vom authentischen Alltag kaum unterscheiden.

*MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK* gilt als der einzige kommerzielle Erfolg unter den Eigenproduktionen der Prometheus. Ein Schlüssel dafür ist vielleicht auch, dass er – im Gegensatz zu den Dokumentationen der Parteitage und -aufmärsche – Szenen der proletarischen Freizeit zeigt: Kirmes mit Karussell, Baden im Freibad, Picknick am Sonntag, Kneipenleben, Hochzeit, Gartenfest, Pfandleihe und Zeitungsfiliale. Der dramaturgische Höhepunkt ist auch hier eine Arbeiterdemonstration, in die sich die bislang unpolitische Protagonistin einreihet; dabei wird ihr Bewusstseinswandel verdeutlicht: »vom unsicheren Stolpern, langsam ›Schritt fassend‹, zum Gleichschritt der marschierenden Demonstranten.«<sup>224</sup> Durch die sparsame Dosierung wirkt die parteipolitische Tendenz nicht aufdringlich. Das Sujet wird mittels der dokumentarischen Aufnahmen in der Lebenswirklichkeit des Arbeiterpublikums verankert: »Das kennen wir. Das ist der Wedding und durch jene Straße gehen wir Tag für Tag, und der Hinterhof dort ist unser Hinterhof, nur daß der Müllkasten wei-

220 LichtBildBühne, Nr. 243, 11. 10. 1929.

221 Berliner Tageblatt, Nr. 484, 13. 10. 1929.

222 Kracauer 1984, S. 207.

223 Frankfurter Zeitung, 28. 1. 1930. Ähnlich Korte 1980, S. 129; Vogt 2001, S. 222f.

224 Korte 1980, S. 159.



MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK. Phil Jutzi. 1929

ter links steht und der Toreingang, etwas breiter ist! Wie vertraut wird das Kino ...»<sup>225</sup>

In Abgrenzung zur Traumfabrik Kino mit ihren (für die Arbeiter) fernen Lebenswirklichkeiten stellt Jutzis Film Vertrautheit her und vermittelt ein Gefühl der Zugehörigkeit. Die Gleichsetzung des Wiedererkennungseffekts mit Realismus ist freilich weit entfernt von Brechts Einsicht, dass »weniger denn je eine einfache ›Wiedergabe der Realität‹ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich ›etwas aufzubauen‹, etwas ›Künstliches‹, ›Gestelltes‹.«<sup>226</sup> Brecht misstraute einer naiven Fetischisierung des dokumentarischen Aufnahmeverfahrens und setzte eher auf Montage.

Auch in dem von Slatan Dudow, Bert Brecht, Hanns Eisler und Ernst Ottwalt hergestellten Spielfilm *KUHLE WAMPE* (1932) finden sich dokumentarische Bilder, zu drei Montageblöcken geordnet. Sie zeigen graue Hinterhöfe, lyrische Naturbilder und industrielle Fabrikanlagen und sind jeweils mit eigenen, geschlossenen Musikstücken unterlegt. Auch in die Spielhandlung sind häufig Bilder eingearbei-

225 Welt am Abend, Nr. 41, 18. 2. 1930.

226 Brecht [1931] 1967, Bd. 18, S. 161. Kommentar bei Kluge 1975, S. 203 ff.



KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? Slatan Dudow. 1932

tet, die von dokumentarischen Beobachtungen kaum zu unterscheiden sind, z. B. die per Rad von Werkstor zu Werkstor fahrenden Arbeitslosen, Impressionen aus der Zeltstadt ›Kuhle Wampe‹, Fabrikarbeit von Frauen, Sportwettkämpfe und ein Auftritt der Agitprop-Theatergruppe »Das Rote Sprachrohr«. Die Handlungsvorgänge werden mit reflektorischen Einschüben konfrontiert, zu denen auch die dokumentarischen Montageblöcke zählen, ebenso wie Songs, Gerichtskommentar, Zeitungsschlagzeilen, Agitprop-Theater und ein didaktischer Dialog.

Der Film beschreibt nicht die proletarische Gemeinschaft, wie sie war, sondern wie sie idealiter sein sollte. Künstlichkeit und Komposition verweisen auf die Konstruktion des Films, auf das ›Gemachte‹, und damit auf die arbeitenden Menschen hinter dem Film. Gerade in der spürbaren Begeisterung für die Solidarität der Arbeitersportler, im propagandistischen Überschuss des Films, decken Brecht und Dudow auf, dass sie die vorgefundene Welt *interpretieren*. Diese Artifizialität hat den Film bis heute vor dem Vergessen gerettet: Der moderne dokumentarische Essayfilm nach 1945 hat gerade an den reflektierenden Einschüben in KUHLE WAMPE und am Misstrauen gegenüber dem schlichten Abbild angesetzt.

### Filmvorführung als Manifestation

Nur zu einem geringen Teil findet die Projektion in Kinosälen statt, viel häufiger sind es informelle Abspieldstätten wie Vereinssäle, Parteilokale, Gaststätten-Hinterzimmer, Turnhallen oder Freiluftkinos.<sup>227</sup> Vorherrschend ist eine improvisierte Kinotechnik, sind Laufgeräusche der Apparatur, Rauch- und Alkoholkonsum. Die Filme werden stets im Rahmen eines Gesamtprogramms rezipiert, das aus Ansprachen, Musikvorträgen und Rezitationen besteht. Arbeitergesangsvereine, Massensprechchöre, Theatergruppen kommen zum Einsatz, aber auch politische Redner. Zuweilen werden die Filme gezielt im Rahmen von Kampagnen, z. B. gegen den Panzerkreuzerbau, eingesetzt. Im Zuge der verschärften politischen Auseinandersetzungen gegen Ende der Weimarer Republik erhält der Besuch bestimmter Filmvorstellungen den Status einer politischen Manifestation, die die Zugehörigkeit zu einer Gruppe Gleichdenkender demonstriert. Gemeinschaftsstiftend ist das häufig bezeugte ›Absingen‹ der Internationale, der Hymne der Arbeiterbewegung, am Ende der Kinovorstellung.<sup>228</sup>

Zu den Rezeptionsbedingungen linker Filme gehört auch, dass sie fast ausschließlich im Rahmen eigener Distributionsnetze wahrgenommen wurden. Die bedeutendste Besucherorganisation war der Volksverband für Filmkunst (VFV). Der kommunistisch kontrollierte, mit »bürgerlichen [...] Aushängeschildern«<sup>229</sup> werbende VFV wird im Januar 1928 gegründet, um ›Filmreaktion und -schund‹ zu bekämpfen. Man installiert reichsweit Ortsgruppen und mietet die Kinosäle nur im Bedarfsfall an, vor allem für Sonntagsmatineen. Der Programmankündigung, dem Rezensionswesen und der Theoriebildung dient das monatlich erscheinende Organ »Film und Volk«, später aufgegangen in »Arbeiterbühne und Film«. In lokalen Bereichen gibt es vereinzelt eigenständige Filmzeitschriften, wie z. B. in Hamburg die »Sozialistische Filmkritik«.

Das Konzept des VFV demonstriert programmatisch der ERÖFFNUNGSFILM DES VOLKSFILMVERBANDES (1928): »Einander jagende Ausschnitte von Rhein-, Wien- und Studentenfilmen, das Brimborium von militärischem Geiste bestimmter Wochenschauen und als Gegenüberstellung kurze Szenen aus Chaplins THE KID und GOLDRAUSCH, aus VARIÉTÉ und aus dem Russenfilm MUTTER und POTESKIN.«<sup>230</sup> Kracauer urteilt: »Sehr geschickt geschnitten, man lacht. [...] Eine Miniaturrevue à la Piscator, die ein wenig grobschlächtig verfährt. Sie vergleicht die Elite der ›Gesinnungsfilme‹ mit dem Ausschuss der ›Geschäftsfilme‹.«<sup>231</sup>

Zusammen mit dem Filmpublizisten Ernst Angel realisiert Blum für die Eröffnungsmatinee das Experiment ZEITBERICHT – ZEITGESICHT (1928), das explizit mit Wochenschau-Aufnahmen arbeitet, wie der Prolog verkündet: »Dieser Zeitbericht ist fast durchwegs aus vorhandenen Wochenschau-Bildern zusammengestellt, die aus den Archiven der Ufa-, Emelka- und Opel-Woche in entgegenkommender Weise zur Verfügung gestellt wurden. Er erhebt darum keinen Anspruch auf Gleichmäßigkeit und Vollständigkeit.« Diese Gegenwochenschau wird von der

227 Vgl. die bei Münzenberg 1925, S. 26 genannten Lokalitäten.

228 Vgl. Film und Volk, 2/1928, S. 22.

229 Bock 1982, S. 314.

230 Hamburger Anzeiger, 16. 4. 1928.

231 Frankfurter Zeitung, 1. 5. 1928.

Zensur zunächst nicht freigegeben, da sie – wie die »Rote Fahne« verkündet – Begebenheiten so nebeneinander stellt, »daß durch dieses ›Nebeneinander‹ allein so manche aufreizende Lehren gezogen werden konnten.«<sup>232</sup> Heinrich Mann, der Vorsitzende des VFV, benennt in seiner Eröffnungsrede den Ansatz der verbotenen Wochenschau: »Wie sieht die Welt in einer offiziellen Rede aus, und wie ist sie dahinter wirklich?«<sup>233</sup> Balázs beschreibt einige der polemischen Montagen: »St. Moritz: Eiskunstlaufkonkurrenz und das glänzende Publikum der Hotelterrassen. Auch das ist St. Moritz: Die zerlumpte Kolonnen der Schneeschaufler und Streckenkehrer. – Eine glänzende Militärparade – und gleich danach: Bettelnde Kriegskrüppel.«<sup>234</sup> Balázs kommentiert: »Die schlichten Photographien von Tatsachen haben in der neuen Zusammenstellung eine Deutung, einen Sinn, eine Ideologie bekommen, die die öffentliche Ruhe und Ordnung zu bedrohen schien. Wie verlogen mußte die Montage dieser Dokumente ursprünglich gewesen sein, daß ihr aufreizender Charakter bislang so verborgen blieb!«<sup>235</sup> Die (russische) Montage-technik ist nun bei den deutschen Linken angekommen.

Erst im Sommer 1930 wird das Projekt einer Gegenwochenschau wieder aufgegriffen, diesmal von der Weltfilm, die sieben Ausgaben der Wochenschau WELT UND ARBEIT (1930) produziert. Im Mittelpunkt der ersten Ausgabe steht das 2. Welttreffen der Arbeiter- und Bauernjugend, deren Aufnahmen bereits wenige Tage nach dem Ereignis in einer Nachtvorstellung im Berliner Babylon-Kino präsentiert werden.<sup>236</sup> Die nächste Ausgabe zeigt Altersarmut, einen Afrikabericht, Arbeitslosen-Demonstrationen in Amerika und Antikriegs-Demonstrationen in Berlin. Das vermutlich von Blum gestaltete Wochenschauprojekt kann aber bereits nach der zweiten Ausgabe nicht mehr im Monatsturnus herauskommen. Die wesentlich kürzeren Nummern 4 bis 7 erscheinen erst im Januar 1931 und schildern den in Moskau stattfindenden Prozess gegen die der Konterrevolution beschuldigte »Industriepartei«, eine Gruppe von Ingenieuren. »Gleichzeitig sind interessante Filmaufnahmen aus dem Prozeß gegen die Schädlinge und Saboteure in Moskau gezeigt worden, und eine wuchtige und gehaltvolle Ansprache des Genossen Willi Münzenberg leitete die Kundgebung ein.«<sup>237</sup> Diese Wochenschauen bestehen aus sowjetischem Material, das der Zensur im Abstand von wenigen Tagen vorgelegt wird, gemäß dem Fortschreiten des Prozesses. Vorgeführt werden sie später wie ein einziger, aus vier Teilen bestehender Kurzfilm.<sup>238</sup> Als Mitte 1931, ausgelöst durch die ersten reinen Wochenschaukinos, öffentlich eine Debatte<sup>239</sup> über Funktion und Zusammenstellung der Wochenschau geführt wird, moniert Kracauer das Fehlen des Sujets der Arbeiterschaft in den etablierten Wochenschauen.<sup>240</sup> An anderer Stelle erinnert er an die Gegenwochenschau des VFV, die

232 Rote Fahne, 28. 2. 1928.

233 Film und Volk, 2/1928, S. 4.

234 Balázs 1984, S. 28.

235 Balázs 1984, S. 201.

236 Vgl. Rote Fahne, 3. 8. 1930, in Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 57. Vgl. auch Arbeiterbühne und Film, 6/1930, S. 22 und 30.

237 Vgl. Rote Fahne, 22. 1. 1931.

238 Offenbar aus dem gleichen Material bestehend wie Jakow Posselskis PROZESS PROMPARTII (SU 1931).

239 Vgl. Berliner Tageblatt, 30. 6. 1931, Nr. 504, 23. 10. 1932, und Nr. 528, 6. 11. 1932; Arnheim 1977, S. 325f.

240 Vgl. Kracauer 1974, S. 15.

versucht hatte, wirklich in »unsere Zustände« einzudringen: »Das Experiment lehrt jedenfalls, daß schon ein anderes Arrangement als das übliche der Wochenschau zu größerer Schaukraft verhülfe.«<sup>241</sup>

Bereits Anfang 1929 kommt es zu einer Reorganisation des VFV, ausgelöst durch radikale Elemente der kommunistischen Basis, die sich der bürgerlichen Aushängeschilder entledigen möchten: »Nicht Konsum- sondern Kampforganisation wollen wir sein. [...] Wir haben mit dem Gerede über politische Neutralität nur verborgen, daß unser Kampf bisher unpolitisch geführt worden ist.«<sup>242</sup> Dies war auch ein Ergebnis der konsequent ablehnenden Haltung der Sozialdemokraten gegenüber dem VFV. Das Projekt eines breiten Bündnisses war damit gescheitert.<sup>243</sup> Weitere Reorganisationen, wie der Beitritt des VFV zur kommunistischen Dachorganisation Interessengemeinschaft für Arbeiterkultur (IfA) im Oktober 1929 und die Fusionierung mit dem Arbeitertheaterbund (ATBD) im Frühling 1930 dienen einer immer stärkeren Integration in die direkte Agitationsarbeit der KPD. Das offene Bekenntnis zur KPD, der Boykott bürgerlicher Verleiher und schwindende Mitgliederzahlen beschleunigen das Ende des VFV. Nach seinem Niedergang versucht man im kommunistischen Lager, die Lücke mit neuen Filmvereinigungen zu schließen, die aber nur lokale Bedeutung erlangen.

Die Einführung des Tonfilms ab 1929, die selbst großen Firmen zu schaffen macht, bringt auch die Prometheus in Existenznot. Bereits im Jahr 1930 stellt sie keine Spielfilme mehr her, sondern nur sechs kurze dokumentarische Streifen: IM SCHATTEN DER WELTSTADT, STADT UND HAFEN ROTTERDAM und eine vierteilige Tonfilm-Serie über Rotterdam und die Niederlande: HOLLÄNDISCHE REISE, ROTTERDAM: WUNDER DER TECHNIK, ROTTERDAM: WASSERSTRASSEN UND BRÜCKEN, ROTTERDAM: DER PULSSCHLAG DES WELTHANDELS. Bei dieser Serie handelt es sich, wie auch die vielfach identischen Zwischentitel zeigen, um das Recycling dreier stummer, von der Prometheus schon seit 1929 verliehener Rotterdam-Filme: WELTHAFEN, ROTTERDAM, KANÄLE UND GRACHTEN.<sup>244</sup> Ihre Bilder werden um dokumentarische Aufnahmen aus dem Rotterdam-Film JENSEITS DER STRASSE (1929) ergänzt und als Nadeltonfilme ausgegeben (Musik: Georg Fiebiger). Im Jahr 1931 stellt die Prometheus nur noch zwei dokumentarische Filme her: MIT DER HANDKAMERA DURCH DALMATIEN UND DEUTSCHES LEINEN.

Die finanzielle Lage der Firma ist besorgniserregend. Das Verleihgeschäft für Stummfilme läuft nur noch schleppend. Als Gegenmaßnahme bringt die Prometheus im Sommer 1930 einen ihrer Klassiker in Tonfilmfassung neu heraus: Eisensteins PANZERKREUZER POTEMKIN, mit der Musik von Edmund Meisel. Es ist das letzte Aufbäumen der Firma, die Kinos bleiben in Zeiten der Arbeitslosigkeit jedoch meist halb leer.<sup>245</sup> Auch die dringend benötigten sowjetischen Tonfilme lassen wegen der notwendigen Entwicklung eigener sowjetischer Tonpatente auf sich warten. Als die ersten im September 1931 nach Deutschland kommen – Wertows ENTUSIASM (ENTHUSIASMUS, SU 1930) und Nikolaj Ekks PUTEWKA W SHISN (DER WEG INS LEBEN, SU 1931) –, ist es für die Rettung der Prometheus bereits zu

241 Kracauer 1974, S. 11 ff.

242 Film und Volk, 3/1929, S. 14.

243 Vgl. Kinter 1985, S. 259 f.; Bock 1982, S. 312 ff.

244 Vgl. Filmtechnik, 25. 5. 1929, S. 227; Blum, in: CineGraph 1984 ff.

245 Vgl. Kleye 1956, S. 152.

spät. Zudem wird Wertows Film nach wenigen Vorstellungen als erstes Opfer der Notverordnungen verboten. Die Zensur verschärft sich zu Beginn der 30er Jahre, begleitet durch Boykottaufrufe der konservativen und nationalen Zeitungen gegen Sowjet- und Prometheus-Filme. »Auf Betreiben der großen Filmmonopole sperrte man ihr Kredite, Studios und Kopierwerke.«<sup>246</sup> Die staatliche Bürokratie widerrief die zuvor verfügte Kontingentierung ausländischer Filme und verweigerte »die Nutzung kommunaler Räume für Filmvorführungen (besonders Schmalfilmvorführungen) der Arbeiterorganisationen«<sup>247</sup>. Diese politischen Repressalien beschleunigen den bereits besiegelten wirtschaftlichen Zusammenbruch. Die Prometheus muss im Dezember 1931 das Konkursverfahren einleiten; Anfang Februar 1932 sind die Gläubigerverhandlungen endgültig gescheitert.<sup>248</sup>

Die von Münzenberg und Francesco Misiano im Mai 1932 initiierte Berufung des Parteisoldaten Hans Rodenberg an die Spitze der Meshrabpom als stellvertretender Direktor zeigt, dass man die kommunistische Filmproduktion nun gänzlich in die Sowjetunion verlagerte und dort einen deutschen Vertrauensmann benötigte.<sup>249</sup> Schon seit 1931 arbeiteten Erwin Piscator, Hans Richter, Carl Junghans, Béla Balázs und Joris Ivens in der Sowjetunion gelegentlich an Filmprojekten für den internationalen Markt, wobei Ivens 1934 »zwei politische Montagefilme für den Saargebietskampf und für die Schutzbündler« herstellte.<sup>250</sup> Daneben wurde nur Piscators *WOSTANIJE RYBAKOW* (Aufstand der Fischer, SU 1934) beendet und u. a. in der Schweiz gezeigt.<sup>251</sup> Über das Schicksal der Prometheus setzt allerdings schon bald eine Legendenbildung ein: »Die Nazis hatten die IAH in Deutschland liquidiert, alle Organisationen der IAH, damit auch den Filmverleih Prometheus, der die großen sowjetischen Filme in Deutschland, auch die von Meshrabpom, verbreitete«<sup>252</sup>, schreibt Rodenberg in seinen Memoiren. Mit der pauschalen Datierung auf 1933 wird geflissentlich unterschlagen, dass Weltwirtschaftskrise und Tonfilm die linke Filmkultur schon 1931 in die Knie zwangen.

Die Weltfilm überlebte das Schicksal der Prometheus nur um wenige Monate. 1931 bringt sie noch drei Filme heraus: *SEID BEREIT!* und zwei Filme, die Materialien des Vorjahres ein zweites Mal auswerten: *Erich Heintzes II. WELTTREFFEN DER ARBEITER- UND BAUERNKINDER* greift auf die Wochenschau *WELT UND ARBEIT. WELTFILMBERICHT NR. 1* (1930) zurück, und *DAS ZEIGT EUCH SEIT 10 JAHREN DIE A-I-Z* ist eine Aktualisierung von Blums *AIZ-Film TATSACHEN* (1930). 1932 erscheint lediglich ein Amateurfilm: *REICHSPRÄSIDENTENWAHL IN DER HANSESTADT HAMBURG*. Die Firma bekommt die politische Repression zu spüren: »Allein im Dezember 1931 wurden ›Weltfilmkartell‹ in Deutschland 37 Filmvorführungen polizeilich verboten.«<sup>253</sup> Eine am 15. Oktober 1932 abgehaltene Internationale Filmkonferenz in Berlin ist das letzte aktive Lebenszeichen der Weltfilm. Hier

246 Kresse 1976, S. 254.

247 Tümmler 1969, S. 1002.

248 Vgl. *Welt am Abend*, Nr. 292, 15. 12. 1931; *Film-Kurier*, Nr. 292, 14. 12. 1931; Nr. 295, 17. 11. 1931; Nr. 17, 20. 1. 1932, und Nr. 26, 30. 1. 1932; *LichtBildBühne*, Nr. 32, 8. 2. 1932.

249 Vgl. Rodenberg 1980, S. 105 ff.

250 *Filmblatt*, 11/1999, S. 37.

251 Vgl. *Cinema*, 31/1985, S. 39.

252 Rodenberg 1980, S. 120.

253 Tümmler 1969, S. 1003.

kommen ein letztes Mal die Protagonisten des proletarischen Films zusammen. Die Referate halten Francesco Misiano, Emil Unfried und Theodor Geiger als Leiter von Meshrabpom, Prometheus und Weltfilm sowie einige ihrer Regisseure und Sympathisanten, darunter Hans Richter, Béla Balázs, Ernst Angel, Joris Ivens, Otto Katz und Heinz Pol.<sup>254</sup>

### Die Stunde der Amateure

Das Interesse der KPD-Parteikader am Film hatte deutlich nachgelassen. Offenbar galt die Beeinflussung durch filmische Werke als zu mittelbar, zu sublim, zu wenig überprüfbar und in der Produktion schlicht als zu teuer und schwerfällig. Die taktische Vorgehensweise war schon seit geraumer Zeit ganz auf die Zuspitzung des Klassenkampfes umgestellt worden, wie Hermann Duncker, einer der KPD-Vordenker, ausführt: »Die zunehmende Verschärfung der Klassenseinandersetzungen, der wachsende Radikalisierungsprozeß der Arbeiterklasse zwingt die Bourgeoisie, die Werktätigen nicht nur wirtschaftlich und politisch, sondern auch ideologisch mit Hilfe von faschistischen Methoden niederzuhalten. [...] Gewissenszwang, Verbote, Zensur (werden) eingesetzt, alle Qualen der Hölle angedroht, um den morschen Kahn der heutigen Gesellschaftsordnung, in der Hunger, Elend und bittere Not bei den werktätigen Massen herrscht, noch manövrierfähig zu halten.«<sup>255</sup> Es ging darum, rücksichtslos Öl ins Feuer zu gießen und die Republik in politischer, wirtschaftlicher und ideologischer Hinsicht zu destabilisieren.

Die beabsichtigte Radikalisierung des Klassenkampfes ließ sich mit den Agitprop-Theatergruppen viel effektiver und kostengünstiger erzeugen, wie ein interner Bericht des Reichsinnenministeriums vom 20. 5. 1931 vermerkt: »Aus Äußerungen prominenter Führer der K. P. D. ist zu entnehmen, daß durch die Agitprop-Truppen eine erhebliche Zunahme der Versammlungsbesucher und auch eine erhebliche Steigerung der Mitgliederzahl eingetreten ist. Das ist verständlich, wenn man betrachtet, in welcher Art und Weise von den Agitprop-Truppen die ›Agitation und Propaganda‹ in Form von kurzen kabarettistischen Darbietungen, Sketchs [...] getrieben wird. Derartige Aufführungen sind viel mehr als irgendwelche noch so wirkungsvolle Reden geeignet, die Zuhörer von der Richtigkeit kommunistischer Thesen zu überzeugen ...«<sup>256</sup> Das Agitprop-Theater konnte den neuen Zielen der KPD weit mehr entsprechen als Filme, die erst nach einem kostenintensiven, handwerklich schwierigen Montage-Prozess zu geeigneten Propagandamitteln wurden und dann beim Abspiel noch das Risiko der Zensur eingingen.

Mit der Einführung des 16 mm-Schmalfilmformats 1923 erhielt die Bewegung der Filmamateure Auftrieb. Andor Kraszna-Krausz, wichtiger Propagandist der Bewegung, gibt ab 1927 in Halle die (links-sympathisierende) Zeitschrift »Film für Alle« und zahlreiche Anleitungsbücher für Amateure heraus. Auch in der Arbeiterschaft gibt es Filmamateure, aber ihre Tätigkeit ist in der KPD und IAH nur wenig anerkannt, da sie für die Massenagitation ungeeignet scheint. Um ein mög-

254 Vgl. Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 233 ff.

255 Zit. n. Lüdecke 1973, S. 56.

256 R 1501 (ST 10)/64, Bl. 230 (BA Lichterfelde).

lichst effizientes Produktions- und Verleihsystem aufzubauen, das unter kapitalistischen Bedingungen bestehen kann, hatte Münzenberg die Filmorganisation zentralisiert. Wie ein Lagebericht des Reichskommissars für Überwachung der öffentlichen Ordnung am 20. 2. 1929 feststellt, wird nur die Gruppe der Arbeiter-Amateurfotografen von der KPD gefördert: »Sie sammelt Bildmaterial aus allen Gebieten des Arbeiterlebens und stellt es der Arbeiterpresse, speziell der AIZ, zur Veröffentlichung zur Verfügung. Als besonders wichtig werden Aufnahmen über polizeiliche Maßnahmen, z. B. bei Demonstrationen usw., bezeichnet. Als neuestes Betätigungsfeld kommt die Filmherstellung hinzu.«<sup>257</sup>

Felix Lange, der Leiter der Leipziger Ortsgruppe der Arbeiter-Fotografen, hatte mit der in mehreren Zeitungen verbreiteten Forderung »Arbeiter, dreht Filme!« eine Diskussion über Amateurfilmpraxis angeregt, nachdem seine Gruppe einige kleinere Filme realisiert hatte: »Für die S. P. D. wurde das Parteifest in Zeitz und für eine Zeitung das Mitteldeutsche Treffen des R. f. B. gefilmt. Vorher sind einige kleine Filme gedreht worden, um das Handwerkliche zu erlernen.«<sup>258</sup> Der Film TREFFEN DER MITTELDEUTSCHEN ARBEITER UND DES RFB AM 19. AUGUST 1928 IN LEIPZIG machte durchaus im Sinne der KPD Propaganda für den Volksentscheid gegen den Panzerkreuzerbau. Dennoch kommt Filmarbeit in Münzenbergs Konzeption der Arbeiter-Fotografen-Bewegung mit keinem Wort vor.<sup>259</sup> Er fördert die Arbeiter-Fotografen, nicht um die kulturelle Autonomie der Arbeiterklasse zu unterstützen, sondern weil sie den Zeitschriften des IAH-Konzerns direkt zuarbeiten. Man redet in den IAH-Zeitungen zwar viel von Zuschauer-Kritik, doch die wesentliche Medienarbeit machen weiterhin die Profis. Dahinter steht auch die Befürchtung, dass Amateure die Öffentlichkeitsarbeit der Partei prägen könnten.

Anfang der 30er Jahre setzt sich das Schmalfilmformat auch bei der Weltfilm durch. Sowjetische Filmklassiker werden für den Verleih auf 16 mm-Sicherheitsfilm kopiert: »Der Schmalfilm ist ein überaus wertvoller Helfer für unsere Propaganda, besonders auf dem flachen Land.«<sup>260</sup> Mit der Anschaffung und Verbreitung von 16 mm-Apparaturen kann nun auch die Eigenproduktion der Amateure einen neuen Aufschwung nehmen. Man entsinnt sich des Basiskultur-Konzepts, sucht es allerdings in den Dienst der Parteipropaganda einzubinden. Im Mai 1931 erscheint ein wichtiger Artikel von Korea Senda und Heinz Lüdecke, der die »Agitpropisierung des proletarischen Films« fordert: »Wir müssen *Filmagitpropgruppen* gründen, d. h. kleine Kollektive, die mit den Betrieben und der Landarbeiterschaft in engster Verbindung stehen. Ihre Mitglieder müssen »Arbeiterfilmkorrespondenten« sein [...].« Die Autoren wollen auf (zuvor politisch geschulte) Arbeiter-Fotografen zurückgreifen und plädieren für die Vorteile des neuen 16 mm-Filmformats. Sie verweisen auf die erfolgreiche Praxis der Arbeitertheaterbewegung und auf den Schmalfilmeinsatz in der Arbeiterbewegung Japans. Wesentlich sei, dass diese Filmarbeit sich vorbehaltlos in den Dienst der Agitation stellt: »Nicht *neben* der Massenmobilisierung, sondern *in* dieser Bewegung wird die eigene Produktion eine wichtige und entscheidende Rolle spie-

257 Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 48.

258 Film und Volk, 1/1928, S. 9f. Vgl. Der Arbeiter-Fotograf, 16/1928, und Kinter 1985, S. 370ff.

259 Vgl. Der Arbeiter-Fotograf, 6/1931, S. 99f.

260 Zit. n. Kresse 1976, S. 256.

len.«<sup>261</sup> Nach dem jahrelangen sehr weitgehenden Verzicht auf praktische Kulturarbeit an der Basis folgt nun also ihre Instrumentalisierung im Sinne einer totalen Propaganda, die alle Reserven im Kampf um die Arbeiterschaft bedingungslos mobilisiert.

Gegen falschen Professionalismus und strenge Arbeitsteilung zieht Mitte 1931 auch das Kollektiv Brecht, Dudow, Eisler und Ottwalt bei der Herstellung von *KUHLE WAMPE* zu Felde. Sie binden den Berliner Arbeiter-Sportverein Fichte bereits in der Drehbuchplanung ein, trommeln für die Filmaufnahmen über 3000 Mitglieder zusammen und können schließlich auch über das schwache Einspielergebnis des Films hinwegsehen, da sie die Beteiligung so vieler Menschen an einem gemeinsamen Projekt schon als Erfolg verbuchen. Dies ist ganz im Sinne des Brechtschen Konzepts der »Lehrstücke«, bei dem ja nicht nur die Zuschauer, sondern auch die Mitwirkenden lernen sollen. Gleich im Anschluss drehen die Fichte-Sportler dann auch einen eigenen Amateurfilm: *ALLES AN DEN ROTEN START* (1932).

Als nach dem Niedergang von Prometheus und Weltfilm Partei und IAH die Kontrolle über die Filmarbeit nicht mehr ausüben konnten, strömen die Amateurfilmer in das entstandene Vakuum. Von den etwa zwanzig im Jahr 1932 zensierten dokumentarischen Filmen der Linken (KPD und SPD) stammen etwa die Hälfte vom Filmamateuren.<sup>262</sup> Hinzu kommen noch unzählige Arbeiter-Filmaufnahmen des Jahres 1932, die sich keinem zensierten Film zuweisen lassen.<sup>263</sup> Die Themen stammen aus dem Alltag der Filmer: Sport, Politik und Reisen, z. B. *ROT SPORT IM BILD* (1932), *DAS FUSSBALLSPIEL* (1932), *REICHSPRÄSIDENTENWAHL IN DER HANSESTADT HAMBURG* (1932), *SOWJETUNION-REISEBERICHT* (1932). Letzteren drehte E. Turek, einer der Leiter der Bündischen Jugend, der linken Fraktion der Wandervogelbewegung, die zahlreiche ihrer »Großfahrten« dokumentiert hat. Besonders aktiv waren die Nerother Wandervögel mit 13 Filmen zwischen 1929 und 1934.<sup>264</sup>

Doch der Versuch der Filmamateure, ihren eigenen Alltag politisch darzustellen, kommt in der kurzen Zeit bis zum Machtantritt der Nationalsozialisten kaum zur Entfaltung. Die geplante Unterstützung der Amateure durch die Zentrale (z. B. beim Großeinkauf von Materialien) und die Organisation des Abspiels, ebenso die flächendeckende Ausstattung mit 16 mm-Projektoren bleiben aus (dies werden erst die Nationalsozialisten in die Hand nehmen). Im Zuge der Militarisierung des Arbeiteralltags, der Kämpfe mit der zum Hauptfeind erklärten SPD und der Vorbereitung auf die Arbeit im Untergrund wird die Bewegung der Filmamateure rücksichtslos eingesetzt und verschlissen. Nur wenige Filmdokumente zeugen vom Interesse der Arbeiterfilmer an Alltagsbeobachtungen auch noch nach der faschistischen Machtübernahme, wie etwa ein diskret gefilmter Betriebsausflug kommunistischer Arbeiter im Jahr 1937.<sup>265</sup> Nur wenige der überlebenden Amateurfilmer erinnern sich nach dem Ende des Faschismus an die Anfänge: So lässt sich der Hobbyfilmer Johannes Wagner in *HEIM-*

261 Arbeiterbühne und Film, 5/1931, S. 10. Kommentar bei Lüdecke 1973, S. 57 ff.

262 Vgl. ausführlich Voigt 1991, erhaltene Filme: S. 63, 66, 69, 70; verlorene Filme, S. 95–96.

263 Vgl. Voigt 1991, S. 55 ff.

264 Vgl. Film-Kurier, Nr. 271, 15. 11. 1930.

265 Enthalten in *SOUL OF A CENTURY* (2002, Michael Kuball).

KEHR IM JAHRE 1945 filmen, wie er nach Jahren der KZ-Haft in Sträflingskleidung auf einem Fahrrad nach Hause zurückkehrt, von Freunden besucht wird, gemeinsam mit ihnen feiert, trinkt und tanzt: Lebensfreude eines Davongekommenen.<sup>266</sup>

### Die Filme der SPD

Auch die Sozialdemokraten zeigten noch bis in die Mitte der 20er Jahre eine Abwehr gegenüber dem Kino, die weitgehend unverändert Positionen aus der Kino-reform-Debatte vor dem Ersten Weltkrieg wiederholte. Das aus der Jahrmarkttradition stammende Kino wurde damals mit Kulturlosigkeit, Schund und gefährlicher Sinnlichkeit identifiziert und bezichtigt, nur die »niedrigen Instinkte der Masse« zu bedienen.<sup>267</sup> Der Argwohn auch in SPD-Kreisen rührte daher, dass das Publikum vorwiegend den Unterschichten entstamme und einen überproportional großen Anteil von Frauen aufwies. Willi Münzenberg erinnert sich, dass »noch im Jahre 1912 bei einer in Zürich in der Arbeiterbewegung eröffneten Diskussion über die Verwendungsmöglichkeiten der Kinematographie von namhaften Führern der Vorschlag gemacht wurde, den Film zu boykottieren und zu verhindern, daß Arbeiter- und Arbeiterfamilien irgendeine Filmvorstellung, selbst zu Bildungszwecken, besuchten.«<sup>268</sup> Diese Haltung hält sich über den Krieg bis weit in die 20er Jahre. Noch 1925 beklagt Ernst Jäger, Sozialdemokrat und Chefredakteur des »Film-Kurier«, dass das »Verhältnis der »Sozialdemokratie« zum Film in Deutschland keineswegs wohlwollend« sei, dass »fördernde Persönlichkeiten« aus den Reihen der SPD fehlen, und dass bisher die »Fragen des Films nicht zu Kardinalfragen der Bildungsarbeit der S. P. D.«<sup>269</sup> geworden seien. Eine schmale Filmbeilage im Parteiorgan »Vorwärts« konnte über die anhaltenden Berührungsängste nicht hinwegtäuschen.

Erste Versuche, sich dem Medium zu öffnen, werden bereits 1922 unternommen. Wohl unter dem unmittelbaren Eindruck des IAH-Films BILDER AUS DEN HUNGERGEBIETEN DER WOLGA (1922) postuliert der Zentralbildungsausschuss der SPD den Film als »neues Aufgabengebiet der Partei«.<sup>270</sup> Gefordert wird neben der Sichtung und Propagierung »guter Filme« und der Einrichtung von Gemeindekinos auch die »Schaffung guter Filme für die Bedürfnisse der sozialistischen Bildungs- und Propagandaarbeit«. Doch von der Realisierung eigener Produktionen, »entweder selbständig oder mit Hilfe bestehender großer Filmgesellschaften«, ist man noch weit entfernt. Begriffe wie »guter« oder »wertvoller Film« greifen auf einen unscharfen, mehrdeutigen Begriff zurück. »Es wird also kein neuer, politischer Begriff von Film vertreten, kein Gegenkultur-Konzept, sondern ein Begriff von system-immanentem Film, ein Minimalprogramm: die Reform des Kinosystems, die Nutzbarmachung seiner besten Filme.«<sup>271</sup>

266 Vgl. Kuball 1980, Bd. 2, S. 153 ff. Verwendet u. a. in JETZT IST AUCH DAS ENDE VERDORBEN (1989, Barbara Kusenberg, Gerd Roscher) und SOUL OF A CENTURY.

267 Vier Beispiele solcher Positionen aus SPD-Blättern in Schweinitz 1992, S. 120–143, Kommentar ebd., S. 61–64. Vgl. Kinter 1985 und 1992.

268 Münzenberg 1925, S. 4.

269 Jäger 1925.

270 Vorwärts, 11. 4. 1922.

271 Schumann 1977, S. 79.

Eine der unmittelbaren Folgen des Aufrufs ist die noch im Sommer 1922 ins Leben gerufene Volksfilmbühne, die von vier der SPD nahestehenden Gewerkschaften gegründet wird: der Berliner Gewerkschaftskommission, dem Berliner Ortskartell des Allgemeinen freien Angestelltenbundes, der Freien Lehrergewerkschaft und der Deutschen Filmgewerkschaft. Ihr Vorbild ist die Volksbühne des Theaters, also eine Besucherorganisation, die Konsumenten organisieren und zusammenschließen will. Ihr Ziel ist es, der Arbeiterschaft die Vorführung und Herstellung von Filmen zu ermöglichen, die den Ansprüchen »edler Unterhaltung, wahrer Bildung, der Freiheit und Würde des arbeitenden Volkes«<sup>272</sup> entsprechen könnten. Als Anschauungs- und Bildungsmittel spielen dokumentarische Filme dabei eine Rolle, aber nur im Vorprogramm eines ambitionierten Spielfilms: »In der ersten Veranstaltung, im Moabiter Stadttheater, wurden Kurzfilme von Arbeitersportfesten, vom 8. Internationalen Jugendtag, vom proletarischen Gesundheitsdienst und ein sowjetischer Streifen über die Rote Armee vorgeführt.«<sup>273</sup>

Insgesamt kann die Volksfilmbühne nur drei kurze dokumentarische Filme initiieren, gedreht mit Hilfe des Regisseurs und SPD-Parteigenossen Martin Berger, der seine Filmgesellschaft zur Verfügung stellt: ARBEITER-SPORT- UND TURNFEST, 20. AUGUST 1922, BERLIN-BRANDENBURG (1922), 25. GEWERKSCHAFTSFEST IN LEIPZIG (1922) und PROLETARISCHER GESUNDHEITSDIENST (1922). Die Eigenproduktion bleibt bescheiden, auch weil einflussreiche SPD-Funktionäre der Idee skeptisch begegnen oder sie gar bekämpfen, so die SPD-Filmexpertin H. Wachenheim, die mit dem Argument abwiegelt, dass »zur Herstellung eigener Filme Kapitalien nötig seien, die die ›Volksbühne‹ nicht habe«<sup>274</sup>. So bleibt die Volksfilmbühne auf die Vorführung bürgerlicher Filme beschränkt und bricht nach zwei Jahren zusammen, aufgrund fehlender ideeller und finanzieller Unterstützung und der rapiden Geldentwertung in der Inflationszeit.

Unabhängig von den Berliner Filmaktivitäten haben auch an anderen Orten sozialdemokratische Organisationen vereinzelt ihre Veranstaltungen dokumentiert. Die Filmtitel der Großveranstaltungen sprechen für sich, z. B. MAI-FEIER BERGEDORF-SANDE 1919, II. SÄCHSISCHES ARBEITER-TURN- UND SPORTFEST IN DRESDEN VOM 6.–8. AUGUST 1921, ERSTES DEUTSCHES ARBEITER-TURN- UND SPORTFEST IN LEIPZIG, 22.–25. JULI 1922, DRITTER DEUTSCHER ARBEITERJUGENDTAG AM 11. UND 12. AUGUST 1923 IN NÜRNBERG. Diese Filme werden mit Hilfe lokaler Kulturfilmerhersteller produziert, wobei einige wiederholt als Auftragnehmer von SPD-Filmen in Erscheinung treten, so Abter-Film in Berlin, Nitzsche AG in Leipzig, Nickel-Film in Nürnberg, Kopp-Filmwerke in München und Kosmos-Film in Hamburg. Der Inhaber der Kosmos-Film, Johann Albert Meno Borgstädt, ist als Sozialdemokrat bekannt<sup>275</sup>; auch bei den anderen Produzenten sind ähnliche Bindungen an die Partei zu vermuten. Handwerklich sind diese Filme noch wenig entwickelt, sie begnügen sich meist mit einer schlichten chronologischen Abfolge der Ereignisse, mit frontalen Bildinszenierungen und unfreiwilligen Jump cuts. Der Film DER 1. REICHSBANNER-GAUTAG ZU DORTMUND 3. UND 4. 10. 1925 ist so

272 Gumpert [1928], zit. n. Kinter 1985, S. 204.

273 Tümmler 1969, S. 995.

274 Zit. n. Kinter 1985, S. 205.

275 Vgl. Hamburger Flimmern, 3/1997, S. 4–7.

unbeholfen gedreht, dass der Bundesvorsitzende Otto Hörsing zunächst nur von hinten zu sehen ist, dann offenbar auf Zuruf auf die Kamera zugeht und grüßt, bei seiner folgenden Rede verdecken Fahnen sein Gesicht.

Auch die Gewerkschaften im Umkreis der SPD erschließen sich allmählich die Möglichkeiten des Films. Das Gewerkschaftskartell Leipzig stellt mit *WENN ICH DEN WANDRER FRAGE* (1925) einen Kulturfilm her, der auf ein Arbeiterpublikum zielt: Eine Gruppe der Arbeiterjugend wandert durch Sachsen und besucht städtische Sehenswürdigkeiten, Konsumvereinsbetriebe und Einrichtungen der Sozialversicherung. Der Deutsche Textilarbeiter-Verband beauftragt sogar den Ufa-Konzern, das Problem der Heimarbeit kritisch zu durchleuchten: *BEI DEN TEXTILHEIMARBEITERN* (1926).<sup>276</sup>

Der Regisseur Martin Berger kann schließlich zwei Spielfilme drehen, die von der Notwendigkeit gewerkschaftlicher Organisation handeln: *SCHMIEDE* (1924) und *FREIES VOLK* (1925). Sie entstehen mit ideeller, beim zweiten Projekt auch mit finanzieller Unterstützung des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB). *SCHMIEDE* wird von 3 Millionen Zuschauern gesehen und vom ADGB als »großer Erfolg« gewertet.<sup>277</sup> *FREIES VOLK* ist dagegen intern umstritten: Die Gewerkschaften stehen ihm positiver gegenüber als die Verantwortlichen im Zentralbildungsausschuss der SPD, die ihn für künstlerisch wie technisch unzulänglich halten.<sup>278</sup> Ein weiterer, von sozialdemokratischen Kreisen hergestellter Film, *UNSER TÄGLICH BROT ...* (1926), wird dagegen von der SPD empfohlen, nicht aber vom ADGB. So erschweren Konkurrenz- und Kompetenzstreitigkeiten innerhalb sozialdemokratischer Kreise lange Zeit eine einheitliche Filmpolitik, anders als in der straff organisierten kommunistischen Filmarbeit.

### Bewegte Formationen, sozialdemokratisch

Die Lichtbildzentrale des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit ist die zentrale Geräte- und Medienvermittlungsstelle der SPD, der Gewerkschaften und sozialistischer Kulturorganisationen. Ab Mitte 1926 werden auch Filme ins Programm aufgenommen<sup>279</sup>; die Organisation wird umbenannt in Film- und Lichtbilddienst (FIULI). Der Aufbau eines eigenen Filmverleihs ist offensichtlich eine Reaktion auf die intensiven Filmaktivitäten der Kommunisten und ihren Filmverleih Prometheus, vor allem aber auf den durchschlagenden Erfolg des *PANZERKREUZER POTESKIN*. Dieser hatte selbst die letzten Zweifler in der Sozialdemokratie von der Bedeutung des Filmmediums überzeugt: »Erst der ›POTESKIN‹, dieser große starke Revolutionsfilm, brachte den Film stärker in unsere Diskussion hinein.«<sup>280</sup> Diese Leistung schätzt der Filmkritiker Fritz Rosenfeld höher ein als die ästhetische Innovation des Streifens: »[...] größer und wichtiger als sein künstlerischer Wert, bleibender als seine filmrevolutionäre Bedeutung ist es,

276 Vgl. Kinter 1985, S. 227 f.

277 Vgl. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 430 ff.

278 Vgl. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 433 ff.; Schumann 1977, S. 80; Münzenberg 1925, S. 4.

279 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926, Berlin 1927, S. 50. Die 1927 verfasste Aussage über die Gründung »im Vorjahr« bezieht sich also auf 1926!

280 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 462.

daß er die Arbeiterschaft wachgerüttelt und ihr gezeigt hat, was das Kino eigentlich für ein Instrument ist, welche Wirkungen von diesem Instrument ausgehen können und wie gefährlich es ist, dieses Instrument der kapitalistischen Filmindustrie auszuliefern.«<sup>281</sup> Die sozialdemokratischen Organisationen haben dabei keine Bedenken, auch kommunistische Filmproduktionen zu zeigen: »Russenfilme«, aber auch solche von Prometheus und Weltfilm. So melden z. B. Polizeispitzel in Nürnberg in einem Lagebericht vom 26. 5. 1931, »daß die Sozialdemokratische Volkslichtspielgemeinde Nordbayern e. V. allerorts, vor allem in der Provinz mit der [...] systematischen Vorführung sowjetrussischer Revolutions- und Propagandafilme (DER SCHWARZE SONNTAG, TURKSIB usw.) [...] Erfolge erziele.«<sup>282</sup>

Die »Jahrbücher der Deutschen Sozialdemokratie« der Jahre 1926–1931 (der Jahresbericht 1932 konnte nicht mehr erscheinen) informieren in der Rubrik »Film und Lichtbild« über den Umfang der Filmvermittlungen, liefern Kassenberichte und atmosphärische Rückmeldungen aus den Bezirken. Der Verleih beginnt 1926 mit bescheidenen 15 Ausleihvorgängen und steigert sich 1927 auf 240, 1928 auf 1147 und 1929 auf 2287, 1930 wird diese Zahl offenbar noch übertroffen und geht 1931 aufgrund der Wirtschaftsrezession auf 2142 zurück.<sup>283</sup> Die Berichte zeigen, dass der Filmbereich insgesamt stetig expandiert. 1930 wird gar ein Drittel aller Ausgaben des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit für den Filmsektor aufgewendet. Doch die Produktion eigener Filme lässt zunächst noch auf sich warten. Auch bürgerliche Zeitungen wie der »Film-Kurier« rügen diese Passivität: »Man ist bei der S. P. D. heute noch viel zu leicht geneigt, in Konservatismus zu verfallen. Die Verpflichtung staatserhaltender Positivität, Amtsstellen erhaltender Position hat einen ganzen Teil der Verantwortlichen in engste Berührung mit rückschrittlichen Ideologien gebracht. Es ist ja nichts als ein Rückschritt, wenn man auf dieser Seite die ungeheuren Möglichkeiten des Films noch immer nicht erkannt hat.«<sup>284</sup> Der Druck auf die Verantwortlichen in der Partei wächst.

Um zumindest bei den Beifilmen von kapitalistischen Firmen unabhängig zu werden, stellt der FIULI unter der Leitung von Dr. Lohmann ab März 1928 auch eigene dokumentarische Filme her, vor allem über Kundgebungen, Parteizeitungen und Jugendarbeit.<sup>285</sup> Aber erst Marie M. Harder, ab 1929 Leiterin des FIULI, setzt sich energisch für einen Ausbau der Eigenproduktion<sup>286</sup> ein: »Als die ersten hervorragenden Filme aus Rußland kamen, wußten wir, ein wie starkes Erlebnis der Mensch durch den Film haben kann. [...] seit dieser Zeit kämpfen wir um den Film, der Wahrheit ist, um Bildgeschehen von insichverschmelzenden Gegensätzen, wuchtig und doch nicht schreierisch, phantasielos wie der Alltag und dennoch wie dieser besonnen. Nicht grau in grau sollen die Bilder gehalten sein, weil schon das Leben dafür sorgt, daß der Mensch deprimierter Stimmung ist. Ein

281 Der Kampf, 4/1929, S. 193, zit. n. Kinter 1985, S. 250.

282 Zit. n. Tümmler 1962, S. 384.

283 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, S. 174. Vgl. auch die Ausgaben für 1929, S. 213, 1930, S. 247–249, und 1931, S. 164.

284 Film-Kurier, Nr. 241, 12. 10. 1927.

285 Vgl. Film-Kurier, Nr. 263, 3. 11. 1928.

286 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1930, S. 244; Film-Kurier, Nr. 153, 1. 7. 1930; Harder. In: CineGraph 1984 ff.

Kunstwerk soll der realistische Film sein.«<sup>287</sup> Sie selber dreht darauf mit LOHNBUCHHALTER KREMKE (1930) einen der wenigen Spielfilme aus sozialdemokratischem Umfeld. Bezeichnenderweise werden diese Spielfilme ausnahmslos von Privatfirmen produziert, die allenfalls Verleihgarantien des FIULI erhalten hatten. Dieser beschränkt sich in der Produktion ganz auf dokumentarische und animierte Filme: Von 1928 bis 1932 entstehen insgesamt 36 Filme. Aufgrund der Wirtschaftskrise kommen allerdings bereits 1931 nur noch sechs heraus und 1932 nur noch ein einziger kurzer Agitationstrickfilm.

Wie bei den Kommunisten spielen auch bei den Sozialdemokraten Aufmarschfilme eine große Rolle. 1924 hatte die SPD eine paramilitärische Kriegsteilnehmerorganisation gegründet, das Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold. Zum ersten Jahrestag der Gründung wird die Reichsbannertagung in Magdeburg von einem örtlichen Kulturfilmhersteller in DER TAG DER HUNDERTTAUSEND (1925) und zugleich von einem Berliner Unternehmen in REICHSBANNERTAG IN MAGDEBURG (1925) dokumentiert. Die Struktur ist dieselbe: Ankunft der Teilnehmer, Nahaufnahmen einzelner Honoratioren und der obligate Vorbeimarsch der Reichsbannereinheiten.<sup>288</sup> Auch in anderen Städten entstehen Aufmarschfilme, u. a. DIE BUNDESVERFASSUNG DES REICHSBANNERS SCHWARZ-ROT-GOLD IN LEIPZIG AM 13. UND 14. AUGUST 1927 und in Berlin REICHSBANNER MARSCHBEREIT (1931). Gegen Ende der Weimarer Republik produziert das Reichsbanner einige Filme sogar selbst: SPIEL – SPORT – TECHNIK IM REICHSBANNER (1931) und AUFMARSCH DER EISERNEN FRONT – VERFASSUNGSVOLKSFEST (1932).

Eine ähnliche Filmserie stellen die Dokumentationen zum 1. Mai dar, u. a. MAI-FEIER BERGEDORF-SANDE 1919, DIE MAIFEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT 1926 (AT 1926), DIE MAIFEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT 1927 (AT 1927), DIE MAIFEIER DER BERLINER ARBEITERSCHAFT 1927 (1927), MAITAG DER KINDERFREUNDE BERLIN (1930), MAIFEIER (1931), DEMONSTRATIONSZUG AM 1. MAI 1931. Allerdings wird selbst im eigenen Lager Unmut über die fehlende handwerkliche Qualität der Aufmarsch- und Agitationsfilme artikuliert. »H. Soffner kritisierte, im ›Kulturwille‹, daß diese Filme immer nach derselben ›veralteten Schablone‹ gedreht würden und die filmischen und propagandistischen Möglichkeiten nicht genügend ausnützten, nicht zuletzt weil sie meist von ›Dilettanten‹ hergestellt seien.«<sup>289</sup>

Aufmärsche sind auch beliebte Bildmotive für das Projekt einer proletarischen Gegenwochenschau. Von Anfang Juli 1927 bis Ende Januar 1928 produziert die Firma Fuhrmann-Film in Berlin im Einvernehmen mit SPD und Gewerkschaften insgesamt 30 Ausgaben der VOLKSWOCHENSCHAU. »Die neue Wochenschau wird das Leben des Arbeiters und der Arbeiterbewegung in seiner Vielfältigkeit zu erfassen suchen. [...] Gebracht werden neben den größeren Veranstaltungen aus der Arbeiterbewegung Köpfe des Tages, Bilder aus den gewerkschaftlichen Kämpfen, aus der Genossenschaftsbewegung, aus der Tätigkeit der Arbeiterwohlfahrt, der Kinderfreunde und der Arbeiterjugend, Bilder vom Arbeitersport, Reichsbannerveranstaltungen sowie soziale Milieuschilderungen.«<sup>290</sup> Das ambitionierte Unter-

287 Das Neue Bild, 1/Juli 1930, S. 12.

288 Vgl. Voigt 1991, S. 24.

289 Kinter 1985, S. 263.

290 Zit. n. Kinter 1985, S. 262.



DIE MAIFEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT. Allianz-Film. AT 1926

nehmen ist aber, wie man im Volksfilmverband nüchtern feststellte, »in kurzer Zeit wegen zu wenig Abnehmern eingegangen«<sup>291</sup>. Der ADGB folgert daraus, dass »erheblich größere Mittel aufgewendet werden müssten, wenn wirklich Einfluss auf den Film gewonnen werden soll«<sup>292</sup>. Der Produzent und mutmaßliche Regisseur der Reihe, Hans Fuhrmann, realisiert auch weiterhin zahlreiche Wahl- und Werbefilme für die SPD.

Auch in den Dokumentationen der Parteitage feiern Aufmarschbilder Triumphe. VOM BAU AM NEUEN STAAT (1929) schildert zunächst die Leistungen sozialdemokratischer Regierungen in Magdeburg: Parkanlagen statt des alten Festungsgürtels, sozialer Wohnungsbau in den Vorstädten, neue Badeanstalten, Konsumvereine, eine Stadthalle. Etliche Delegierte reisen per Schiff an und nehmen mit dem Parteivorstand an der Spitze an einem Festumzug durch die Stadt teil. Großaufnahmen prominenter Redner wechseln mit ihren in Zwischentiteln präsentierten Aussagen.<sup>293</sup> Es genügte nicht mehr, die Parteihonoratioren nur zu zeigen: Auch ihre inhaltlichen Positionen sollten vermittelt werden.

291 Protokoll vom 30. 4. 1928, zit. n. Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 254.

292 Zit. n. Kinter 1985, S. 262.

293 Die in der Filmkopie des BA-FA fehlenden Teile beschreibt Voigt 1991, S. 44.



ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE. Ella Bergmann-Michel. 1932

STREITER HERAUS! KÄMPFER HERVOR!, der Film zum Leipziger Parteitag 1931, geht noch einen Schritt weiter. Er stellt, nach den obligaten Ankunftsszenen, ein akutes, den Parteitag dominierendes Thema visuell in den Mittelpunkt: die Arbeitslosigkeit. Erwerbslose sind in den Straßen, auf Parkbänken, auf Fahrrädern, beim Lesen von Stellengesuchen zu sehen, immer wieder unterbrochen von Zeitungsschlagzeilen, die die Brisanz der Wirtschaftskrise verdeutlichen. Die Parteipresse vermerkt das neue filmische Verfahren: »Wir sehen Tarnow sprechen. Geschickte Bilder illustrieren plastisch den Inhalt seines grundlegenden Referats. Auf der Leinwand malt sich Tarnows leidenschaftliche Anklage gegen den Kapitalismus ab, Bilder von stillgelegten Fabriken, von der unerträglichen Not der Arbeitslosen ziehen an uns vorüber.«<sup>294</sup> Weitere Redner warnen vor dem Hitlerfaschismus und zählen die sozialen Errungenschaften der SPD auf, u. a. Mutterschutz und Jugendhilfe, wobei einzelne Bilder aus dem Wahlfilm WAS WIR SCHUFEN (1928) wieder auftauchen. Angesichts der politischen Krisensituation sind die gewaltigen Massenaufmärsche aus der Selbstdarstellung verschwunden: Die Sozialdemokraten empfehlen sich als vernünftige, besonnene Staatslenker, versprechen die Rückkehr zu geordneten Verhältnissen. Das Reichsbanner erscheint nur kurz als Schutzmacht für Republik und Demokratie, die den ungestörten Ablauf

294 Hamburger Echo, Nr. 181, 4. 7. 1931. Ausführlich auch: Film- und Lichtbilddienst (1932), S. 9; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 227 f.

von Wahlveranstaltungen garantiert. Diese ›gezügelte‹ Agitation ist die sozialdemokratische Antwort auf die radikalen Konkurrenten.

Sozialdemokratie und Sportbewegung sind von Anfang an aufs engste miteinander verbunden. Die Sportabteilung des Leipziger Arbeiterfortbildungsvereins stellt nicht nur die Keimzelle der 1869 von August Bebel und Wilhelm Liebknecht gegründeten Sozialdemokratischen Arbeiterpartei, sondern auch das Zentrum des schnell wachsenden Arbeiterturnerbundes (ATB). Der ATB, der sich später in Arbeiterturn- und -sportbund umbenannte, war bis zu seiner Zerschlagung durch den Faschismus die größte proletarische Massenorganisation, zahlenmäßig stärker als Arbeiterparteien und Gewerkschaften zusammen. Das Medium Film wird vom ATB aber zunächst nur gelegentlich genutzt, im Wesentlichen um Großveranstaltungen filmisch festzuhalten. Erst nach dem großen Publikumserfolg von Wilhelm Pragers Ufa-Kulturfilm *WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT* (1925) erleben Sportfilme eine unerwartete Konjunktur.

Prager wird daraufhin, anlässlich der 1. Internationalen Arbeiter-Olympiade in Frankfurt/M., mit der Regie zu einer abendfüllenden Dokumentation betraut: *DIE NEUE GROSSMACHT* (1925). Als ›neue Großmacht‹ hatte Ferdinand Lassalle einst die Presse bezeichnet, woran der Filmtitel in bewusster Umdeutung anknüpft, denn die Arbeitersportbewegung zählte bis zu ihrer 1928 erfolgten Spaltung in eine sozialdemokratische und eine kommunistische Fraktion rund 1,4 Millionen Mitglieder. Die Arbeiterolympiade mit 100 000 Sportlern ist das bis dahin größte Massenereignis in Deutschland, doch die Ästhetik des Sportfilms befindet sich noch in den Anfängen. Agile Montage, bewegte Kamera oder gar Bildwitz sucht man vergeblich in der etwas ermüdenden Aufzählung zahlloser Sportarten. Auffällig ist allein das Bemühen, den Sport nicht als paramilitärischen Wettkampf zu präsentieren, sondern eher Gemeinschaft, Internationalität und Gemeinsamkeit der Teilnehmer zu betonen. Im Gegensatz zu heutiger Sportberichterstattung werden die im Wettbewerb stehenden Nationen nur zuweilen genannt, die Sportlernamen selten, die Wettkampfergebnisse praktisch nie. Auch das heute ausgiebig zelebrierte Bild des Siegetreppchens fehlt völlig. Der Arbeitersport tritt ausdrücklich »gegen einseitige Konkurrenz- und Leistungsorientierung, gegen Rekordwesen und ›leibfeindliche‹ Sexualunterdrückung«<sup>295</sup> auf. Stattdessen präsentiert sich der Film als umfassende Unterweisung in Sachen Sport. So wird wiederholt die Zeitlupe zur Begutachtung von Lauf- und Sprungtechniken verwendet, Zwischentitel kündigen gelungene oder misslungene Sprünge an, und beim Ringen werden zunächst die im Reglement verbotenen Griffe demonstriert. Alles in allem ist dennoch erstaunlich, wie viele der heute gängigen Modi der Sportberichterstattung hier bereits vorhanden sind: Luftaufnahmen der Sportarenen, Bilder der gastgebenden Stadt, der triumphale, nach Nationen geordnete Einmarsch ins Sportstadion, Warnungen vor Alkoholmissbrauch usw.

Der Film über das Ende Juli 1925 durchgeführte Sportereignis wird bereits zweieinhalb Monate später dem Publikum präsentiert. »In Berlin wurde er in vielen Kinos im regulären Programm gezeigt. Im Stadtbezirk Friedrichshain stellten sich die Arbeitersportler zur Verfügung, indem sie nach der Vorführung im Rahmen einer Bühnenschau Ausschnitte aus ihrer vielseitigen Tätigkeit

295 Teichler 1981, S. 362.



DIE NEUE GROSSMACHT. Wilhelm Prager. 1925

brachten und damit gleichzeitig für den Arbeitersport warben.«<sup>296</sup> Auf Kritik stößt der Streifen in kommunistischen Kreisen, die grundsätzliche Vorbehalte gegenüber sozialdemokratisch orientierten Filmen formulieren: »Was er aber nicht zeigte, das war, unter welchen schwierigen Umständen die Arbeitersportler solche großen Leistungen errungen hatten: Verweigerung von Sportstätten, Turnhallen, Schikanen der Polizei und Behörden und dergleichen mehr. Und es war auch in diesem Film nichts von der sozialen Lage der Arbeiter zu sehen. Er war bis auf die Massendemonstrationsbilder rein auf das Sportliche eingestellt.«<sup>297</sup> Man kritisiert an den sozialdemokratischen Filmen letztlich ihre mangelnde Radikalität, ihre sozial versöhnliche, auf Konfrontation verzichtende Haltung, die, so der implizite Vorwurf, die gesellschaftlichen Widersprüche durch Verschweigen billige.

Trotz aller Kritik fördert der Streifen den Sportfilmboom, so dass der »Film-Kurier« Ende des Jahres resümiert: »Die Programme in den jetzigen Lichtspieltheatern weisen fast durchweg mehr oder weniger Sportfilme auf. Sie kommen da-

296 Kleye 1956, S. 148. Vgl. auch Freunde der Deutschen Kinemathek 1993, S. 182.

297 Kleye 1956, S. 148.

durch der modernen Lebensrichtung entgegen, denn der Sport regiert heutzutage die Welt.«<sup>298</sup> Eine von Hans-Joachim Teichler zusammengestellte Filmografie verzeichnet für die 20er Jahre ca. 800 Filme mit Sportthemen und kulminiert in der These, »daß der Sportfilm dieses Sportinteresse und -bedürfnis mitprägte und zum Teil sogar erst auslöste«.<sup>299</sup> In einer weiteren, nur auf den Arbeitersport bezogenen Filmografie werden 55 Filme aufgeführt, von denen etwa drei Viertel in sozialdemokratischen Zusammenhängen hergestellt wurden. Die führende Rolle übernimmt dabei der sozialdemokratisch orientierte Arbeiter-Turn- und Sport-Bund, vor allem mit seiner 1926 in Leipzig gegründeten Bundesschule, die eine eigene Bild- und Filmstelle unterhält. Man dokumentiert dort Turn- und Sportfeste, die Arbeit der Bundesschule, Themen wie DIE FRAU IM ARBEITERSPORT (1930) und einzelne Sportarten wie in ARBEITERFUSSBALL (1930) und BILDER VOM ARBEITER-TENNIS (1931).<sup>300</sup>

### Jugendarbeit

Ein wichtiges Motiv sozialdemokratischer Filme ist die Jugendarbeit. Niels Brodersens Film KINDERREPUBLIC SEEKAMP (1927) berichtet über ein auf dem Gut Seekamp bei Kiel veranstaltetes Zeltlager der Reichsarbeitsgemeinschaft der Kinderfreunde. Sie ist die erfolgreichste Neugründung im Umfeld der Sozialdemokraten, aus 54 Ortsgruppen 1923 werden 1100 im Jahr 1932. Ihr Zulauf ist eng verknüpft mit der Idee der »Kinderrepubliken«, selbstverwalteten Zeltlagern, deren Erziehungsideale in der Presse, aber auch im Medium Film gezielt propagiert werden. Das erste reichsweit organisierte Zeltlager wird in Seekamp mit 2000 Kindern und über 300 Helfern durchgeführt.

Nach einem Prolog, in dunklen Hinterhöfen und Mietskasernen gedreht, kommen die Kinder auf ihrem Weg zur Ostsee am Kieler Bahnhof an und nehmen an einer Friedenskundgebung teil. Im Zeltlager betätigen sie sich sportlich-spielerisch und profitieren von einer Spendenaktion örtlicher Schrebergärtner. Unterbrochen wird der Alltag durch Zeltlagerspässe, einen Tag der offenen Tür mit Honoratiorenbesuch (Carl Severing, Ernst Busch) und Sitzungen des Lagerparlaments. Jede Zeltgemeinschaft (Dorf) wählt drei Zeltobleute, die zusammen das Lagerparlament bilden. Dort entscheiden die Kinder über sämtliche das Lager betreffenden Angelegenheiten: Sie sollen Demokratie einüben, damit sie zu »Trägern der kommenden Gesellschaft werden«<sup>301</sup>. Die ursprünglich rote Viragierung der Schlusspassage soll wohl daran gemahnen, dass Verantwortlichkeit gegenüber der Gemeinschaft zu den zentralen Ideen sozialistischer Erziehung gehört. Zeltlagerfilme werden auch beim Deutschen Pfadfinder Bund und bei der Hitler-Jugend gedreht, doch im Film der Kinderfreunde fällt die konsequente Koedukation und das trotz Einheitskleidung wenig militärische Gehabe auf.<sup>302</sup>

298 Sorgenfrei 1925.

299 Teichler 1981, S. 363.

300 Vgl. Teichler 1981, S. 372–378. Die Liste ist allerdings ergänzungsbedürftig.

301 Schleswig-Holsteinische Volks-Zeitung, Nr. 249, 24. 10. 1927.

302 Vgl. die Kompilation des IWF DEUTSCHE JUGENDBEWEGUNG 1912–1933 (1979) und die dazugehörige Broschüre.



KINDERREPUBLIK SEEKAMP. Nordmark-Film. 1927

KINDERREPUBLIK SEEKAMP wird am 23. Oktober 1927 im Kieler Gewerkschaftshaus uraufgeführt und geht dann in Deutschland, Österreich und der Tschechoslowakei auf Tournee.<sup>303</sup> Das Rahmenprogramm erwähnt eine Begleiterin der Rheinland-Tournee: »Und da haben wir nachmittags für die Kinder und abends für die Erwachsenen eine Vorstellung gemacht. Immer mit Sprechchor und Gesang und dann lief der Film.«<sup>304</sup> Man plante, eine von dem SPD-Parteigenossen Marxen komponierte Musik auf Schallplatte zu pressen und mitzuverleihen. Bei den Vorführungen wird auch der Fotoband »Die Rote Kinderrepublik« vertrieben, der mit 300 aus dem Film vergrößerten Bildkadern illustriert war: Anfänge einer Propagandaarbeit im Medienverbund.<sup>305</sup>

Dieses Buch ist auch in Brodersens zweitem Film ROTE FALKEN (1928) zu sehen, außerdem wird ein in ihm abgedruckter Comicstrip nachgespielt. Brodersen war im Hauptberuf Illustrator der »Schleswig-Holsteinischen Volks-Zeitung« und als Filmemacher ein Autodidakt. ROTE FALKEN wirkt filmisch reifer und entwickelter als der Vorgänger, so geht die Kamera näher an die Personen heran. Er dokumentiert die Ausbreitung der Idee der Kinderrepubliken in der gesamten Republik, so in Waldenburg, Baden, Franken, Braunschweig und Schleswig-Holstein.<sup>306</sup> Auch dieser Film betont die Koedukation, die auch Nacktheit beim gemeinsamen Waschen unbefangen zulässt.

Die Begeisterung für die Kinderrepubliken greift schnell um sich. Hübler-Kahla wird 1928 von der Stadt Berlin mit einem abendfüllenden Kultur-

303 Vgl. Schleswig-Holsteinische Volks-Zeitung, Nr. 246, 20. 10. 1927.

304 Interview mit Rosa Wallbaum, Kiel 12. 7. 2000 (Archiv Alexej Lachmann, Hamburg).

305 Vgl. Vorwort, in: Gayk 1976.

306 Vgl. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 450 f.

film über Arbeiterfreizeit beauftragt, in dessen Rahmen auch Aufnahmen von der Kinderrepublik am Üdersee, nahe Eberswalde, entstehen: »Der Film soll als Kulturfilm insofern eine Neuerung darstellen, als im ganzen Film kein einziges Bild gestellt ist.«<sup>307</sup> Gerade in diesem Punkt will Hübler-Kahlas *AUS DEM ALLTAG EMPOR. EIN FILM VON DER KOMMUNALEN FÜRSORGETÄTIGKEIT* (1929) neue Maßstäbe setzen. Ein weiterer Film über die Roten Falken am Üdersee, *DIE KINDER-REPUBLIK* (1928), wird von einem bekannten Kulturfilmhersteller produziert, der Naturfilm Hubert Schonger. Der Film ist klar gegliedert, die Zwischentitel stellen die »Rituale« der Kinderrepublik systematisch vor: Aufstehen, Morgenbad, Sonnenbaden, Essenausgabe, Pass-Kontrolle am Eingang zur Republik, Vervielfältigen einer Lagerzeitung, Krankenstation, Poststelle, Fundbüro, Wäschewaschen, Nähen und das ausgiebig behandelte Lagerparlament. Wieder wird ausgiebig das gemeinsame Nackt- und Sonnenbaden beider Geschlechter gezeigt. Das bewährte Muster wird noch oft nachgeahmt, so z. B. in *DIE REPUBLIK DER KINDER* (1929), einem Film über die Falkenrepublik auf der Rheininsel Namedy; auch noch im tschechischen Exil entsteht Pfingsten 1936 in Bodenbach der Film *REICHSJUGENDTAG DER SOZIALISTISCHEN JUGEND (AvT)* (CS 1936). Daneben gibt es auch Filme über Großfahrten und Feste der Organisation, wie z. B. *DIE ROTE KINDER-INTERNATIONALE. ROTE FALKEN-FAHRT DURCH BELGIEN* (1929) und *MAITAG DER KINDERFREUNDE BERLIN* (1930).

Spezialisiert auf Filme über Jugendarbeit und Reformpädagogik ist Jam Borgstädt's Firma Kosmos-Film in Hamburg, u. a. mit: *BILDER VOM IV. DEUTSCHEN ARBEITERJUGEND-TAG HAMBURG 1925*, *AUS DEM LEBEN IN HAMBURGER SCHULHEIMEN* (1926), *FERIENKOLONIE VOGELKOJE AUF SYLT* (1927), *SCHULHEIM HOTS DORF* (1928), *JUGENDTAG DER SOZIALISTISCHEN ARBEITER-JUGEND SEPTEMBER 1929* (1930), *EIN FROHES JUGENDTREFFEN. MIT DER HAMBURGER ADVENTJUGEND NACH SCHWERIN* (1930). In dem abendfüllenden Streifen *FROHES LERNEN – GESUNDE JUGEND* (1932) verarbeitet Borgstädt Aufnahmen aus 40 Schulheimen von der Ostsee bis zum Schwarzwald. Der Film wirbt für regelmäßige Klassenfahrten in Schullandheime, die den Jugendlichen aus den »steinernen Kasernen« der Großstädte andere Erfahrungen verschaffen sollen: Freiluftunterricht, Gartenarbeit, Küchendienst, sportliche Betätigung. Auffällig ist hier allerdings die Militarisierung des Alltags wie das Abmarschieren in Reih und Glied mit nacktem Oberkörper oder das Antreten zum Appell: paramilitärisches Zeremoniell schon für kleine Jungen. Daran kann der Faschismus unmittelbar anknüpfen.

### Kampf um die Öffentlichkeit

Im Wahljahr 1928 setzt die SPD erstmals in nennenswertem Umfang Wahlfilme ein. Ernö Metzners *DEIN SCHICKSAL!* (1928) ist intelligent gemachte Wahlwerbung, die in einer Mischform aus Animation, Realfilm und ambitionierter Graphik die Angebote der konkurrierenden Parteien satirisch-ironisch auseinander nimmt. Am Ende erfolgt das Plädoyer für die eigene Partei, wobei der aktuellen Lage die von der SPD gestaltete Zukunft gegenübergestellt wird: heruntergekomm-

307 Film-Kurier, Nr. 180, 28. 7. 1928.

menen Mietskasernen der soziale Siedlungsbau, überfüllten Obdachlosenheimen die Häuser der Arbeiterwohlfahrt und Lehrlings-, Kinder- und Altenheime. Der Film endet mit einem Bekenntnis gegen den Krieg: Deutsche und französische Jugendliche reichen sich durch einen Stacheldrahtverhau die Hände und reißen diesen gemeinsam nieder. Wenn der Film auch zuweilen sprachliche Aussagen allzu direkt in symbolische Bilder ›übersetzt‹, so wirkt er doch grundsätzlich aggressiv und schlagfertig. Die einfallsreiche Trickanimation, die der Avantgardist Oskar Fischinger realisierte, und der polemische Tonfall suchen in anderen Wahlfilmen ihresgleichen. Der Film erscheint einen Monat vor den Reichstagswahlen vom 20. Mai 1928 und läuft mit 118 Kopien in 1380 Vorstellungen.<sup>308</sup> Nahezu alle in der Folgezeit entstehenden SPD-Wahlfilme übernehmen das eingängige Argumentationsmuster.

Hans Fuhrmanns *WAS WIR SCHUFEN* (1928) entsteht zu den Kommunalwahlkämpfen vom Herbst 1928<sup>309</sup> und zeigt voller Stolz die kommunalpolitischen Errungenschaften sozialdemokratischer Gemeinden in ganz Deutschland: den Ausbau von Nahverkehrsmitteln, Mutter-, Kinder- und Jugendschutz, öffentliche Arbeitsvermittlung, Altersversorgung, modernen sozialen Wohnungsbau, Müllabfuhr und die Sicherstellung der Grundversorgung mit Gas, Wasser und Strom. Reine Beobachtungen, wie etwa im Arbeitsamt, sind äußerst selten, in der Regel demonstrieren die Betroffenen für die Kamera die täglich wiederkehrenden Vorgänge. Interessant ist, dass die Zensur den Film für Jugendliche verbietet, da diese aus ihm ein ›einseitiges Weltbild‹ gewinnen könnten.

Zahlreiche Stadt- und Bezirksverbände der SPD imitieren das einmal entwickelte Modell in eigenen Wahlfilmen, wobei die jeweils lokalen Neubausiedlungen, Heime und Wohlfahrtseinrichtungen aufgenommen werden. Im Gegensatz zur Filmpraxis der Kommunisten, die straff zentralisiert ist, werden diese Kommunalwahlfilme auch von den örtlichen SPD-Verbänden produziert, u. a. in Hamburg (*WIR MARSCHIEREN TROTZ ALLEDEM*, 1928 und 1929), Hannover (*DIE SOZIALDEMOKRATIE IN DER GEMEINDE*, 1928), Lübeck (*GEMEINSCHAFT AM WERK*, 1929), Dortmund (*ARBEIT UND GEMEINSCHAFT*, 1929), Düsseldorf (*DIE SOZIALDEMOKRATIE AM NIEDERRHEIN*, 1929), Brandenburg (*AUFSTIEG. NACH DEM LEBEN GEZEICHNET*, 1929) und Braunschweig (*BRAUNSCHWEIG BLEIBT ROT*, 1930). Stets präsentiert die Partei als Ergebnis ihrer Politik die mustergültige Entwicklung der Region und deren Modernität, die in einigen Filmen mit der Errichtung von Flughäfen demonstriert wird. Interne Auswertungen des SPD-Parteivorstandes sprechen einhellig vom großen Erfolg der Filmkampagne: »Wir kamen an Wähler heran, die sonst nie zu uns gekommen wären, wir fanden ein Massenpublikum. Die Wahlkampfverfahren lehren, daß wir in Zukunft der Filmvorführung erhöhte Beachtung beimessen müssen.«<sup>310</sup>

Für die stumm gedrehten Wahlfilme hatte man »eine Begleitmusik geschaffen und diese Musik auf Schallplatten übertragen«<sup>311</sup>. 1930 entsteht mit *DIE SOZIALDEMOKRATIE IM REICHSTAGSWAHLKAMPF* der erste Wahltonfilm der SPD, dessen Ton

308 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1928, S. 175.

309 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 151, 2. 6. 1928.

310 Zit. n. Kinter 1985, S. 298.

311 Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1928, S. 175.

auf einer synchron abzuspielenden Schallplatte mitgeliefert wird.<sup>312</sup> Der Film präsentiert eine (im Studio aufgenommene) Wahlversammlung. »Am Tisch haben der Vorsitzende, der Protokollführer, eine Vertreterin der Frauen, sowie der erste Redner, Rudolf Wissel, Platz genommen. Arbeitersänger bringen unser schönes Lied ›Erwache Volk, erwache!‹ zum Vortrag und dann, nach der Eröffnung durch den Vorsitzenden, spricht Wissel über Sozialpolitik.«<sup>313</sup> Es sprechen noch zwei weitere Redner zu den Themen Außen- und Steuerpolitik, ein Abschlussgesang schließt die Veranstaltung. Die Anlage des Films drückt vermutlich langgehegte Wünsche der Parteikader aus: Endlich kann auch im Film der Wortkultur wieder das Primat verschafft werden. Mit nur einer starren Kameraeinstellung wird auf filmische Gestaltung gänzlich verzichtet. In Ermangelung einer ausreichenden Verbreitung von Tonfilmprojektoren wird der Wahlfilm mit drei neu angeschafften Tonfilmautos unter die Leute gebracht.

Die Rückmeldungen aus den Bezirken wollen nahelegen, dass die SPD sich mit Hilfe dieser Filmveranstaltungen neue Wähler zu erschließen vermochte. »Dem Film verdanken wir einen guten Erfolg, haben wir doch die erfreuliche Tatsache zu verzeichnen, daß wir am 14. September in den drei Landkreisen sozialdemokratische Stimmen erreicht haben, wie noch nie bei voraufgegangenen Wahlen. Unsere Stimmensteigerung beträgt gegenüber dem 20. Mai 1928 durchschnittlich 10 Prozent. Vielleicht ist die Behauptung kühn, aber zutreffend, daß uns die 45 Filmabende das 6. Reichstagsmandat im 12. Wahlkreis gebracht haben.«<sup>314</sup> Auf das Manko solcher Mitteilungen hat Jürgen Kinter in seiner Studie »Arbeiterbewegung und Film« hingewiesen: »In den Auswertungsberichten kommt jedoch auch ein Medienverständnis zum Ausdruck, dass den Erfolg des Medieneinsatzes in erster Linie an der quantitativen Mobilisierung der Massen festmacht. Inwieweit der Einsatz neuer Propagandamethoden und -medien auch zu wirklichen politischen Lern- und Erfahrungsprozessen, zur Aktivierung beigetragen hat, kommt in den Berichten nicht in den Blick.«<sup>315</sup>

Im April 1932 produziert die Tobis-Melofilm eine Serie von kurzen Tonfilmen mit Reden prominenter Sozialdemokraten zur preußischen Landtagswahl: In *MINISTERPRÄSIDENT BRAUN SPRICHT ZUR LANDTAGSWAHL (1932)* greift Otto Braun in einer Kampfrede die Wahlmethoden und Wahlversprechen der Nationalsozialisten an. In den anderen Filmen sprechen der preußische Innenminister Carl Severing, der Finanzminister Otto Klepper, der Handelsminister Dr. Schreiber und der Wohlfahrtsminister Heinrich Hirtsiefer. Die Filme sind alle nach gleichem Muster gedreht: starre Kamera in kahler Studioatmosphäre.

Ein anderes, nahezu eigenständiges Genre bilden Filme über die Pissetätigkeit. Gertrud David, engagierte Sozialdemokratin, Frauenrechtlerin und Gründerin der *Gervid-Film*, dreht 1926 *AUS DER WAFFENSCHMIEDE DER S. P. D.*, ein Porträt sozialdemokratischer Pressearbeit. Die Kamera zeigt minutiös sämtliche Etappen der Entstehung eines Artikels im Parteiorgan »Vorwärts«, angefangen von der Lieferung des publizistischen Rohmaterials durch den »Sozialdemokratischen

312 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1930, S.188. Die Schallplatte ist verschollen.

313 Zit. n. Kinter 1985, S. 328.

314 Zit. n. Schumann 1977, S. 84.

315 Kinter 1985, S. 298.

Pressedienst«, über die Arbeit des Redakteurs bis hin zu den ausführlich dargestellten Stationen des Druckvorgangs. Stolz wird dabei moderne Technik wie die Linotype-Setzmaschine und der Rotationsdruck präsentiert. Weitere Sequenzen beschäftigen sich mit der Herstellung einer Tiefdruckbeilage, dem Druck von Büchern und eines Werbeprospekts sowie der Verteilung über Verlag, Buchkreis und Buchhandlung, wobei komplexere Zusammenhänge durch Trickanimationen demonstriert werden. Hilfreich war dabei, dass die Regisseurin von 1907 bis 1917 selbst einen Pressedienst geleitet hatte, der sozialdemokratische Zeitungen belieferte.<sup>316</sup> Der Film enthält auch eine Aufforderung zum Beitritt in die SPD und richtet sich offenbar an ein breites Publikum.

Filmisch entwickelter ist der nur zwei Jahre später von Ernö Metzner gedrehte Film *IM ANFANG WAR DAS WORT ... 80 JAHRE SOZIALISTISCHE ARBEITERPRESSE*, der für die Presseausstellung (»Pressa«) 1928 in Köln hergestellt wird. Er läuft dort im Haus der Arbeiterpresse »ununterbrochen von morgens bis abends«<sup>317</sup> und gilt, wie ein Zeitgenosse schrieb, als der »erste große und [...] gelungene Film der SPD«<sup>318</sup>. Da er die Geschichte der Sozialdemokratie und ihrer Presse geschickt ineinander verwebt, wird er über viele Jahre auch in Wahlveranstaltungen gezeigt. Beginnend mit der ersten durch Marx und Engels 1848 begründeten Zeitung, schildert er in kurzen Spielszenen das Sozialistengesetz mit Zeitungsverbot, Ausweisung, Verfolgung durch Polizeispitzel und Haussuchung. Der zweite Teil zeigt die Presse- und Verlagsarbeit der SPD im Jahr 1928: 191 Parteizeitungen, u. a. der »Vorwärts«, werden im Rotationsdruck hergestellt. Der Film stellt den eindrucksvollen Papierverbrauch vor, die Verlage, das Archiv und den Funkdienst der SPD. In schneller Schnitt- und Überblendungsfolge defilieren diese Bilder vorbei, um im Finale den Sozialismus als »Kulturbewegung« zu feiern, der Büchereien, Studien- und Ferienreisen und sozialen Wohnungsbau ermöglicht.

Der Einsatz professioneller Schauspieler (u. a. Fritz Kortner) setzte einen neuen Qualitätsstandard, der vielleicht auch dazu beigetragen hat, dass der Pressa-Film einer der wenigen SPD-Filme war, der in den 1970er und -80er Jahren im Zuge der Aufarbeitung der Arbeiterkultur wieder in die Distribution gelangte (Zentral-Film-Verleih, Hamburg). Der AufLAGenanstieg sozialdemokratischer Blätter hatte seine Gründe in einer intensiven Bewerbung, die auch das Medium Film nutzte. So produziert der FIULI Ende 1928 eine Werbespot-Reihe für lokale SPD-Zeitungen: *DAS BLATT DER ARBEIT*. In kompakter Form werden jeweils für zwei Minuten SPD-Zeitungen vorgestellt, u. a. »Hamburger Echo«, »Kasseler Volksblatt«, »Republik«, »Volksbote« und »Volkszeitung«.

Einzelne Parteiorganisationen lassen auch Werbe- und Imagefilme drehen: So z. B. der SPD-Bildungsausschuss mit »VORSTOSS«. *10 JAHRE SOZIALDEMOKRATISCHER AUFBAU IN HAMBURG* (1931), einer Bilanz sozialpolitischer Arbeit. Auch im sozialdemokratischen Umfeld gehen zahlreiche Organisationen dazu über, den Film in den Dienst ihrer Arbeit zu stellen. So z. B. die Konsumgenossenschaften u. a. mit »DIE EINTRACHT«, *EIN GENOSSENSCHAFTLICHER GROSSBETRIEB* (1925), *WIE WERDE ICH MITGLIED IM KONSUMVEREIN?* (1926) und *KONSUM, ENTWICKLUNG UND*

316 Vgl. David. In: CineGraph 1984ff.

317 Zit. n. Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 165.

318 Zit. n. Kühn/Tümmeler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 462.

AUFBAU (1929 und 1931). Die Arbeiterwohlfahrt produziert Filme wie ARBEITERWOHLFAHRT (1927), SOZIALISTISCHE FÜRSORGE-ERZIEHUNG (1929) und DIE ARBEITERWOHLFAHRT IN HAMBURG (1930). Kritik kommt vor allem aus kommunistischen Kreisen: »Allen diesen Filmen war fast ausschließlich eines gemeinsam: Ausschnitte aus der Organisationstätigkeit, aber von der sozialen Lage der Werktätigen sah man bis auf wenige Ausnahmen gar nichts.«<sup>319</sup>

Diese Ausnahmen allerdings verdienen Interesse. AUFSTIEG – EIN FILM VOM WERDEN UND SOZIALEN WIRKEN DES VERBANDES DER FABRIKARBEITER DEUTSCHLANDS (1929) propagiert anhand historischer und aktueller Beispiele den Zusammenschluss der Arbeiter gegen die Unternehmer. Das Manuskript hatten Gustav Riemann und Willi Scheinhardt, zwei Mitglieder der Fabrikarbeitergewerkschaft, geschrieben; der Streifen wurde von A. V. Blum realisiert und produziert von der Energie-Film von Emil Unfried. Blum und Unfried sind zugleich Mitarbeiter des kommunistischen Kartells Weltfilm. Blum »verwendet geschickt Zeichnungen und Kameratricks, er hat das Gefühl für das Klare, Prägnante, Unproblematische. Am stärksten sind natürlich die Szenen, in denen es gegen die Polizei der Vorkriegszeit geht«, lobt der »Film-Kurier« und hebt auch »die zum Teil wundervollen Werk- und Fabrikationsaufnahmen« hervor.<sup>320</sup> Das Dokumentarische wird allerdings von einer mit Laien gedrehten Spielhandlung an den Rand gedrängt. Der Streifen gerät zu einem durchschlagenden Erfolg, wird als »Musterbeispiel für kommende Gewerkschaftsfilme« und als »der beste Film, den die sozialdemokratische Bewegung bis jetzt vorweisen« könne, bezeichnet.<sup>321</sup> Man attestiert Blum die »gleiche Meisterschaft in der Behandlung der Massen wie in den besten russischen Filmen«<sup>322</sup> und bilanziert: »»AUFSTIEG« gehört zu den bedeutendsten sozialen Filmen, die je gezeigt wurden.«<sup>323</sup>

Den vielleicht ambitioniertesten Imagefilm realisiert Borgstädt mit DES GEISTES SCHWERT. EIN FILM VOM SEIN UND WERDEN DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFT (1931), der nichts weniger versucht, als die marxistische Gesellschaftstheorie im Film darzustellen. Grundlage ist ein Vortragstext des sozialdemokratischen Reichstagspräsidenten Paul Löbe. Im Prolog erscheinen Zeitungslogos mit dem Schlagwort »Marxismus«: Zeitungsleser und -verkäufer werden täglich damit konfrontiert, aber kaum jemand scheint zu wissen, was darunter zu verstehen ist. Diese Aufgabe unternimmt nun der Hauptteil, schildert zunächst die Entstehung der Erde im Kosmos und die Entwicklung des Menschen als vergesellschaftetes Wesen von den ackerbautreibenden Anfängen (mit Bildern afrikanischer Stämme), über Sklavenhalterstaaten der Antike, mittelalterliches Zunftwesen, Anfänge der Lohnarbeit in der Neuzeit bis zum Frühkapitalismus mit seinen Fabriken und der stetig zunehmenden Bedeutung des Proletariats. Ungewohnt deutlich für einen sozialdemokratischen Film ist das Bekenntnis »gegen die kapitalistische Profitwirtschaft« und »für planvolle Gemeinwirtschaft«. Im Finale marschieren fahnenbewehrte SPD-Organisationen auf und bekräftigen ihr Credo: »So schreitet das Proletariat unaufhaltsam vorwärts auf dem Wege zur Verwirklichung seiner geschichtlichen Aufgabe«.

319 Kleye 1956, S. 149.

320 Film-Kurier, Nr. 304, 23. 12. 1929.

321 Aufwärts, 1/1930.

322 Vossische Zeitung, Nr. 306, 24. 12. 1929.

323 Volkswille, 17. 12. 1929. Ausführliche Analyse bei Kinter 1985, S. 307–311, dort auch die Zitate.

Der Film greift unterschiedlichstes Material auf: Trickanimationen, Karten, Reliefs, Gemälde, Zeichnungen, Fotos, Diagramme, Spielszenen und dokumentarische Aufnahmen. Letztere zeigen vornehmlich Fabriken, Proletariermassen, Klassegegensätze beim Wohnen und Arbeitslose. Bilder aus *DEIN SCHICKSAL!* und *WAS WIR SCHUFEN* tauchen wieder auf. Im Hinblick auf die unterschiedlichen Bildebenen und die komplexe Themenstellung lässt sich der Film, im Sinne einer Definition von Hans Richter, auch als früher Versuch eines »dokumentarischen Filmessays«<sup>324</sup> bezeichnen. Aufgrund der Stummfilmtechnik mit dem schwerfälligen Wechsel von anspruchsvollen Zwischentiteln und Bildillustration arbeitet der Film allerdings noch mit ungeschmeidigen Mitteln. Dennoch ist das ehrgeizige Projekt ein bemerkenswerter Versuch, Gedanken und Vorstellungen auf die Leinwand zu bringen. Den Zeitgenossen wurde ein ausführliches Werbeheft zur Verfügung gestellt, so dass die komplexen Inhalte nachlesbar waren.<sup>325</sup> Am Finale lässt sich besonders eindrücklich zeigen, was die sozialdemokratischen und kommunistischen Filme eint: die stereotype Vorstellung von einem stetigen Fortschritt der Gesellschaft. Eine Kritik der linken Ideologeme muss an diesem Punkt ansetzen.

### Mischformen und Montagen

Auch im Umfeld der Sozialdemokratie entstehen erst Ende der 20er Jahre Produktionen, die man als sozialkritische, von Autoren realisierte Dokumentarfilme bezeichnen kann. Werner Hochbaum ist eine dieser Persönlichkeiten, die sich als Autorenfilmer herauskristallisieren. Zunächst hatte der Journalist und Filmethusiast Kritiken für das sozialdemokratische »Hamburger Echo« geschrieben. Sein dortiger Mentor, der Kulturredakteur Heinrich Braune (der spätere Gründer der »Hamburger Morgenpost«), vermittelt ihm den Auftrag für einen kurzen Film über einen Gewerkschaftskongress in Hamburg. Der Film *VORWÄRTS* (1928) eröffnet mit einer ungewöhnlich poetischen Exposition: »Der Jugendtag beginnt. Glitzernd funkeln die ersten Sonnenstrahlen in Fleets, – durchbrechen den Nebel am Hafend, – dringen nur spärlich in die Wohnhöhlen einer absterbenden Zeit, – die hochragenden Bauten der Zukunft Platz schaffen müssen. Aus den Häusern der Vorstädte kommen die ersten Teilnehmer des Jugendtreffens.«<sup>326</sup> Wenn es auch im Folgenden um die klassischen Kongress-Abläufe geht – Versammlung vor dem Gewerkschaftshaus, Kundgebung am Rathaus, Verbandsreden und Grußtelegramme –, so zeigt bereits der Prolog, dass Hochbaum an eigenwilligen Akzentuierungen und cineastischen Effekten interessiert ist. Mit einem ähnlichen Auftakt aus impressionistisch-dokumentarischen Stadtansichten eröffnet er auch seinen ersten Spielfilm *BRÜDER* (1929).

Für diesen Film gründet Hochbaum mit finanzieller Hilfe des SPD-Bürgerschaftsabgeordneten Dr. Herbert Pardo seine eigene Filmproduktion, die ausschließlich für SPD-Kreise arbeitet. Nach *BRÜDER* dreht er mit *WILLE UND WERK* einen abendfüllenden Wahlfilm für die Gemeindewahlen vom 17. 11. 1929 in Alto-

324 Vgl. Richter [1940] 1992.

325 Vgl. Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 456–462. Zur Resonanz vgl. *Hamburger Echo*, 2. 11. 1931.

326 *Film- und Lichtbilddienst* (1931), S. 40. Vgl. auch *Hamburger Echo*, 31. 12. 1929.

na, damals noch eine eigenständige, preußische Stadt. Der Untertitel »Der Film vom Aufbau des neuen Altona« signalisiert bereits, dass der soziale Wohnungsbau im Mittelpunkt steht. »Der Bildstreifen beschreibt in 4 Akten die Leistungen der unter sozialdemokratischer Führung stehenden Stadt Altona und stellt dem die geringen Fortschritte der von rechtsbürgerlichen Parteien beherrschten Stadt Kiel gegenüber.«<sup>327</sup> Um die politische Deklassierung Kiels zu unterstreichen, rekonstruiert Hochbaum in Spielszenen die Kieler Revolutionstage von 1918. Die Mischform aus dokumentarischen Aufnahmen und fiktionaler Inszenierung kann als typisch für Hochbaums Œuvre gelten.

Das bestätigt auch sein nächster Film *ZWEI WELTEN* (1930), der anlässlich der Reichstagswahlen vom 14. 9. 1930 entsteht. Es ist zweifellos einer der interessantesten Wahlfilme der SPD, der mit einer scharfen Kontrastmontage zwischen reichen Müßiggängern und verarmten Proletariern argumentiert. Mondäne Mädchen der besseren Gesellschaft vergnügen sich mit Tennisspielen, während auf der Straße ein endloses Heer von Arbeitslosen vorbeistapft. Ein golfspielender Monokelträger prostet fröhlich den Sportskameraden zu, während am öffentlichen Arbeitsnachweis Arbeitssuchende Schlange stehen. Dokumentarische Bilder von Mietskasernen, Hinterhofschächten, Gassen, Verschlägen und Fachwerkhäusern ziehen vorüber: die Wohnstätten des Proletariats. Der Bourgeois wechselt indes seine Sportkleidung mit einer Uniform. Wie so häufig bei Hochbaum offenbart eine Detailaufnahme den entscheidenden Charakterzug: das Überstreifen der Hakenkreuz-Armbinde. So knapp und scharf karikaturistisch hatte selten zuvor ein Wahlfilm die enge Verbindung zwischen Industriellen und Nationalsozialisten beschrieben. Der Nazi posiert mit seinen Orden gockelhaft vor seiner Frau, die sich auf dem Diwan räkelt, eine schwindsüchtige Arbeiterfrau liegt krank im Bett. Die Reichen schlemmen in einem Luxusrestaurant, die Arbeiterfamilie hat kaum etwas zu essen. Hier schneidet Hochbaum Szenen aus seinem Spielfilm *BRÜDER* ein. Als schließlich Zeigefinger auf den Zuschauer weisen (aus dem Finale von *WAS WIR SCHUFEN*, 1928), werden auch die in anspruchsvoller Graphik gestalteten Zwischentitel ungewohnt deutlich: »Ihr bestimmt, ob Diktatur ... / ... oder Demokratie«. Das auf der polemischen Kontrastmontage zweier Welten basierende Grundmuster hatte Hochbaum aus dem sowjetischen Film *SCHANHAJSKI DOKUMENT* (*DAS DOKUMENT VON SHANGHAI*, SU 1928) von Jakow Blioch übernommen. Eine parlamentarische Anfrage der NSDAP am 11. 12. 1930 attackiert neben sowjetischen Beispielen ausdrücklich auch *ZWEI WELTEN* als Film, der geeignet sei, »die deutsche Volksmoral zu vergiften«<sup>328</sup>.

Dass die ausgiebige Montagepraxis russischer Provenienz Anfang der 30er Jahre in Deutschland Eingang findet, zeigt auch der eindrucksvolle Begräbnisfilm *HERMANN MÜLLER* (1931). Der ehemalige sozialdemokratische Reichskanzler war am 31. 3. 1931 verstorben. Der Film stilisiert Aufbahrung und Begräbnis zu einem Mahnmal der Erinnerung und des Gedenkens. Die Trauer der Bevölkerung und der Parteigenossen manifestiert sich in endlosen Schlangen, die am Sarg vorbeidefilieren: »Sie kamen aus den Büros ... / und aus den Fabriken ...«. Der Wechsel

327 Schreiben der Filmprüfstelle, in Kühn/Tümmler/Wimmer 1978, Bd. 2, S. 454. Vgl. auch Volk und Zeit, Nr. 43, 27. 11. 1929.

328 Zit. n. Arbeiterbühne und Film, 1/1931, S. 23.



ZWEI WELTEN. Werner Hochbaum. 1930

von Zwischentiteln und Nahaufnahmen des Verstorbenen folgt exakt dem Modell von Dsiga Wertows KINOPRAWDA NR. 21. LENINSKAJA KINOPRAWDA (Leninsche Filmprawda, SU 1925). Stets kehren gleiche oder ähnliche Bilder wieder, nur durch Montage unter Spannung gesetzt. Im Begräbnisfilm fand man eine Möglichkeit, die Partei darzustellen und sie gleichzeitig mit der Gemeinschaft zu identifizieren.

Einmontierte dokumentarische Aufnahmen finden sich in nahezu allen Spielfilmen sozialdemokratischer Provenienz. Der Kurzfilm DER WEG EINER PROLETARIERIN (1929) zeigt das Schicksal einer alleinstehenden Landarbeiterin (Wera Baranowskaja, der Mutter aus Pudowkins gleichnamigem Film), die als Schwangere hart arbeitet und schließlich in die Stadt geht, wo sie ihr Kind allein aufziehen kann und zu einer vorbildlichen Fabrikarbeiterin und Kämpferin wird. Mehrfach werden Dokumentaraufnahmen eingeschnitten. Zunächst bebildern sie die Erzählung eines alten Landarbeiters von den Sozialleistungen der Partei für Wöchnerinnen und Jugendliche in Zeltlagern und Kinderheimen, gekrönt von einer Parteitagsdemonstration. Später erscheinen dokumentarische Bilder als Zeichen für das Großstadtambiente aus Verkehr, Schloten und Fabrikarbeitern. Schließlich sind im Finale sozialer Wohnungsbau, Proletarierviertel und Massendemonstrationen zu sehen. Wie stenografische Kürzel allseits bekannter Bildmotive wirken die dokumentarischen Einfügungen in einer zuweilen hilflosen Inszenierung. Interesse verdient freilich, dass Ende der 20er Jahre einige wenige Produktionen für die Zielgruppe der Frauen hergestellt werden, so auch der abendfüllende Großfilm DIE FRAU IM ARBEITERSPORT (1930), auf kommunistischer Seite die Filme FRAUENSORGEN (1930) und FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (CH 1930).

Nur ein Spielfilm vermochte den Wert dokumentarischer Filmarbeit so in sein Projekt einzubauen, dass sie zum Fundament der Darstellung wurde. Werner Hochbaums BRÜDER (1929) handelt vom Streik der Hamburger Hafendarbeiter von 1896/97 und der Konfrontation zweier Brüder, der eine Streikführer, der andere Polizist. Eingestreut in die (mit Laien gedrehte) Spielhandlung sind vier Montagekomplexe mit dokumentarischen Hamburg-Bildern. Die Exposition zeigt den Hamburger Hafen bei Eisgang: Dampfbetriebene Schlepper, Barkassen und Schuten durchpflügen das Wasser, glitzernde Schollen treiben träge auf dem Fluss, über den Eismatsch wandern Licht und Schatten, während verschneite Dächer, enge Gassen und Proletarierhäuser sich um die Michaeliskirche drängen. Die zweite Sequenz zeigt Schauerleute und andere Hafendarbeiter früh morgens auf dem Weg zur Schicht: Über Treppen und Brücken strömen sie in den Hafen, Kräne schnappen nach Stückgut, Schuten landen an, Arbeiter löschen Fracht. Der dritte Komplex präsentiert den Schichtwechsel, das endlose Anlanden der Barkassen und die aus dem Freihafen heimströmenden Arbeiter. Eine vierte Sequenz zeigt die Folgen des gerade ausgerufenen Streiks: sich schließende Trockendock- und Kontortore, angehaltene Räder, vertäute Barkassen, Menschenleere, Inaktivität auf dem nun gelähmten, bewegungslosen Fluss.

Diese dokumentarischen Milieu-Schilderungen verdanken sich der Initiatorin des Films, der Gewerkschaft des Deutschen Verkehrsbundes. Auf Vorschlag des jungen Funktionärs Adolph Kummernus (des späteren ÖTV-Vorsitzenden) hatte die Leitung beschlossen, einen Film zu finanzieren, der vor allem die Gewerkschafter anderer Berufssparten über das Klima im Hafen informieren sollte. Das

Milieu war der Ausgangspunkt, die Streikidee kam erst in der Drehbuchphase hinzu.<sup>329</sup> Der Zeigegestus der Inszenierungen (z. B. das demonstrative Nachzählen der wenigen Groschen Streikunterstützung oder das Vorzeigen der zur Neige gehenden Vorräte an Butter, Brot und Kohlen) unterscheidet sich wenig vom Impetus zeitgenössischer dokumentarischer Aufnahmen: Auch sie sollten stets demonstrieren, aufmerksam machen, soziale Missstände oder Erfolge vor Augen führen. Gedreht wird an Originalschauplätzen, nur Orte wie Polizeirevier und Fabrikbesitzerbüro werden in Gewerkschaftsräumen nachgebaut. Der Unterschied zum rein Dokumentarischen ist minimal, je nach der Improvisationskunst der Laiendarsteller. In Alltagshandlungen bringen sie die Genauigkeit der Gesten in den Film ein, bei den dramatischen Handlungen hingegen sind sie eher überfordert. »Vielleicht wäre es richtiger gewesen, den Film ganz aufs Epische abzustellen und auf eine dramatische Fundierung völlig zu verzichten«, gibt das »Hamburger Echo« zu bedenken.<sup>330</sup>

### Differenzierungen

Die Filme der beiden linken Parteien unterscheiden sich vor allem darin, dass die KPD-Streifen sich am »Bild der geknechteten Vorfahren, nicht am Ideal der befreiten Enkel«<sup>331</sup> orientieren. Filme der Opposition betonen naturgemäß die Krise, während Filme der Regierungsparteien Zufriedenheit und Stolz auf das Vollbrachte an den Tag legen. Das zeigt sich auch daran, dass die Kommunisten der Weltkriegskompilation besonders viel Aufmerksamkeit schenkten, während die Sozialdemokraten vor allem Filme über Jugendarbeit entwickelten, getreu dem Motto eines ihrer Wahlfilme: »Sie / sollen es besser haben« (WAS WIR SCHUFEN, 1928).

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, den Kommunisten vor allem Streik-Filme und den Sozialdemokraten harmlose Sportfilme zuzuordnen. Der Sportfilm war unter Sozialdemokraten sehr populär, da er ihrem Verständnis von vorbildlicher, aktiv gestalteter, kollektiv erfahrener Freizeit entsprach. Doch auch im Umfeld der SPD entstanden Filme zum Thema Streik, wenn auch wenige dokumentarische Filme wie *Borgstädts BILDER VOM VERKEHRSTREIK, HAMBURG 1925*, sondern häufiger Spielfilme wie *SCHMIEDE* (1924), *FREIES VOLK* (1925) und *BRÜDER* (1929). Denkt man auch an *LOHNBUCHHALTER KREMKE* (1930) und Mischformen wie *DEIN SCHICKSAL!* (1928), *IM ANFANG WAR DAS WORT* (1929), *ZWEI WELTEN* (1930) und *DES GEISTES SCHWERT* (1931), so ergibt sich eine interessante Frage: Warum wurde im sozialdemokratischen Milieu mehr auf den Spielfilm und auf Mischformen gesetzt als im Umfeld der KPD?

Vielleicht waren die Sozialdemokraten als Regierungspartei stärker dem Repertoire, also dem Spielfilm, verhaftet. Soziale Missstände und repressive Politik zu enthüllen, musste das ureigenste Interesse einer Oppositionspartei wie der KPD sein. Die Idee von der ›Überlegenheit‹ dokumentarischer gegenüber gestellten

329 Vgl. Interview mit Kummernus in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 114. Filmrezensionen in Gandert 1993.

330 Zit. n. Bock 1982, S. 309.

331 Benjamin 1991 a, S. 700.

Aufnahmen und der Begriff der Authentizität waren damals erst im Entstehen. Als Dsiga Wertow auf seinen Europatourneen 1929 und 1931 militant gegen den durchgeplanten, inszenierten Atelierfilm und für das beobachtende ›Filmauge‹ plädierte, begegnete man ihm überwiegend mit Unverständnis.<sup>332</sup> Das Bewusstsein für die Qualität des Dokumentarischen entwickelte sich erst allmählich, forciert durch die Aufmerksamkeit für das Soziale und die verschärften gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Ein Indiz dafür ist eine Äußerung zu Willi Scheinhardts Jugendgewerkschaftsfilm *FREUNDSCHAFT* (1931), der laut »Hamburger Echo«, »ohne irgendwie sentimental zu werden, graue Bilder des Alltags aus dem Leben der proletarischen Jugend aneinander reiht, die in ihrer Lebenswahrheit, in ihrer Unmittelbarkeit weit stärkere Wirkungen erzielen als ein gestellter Spielfilm«. <sup>333</sup> Hier beginnt eine inhaltliche Bestimmung dessen, was wir heute als dokumentarisches Verfahren bezeichnen.

Gemeinsam ist den dokumentarischen Filmen der SPD und KPD, dass sie nicht die zeitgenössische Wirklichkeit schildern. Es gilt, ihre Filme als politische Äußerungen der jeweiligen Hersteller zu begreifen. Diese entdeckten ab Mitte der 20er Jahre den Film als ein Mittel politischer Repräsentation. Ihre Versuche, Bilder konsequent politisch auszunutzen, blieben jedoch in bescheidenen Anfängen stecken. Die Erfolge auf diesem Gebiet wurden den Nationalsozialisten überlassen, die so zu Erben einer von der Linken in Gang gesetzten Entwicklung wurden.

332 Vgl. Tode 1995, S. 148f., Tode 2000, S. 58.

333 Hamburger Echo, Nr. 237, 29. 8. 1931.

Antje Ehmann

## Wie Wirklichkeit erzählen? Methoden des Querschnittfilms

Der Begriff und die Sache ›Querschnittfilm‹ entstehen in den 20er Jahren, wobei sich der Begriff allmählich, in unterschiedlichen Bedeutungen ausformuliert. Zieht man die ersten als ›Querschnittfilme‹ annoncierten Produktionen in Betracht, zeigt sich, dass sich das Genrehafte, also die gemeinsamen Merkmale dieses neuen Filmtyps, nicht wie üblich über bestimmte Themen oder Stoffe konstituiert, sondern über eine mehr oder weniger elaborierte Methode, bereits existierendes oder neu aufgenommenes Filmmaterial zu organisieren.

Diese neue Methode kann jedoch nicht als etwas ›nur‹ Strukturelles aufgefasst werden. Wie sehr auch Methoden aus einem spezifischen Geist sind, davon zeugen die vielen und regen Kontroversen, die diese Filme entfachten. Noch heute findet der Begriff Querschnittfilm seine Verwendung, und mit ihm ist noch immer etwas von der Ablehnung und Befangenheit tradiert, die insbesondere die linke Rezeption geprägt hat. Wer auf die Idee verfällt, den Querschnitt einer Sache zu erstellen, liefert sich der Phänomenalität des Gegebenen aus; und wo nicht kritisch analysiert wird, waltet Affirmation – so der grundlegende Vorbehalt. Diese Sichtweise geht häufig einher mit einer generellen Ablehnung der ›Neuen Sachlichkeit‹, deren genuiner Ausdruck – so Kracauer – der Querschnittfilm ist.<sup>334</sup> Tatsächlich findet sich in der kritischen Rezeption bis in die 1980er Jahre kaum ein Text, der in der Auseinandersetzung mit der neusachlichen Foto- und Filmbewertung die so gerne aufgemachten Gegensatzpaare wie ›ästhetischer Formalismus‹ vs. ›lebendiger Realismus‹, ›leere Oberflächenästhetik‹ vs. ›engagiertes Dokument‹, ›zynische Indifferenz‹ vs. ›gehaltvolle Sozialkritik‹ nicht fortschreibt.

### Binäre Geschichtsschreibung

Diese Oppositionsfiguren sind einerseits Ausdruck ideologischer Frontkämpfe, die sich um eine mehr oder weniger politische Funktionsbestimmung dokumentarischen Arbeitens drehen. Andererseits sind diese Kategorien aber auch die modi operandi eines nicht unproblematischen Verfahrens der Filmgeschichtsschreibung, die Heterogenität der 20er Jahre in den Griff zu bekommen. Wie Thomas Elsaesser bemerkt, bringen fast alle Studien zum Weimarer Kino nach 1933 Erklärungsmodelle hervor, die binär konstruiert sind: »Das Paradigma von Stil und Genre zerfiel in die beiden Kategorien phantastisch und realistisch; die kunsthistorische Periodisierung kannte zwei Phasen, die des Expressionismus und die der Neuen Sachlichkeit; die ästhetischen Beurteilungen unterschieden zwischen Avantgarde und Kommerz, die politischen Tendenzen wurden entwe-

334 Vgl. Kracauer 1984, S. 191.

der als ›nationalistisch‹ (d. h. reaktionär) oder ›international‹ (fortschrittlich) eingeschätzt. Die deutsche Filmgeschichte wurde zu einer Serie oppositioneller Diskurse, in denen sich ideologische Kampfbegriffe auch da noch spiegelten, wo die Begriffe in der Folgezeit historisierend oder differenzierend auseinandergenommen worden sind.«<sup>335</sup> Auch die kritische Rezeption des Querschnittfilms ist Teil dieses Szenarios, das sich erst in den 1990er Jahren, vor allem durch medientheoretisch geleitete Revisionen der Foto- und Filmgeschichte ändert.<sup>336</sup>

Andererseits wird der Querschnittfilm, der schließlich kanonischen Eingang in die Filmgeschichte genommen hat, mit den Pionierarbeiten Ruttmanns, Wertows und Ivens' assoziiert, also mit einem außerordentlichen Rendezvous von Film und Kunst, das Wirklichkeit innerhalb einer künstlerischen Matrix zu fixieren vermag. Wohl der Umstand, dass die Querschnittfilme dieser Autoren zu Meilensteinen des dokumentarischen Films wurden, hat dazu geführt, dass in den Filmgeschichten, -lexika oder Texten, die in irgend einer Weise davon handeln, das Genre des Querschnittfilms zunächst aus den drei Filmen zu bestehen scheint, die unter dieser Bezeichnung Geschichte geschrieben haben: Alberto Cavalcanti *RIEN QUE LES HEURES* (*MONTMARTRE / UT: Nichts als Stunden*, FR 1926), Walter Ruttmanns *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) und Dsiga Wertows *TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM* (*DER MANN MIT DER KAMERA*, SU 1929) – keine Dokumentarfilmgeschichte kommt ohne sie aus.

Ist von diesen Filmen die Rede, geht es aber gar nicht so sehr um den Querschnitt-, sondern um den Städtefilm, was die Liste der Produktionen, die dennoch im Kontext des Querschnittfilms erwähnt werden, umfangreicher werden lässt. Da fallen weitere Titel wie *A PROPOS DE NICE* (FR 1930) von Jean Vigo und Boris Kaufman oder *MANHATTA* (US 1921) von Charles Sheeler und Paul Strand, mit dem der Zyklus der Großstadtfilme beginnt. Außerdem werden dem Genre auch Filme zugerechnet, die einen Ort oder ein Motiv im Querschnitt zeigen: Da werden dann die berühmt gewordenen Filme *MARKT IN BERLIN* (1929) von Wilfried Basse sowie *DE BRUG* (*DIE BRÜCKE*, NL 1928) von Joris Ivens und *REGEN* (NL 1929) von Mannus Franken und Joris Ivens angeführt. Die Filme von Cavalcanti, Ruttmann und Wertow führen des Weiteren zum Terminus und der Sache ›Symphonischer Film‹. Somit werden auch Hans Richters *RENNSYMPHONIE* (1928) oder Robert Floreys *SKYSCRAPER SYMPHONY* (US 1929) in Verbindung mit dem Querschnittfilm gebracht; wenn nicht weitergehend das Lied- oder Balladenhafte als Strukturmerkmal von Querschnittfilmen ausgemacht wird, was zu Filmen führt, die ebenso das Musikalische bereits im Titel ankündigen: Ruttmanns *MELODIE DER WELT* (1929), *BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED* (NL 1937) von Max de Haas und Alexis Granowskys *DAS LIED VOM LEBEN* (1931). Als der das ›Genre‹ begründende Film schließlich gilt Berthold Viertels *K 13513. DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES* (1926), der zwar weder symphonisch noch dokumentarisch ist, jedoch – so wie viele der genannten Filme – durch verschiedene Handlungen oder Aspekte einen querschnitthaften Einblick in den Tagesablauf einer Großstadt gibt. Schließlich gibt es noch eine ganze Reihe von Querschnittfilmen der Ufa-Kulturabteilung – die allerdings müssen im Zusammenhang mit Fragen des Kompilationsfilms diskutiert werden.

335 Elsaesser 1999, S. 28.

336 Vgl. Elsaesser 1999 und Schmitz 2001, S. 147f.

Es lässt sich also konstatieren, dass es ein konsistent beschreibbares ›Genre‹ des Querschnittfilms gar nicht gibt. In den 20er Jahren kommt mit sehr unterschiedlichen Filmen der *Begriff* auf, und der hat sich in den Filmgeschichten – vage genrehaft – gehalten. Retrospektiv, aus der Perspektive der Rezeptionsgeschichte und Filmgeschichtsschreibung, wird also der Querschnittfilm zum einen als ästhetische Sackgasse an den Pranger gestellt und verabschiedet. Zum anderen zersplittert in der historischen Auffächerung von Strömungen das vermeintliche Genre des Querschnittfilms in diverse Subgenres, die, mit anderen Termini versehen, den Begriff ›Querschnittfilm‹ fast überflüssig werden lassen: ›Symphonischer Film‹, ›Großstadtfilm‹, ›Experimentalfilm‹, ›Kompilationsfilm‹.

So geht es mit den Begriffen und Versuchen, (Film-)Geschichte zu kondensieren und als System zusammenhängender Strömungen oder Verkettungen von Einflüssen zu erzählen. Dass das nicht immer aufgeht, macht die Sache aber auch interessant. Die Summe der oben genannten Titel bildet ein Korpus von Filmen, denen wohl nur zweierlei gemein ist: Sie haben alle irgend etwas mit ›Querschnitt‹ zu tun, und sie fangen alle, unabhängig voneinander, mehr oder weniger bei Null an. Sie können auf keine Vorbilder zurückgreifen, sondern lediglich mit neuen Antworten auf eine als ungenügend empfundene Realität des Films reagieren. Dass die Autoren dabei auf sehr ähnliche Projektideen kommen (Cavalcanti, Ruttman, Wertow), ist wohl Zeichen einer erstaunlich konsequenten Auseinandersetzung mit der Frage, was Film – und insbesondere der nichtfiktionale Film – ist, sein kann oder sollte. Interessanterweise scheint die Methode des Querschnitts hier eine Antwort zu sein. Und so ist es gerade der künstlerische Autonomie erstrebende *Querschnittfilm*, mit dem sich der nichtfiktionale Film in den 20er Jahren als Kunstform etabliert.

Der Querschnittfilm kommt also an der dokumentarfilmgeschichtlich entscheidenden Wende auf, als eine Reihe von Filmmachern es aufgeben, das Referentielle zu negieren, indem sie ›absolute Filme‹ produzieren, und stattdessen versuchen, ihren Kunstanspruch mit einem neuen Interesse am Dokumentarischen zu verknüpfen (Ruttman, Richter, Fischinger). Gleichzeitig beginnen aber auch Filmmacher, die nicht aus der absoluten Richtung kommen, dokumentarische Filme zu realisieren, die etwas von der Wirklichkeit zeigen und dabei den Film als ästhetisches Medium ernst nehmen (Ivens, Storck, Moholy-Nagy, Wertow). Beide Lager – gleich, ob die Autoren aus der bildenden Kunst oder von der Fotografie kommen – bringen querschnitthafte, experimentelle, dokumentarische Filme hervor, die nicht in der Funktion eines kulturellen, sozialen oder politischen Dokuments aufgehen wollen.

### Heldenlose Filme

Was aber macht einen Film zum Querschnittfilm? Eine Antwort darauf lässt sich am besten in Abgrenzung zum Porträtfilm geben: Der Querschnittfilm hat eine Neigung zur Totalisierung und Verallgemeinerung. Die Wirklichkeitsausschnitte, die Ivens etwa in *REGEN* aufnimmt, wollen mehr sein als ein Porträt dieser oder jener Straße im Regen. Es geht um eine Annäherung an das Phänomen ›Regen‹ überhaupt, und die Frage nach dessen filmischer, kompositioneller Visualisie-

zung. Ruttmann will mit seinem BERLIN-Film kein Porträt Berlins, sondern die Symphonie *der* Großstadt überhaupt zeichnen. Insofern kann auch der Industriefilm, der querschnittartig die Fertigung eines Produkts in allen Phasen schildert, nicht als Querschnittfilm gelten, da er nicht mehr ist und sein will als ein – meist zu Werbezwecken hergestelltes – sozio-kulturelles Dokument. Er will nicht die industrielle Produktion überhaupt, sondern einen bestimmten Produktionsprozess wiedergeben.

Die strukturellen Bausteine des Querschnittfilms sind Konsequenzen dieser Totalisierungstendenz und der angestrebten künstlerischen Autonomie, die dokumentarisches Filmen nicht auf soziales oder kulturelles Dokumentieren reduziert: So erscheint der Mensch in Querschnittfilmen nie als Einzelschicksal, sondern entweder im Plural – zeichenhaft als Repräsentant einer Schicht, Klasse oder Lebensform – oder aber gar nicht. Parolenhaft ausgedrückt heißt es nunmehr: Soziologie statt Roman/Heldenerzählung, Struktur statt Phänomen, keine Repräsentation von Gesinnungen, keine Agitation, sondern Untersuchung beispielhafter Formen. Ob die Filme diese Ansprüche tatsächlich einzulösen imstande sind – das steht zur Diskussion.

Béla Balázs etwa liefert folgende aufschlussreiche Beschreibung seiner Querschnitt-Idee: »Ein deutlicher Typus des heldenlosen Films ist der Querschnittfilm. Ich wollte einen Versuch damit machen in ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES. Im Manuskript dieses Films gab es keine durchgehenden Hauptfiguren. Der Zehnmarkschein geht da von Hand zu Hand und gibt das Schicksal weiter wie eine Ansteckung. [...] Die Szenen so eines Querschnittfilms sind natürlich auch ausgedacht und ihre Folge genau erwogen. Aber sie erscheinen nicht als Fortsetzung, sondern als bloße Reihenfolge, ohne Steigerung und Kulmination, gleichwertig in ihrem horizontalen Nebeneinander. Darum wirkt es unkonstruiert. Es ist, als könnten genau so mehr oder weniger Szenen gezeigt werden. Es scheint ohne vorgefaßten Plan, unabsichtlich geschaut, von der Kamera aufgelesen und nicht erst literarisch vorarrangiert zu sein. Es hat die Glaubwürdigkeit des Zufalls.«<sup>337</sup>

Es ist bedauerlich, dass Balázs' Film verschollen ist, da es interessanterweise keine genuinen fiktionalen Querschnittfilme gibt. So gesehen wundert es nicht, dass sich Balázs so sehr bemüht zu betonen, dass sein fiktionaler Entwurf »unkonstruiert« und die Bilder wie »von der Kamera aufgelesen« wirken sollen – als handele es sich um ein *Dokumentarfilmprojekt*. Seine Bemerkungen stützen vielmehr den Verdacht, dass der Querschnittfilm zutiefst an das Dokumentarische gebunden ist, er also »vorgefundene« Bilder braucht, und es fragt sich, ob Balázs' Behauptung einer »Glaubwürdigkeit des Zufalls« nicht doch Wunsch bleiben musste.

Der von Balázs als Konstituens angeführte Umstand, dass der Querschnittfilm ein heldenloser Film ist, muss noch zugespitzt werden, gibt es doch viele Querschnittfilme, die ganz ohne Menschen auskommen. »Warum haben Sie Angst vor Gesichtern? Wenn Sie mit derselben Offenheit ein Gesicht betrachten können, mit der Sie die Kamera auf Regentropfen richten, dann wären Sie ganz wunderbar.«<sup>338</sup>

337 Balázs 1984, S. 111.

338 Ivens zit. n. Barbian/Ruzicka 2001, S. 5.

Das musste sich Joris Ivens in einer Diskussion seiner Filme anhören. An Ivens Werk und Biographie exemplifiziert sich im Übrigen geradezu prototypisch die hier aufgerissene Rezeptionsproblematik. Ivens, der nach seinen Filmpoemen der Frühphase ganz in der politischen Filmarbeit aufgeht und dabei die Kamera durchaus als Waffe versteht, kehrt gegen Ende seines Lebens genau dahin zurück, wo er begann. Dazu Klaus Kreimeier: »Ivens widmet sich der Montage – und er spricht über sie, als sei sie für ihn, der sich vom Pionier zum Routinier wandelte, plötzlich die große Offenbarung: das große Abenteuer der Filmsprache, die ästhetische Ordnung der Dinge: ›La grande difficulté, plus que politique ou idéologique, fut essentiellement d'ordre artistique.« Die Montage als das große Problem – ›Montage, meine schöne Sorge‹, so nannte Godard einmal die Quälerei am Schneidetisch – dieses Problem wiegt auf einmal schwerer als Politik und Ideologie. Es geht um das Wesentliche, nämlich um die künstlerische Ordnung des Materials.«<sup>339</sup>

Das ›schöne Problem der Montage‹ führt die unterschiedlichsten Autoren bereits in den 20er Jahren fast zeitgleich und im Wesentlichen unabhängig voneinander zur Idee des Querschnitts. Die konsequente Auseinandersetzung mit den zu überwindenden Konventionen, die Abgrenzung vom Story-Film, von der Schablonenhaftigkeit des gängigen Kulturfilms sowie des pathetisch inszenierten Städtefilms und der Versuch, den Film mit Wirklichkeit aufzuladen, scheinen mit einer gewissen Notwendigkeit zur Idee des Querschnitts zu führen, der – ein weiteres Strukturmerkmal – in Ermangelung eines fiktionalen plots und Drehbuchs seine Narration weitgehend über die Montage organisieren muss.

Wie in den Rezensionen – exemplarisch etwa am Beispiel von Ruttmanns BERLIN – nachzulesen ist, besteht für das zeitgenössische Publikum angesichts dieser neuartigen Filme denn auch die größte Faszination zunächst darin, dass hier konsequent mit dem Spielfilm gebrochen wurde und Filme zu sehen waren, in denen die Wirklichkeit selbst zum Protagonisten wird. So schreibt Willy Haas über BERLIN: »Hier ist endlich einmal etwas geschehen; und nehmen wir nur das Primitive von all' dem, was hier geschehen ist, so ist's schon lobenswert: der entschlossene Bruch mit dem Spielfilm, dem Schauspieler- und Schauspielregisseurfilm. Das resolute, couragierte Sich-Stellen auf die eigentlichen filmischen Prinzipien: Bildfolge, Bildlänge, Bildeinstellung, Prinzip des Vorübergleitens (statt der falschen Geometrie des Dramas): organisch begründet im Vorübergleiten des Filmstreifens am Zuschauer.«<sup>340</sup> Und auch dem eingefleischten Kulturfilmverfechter Oskar Kalbus wird angesichts von BERLIN »zum erstenmal so recht klar, daß der Film ganz anderen dramatischen Gesetzen unterworfen ist, als das übliche Schema unserer Theater (optische Reportage).«<sup>341</sup> Nicht erstaunlich, dass am 24. September 1927 Ruttmanns BERLIN im »Film-Kurier«<sup>342</sup> annonciert wird als »das größte grundsätzlich wichtigste Filmereignis seit Jahren.«<sup>342</sup>

Diese neue Art des dokumentarischen, avantgardistischen Städtefilms zieht also Ende der 20er Jahre wie eine Revolution in die Kinos. Aber noch einmal: Warum die Ordnung des Querschnitts? Und warum die Ordnung des Quer-

339 Kreimeier 2001, S. 32.

340 Haas 1927.

341 Kalbus 1928 a, S. 258.

342 Haas 1927.

schnitts als neue Ausdrucksweise *dokumentarischen* Filmens? Andersherum: Auf welche speziell den dokumentarischen Film betreffende Problematik antwortet das Querschnittskonzept?

Das Problem, das sich Filmemachern, die dokumentarische Filme drehen wollen, damals wie heute stellt, besteht darin, dass ihnen eben nicht die Fiktion als Orientierung und Leitform dient. Wo nicht, wie im Story-Film, das Drehbuch prinzipiell jedes Bild und jede Szene begründen kann, gilt es, ein funktionales Äquivalent zu finden. Die Erfindung der Ordnung des Querschnitts kann als ein solches Äquivalent zum Drehbuch betrachtet werden; ein sehr brauchbares, da der Querschnitt eine narrative Struktur ermöglicht, mit der die unterschiedlichsten Programmatiken dieser neuen Spielart des dokumentarischen Films umgesetzt werden können. Daher erklärt es sich auch, dass die Querschnittfilme so angenehm quer zu den eingangs angesprochenen oppositionellen Serien stehen: Sie lassen sich weder nur der Avantgarde oder dem Kommerz / der Industrie zuordnen, es ist weder ein ›Genre‹ nur der Amateure oder der professionellen Filmkünstler, und auch mit politischen Zuschreibungen lassen sich diese Filme nicht auf einen Nenner bringen. Der Querschnittfilm ist Sache genauso der Linken wie der bürgerlichen Kulturfilmer. Und dies ist nur möglich, weil sich Querschnittfilme über eine Methode definieren, der dann darüber hinaus eine Programmatik eingeschrieben sein kann.

Dziga Wertow hat bekanntlich seine Programmatik als Manifest vorab zum Bestandteil seines Films selbst gemacht. In der (am sorgfältigsten edierten und darum hier angeführten) englischen Fassung<sup>343</sup> von *DER MANN MIT DER KAMERA* heißt es: »ATTENTION / VIEWER / This film / presents / an experiment / in the cine-transmission / of visible events // WITHOUT THE AID / OF CAPTIONS / (A film without intertitles/captions) // WITHOUT THE AID / OF A SCENARIO / (A film without scenario) // WITHOUT THE AID OF THEATRE (A film without sets, actors, etc.) // This experimental / work is directed / at the creation of totally / international / absolute language / of cinema founded on its / total separation / from the language of theatre / and literature.«<sup>344</sup>

### Die Formalismusfrage

Im Gegensatz zu späteren Positionen, die die Differenz des Dokumentarfilms zum Spielfilm nicht primär in der Methode, sondern in der Mission sehen wollen – prominent vertreten etwa durch Paul Rotha<sup>345</sup> – definiert sich der dokumentarische Querschnittfilm also auch hier programmatisch über seine *Methodik*. Und eben das sorgt in der zeitgenössischen Presse für Schlagzeilen. Ähnlich Wertows eigens vorgenommener Programmatik wird auch Ruttmanns *BERLIN – ex negativo* – mit der Sensation beworben, dass es »keine Schauspieler«, »keine Spielhandlung«, »keine Kulissen und keine Ausstattung« gibt.<sup>346</sup> Und in beiden Fällen tritt an dessen Stelle die Ordnung des Querschnitts, die in *BERLIN* noch protoypischer

343 *MAN WITH THE MOVIE CAMERA*. A film by Dziga Vertov (DVD. British Film Institute).

344 Wertow zit. n. Roberts 2000, S. 46.

345 Vgl. Rotha 1952, S. 113.

346 Vgl. Goergen 1989, S. 115.

ablesbar ist, da hier das Dispositiv ›Kino‹, das bei Wertow in verschiedenster Weise selbstreferentiell eingeflochten ist, fehlt.

Sieht man einmal von der auch bei Ruttmann überaus komplexen Erzählstruktur und raffinierten Montagekunst ab, so stützt sich der Film auf eine denkbar einfache Grundkonzeption: BERLIN will in seiner Bilderfolge einen Tag aus dem Leben einer Großstadt, von morgens bis Mitternacht querschnittartig, d. h. in seinem zeitlichen und sozialen Nebeneinander episodenhaft wiedergeben. Das ist das Grundmuster, das auch MANHATTAN, RIEN QUE LES HEURES, DER MANN MIT DER KAMERA zugrunde liegt. Da die sonst übliche Inszenierung vor der Kamera weitgehend entfällt, bietet die vorgeblich neutrale chronikalische Ordnung als Kontinuum der Zeit die Möglichkeit, sich mit der Kamera und in der Montage auf die eigentlichen filmischen Prinzipien zu konzentrieren. So ist es nicht so sehr die Handlung, die die einzelnen Teile der jeweiligen Filme zusammenhält, sondern die Dynamik und der Rhythmus sowie die an der Leitlinie des Chronikalischen sich orientierenden seriellen Bildfolgen, die das Typische der jeweiligen Tageszeit auszudrücken suchen. (Zum Beispiel die sich öffnenden Fensterläden am Morgen bei Cavalcanti, Ruttmann und Wertow.)

Eine spezifische Herausforderung, der sich die avancierten Querschnittfilme der Stummfilmzeit gestellt haben – das gilt für Ivens, Ruttmann und Wertow, nicht aber für Cavalcanti –, besteht darin, dass sie ohne Zwischentitel auskommen wollen. Die Einordnung des je Gesehenen muss also einzig aus der Denotation der jeweils folgenden und vorherigen Einstellungen und Szenen erschlossen werden, womit eine besonders aufmerksame Wahrnehmung der Bilderfolgen nötig wird; vielleicht mehr als bei Story- oder Kulturfilmen der Zeit, in denen die gestanzten Konventionen die Wahrnehmung bereits präfigurieren und in denen die Texttafeln die Ordnung stiften. An dieser Stelle wird die Formalismusfrage virulent: Für Querschnittfilme gilt, dass die dokumentarische Bemühung in die vorgegebene Ordnungsstruktur ›Querschnitt‹ eingepasst werden muss, wobei es darauf ankommt, dass die Szenen und Momente nicht einfach zu Belegen des Konzepts werden und jede Autonomie, jedes Interesse am Konkreten des Ereignisses verloren geht. Somit geht es darum, eine Form zu finden, die der Gefahr entgeht, die jeweiligen Momente des Wirklichen dem Ordnungsbegriff des Querschnitts lediglich zu unterwerfen und auszuhöhlen.

Die Formalismusfrage stellt sich insofern nicht nur als eine ideologische, sondern auch als filmästhetisch-immanente: Man kann eben Bilder nicht einfach zu Chiffren machen. Vergleicht man etwa Ruttmanns BERLIN mit seinem späteren Querschnittfilm MELODIE DER WELT (1929), zeigt sich, dass BERLIN zuweilen durchaus von einer überschüssigen Kraft der Bilder lebt, die in ihrer Valenz über das intentional in ihnen angelegte hinauszugehen vermögen; dass sich die eigenständige Kraft des Visuellen in MELODIE DER WELT dagegen vollständig verliert. Im Vergleich zu BERLIN wirkt MELODIE DER WELT wie ein knöcherner Bilderreigen. Einen solchen normativen Vergleich zieht übrigens auch die sogenannte »alte Filmgeschichtsschreibung«<sup>347</sup>, die dabei allerdings, weniger analytisch, die Kategorie des ›Geschmacks‹ nicht scheut. So etwa Georges Sadoul: »Diese an die Katalogisierungssucht der deutschen Universitäten erinnernde Methode wirkt ir-

347 Vgl. dazu Elsaesser 2002, S. 20–47.

ritierend in *MELODIE DER WELT*, die in Kapitel und Absätze unterteilt ist: Das Erwachen, das Aufstehen, die Morgentoilette, das Bad, das Frühstück ... Man hat oft Mühe, an der Kunst Geschmack zu finden, mit der Dokumentaraufnahmen aus aller Welt durch Analogie von Bild, Thema und Bewegung zusammengefügt sind. Denn diese technische Geschicklichkeit vergibt nur schlecht die einfältige Grundidee: zur selben Stunde vollführen alle Menschen, ebenso wie Tiere analoge Gebärden, um sich zu ernähren, zu schwimmen, zu gehen, zu lieben, zu säugen. Der ›Objektivität‹ des ›Kino-Auges‹ gab Ruttman als Inhalt statt des sozialen den animalischen Menschen.«<sup>348</sup> Einige Zeilen später erklärt Sadoul Ruttmanns *BERLIN* zu dessen bedeutendstem Werk, das mit *MARKT IN BERLIN* von Wilfried Basse und *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930, Robert Siodmak) Schule gemacht habe.

Von einer ganz anderen Schule, die *BERLIN* initiiert haben soll, spricht John Grierson: »Mit *BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* begann die moderne Art, den Stoff für Dokumentarfilme ›vor der eigenen Türe‹ zu suchen: in Ereignissen, die nicht zur Erhöhung ihrer Anziehungskraft die Neuheit des Unbekannten oder der Romantik der edlen Wildheit auf exotischem Hintergrund haben. Es war eine ganz schlichte Rückkehr von der Romantik zur Wirklichkeit.« Nach einigen goutierenden Worten über *BERLINS* komplexe Bildfassung folgt Griersons einflussreiche Invektive: »Es gibt eine kritische Bemerkung, die die Kritiker aus Hochachtung vor einem schönen Film und einer neuen fesselnden Form zu dem Film *BERLIN* nicht gemacht haben, aber die Zeit hat diese Unterlassung nicht gerechtfertigt. Trotz allen Lärms um Arbeit und Fabriken und dem Saus und Braus der Großstadt sagt uns *BERLIN* nichts Wesentliches. Oder vielmehr, wenn der Film etwas gebracht hat, dann allenfalls jenen Regenschauer am Nachmittag. Fünf Millionen Großstädter standen glänzend auf, stürzten sich in eindrucksvoller Weise in ihren ewig gleichen Tagesablauf und gingen wieder ins Bett, aber kein anderes göttliches oder menschliches Ergebnis kam zustande als das plötzliche Ausgießen von beschmutztem Regenwasser über Leute und Pflastersteine. Ich verweile bei diesem Punkt der Kritik, weil *BERLIN* immer noch die jungen Leute begeistert und die symphonische Form immer noch das Volk am leichtesten anspricht. Von fünfzig Drehbüchern, die von Anfängern eingereicht werden, sind fünfundvierzig Symphonien von Edinburgh oder Ecclefechan, Paris oder Prag. Der Tag bricht an – die Leute kommen zur Arbeit, die Fabriken beginnen – Wagen rattern durch die Straßen – Mittagszeit und wieder Straßen – Sport, falls gerade Sonnabendnachmittag ist – unter allen Umständen ein Abendbild mit einem Tanzlokal. Und dann, ohne daß sich etwas ereignet hat oder etwas Wesentliches über irgend etwas gesagt wurde, geht man zu Bett. Und das, obwohl Edinburgh die Hauptstadt eines Landes ist, und Ecclefechan, aus innerer Bestimmung heraus, die Geburtsstadt von T. Carlyle war, der in gewisser Weise einer der größten Vertreter des Dokumentarfilmgedankens war.«<sup>349</sup>

Der ohnehin zum Formelhaften neigende Querschnittfilm geht also schablonenhaft in Serie, wobei Grierson die Väter für die Söhne verantwortlich macht. Ironischerweise liefert er mit seiner Polemik gegen *BERLIN* ein Argument, dessen

348 Sadoul 1957, S. 200f.

349 Grierson in Hohenberger 1998, S. 105f.

sich alle Filmereuerer bis hin zu Godard gerade bedienen könnten: dass sich im Film weder Göttliches noch Menschliches (sondern eben Filmisches) ereigne. Schon die Modernitätserfahrung selbst, dass das Menschliche in der Großstadt vor allem als Struktur gewordene Urbanität zutage tritt, im Zyklus des industriellen Arbeitstags mit festgelegten Aufsteh-, Mittags- und Vergnügungszeiten, kann als Konstruktion kaum mehr auf einen göttlichen oder menschlichen Schöpfer zurückgeleitet werden. Filmimmanent gesprochen: Der Versuch, innerhalb der *Zeitkunst* Film, ähnliche Ereignisse in Vergleich zu setzen und in ihrer Differenz zu betrachten, bringt es unweigerlich mit sich, dass die Montagepunkte ein viel größeres Gewicht haben als in Filmnarrationen, die auf Kontinuität setzen. Daher ist es, neben der Auswahl des Materials, auch so sehr eine Frage der Montage, ob der von der Zeit und (Gleich-)Zeitigkeit handelnde Querschnittfilm die Zeit filmisch kunstvoll zur Darstellung bringen kann. Neigt jedoch das so verstandene Kunstvolle zum Artifizialen, so geht das meist auf Kosten des dokumentarischen Anspruchs. Und an diesem vermeintlichen Gegensatzpaar – »artifizielle Filmsprache« vs. »unverstellter Blick ins wahre Leben« – entzündet sich die Problematik des Neorealismus der 20er Jahre.

Den Aspekt der Auslotung der Filmsprache ignoriert auch Kracauer mit seiner Deutung des Querschnitt-Konzepts als Verfallserscheinung vollständig. In »Von Caligari zu Hitler« notiert er rückblickend: »Gebannt von der herrschenden Lähmung, kultivierten die deutschen Filmemacher ein Filmgenre, das den Querschnitt eines beliebigen Bereichs der Realität darstellte. Diese Filme waren für die Stabilisierungszeit sogar noch charakteristischer als die Pabst-Filme, da ihre Neutralität das logische Resultat des Querschnittprinzips selbst war. Sie hätten ihre eigenen Regeln verletzt, wenn sie sich zu einem Für oder Wider bekannt hätten, das sie nur streiften. Sie verkörperten den reinsten Ausdruck der Neuen Sachlichkeit im Film. Ihre So-ist-das-Leben-Stimmung war stärker als ihre noch so schwachen sozialistischen Gefühle.«<sup>350</sup>

Eine solche Reduktion des Querschnitt-Konzepts auf ein jede politische Stellungnahme verweigerndes stählernes Ordnungsprinzip übersieht, dass die Querschnittfilme etwa von Ivens und Ruttman keineswegs in einer »So-ist-das-Leben-Stimmung« aufgehen, sondern durchaus etwas revolutionieren wollen – jedoch nicht die Wirklichkeit, sondern die filmischen Ausdrucksmöglichkeiten. Wie Thomas Elsaesser und Malte Hagener ausführen, hat Ruttman selbst wiederholt betont, dass es ihm »bei seinen Filmen weder um Formalismus noch um Abstraktion um ihrer selbst willen ging.«<sup>351</sup> Galt es doch, eine filmische Symphonie zu realisieren, die, unterstützt von der Musik Edmund Meisels, den Zuschauer überwältigen sollte. »Kunst«, so Ruttman, ist »nicht mehr eine Flucht aus der Welt in höhere Sphären, sondern ein Hineinsteigen in die Welt und die Verdeutlichung ihres Wesens. *Kunst ist nicht mehr Abstraktion, sondern Stellungnahme!*«<sup>352</sup> Die Probleme, die Ruttman beim Schneiden seines BERLIN-Films plagten, sind keine formalistischen, sondern kompositionelle: »Beim Schneiden zeigte sich, wie schwer die Sichtbarmachung der sinfonischen Kurve war, die mir vor Augen stand. Viele

350 Kracauer 1984, S. 191.

351 Elsaesser/Hagener 2002, S. 335.

352 Zit. n. Goergen 1989, S. 82.

der schönsten Aufnahmen mußten fallen, weil hier kein Bilderbuch entstehen durfte, sondern so etwas wie das Gefüge einer komplizierten Maschine, die nur in Schwung geraten kann, wenn jedes kleinste Teilchen mit genauester Präzision in das andere greift.«<sup>353</sup>

Etwas von diesen Bemühungen, die das Kulturfilmschema vollständig sprengen, haben auch die Zeitgenossen verstanden. So schreibt Herbert Ihering: »Der BERLIN-Film Walter Ruttmanns ist kein Kulturfilm. Hier werden nicht Sehenswürdigkeiten gezeigt. Hier wird niemand über Berlin belehrt. Sein Wesen ist gerade die Bildhandlung. Der Rhythmus des Geschehens. Die Dramatik der Bewegung. Ein Lichtepos des mechanischen Zeitalters. Ein neuer, ein herrlicher Film, der die veralteten Paragraphen der Filmgesetzgebung umstößt. Eine entmutigende Blamage, wenn der Bürokratismus wieder einmal stärker sein sollte als die schöpferische Initiative.«<sup>354</sup>

Bei aller Kontroverse um das Konzept des Querschnitts muss also festgehalten werden, dass gerade die Querschnittfilme den Film erneuerten, mehr noch – so lässt sich aus heutiger Perspektive sagen –, nichts weniger als den Dokumentarfilm neu erfunden haben. Interessanterweise hat das auch Oskar Kalbus rückblickend so gesehen, lässt er doch seine kleine Geschichte der Kulturfilmpioniere im Jahr 1926 mit Ruttmanns BERLIN enden: »Mit Ruttmanns Großstadtsymphonie steht das deutsche Kulturfilmschaffen am Scheidewege. Mit dem BERLIN-Film wurde der Wegweiser zur moderneren Art des Kulturfilms in Deutschland aufgestellt, zum Dokumentarfilm, zur filmischen Registrierung der aktuellen Wirklichkeit. Dieses Neuland, das plötzlich in allen Filmländern auftauchte, haben die Russen Eisenstein und Pudovkin, der Amerikaner Flaherty, der Franzose Cavalcanti, der Engländer John Grierson und bei uns Walter Ruttmann mit ihren ersten Dokumentarfilmen erschlossen. Von nun gilt es, neue Wege einzuschlagen. So darf ich mit dem Jahre 1926 den Schlußstrich unter die Chronik machen, die von der Frühzeit des deutschen Kulturfilms zu berichten hat.«<sup>355</sup>

Wie hier nur angedeutet werden konnte, haben diese »neuen Wege« des dokumentarischen Films, gerade da, wo sie auf die Methode des Querschnitts kommen, mancherlei und verwickelten Bezug: Der Querschnitt- als Städtefilm hat es mit Fragen von ›Modernismus‹, ›Urbanismus‹ und ›medialer Reflexion‹ zu tun. Im Avantgarde-Kontext geht es um ›Formalismus‹, ›Montage‹, ›Film-Impressionismus‹ und ›absoluten Film‹. An beiden Ausprägungen schließlich entzündet sich die Debatte um die ›Neue Sachlichkeit‹ mit der Frage nach dem ›Politischen‹ vs. ›Ästhetischen‹ und der Kontroverse um die vermeintliche ›Oberflächlichkeit‹ oder ›Neutralität‹ (enzyklopädischer) Querschnittprojekte. Das sind die bekannten, viel diskutierten Themen. Weitestgehend unbekannt sind die Zusammenhänge, in denen eine ganz andere Sorte von Filmen entstanden ist, die historisch erstmalig das Label ›Querschnittfilm‹ trugen. Das sind die in den 20er Jahren sehr populären Querschnittfilme der Kulturfilmbewegung.

353 Zit. n. Elsaesser/Hagener 2002, S. 335.

354 Ihering 1927.

355 Kalbus 1956, S. 59.

### Rechtsputsche, Proletarierelend, Tiller-Beine

In der Jubiläumsausgabe des »Film-Kuriers« vom 1. Juni 1929 macht Albrecht Viktor Blum in einem Artikel auf folgenden bedenkenswerten Umstand aufmerksam: »In den Filmarchiven einer einzigen deutschen Produktionsgesellschaft, beispielsweise der Ufa, liegen hunderttausende Meter unverbrauchten Filmmaterials. Es sind Bilder des Lebens, Dokumente vom Dasein des Menschen, der Tiere, Pflanzen, Tatsächlichkeitsbilder von Gegenständen, Gebäuden und Städten, von Gegenständen jeder Art, von Sitten und Gebräuchen aller Völker und Nationen, von Naturkatastrophen, Unglücksfällen, Arbeitsvorgängen, von Ereignissen des Alltags, nicht gestellt, sondern wie dieser Alltag dem Kameramann vor die Linse kommt. Filmdokumente, die das ganze Leben des Menschen der Gegenwart umspannen. Diese unbeschreibliche Fülle von Rohstoff zu *Kultur*filmen bleibt größtenteils unverwertet.«<sup>356</sup>

Der das moniert, kennt sich aus in der Materie. Blum ist zur Zeit der Veröffentlichung dieses Artikels bereits so etwas wie ein »Archivexperte«. Für die Piscator-Inszenierung von Ernst Tollers »Hoppla, wir leben!« war er 1927 in der Arbeitsgruppe Film dafür zuständig, zusammen mit einer kleinen Kolonne von Mitarbeitern in den Archiven der großen Filmgesellschaften Material aufzustöbern, das unter der Leitung von Curt Oertel zu einem Film kompiliert und als Teil des Bühnenbilds eingesetzt wurde: »Eine Revue der Jahre 1919–1927. Rechts-Putsche und Lotterleben, Proletarierelend und Tillerbeine.«<sup>357</sup> In den folgenden Jahren arbeitet Blum an zahlreichen weiteren Kompilations-Querschnittfilmen. (HÄNDE, circa 1928, QUER DURCH DEN SPORT, WASSER UND WOGEN, beide 1929). Zusammen mit Béla Balázs stellt er 1928 den aus Wochenschaumaterial kompilierten Querschnittfilm ERÖFFNUNGSFILM DES VOLKSFILMVERBANDES zusammen. In »Von Caligari zu Hitler« berichtet Kracauer: »Die Eröffnungsvorstellung des Verbands, zu der eine gekonnt geschnittene Wochenschau lief, provozierte einen Skandal: Aufnahmen und Szenen, allesamt aus alten Ufa-Wochenschauen, waren hier so geschnitten, daß sie plötzlich ihre politische Harmlosigkeit verloren und gegen sich selbst aufwiegelten. Die Polizei untersagte diesen teuflischen Taschenspielertrick unter völliger Mißachtung des Einwands der Verteidigung, daß die inkriminierte Wochenschau nur eine Neuordnung an sich unveränderten Ufa-Materials war.«<sup>358</sup>

Auch die linken Filmverbände, vor allem die Prometheus und deren Tochterfirma Filmkartell Weltfilm machten sich den Kompilations-Querschnittfilm zu Zwecken der Sozial- und Gesellschaftskritik zu eigen. Trotz der kommerziellen und zensurellen Schwierigkeiten wurde diese Filmsorte zur Sache der Arbeiterfilmorganisationen. Vor allem natürlich aufgrund des Vorteils, bereits verfügbares Material mit geringem Kostenaufwand wiederverwerten zu können. Trotz der Bemühungen dieser Organisationen trifft Blums Klage über das in den Archiven schlummernde »unverbrauchte Filmmaterial« jedoch die Lage, die sich wohl auch dadurch erklärt, dass nicht jeder Zugang zu den Archiven erhält.

356 Blum 1929.

357 Bühne und Film: eine neue Kunstgestaltung. In: Film-Kurier, Nr. 209, 5. 9. 1927.

358 Kracauer 1984, S. 203.



HÄNDE. EINE STUDIE. Albrecht Viktor Blum. Ca. 1928

So sind die Initiatoren der Querschnitt-Kompilationsfilmbewegung der 20er Jahre allesamt Personen, die sowieso Zugriff auf Archive hatten: die Autoren der Kulturfilmbewegung: Felix Lampe<sup>359</sup>, Oskar Kalbus und Edgar Beyfuss.

Im September 1928 veröffentlicht Oskar Kalbus einen Artikel im »Film-Kurier«, in dem er in geradezu expressionistischer Verzückung eine eigene Filmidee feiert: »Querschnittfilm ... Schon wieder ein neues Wort! Ein neuer Begriff! Eine ganz neue Sache! Es schneidet der Lichtkegel durch den dunklen Raum des Kinos. Der erste deutsche Querschnittfilm läuft an. Vorhang auf! Henny Porten vor dem Kriege in tollsten Abenteuern und Liebesszenen, in großen übertriebenen Gebäuden. Ganz zuerst als jugendliche Naive, bald aber auch schon als Tragödin. Wir sehen in diesen Frühtagen des Kinos bereits ihre künstlerischen Wegweiser. Her einspaziert, ihr Neugierigen! Jetzt sind wir im Weltkrieg und mit ihm zugleich bei der Uebertragung der Literatur ins Filmische! Autorenfilm! [...] Eine Überraschung überstürzt die andere: [...] Ein tolles Maskenfest der Henny Porten. 40 verschiedene Rollen in einem Film. Und damit nicht genug. Mehr als 20 Gegenspieler [...]. Wo gab es jemals ein solches Ensemble in einem Film? Eine Parade der Prominenten! 1910–1928. Vom ›Kintopp‹ zum Filmpalast. Vom Filmtisch zum Film als Kunstprodukt. Das nenne ich Querschnittfilm.«<sup>360</sup>

359 Vgl. Ursula von Keitz zu Lampe in diesem Band, S. 123f.

360 Kalbus 1928 a.

Der erste Querschnittfilm der Ufa ist also ein Monument der Kinematographie selbst. Zu dessen Errichtung erforderte es zweierlei: fleißiges Sichten und Durchstöbern zahlreicher Filmrollen und einen Fetisch: in diesem Falle Henny Porten als Repräsentantin des deutschen Films. Der Filmtitel HENNY PORTEN. LEBEN UND LAUFBAHN EINER FILMKÜNSTLERIN (1928) lässt an einen Porträtfilm denken, was jedoch irreführend ist. Der im Querschnitt präsentierte Gegenstand konstituiert sich allein durch die Kompilation des Henny-Porten-Filmmaterials, ohne weitere porträttypische Zutaten. Die Produktion begründet somit die Tradition der Kompilationsfilme der Kulturabteilung der Ufa, mit denen der Film beginnt, sich aus sich selbst zu nähren. Zu Recht sieht Hans Feld darin mehr als nur einen Selbsterhaltungsversuch der Industrie: »Mit diesen Querschnittfilmen macht eine Privatgesellschaft, die Ufa, das gut, was die Deutsche Republik zu tun bisher verabsäumt hat: Sie eröffnet das erste, lebendige Filmmuseum.«<sup>361</sup>

### Montage- oder Querschnittfilme?

Das ist einer der interessanteren Aspekte dieser heute eher vergessenen Querschnitt-Kompilationsfilme der 20er Jahre, dass mit ihnen der Film beginnt, *im filmischen Medium* sein eigenes Archiv anzulegen. Das heißt auch, dass er sich seiner (zu bewahrenden) Tradition überhaupt bewusst ist. Oskar Kalbus hat dieses Projekt mit einem weiteren Film fortgeführt: RUND UM DIE LIEBE (1929) ist eine Kompilation aus zahlreichen Liebesszenen u. a. aus FAUST (1926, F. W. Murnau), TARTÜFF (1925, F. W. Murnau), VARIÉTÉ (1925, E. A. Dupont) sowie Szenen aus der Frühzeit mit Henny Porten und Asta Nielsen.<sup>362</sup> Auch diese Produktion reiht sich also ein in den Strang von Querschnittfilmen, aus denen die Liebe zum Film selbst spricht. Zusammengenommen erzählen diese Filme eine eigene (etwas andere) Filmgeschichte, die bis heute fortgeschrieben wird. Man denke etwa an die Querschnitt-Kompilationsfilme von Gustav Deutsch, FILM IST. 1–6 / 7–12 (AU 1998/ 2002), Harun Farockis ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (1995) oder Jean-Luc Godards HISTOIRE(S) DU CINÉMA. FILM EN HUIT ÉPISODES (FR/CH 1988–1998).

Die seinerzeit populären Querschnittfilme von Edgar Beyfuss stehen auch in dieser Tradition: AUS DER WERKSTATT EINES KULTURFILMES (1923), DIE WUNDER DES FILMS (1928) und ... DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT. (DIE WUNDER DER WELT) (1930). Schon aus den Titeln lässt sich ein gewisses Spannungsverhältnis zwischen ›Filmwunder‹ und ›Wirklichkeit‹ und eine Klimax erkennen, die im Kleinen – in der Werkstatt des ›Kulturfilms‹ – ansetzt und über ›den Film‹ bis hin zur ›weiten Welt‹ gelangt. Bei aller enzyklopädischen Geste geht es aber auch in Beyfuss' Filmen vor allem darum – wenn auch mit lehrfilmhafter Bravheit – den *Film* zu feiern, der eine Wirklichkeit in der Welt geworden ist.

In DIE WUNDER DES FILMS zeichnet Beyfuss mit erheblichem Optimismus einen Querschnitt durch die technischen Möglichkeiten des Films, von den Anfängen bis zum Jahr 1928. Dieser als Vortragsfilm konzipierte Kompilationsfilm sollte in

<sup>361</sup> Feld 1928.

<sup>362</sup> Vgl. Herzberg 1929.

Das Wesen des Films  
ist  
Bewegung



DIE WUNDER DES FILMS. EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM.  
Edgar Beyfuss. 1928

nur einem Jahr über 330 Mal zur Aufführung kommen.<sup>363</sup> Das leider verschollene Nachfolgeprojekt ... DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT. (DIE WUNDER DER WELT) öffnet sich von den rein technischen Fragen des Films hin zu einer Feier seiner Mobilität und seines dokumentarischen Vermögens. »Die ungeheure kulturelle Bedeutung des Filmbandes, die Regsamkeit der Kulturfilmproduktion kommt einem erst recht zu Bewußtsein, wenn man sieht, wie es Berlin möglich ist, schlechthin von jedem Winkel der Welt, aus jeder bedeutenden Stadt, aus jeder schönen Landschaft [...] gelungene Aufnahmen aufzutreiben«<sup>364</sup> – so Georg Herzberg angesichts des Films. Einem Kommentar von Beyfuss ist jedoch zu entnehmen, dass es ihm nicht so sehr um die tatsächlichen »Winkel der Welt« ging, sondern um die Beschwörung einer Kulturgeschichte, die in der (Montage-)Filmkunst kulminiert: »Es ist mir gelungen, mehr als 15 Forscher und Expeditionsleiter in einem Film zusammen zu fassen, und einmal der Öffentlichkeit zu zeigen, was der deutsche Expeditionsfilm leistet. Ein ganz besonders schwieriges Kapitel war der Schnitt. Jede Szene mußte neu geschnitten werden. [...] Meine beiden Kapitel des Film heißen: ›Das Gesicht unserer Erde‹ und ›Vom Rhythmus des Lebens‹. Eine Einleitung erklärt, wie das Gesicht der Erde entstand, nämlich aus der Natur und aus der Umgestaltung dieser Natur durch den Menschen. Der zweite Teil, der Arbeit, Sport, den Mensch im Kampf mit der Natur [...] behandelt, soll rhythmisch gesteigert zeigen, wie der Mensch sich hierbei bewegt. Wenn mir das gelungen ist, was mir vorschwebt, so gebührt der Dank dafür in erster Linie der deutschen Kulturfilmbewegung: der gesamte Film ist aus vorhandenem Material montiert, nicht eine einzige Passage, und darauf habe ich besonderen Wert gelegt, ist nachträglich aufgenommen. Wie schwierig das ist, zu beurteilen, wird ja nur der Fachmann können; denn dieser Film ist auf alle Fälle ein Experiment zu der Frage: Hat die Montagefilmbewegung überhaupt eine Berechtigung.«<sup>365</sup>

In der zitierten Äußerung zeigt sich einmal mehr die mit dem Querschnittfilm verbundene Begriffsproblematik. Beyfuss' Filme gelten in der Presse im Allgemeinen als Querschnittfilme; er jedoch will sie hier als ein Subgenre des Montagefilms verstehen. An anderer Stelle präzisiert er, was ihn an den so verstandenen Querschnittfilmen reizt: »In dem Querschnittfilm sehe ich im Gegensatz etwa zu Dr. Kalbus eine Formmöglichkeit, die Rhythmus, Assoziation, und Antithese verlangt.«<sup>366</sup> Beyfuss interessieren also die formalen Möglichkeiten der Montage mehr als nur die rein inhaltlichen Aspekte. Daher seine Abgrenzung zu Oskar Kalbus, der sein Material in erster Linie semantisch strukturiert. Der HENNY PORTEN-Film ist chronologisch, über die auf der Zeitachse sich entwickelnden Rollentypen organisiert, ein Defilee, vom ältesten Porten-Film über ihren Aufstieg bis zu den jüngsten Filmen. Auch der Aufbau von RUND UM DIE LIEBE folgt rein semantischen Gesichtspunkten: »Die Gliederung: Erst historische Szenen, dann die Liebe der Naiven, der Fraulichen, der Leidenschaften, des Vamp«<sup>367</sup>.

363 Vgl. Der neue Beyfuss-Film. In: Film-Kurier, Nr. 108, 7. 5. 1930.

364 Herzberg 1930.

365 Beyfuss 1930 a.

366 Beyfuss 1930 a.

367 Herzberg 1929.



HENNY PORTEN. LEBEN UND LAUFBAHN EINER FILMKÜNSTLERIN. Oskar Kalbus. 1928

Ungeachtet solcher Binnendifferenzierung muss festgehalten werden, dass es sich bei Beifuss' und Kalbus' Filmen um *Kulturfilme* handelt, die mit der Filmkunst nur liebäugeln und ihren Auftrag zu erfüllen haben. Dabei ist ihnen jedoch ein Traum eingeschrieben, der selbständiges Ausdrucksvermögen einschließt und eine Vision, die bis heute nur in Ansätzen realisiert ist: eine Geschichte des Films im Medium des Films.

Ein Mitarbeiter von Oskar Kalbus drückt dies so aus: »Wir vermögen über Pläne und Aussichten zu sprechen, ohne die Furcht zu haben, daß es Utopien sind, mit denen wir uns beschäftigen: Nicht nur einen Spiegel der Vergangenheit und Gegenwart soll der Querschnittfilm zeigen, sondern sich fähig erweisen, aus den Bildbeständen (die in Europa wohl nur bei der Ufa in reichhaltigem Maße, dem, der sie zu behandeln versteht und der sie zu bestimmen weiß, zur Verfügung stehen) neue selbständige Werke zu schaffen, die einerseits zum ständigen Programm der Lichtspielhäuser gehören können, zum anderen aber nicht zu übersehende Dokumente einer kulturhistorischen Filmbibliothek (die, wie die preußische Schallplattenbibliothek oder die deutsche Bücherei, ein staatliches Unternehmen zu werden verdient) bilden sollten.«<sup>368</sup>

368 Stanhope 1928.

### Drei Großstädte

Das in den letzten Jahren mit der ›Krise der Städte‹ aufgekommene große Interesse an urbanistischen Fragestellungen hat auch die ›film studies‹ erfasst. Eine ganze Reihe von Publikationen jüngerer Datums befragen das Verhältnis von Architektur, Stadt und Kino neu, und dabei werden auch immer wieder Wertows und Ruttmanns (gelegentlich auch Cavalcantis) Großstadtfilme herangezogen.<sup>369</sup> Bezeichnenderweise handelt es sich dabei oft – vor allem in der englischsprachigen Literatur – um ›symptomatical readings‹. So versucht Carsten Strathausen mit dem Besteck freudianisch-lacanianischer Begrifflichkeiten, typisch moderne Ambivalenzstrukturen und ein ›ausgeblendetes Unheimliches‹ in den Großstadtentwürfen von Ruttmann und Wertow nachzuweisen.<sup>370</sup> Erstaunlich dabei sind nicht so sehr die Gedankenführungen an sich, sondern der Umstand, dass Wertows und Ruttmanns Filme häufig gleichwertig in einem Atemzug, als *ein* Paradigma angeführt werden, als würden sie sich in nichts unterscheiden. Shiel/Fitzmaurice: »Was den ontologischen Status des Körpers in der gefilmten Stadt angeht, lässt sich eine grundsätzliche Veränderung feststellen: von den de-individualisierten, abstrakten Formen bei Vertov und Ruttmann zu der deutlichen Fleischlichkeit, die die Filme Wong Kar-wais kennzeichnet.«<sup>371</sup>

Einer solchen symptomatologischen Lektüre, die die Filme gleichsetzt, lässt sich mit Gewinn ein ›close reading‹ gegenüberstellen, das eher etwas aus den Filmen herauszulesen versucht, als in sie hineinzulesen.

Die nebenstehende Tafel zeigt nicht die je ersten drei Filmbilder, sondern eine chronologische Auswahl der Motive, mit denen das Programm der Filme jeweils exponiert wird.

Wertows Exposition ist eine Einführung der Kinosituation. Der Film führt nicht (wie bei Ruttmann) durch das Einrollen des Zuges in die Großstadt ein, sondern das Kino wird vorbereitet. Der Kameramann steht mit seiner Kamera amesienklein auf einer frontal auf das Publikum gerichteten Kamera. Der Kameramann – selbst Teil und Produkt des kinematographischen Apparates – filmt gleichsam aus dem Bild heraus. Die eher banale zweite Abbildung zeigt eine umwölkte Laterne. Sie ist oder steht für das, was der (kleine) Kameramann filmt: die ›Wirklichkeit‹, die es ›zu überrumpeln gilt‹, und die uns dann im Kino vorgeführt wird. Hier ist also angekündigt, was im Folgenden raffiniert-detailreich ausgeführt werden wird: Wir sehen beim Betrachten eines Films, wie ein Film entsteht – der Film, den wir gerade sehen.

Ruttmanns Exposition greift weniger stark vor. Sie ist vielmehr das Präludium einer Symphonie, die nach der Zugeinfahrt ihren Auftakt nimmt, wenn die ersten Bilder von Berlin zu sehen sind. Programmatisch hier ist die Verabschiedung des abstrakten Films, mit der schönen Idee, an uns vorbeiziehende Zuggleise und Schienen, abstrakt aufgefasst als Linienstrahlen, mit zwei sich kreuzenden Balken ›durchzustreichen‹, um das animierte Motiv der Balken dann übergehen zu lassen in reale sich kreuzende Schranken, die die Zufahrt des Zuges (des Films) auf

369 Exemplarisch: Shiel/Fitzmaurice 2003; Penz/Maureen 1997; Jenks 1995; Aitken/Zonn 1994.

370 Vgl. Strathausen 2003, S. 15 f.

371 Shiel/Fitzmaurice 2003, S. 10 [Übersetzung A. E.].



Obere Reihe: Cavalcanti. Mittlere Reihe: Ruttmann. Untere Reihe: Wertow

Berlin anzeigen. Das darauf folgende Defilee von Berlinaufnahmen aus der Luft besteht aus mehreren Einstellungen ohne Bewegung, die den touristischen Postkartenblick zitieren. Ruttmann wird uns später zeigen, wie Berlin, mit der Kamera von der Straße aus gefilmt, aussieht.

Cavalcanti verfährt ähnlich, nur weniger selbstreferentiell. Er verabschiedet mit seiner ersten Bilderfolge nicht eine Tradition eigenen Arbeitens, sondern verwirft symbolisch, was er aus seinem Film heraushalten will: Die Welt der ›feinen Leute‹, sowohl im Leben wie im Film. Statt dessen führt er Paris ein als die Stadt, von der sich Künstler und Bohemiens aller Welt angezogen fühlen. Doch auch das in Öl getauchte Paris soll nur als schöner Schein aufleuchten, um dann den Blick auf das zu richten, was Cavalcanti interessiert: das Paris der kleinen Gassen, durch die sich die armen, einfachen Leute schleppen.

Nachzuschicken ist allerdings, dass es einem kleinen Gewaltakt gleichkommt, RIEN QUE LES HEURES – ein mit wenigen Mitteln gemachter fast amateurhafter Erstlingsfilm, der mit Zwischentiteln arbeitet – auf dieselbe Ebene von BERLIN und DER MANN MIT DER KAMERA zu heben. Auch wenn Cavalcanti mit seinem Film zu einer historisch-stilistischen Wende im französischen Kino bei-

getragen hat – zur Abkehr vom reinen Impressionismus und zur Hinwendung zum unmaskierten Realismus –, zeigt sich im Vergleich mit Ruttmanns und Wertovs Filmen doch gerade, wie sehr geschminkt Cavalcantis Stummfilmästhetik noch ist.

### Wahrnehmungswirbel

Genau genommen ist den drei Filmen nicht einmal das viel zitierte Schema ›Ein-Tag-im-Leben-einer-Großstadt‹ gemein. Ruttmann folgt dem noch am ehesten, indem er über ein Jahr hinweg in Berlin aufgenommene Bruchstücke des Alltags in das lose Kontinuum einer Erzählung von morgens bis Mitternacht stellt. Wertov hingegen erzählt keinesfalls einen Tag im Leben Moskaus. Er kompiliert vielmehr neu aufgenommenes Material mit alten, 1924–25 für das »Kino-Auge« [Kino-glas] gedrehten Moskau-Sequenzen, sowie Bildern aus Kiew, dem Donbass, Jalta und Odessa von 1928.<sup>372</sup> Dieses Material stellt auch Wertov in einen chronologischen Tagesverlauf, der jedoch gar nicht vorgibt, nur in Moskau zu spielen. Denn wo sollten sich da schon Menschen nachmittags am Strand vergnügen? Cavalcanti geht es um das unaufhaltsame Vergehen der Zeit – *RIEN QUE LES HEURES*. Ähnlich wie Ruttmann blendet auch er gelegentlich das Ziffernblatt einer Uhr ein, jedoch nicht um eine bestimmte Uhrzeit anzuzeigen, sondern den Zeiger von 12 auf 24 Uhr kreisen zu lassen. Aus dem damit aufgerufenen allgemeinen Fluss der Zeit emergieren kleine Narrationsstränge, erzählt über drei Protagonistinnen – die arme Alte, die Hure, die Postbotin –, über die sich der Film strukturiert, vielmehr als über die Chronologie eines Tages.

Und doch gibt es Ähnlichkeiten, die es denn auch rechtfertigen, diese drei Filme zu parallelisieren. Nach Maßgabe der etwas metaphysisch anmutenden Definition, dass Querschnittfilme getrieben davon sind, die Essenz einer Sache zu ermitteln, wäre von allen drei Filmen zu sagen, dass sie essentiell damit befasst sind, das Typische eines modernen Großstadtlebens zur Darstellung zu bringen. (Und sei es – wie bei Wertov – das städtisch erzeugte Dispositiv Kino selbst.) Der obligatorische Formalismuskritik muss daher vorerst vom Vorwurf befreit und umformuliert werden, als Aufgabe und Problemstellung: Anhand welcher Typisierungen, Themenkomplexe, Topoi und mit Hilfe welcher Schnittmuster und -frequenzen kann es gelingen, die Wirklichkeit einer Großstadt zu erzählen? Und welche Formvorgaben – bis hin zur Frage der Kameraeinstellung – können hier signifikant Komplexität reduzieren?

Es geht also in allen drei Fällen darum – mit Kracauer gesagt –, »das Kollektiv der Sachen und Menschen einer Stadt zu erzählen«<sup>373</sup>, wobei grundsätzlich die Entscheidung zur Frage steht, inwieweit man sich dokumentarisch ›einlässt‹ oder, etwa durch den Einsatz von Halbtotale, die »Menschen und Sachen« auf Distanz hält, wie Ruttmann es tut, oder durch das Erzählen von Figuren Pars-pro-toto-Relationen herzustellen versucht, wie es Cavalcanti macht.

Die wiederholte Aufnahme von Motiven und Motivfolgen in Abwandlung ist

<sup>372</sup> Vgl. Roberts 2000, S. X.

<sup>373</sup> Zit. n. Holl 2002, S. 296.



Von links nach rechts: Cavalcanti, Ruttmann, Wertow

das zentrale Strukturelement von *DER MANN MIT DER KAMERA*. Wertows Montage bricht die Kontinuität von Raum *und* Zeit, und dies für den Zuschauer geradezu lehrstückhaft: Uns wird nicht nur das ganze Arsenal optischer Täuschungen und Tricks und der Unterschied von vorfilmischer und filmischer Wahrnehmung durch wiederkehrende Rückkoppelungsschleifen vor Augen geführt. Immer wieder sehen wir auf der Leinwand Augen; Augen, die uns anschauen oder denen wir beim Sehen zuschauen. Schaufensterpuppen sehen uns an, Obdachlose lachen in die Kamera, das Kameraauge richtet sich auf uns. Die Motivserie (vgl. die Abbildungen S. 596) ist daher bereits vorbereitet. Wertow zieht in dieser Szene das Tempo – bei einer Frequenz heutiger Musikclips – lediglich so sehr an, dass wir das Motiv des Auges nur noch aufblitzen sehen. Die, ähnlich wie bei Cavalcanti, sich um die eigene Achse drehende Kamera zeigt intermittierend aus der Kadrange gerutschte Bilder, die der Wirklichkeit entrückt sind und nur noch schemenhaft etwa Häuserfassaden oder Menschenformationen zu erkennen geben.

Einen solchen kreiselnden Wahrnehmungsschwindel zeigt Ruttmann mit dem Bild der Spirale an, mit der er – nach der Aufnahme eines Wasserwirbels – als De-realisierungseffekt nochmals den abstrakten Film zitiert. Ruttmann erzählt den nachmittäglichen Schwindel als kritischen Kommentar zur Großstadtheftik und -anonymität. Es ist dies eine der beiden inszenierten Szenen des *BERLIN*-Films, in der eine Frau Selbstmord begeht und von der Brücke springt. Mit dem abstrakten Bild der Spirale und der Großaufnahme angstvoll-dramatisch aufgerissener Augen erzielt Ruttmann filmsprachlich eine Engführung von ›Stadt‹ und ›Film‹, die – für die Kamera inszeniert – als Beweisführung isolierter dasteht als bei Wertow, der, in seiner ›Schwindel-Sequenz‹ organischer, seine bereits eingeführte Sprache lediglich militant auf die Spitze treiben muss.

Cavalcanti bedient sich der Schwindel erzeugenden Rotation eines Karussells, um die aus den Fugen geratene Wahrnehmung in den Metropolen darzustellen. Es ist dies die längste ungeschnittene Szene aus *RIEN QUE LES HEURES*, die daher das Gegenteil von Wertows massiver Montage ist und doch im Effekt ein ähnliches Abstraktionsflirren erzeugt. Cavalcantis Wirbel gibt sich nicht als Attacke auf das Auge wie bei Wertow oder als kritische Fabel wie bei Ruttmann. Sein Schwindel wirft Funken nach Art eines Feuerwerks umher, das eher fasziniert denn abschreckt. Auch Cavalcanti greift hier das Motiv des Selbstmords auf, jedoch in Form eines Plakats, das das comic-haft gezeichnete Bild einer fetten Frau in Rüschchen zeigt, die sich die Pistole an den Kopf setzt. Das jedoch mit einem Aus-



*Obere Reihe: Cavalcanti. Mittlere Reihe: Ruttmann. Untere Reihe: Wertow*

druck – die Pistole zielt durch einen Fächer auf die Schläfe –, als sei das Leben lediglich ein lästiges Jucken. Die eher surrealistische, wenig großstädtische Gassenromantik von *RIEN QUE LES HEURES* spiegelt sich auch in dem Umstand, dass Cavalcanti mit dem Motiv des Rummelplatzes einen sehr frühindustriellen Rausch zitiert. Doch muss auch hier wieder nachgeschickt werden, dass, weil bei Ruttmann und Wertow auch die Musik das Tempo der Filme an ihren rasantesten Stellen vorantreibt, der Vergleich zu Cavalcanti hinken muss. Sein Film ist heute nur in stummen Fassungen ohne Begleitmusik erhältlich.

### **Wo bleibt der Mensch?**

In der Literatur wird, wo immer die hier behandelten Filme verglichen werden, eine Gradation aufgemacht, die abmisst, wie sehr oder wie wenig der Mensch im Mittelpunkt des jeweiligen Großstadtentwurfs steht. Wolfgang Klaue schreibt

1962: »Das Erscheinen von *RIEN QUE LES HEURES* war die Geburtsstunde des realistischen, der Wahrheit des Alltags zugewandten Dokumentarfilms in Westeuropa. [...] Der Stoff dieses Films ist das Leben in seiner ganzen Unmittelbarkeit, ist der Rhythmus einer Großstadt, sind die Menschen. Diese elementar-realistische Haltung unterscheidet Cavalcanti von Walter Ruttmann. [...] Ruttmanns Motiv war nicht die Gestaltung des Menschen im Rhythmus der Großstadt, sondern der äußere Rhythmus der Stadt schlechthin, in dem der Mensch ein Objekt unter vielen war.«<sup>374</sup> Helmuth Weihsmann argumentiert in einem jüngst erschienenen Aufsatz genauer, indem er die unterschiedlichen formal-ästhetischen Merkmale der Filme über ihre grundlegende strukturelle Differenz bestimmt. Cavalcantis impressionistisches Kaleidoskop von Paris sei episch, wohingegen Ruttmanns *Symphonie* – eben symphonisch sei: *BERLIN visualisiere in Form, Bewegungsmustern und Montagerhythmen die musikalische Struktur perfekt* (»perfectly«), wohingegen sich Cavalcanti eher lyrisch-episodisch gebe. Anders als Ruttmanns kalte, nüchterne »dokumentarische« Einstellungen, sei Cavalcantis Blick atmosphärisch (»atmospheric«). Der Historiker Jay Chapman habe bereits festgestellt, dass Cavalcanti den Menschen am nächsten stehe (»feels closest to the people of the city«), wohingegen Ruttmann – hier eher distanziert – den Rhythmus der Stadt bewundere (»stands back in admiration of the rhythm of the city«).<sup>375</sup> Einige Zeilen später wird Ruttmann und Wertow wieder ein gleichermaßen (von den Menschen) abstrahierendes Montageverfahren zugeschrieben.

Mit der Kritik an Ruttmann zeigt sich, dass der Schock, den die industrielle Lebensform ausgelöst hat, in der Ablehnung der Vorstellung eines entfremdeten und verdinglichten Menschen bis heute fortbebt, obwohl es die synchronisierende Industrie in dieser Manifestheit gar nicht mehr gibt. Dabei ist die im Zitat angeführte Aussage von Jay Chapman einem 30 Jahre alten Text entnommen, der seitenlang die Opposition »Cavalcanti / Individuum (warm) versus Ruttmann / Masse (kalt)« herausarbeitet.<sup>376</sup>

Diese Kontinuität über Jahrzehnte wirft Fragen auf: Wird man dem Menschen nur dann gerecht, wenn man ihn vollständig und fortwährend im Bild erscheinen lässt? Und wie im Bild? Was macht einen Menschen im Bild zum Individuum? Zeigt uns Cavalcantis »atmosphärischer« Blick tatsächlich mehr vom Menschen als die »kalten«, »dokumentarischen« Bilder Ruttmanns? Gleich ob im Fiktionalen oder Non-Fiktionalen, ist es doch gerade der Grad des Dokumentarischen, die Welthaltigkeit und das Interesse am Detail, das der auf die Leinwand projizierten Welt – und ihren Menschen – Wirklichkeitsanmutung verleiht.

Mit Cavalcantis Film lässt sich keinesfalls »die Geburtsstunde des realistischen, der Wahrheit des Alltags zugewandten Dokumentarfilms in Westeuropa« einläuten. Als erstaunliche Emergenzphänomene – um das Wort von der »Geburt« zu vermeiden – ließen sich da eher Wilfried Basses *MARKT IN BERLIN* (1929) oder Heinrich Hausers *WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO* (1931) anführen, die durch und durch dokumentarisch, im Sinne eines liebevoll registrierenden Beobachtens sind.

374 Klaue 1962, S. 49.

375 Vgl. Weihsmann 1997, S. 18.

376 Vgl. Chapman 1979.



Von links nach rechts: Cavalcanti, Ruttman, Wertow

Cavalcantis Film ist der im Vergleich mit Wertow und Ruttman am wenigsten beobachtende. Die losen Handlungsstränge in *RIEN QUE LES HEURES* sind erfunden und nicht aufgelesen, und die ›Nähe zum Menschen‹ stellt sich nur darüber her, dass exemplarisch drei klischeehaft konstruierte Schicksale in den Vordergrund gestellt werden. Die Absenz des Individuellen zeigt sich bei Wertow am radikalsten. Der Mensch wird auch da, wo er einzeln in Erscheinung tritt, als Kollektivkörper gezeigt, der – auf einen Tag gerechnet – zu je einem Drittel ruht, arbeitet und sich in konstruktiver Freizeitbeschäftigung ergeht. Das Drittel Freizeit ergibt bei Wertow ein ganzes Kapitel über ›Körper und Sexualität‹. Wie auch bei Ruttman wird hier viel Sport getrieben, doch ist die Kamera genauer, beobachtender, detailfreudiger und libidinöser. Der gesamte Massenkörper scheint zu vibrieren, vital und sexualisiert. Der in Verbund stehende Einzelkörper kommt vor, eine turtelnde Zweisamkeit, wie sie Ruttman einfängt, ist für Wertow jedoch ausgeschlossen. Nun *sagt* Ruttmans Bild sich küssender Paare vielleicht auch nicht mehr als Cavalcantis Matrosenkuss, nämlich, dass man in den Großstädten sich küssende Menschen antrifft. Aber es *zeigt* doch mehr. Es sieht so aus, als sei es nicht für die Kamera arrangiert, und evoziert ein vermeintliches Fingerglück, das von einem Vergnügen kündigt, beobachtend durch die Stadt zu streifen.

Der Grad des Dokumentarischen formt also auch das Schicksal der Menschen in den Bildern. In der bei Wertow zelebrierten alles umfassenden Sichtbarkeit scheint der Mensch völlig aufzugehen, und ist er doch nicht mehr als das Material für eine mediale Authentizität, deren Entstehung uns Wertow sukzessive vorführt. Demgegenüber inkonsequent bei Ruttman sind die inszenierten Sequenzen, die Wertows Programmatik verbieten würde. Neben der Selbstmord-Episode gibt es die ebenfalls inszenierte Szene einer kleinen Rauferei am Nachmittag. Die jedoch wurde mit versteckter Kamera gefilmt, und der Take wäre abgebrochen worden, wenn die Passanten die Szene als Filmszene erkannt hätten.<sup>377</sup> Mit einer weiteren Bildserie gesagt: Was bei Wertow ein ›echter‹ Unfall, ist bei Ruttman ein fingierter Vorfall und bei Cavalcanti ein vollständig inszenierter Überfall.

Wo bleibt der Mensch? Mit Blick auf Wertows und Ruttmans Filme lässt sich wohl sagen, dass es noch lange kein Antihumanismus ist, wenn man aufzuzeigen versucht, dass der Mensch in der Massengesellschaft nicht mehr der Individual-

<sup>377</sup> Vgl. Weihsmann 1997, S. 22f.



Von links nach rechts: Cavalcanti, Ruttmann, Wertow

fürst sein kann, wie ihn die Literatur des 19. Jahrhunderts entwirft. Jean Rouch reklamierte in einem Gespräch, dass er allein für den Begriff ›cinéma vérité‹ verantwortlich sei, und dies »really in homage to Dziga Vertov«. <sup>378</sup> Vielleicht muss man erst durch die Schule des anthropologischen Kinos gegangen sein, um kinematographische Bilder des Menschen wertzuschätzen, die ihn soziologisch definieren.

### Letzte Bilder

Die letzten Bilder bei Cavalcanti haben etwas Summarisches. Sie sind nicht das Finale der Filmerzählung, sondern eher ein selbstbeschreibender Kommentar zu dem, was es zuvor zu sehen gab: Das war Paris – ein Fleck auf unserem sich drehenden Planeten, ein Ort, wo die Zeit tickt, unaufhaltsam wie überall. Was uns *RIEN QUE LES HEURES* von Paris zeigte, waren Wirklichkeitsausschnitte, die die Simultaneität von Ereignissen im Leben einer Stadt schilderten. Cavalcanti indiziert dies mit einem Filmbild, das nach Art einer Fotocollage gestaltet ist, und zieht damit einen Bogen zu seinen Eingangsbildern, die Paris in Motiven der bildenden Kunst vorstellten. Programmatisch gelesen: Fotografie und Film sind der Wirklichkeit näher als die Malerei, doch muss der Film als *Kunstform* verstanden werden, als ein künstlerisches Verfahren, das Stile und Ästhetiken der Nachbardisziplinen aufnimmt. Der expressionistisch gestaltete Schriftzug »fin« – Cavalcantis letztes Bild – bezeichnet nicht nur das Ende des Films, sondern sollte als ›letztes Wort‹ gesehen werden.

Ruttmanns Schluss erzählt tatsächlich das Ende eines Tages im Leben einer Großstadt. Es ist Abend, die Menschen vergnügen sich und gehen ins Kino, ins Theater, sehen Boxkämpfe, schlendern durch Straßen im Reklamelicht. Ähnlich wie bei Wertow – als Selbstfeier der Kinematographie – ist der Abend für die Menschen auch bei Ruttmann der reinste Augensinn: Im Dunkel des Kinosaals ist man verführt von Chaplins Spiel auf der Leinwand. Bevor der Abend zur Nacht wird, entzündet sich fanfarengleich ein Feuerwerk am Himmel, bis mit Ruttmanns letztem Bild die Stadt schließlich schläft – im Schein eines Funkturms, der seinen Lichtkegel auf die Stadt wirft, nun eher assoziiert als Landschaft. Ähnlich wie bei Cavalcanti schlägt auch Ruttmanns letztes Bild einen Bogen zur Expositi-

<sup>378</sup> Zit. n. Winston 1995, S. 169.



*Obere Reihe: Cavalcanti. Mittlere Reihe: Ruttmann. Untere Reihe: Wertow*

tion, die die abstrakte Kunst aufrief und verabschiedete. Im Bild des Funkturms, in dessen künstlichem Schein die Stadt schläft, ist das Verhältnis von Film und Wirklichkeit gefasst.

Wertows letzte Bilder sind der konsequente Abschluss seiner großen Parabel auf das Kino, erzählt als Film, dessen Entstehung der Zuschauer beiwohnt. Ähnlich wie bei Cavalcanti – jedoch ohne Anklänge an die Fotocollage – gibt es auch bei Wertow eine synoptische Zusammenfassung der Großstadtwahrnehmung, die uns der Film vorgeführt hat: Die Bilder sind so übereinander kopiert, dass man Tänzerinnenbeine, pianospielende Hände und dirigierende Arme gleichzeitig in einem Filmbild sieht, womit die kinematographische Technik ihre Suprematie über die Live-Darbietung reklamiert. Bis es dunkel wird und man nun – in entscheidender Differenz zu Ruttmann – nicht Chaplin, sondern den Kameramann selbst auf der Leinwand sieht. Mit dem Film im Film endet der Film, nicht aber das filmische Sehen. Wertows letztes Bild zeigt ein leinwandfüllendes Auge, das durch eine Linse schaut. Es wird wohl das Auge des Kameramanns sein – oder das Auge aller Menschen in ›Modern Times‹.

Klaus Kreimeier

## Von der Wiederkehr der Schwarzweißbilder im Farbfernsehen

## I

Die Erinnerung an die Kultur-, Industrie- und Lehrfilme – also an den weitaus umfangreichsten Teil der nicht-fiktionalen Produktion in Deutschland bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts – ist von der Erfolgsgeschichte des modernen Dokumentarfilms überlagert, wo nicht ausgelöscht worden. Das ist seltsam; in der Literaturgeschichte zum Beispiel findet sich dazu keine zwingende Analogie. Niemand wird behaupten wollen, die Literatur nach 1945 habe die der Neuen Sachlichkeit, Günter Grass und Martin Walser hätten Alfred Döblin und Arnold Zweig ›vergessen gemacht‹. Widersprüche wie dieser werden gemeinhin mit der späten (und nur halbherzigen) Anerkennung der Kinematographie als Kulturgut erklärt, mit einer als unaufhebbar angenommenen Differenz zwischen Kunst und Massenkommunikation. Ersterer wird dabei Traditionsschwere, Selbstreflexivität und die Dignität der Erinnerung attestiert, Letzterer schlichtweg Geschichtslosigkeit und Selbstvergessenheit.

Die Spezifik der technischen Medien freilich gerät bei solchen Erklärungsmustern nicht in den Blick. Filme können wie Bücher aufbewahrt werden, aber anders als diese erschließen sie sich nicht unmittelbar dem lesenden oder forschenden – und schon gar nicht dem neugierig flanierenden Blick. Was sie zu ›kommunizieren‹ hat, gibt die Filmrolle als solche nicht preis; das hat sich mit dem Videotape, mit der CD-ROM und mit der Digital Versatil Disc (DVD) nicht geändert. Der Materialstatus der technisch in Bewegung gesetzten Bilder – genauer: ihre Speicherform, die sich der Physik und der Chemie, der elektromagnetischen Aufzeichnung und der Digitalisierung verdankt – ist die Barriere, die sich jener Spontaneität der Rezeption, die das Buch oder die Zeitung, auch noch die Fotografie ermöglichen, entgegenstellt.

Speicherung basiert auf Verschlüsselung, und es bedarf mehr oder weniger komplexer technischer Vorkehrungen, bevor sich unsere Sinne der Bewegungsbilder in ihrer dechiffrierten Form bemächtigen können. Ein bemerkenswerter Widerspruch der Mediengeschichte: Gerade die technischen Bilder, denen nahezu magische Kräfte der Übrumpelung, der emotionalen Überwältigung zugeschrieben werden, attackieren uns nicht ›direkt‹ (soweit sie sich nicht, als großflächige Werbung zum Beispiel, ins allgemeine Sichtfeld drängen). Wir müssen uns zu einem Kinobesuch entschließen oder technische Installationen in den eigenen vier Wänden in Gang setzen, um uns – erwünschter oder weniger erwünschter –

Überrumpelung auszusetzen. Die Apparate, mit denen wir uns zu diesem Zweck umgeben, fungieren als Extensionen unseres Körpers, die nach Marshall McLuhan mit einer »Selbstamputation«<sup>1</sup> einhergehen; gleichzeitig überantworten wir ihnen die subtile Steuerung unserer Sinneseindrücke. Darüber, was wir im Kino zu sehen bekommen, was wir mit Hilfe unseres Fernsehgeräts, unseres Videorecorders oder unseres Computers konsumieren, entscheiden nicht Bildungskriterien, sondern Konzerne, gegebenenfalls politische Systeme.

Literatur, Musik und Malerei durchlaufen Prozesse des Stilwandels; dabei spielt Weltanschauliches mit hinein, grundlegende Fragen der Repräsentation des Dargestellten im Kunstprodukt werden immer wieder neu gestellt, evolutionäre und revolutionäre Entwicklungen verändern den Kunstdiskurs. Aber sie verändern nicht seine Geschäftsgrundlagen. Seine Gegenstände bleiben in den Büchern und Bibliotheken, den Theatern, Konzertsälen und Museen präsent und zugänglich; selbst neuere Formen transitorischer Produktion im Bereich der Happening-, Installations- und Medien-Kunst können damit rechnen, im Rahmen des Kunstsystems wahrgenommen, rezensiert, dokumentiert und aufbewahrt zu werden. Das Vorhandensein dieses Systems hat André Malraux veranlasst, vom »imaginären Museum« zu sprechen – einer virtuellen Einrichtung, die jenseits der bürgerlichen Kulturinstitutionen (aber: dank ihrer Existenz) im Kollektivbewusstsein auch der nachbürgerlichen Gesellschaften fest verankert ist.

Die technischen Bildsysteme funktionieren anders. Sie durchlaufen Prozesse des Medienwandels und der Medienumbrüche; hier wie dort ist weniger Weltanschauung als Technik und Ökonomie involviert. Medien verändern die Geschäftsgrundlagen, mehr noch: die Struktur der Öffentlichkeit. Die Produktform der Kommunikate ist permanenten Eingriffen, Neuformungen und Umformungen ausgeliefert, die gewiss auch die Kommunikate selbst, mehr noch aber den Umgang mit ihnen und dem jeweiligen medialen Dispositiv bestimmen. Dies macht alle Versuche, beispielsweise Filmgeschichte nach dem Muster der Geschichte der Literatur oder der bildenden Kunst zu schreiben, zu einem schwierigen, wo nicht aussichtslosen Unterfangen. Und: Filmarchive sind, nicht anders als Bibliotheken, in festen Gebäuden untergebracht, aber sie funktionieren anders als diese; ihre Nutzer (und deren Interessen) haben wenig gemein mit den Besuchern und Nutzern einer Bücherei.

## II

Wenn, wie eingangs behauptet, die Erfolgsgeschichte des Dokumentarfilms die Erinnerung an die frühen nicht-fiktionalen Filme marginalisiert hat, dann nicht, weil nur ein Stilwechsel oder eine »Modernisierung der Filmsprache«, sondern weil vor allem ein Medienwechsel stattgefunden hat, forciert durch technische Innovationen und ökonomische Interessen. Von den späten 1950er Jahren an sehen die dokumentarischen Filme nicht nur vollkommen »anders« aus; sie werden auch mit einem grundlegend erneuerten technischen Equipment produziert und haben sich, vor allem, in einem dramatisch veränderten Medienumfeld zu bewähren.

1 McLuhan 1968, S. 50 f.

Die Historiker des Dokumentarfilms heben in der Regel den ästhetischen Einschnitt hervor: Die Verbindung von technischem Durchbruch und ästhetischer Erkundung habe, so Alan Rosenthal, die Strukturen und die Methodik im Bereich des Dokumentarischen radikal verändert.<sup>2</sup> Doch die Zäsur geht tiefer. Zwischen der Blütezeit des Kulturfilms in den deutschen Kinos und den ersten Filmen der US-amerikanischen Time-Gruppe um Robert Drew und Richard Leacock, den Filmen Chris Markers und Jean Rouchs in Frankreich oder Klaus Wildenhahns in der Bundesrepublik liegen der Zweite Weltkrieg, die Einführung der tragbaren und geblimpten 16 mm-Tonkamera und die Etablierung des Fernsehens, das zum Leitmedium der zweiten Jahrhunderthälfte werden wird: Einschnitte und Veränderungen von einer Qualität und Tragweite, die es rechtfertigen, von einem Medienumbuch zu sprechen. Die Medienlandschaft wird neu strukturiert; etliche ältere Medienprodukte scheinen im stilistischen Sinn ›veraltet‹, in Wirklichkeit sind sie mit den neuen Mediendispositiven schlichtweg nicht kompatibel.

Die Inhalte der alten dokumentarischen Filme freilich haben sich als zählbarer erwiesen als das Medium selbst. Das Erstaunliche ist, dass die Fernsehprogramme bis heute in nachgerade unüberschaubaren Mengen Material versenden, das ohne weiteres dem Städtefilm, den Natur- und Tierfilmen oder dem ethnographischen Genre zugeordnet werden könnte – nur würde niemand auf diese Idee verfallen oder gar eine Verbindungslinie zu den Genres der Kulturfilmtradition ziehen. Die Kulturfilm-›Inhalte‹, wie sie das ›alte‹ Kino geprägt haben, stehen der Vielfalt der Formate eines neuen Mediums zur freien Verfügung und werden im Prozess der Anpassung an das jeweilige Format so umgemodelt, dass ihre archäologische Vorgeschichte nicht einmal mehr in Spurenelementen vorzufinden ist.

Beispiel Tierfilm: Bereits der Zoodirektor Dr. Bernhard Grzimek eröffnete 1956 mit seiner Tiersendung EIN PLATZ FÜR TIERE in der ARD, für deutsche Verhältnisse, eine neue Medienära, die keinen Anschluss an das Naturfilm-Biotop der Ufa-Kulturabteilung, etwa an die Arbeiten von Ulrich K. T. Schulz, mehr erkennen ließ. In der Ära zwischen Schulz und Grzimek hatte Walt Disney THE LIVING DESERT (DIE WÜSTE LEBT, US 1953) produziert, und von den US-amerikanischen TV-Networks ging seit den frühen 50er Jahren eine Internationalisierung der Fernsehformate und Präsentationsformen aus, der bald auch Hollywood zuarbeitete und in der die Erinnerung an die alten deutschen, amerikanischen oder schwedischen Natur- und Tierfilme untergegangen ist. Keineswegs hatte sich das Mensch-Natur-Verhältnis verändert, es wurde nur medial vollständig neu konfiguriert und in einem neuen ›Design‹ präsentiert. Offenbar sind hier, neben anthropologischen Konstanten, auch Variablen im Spiel. »Der Bildeindruck, den wir durch das Medium empfangen, steuert die Aufmerksamkeit, die wir den Bildern widmen, denn ein Medium hat nicht nur eine physisch-technische Beschaffenheit, sondern auch eine historische Zeitform.«<sup>3</sup>

Nach den Gesetzen der Medienzivilisation kann ein imaginäres Museum der technischen Bilder und ihrer Evolutionsgeschichte nur eine schöne Idee bleiben, die zwar ohne weiteres, mit gutem Willen und Kapitaleinsatz, institutionalisiert

2 Rosenthal 1980, S. 8.

3 Belting 2001, S. 21.

werden könnte, ohne jedoch zum integralen Bestandteil des kollektiven Bildungshaushalts zu werden. Unter den gegenwärtigen Bedingungen in Deutschland scheint selbst die kulturpolitisch evidente Archiv-Idee einer ›Mediathek‹ aus ökonomischen Gründen, vor allem aber wegen eklatanten Desinteresses der Medienindustrie nicht realisierbar. In den USA bergen das Museum of Modern Arts und die Library of Congress nachgerade unerschöpfliche Materialien für eine Geschichte der technischen Bilder (und stellen sie sogar, via Internet, einer unbegrenzten Nutzung zur Verfügung) – aber sie sind eingebettet in die übergeordnete Idee des ›national heritage‹, in die selbstbewusste Konstruktion einer homogenen Nationalgeschichte, die auch die Aufbewahrung von Fotografien und Filmen legitimiert.

Mit der Dynamik der Medienevolution und der Medienumbrüche scheint das Konzept des Archivs – verstanden als Allgemeinbesitz und historisches Referenzsystem medienkonsumierender Gesellschaften – unvereinbar. Selbst die jeweiligen ›Kultfilme‹ des fiktionalen Kinos sind nur Adorationsobjekte generations- oder schichtenspezifischer Gruppen, die sich mit der Rasanz der Marktökonomie zudem schneller verflüchtigen (und neu formieren) als traditionelle Publica.

Gleichwohl gilt für den passionierten Kinobesucher, dass ihn das Medium mit einem inneren Bildarchiv ausgestattet hat, das er mit seinen persönlichen Erinnerungen, mit psychischen und physischen Erfahrungen zu verbinden weiß, ohne das Erinnernte in jedem Einzelfall auf bestimmte Filme zu beziehen. Vielmehr verkehrt er, ähnlich wie ein obsessiver Romanleser, mit einem kontingenten, in unablässiger Bewegung befindlichen Reservoir repräsentativer Zeichen, die sich seinem Bewusstsein und mehr noch seinem Unterbewusstsein, seinen Träumen und Wachträumen vermitteln und mit denen er, situativ bedingt, assoziativen Umgang pflegt. Die Kinematographie – auch in diesem Punkt nur ein »Zwischenspiel«<sup>4</sup> in der Geschichte der audiovisuellen Medien – nimmt insoweit eine Grenzposition ein. Erst mit dem Fernsehen verändert sich grundlegend unser Verhältnis zu den technischen Bildern.

### III

Filme können wie Bücher aufbewahrt werden. Das Trägermaterial schweigt sich über seine Inhalte aus, aber es verweigert sich weder der Reproduktion noch seiner Übersetzung in einen anderen technischen Code. Die modernen Speicherverfahren sind transfer-freundlich; die Bild- und Tonspur auf Zelluloid kann auch auf dem Videoband wiedergegeben werden, Film und Video bieten sich – als in-between klassische analoge Verfahren – für die digitale Umschrift an. »Erinnerungsprobleme kennt die Zelluloid- oder Magnetbandaufzeichnung nicht.«<sup>5</sup> Es liegt offensichtlich nicht am Mangel, sondern an der Vielfalt und der Entfesselung der technischen Möglichkeiten, dass in der Welt der technischen Bilder die Erinnerung, das kulturelle Gedächtnis und die historische Referenz keine dauerhafte Heimat haben.

4 Zielinski 1989, S. 7.

5 Schumm 1994, S. 279.

Totale Verfügbarkeit – totales Vergessen? Diese Formel könnte sich wohlfeiler Kulturkritik andienen, die sich im Namen der traditionellen Werte und der originalen Werke über die ›Flucht der Bilder‹ erhebt und das, was ihr flüchtig erscheint, als nichtig abbucht.<sup>6</sup> Eine Kulturkritik jedoch, welche die Wahrnehmung veränderter Paradigmen a priori mit dem Nivellierungsverdacht verbaut, ist ein schlechter Ratgeber. »Offenbar«, so ist ihr mit Hans Belting zu entgegnen, »haben wir keinen klaren Begriff mehr von dem, was ein Bild ist, wenn wir unsere eigenen Produkte für das verantwortlich machen, was sie durch uns und durch die ökonomische und politische Macht der Bildproduzenten geworden sind.«<sup>7</sup>

Zum einen ignoriert die traditionsorientierte Bildkritik, dass der Ausstoß der technischen Bilder seit Erfindung der Fotografie ein Volumen erreicht hat, das alle vom Werk-Konzept und von der Idee des Originals gesetzten Maßstäbe sprengt. Die Reproduzierbarkeit hat bekanntlich nicht nur den Kunstbegriff und die Qualitätsmaßstäbe verändert, sondern den gesellschaftlichen und individuellen Umgang mit Bildern und Tönen (neuerdings auch Texten) revolutioniert: An die Stelle des singulären Werks treten das ›Medienangebot‹ und sein spezifischer Rezeptionsmodus. Beispiel Dokumentarfilm: Er hat sich mit konkurrierenden Formaten des Fernsehens wie der Dokumentation, dem TV-Feature, dem Magazinbeitrag, dem Doku-Drama oder der Doku-Soap auseinanderzusetzen – und es hilft wenig, einer vermuteten ›Urform‹ des dokumentarischen Films nachzutruern, die angeblich einer unaufhaltsamen Nivellierung und Kommerzialisierung zum Opfer fällt.

Zum anderen negiert eine Kulturkritik, welche die Chancen des Singulären schwinden sieht, dass auch in der dynamisch rotierenden Betriebsamkeit der modernen Medien der Begriff des Einmaligen, des herausragenden Werks und selbst des Originals keineswegs getilgt ist. »Im Gegensatz zur Filmrezeption sind die Originale für die Filmproduktion von entscheidender Bedeutung. Hier arbeitet man nach wie vor an einem Unikat, auch wenn dies für die Wahrnehmung als Kunstwerk längst ohne Belang ist.«<sup>8</sup> Erstaunlicherweise hat sich die Vorstellung des Auratischen zäher gehalten, als noch Benjamin<sup>9</sup> angenommen hat, und erstaunlich ist auch, dass eben jene Einrichtungen, die mit dem Senden von Bildern und Tönen auch deren permanente Vernichtung (im Dienst einer stetig neu anzufachenden Konsumtion) betreiben, sich zumindest partiell als Kultureinrichtungen verstehen.

Beispiel Walter Ruttmann und sein BERLIN-Film: Zumindest die Kulturprogramme des Fernsehens haben ihn durch wiederholte ›Programmierung‹ ins allgemeine Kulturgut aufgenommen – was ein Widerspruch ist, denn mit der Logik des Programms ist das Singuläre nicht kompatibel. Mehr noch aber gilt, wie Karl Prümm herausgearbeitet hat, dass dieser Film zu einem anonymen »Text« geworden ist, der sich »ins schier Unendliche« fortsetzt: »Es gibt seit Jahrzehnten kaum eine filmische Dokumentation über die Weimarer Republik, kaum ein TV-Porträt von Künstlern, von Politikern oder Wissenschaftlern der 20er Jahre, das *nicht* auf Ruttmanns Straßenbilder zurückgreift. So ist sein BERLIN-Film letztendlich zum

6 Vgl. exemplarisch Postman 1985.

7 Belting 2001, S. 19.

8 Schumm 1994, S. 36.

9 Vgl. Benjamin 1991 b.

Bildspeicher eines bequemen Dokumentarismus geworden, zum gängigen Illustrationsmaterial, zu einer leicht verfügbaren Füllmasse.«<sup>10</sup> Gerade in dieser Umformulierung des Materials freilich gibt sich der Prozess der Medienevolution zu erkennen: Weil alles, seit Erfindung der Fotografie, reproduzierbar und verfügbar ist, ist das Universum der technischen Bilder ein potentieller – und exponentiell wachsender – Speicherraum. Was im Bereich der Kunst und ihrer auratischen Gegenstände das imaginäre Museum leistet, übernimmt in der Welt des Reproduzierbaren die virtuelle Datenbank.

#### IV

Datenbanken funktionieren wie Hirne mit enormer Speicherleistung, aber ohne die Fähigkeit zur Erinnerung. Das unterscheidet sie vom Hirn des Cinéphilien, der über ein inneres Bildarchiv verfügt, wie auch von Filmarchiven, deren Speichervolumen begrenzt ist, während ihnen – ganz im Sinne traditioneller Einrichtungen wie Museen und Bibliotheken – die Last eines konsensuellen kulturellen Erbes, somit Gedächtnisarbeit aufgebürdet wird. Filmarchive operieren an der Schnittstelle zwischen Museum und Datenbank: schwerfälliger noch als Staatsbibliotheken, verwalten sie ein Material, das sich inzwischen technologisch »schieb ins Unendliche« (Prümm) fortsetzt, nämlich in die unbegrenzten Reproduktionsmöglichkeiten des Cyberspace und der digitalen Kopier- und Bearbeitungsverfahren. Die Archive verwalten das Material – und dies begründet ihre kulturpolitische Kompetenz und Dignität – im ehrwürdigen ›Originalzustand‹, der allerdings schon von Beginn an ein Reproduktionsstatus war: Sie verwahren und pflegen die alten 35 mm-Normalfilmkopien, und in ihren Bunkern lagert das hochexplosive Nitromaterial.

Die wichtigsten Kunden der Filmarchive sind die Fernsehanstalten. Das ist merkwürdig, denn das Versenden von Archivmaterial entspricht keineswegs den Gesetzmäßigkeiten des Mediums und dem Selbstverständnis seiner Produzenten. Seine kulturellen Energien, seine erhebliche Innovationskraft und den wesentlichen Teil seiner ökonomischen Ressourcen investiert das Fernsehen in seine spezifischen Qualitäten als Live-Medium – ein Feld, auf dem es auch von den neuen Computer-Medien wie dem Internet bisher nicht zu schlagen ist. Dank der Fernseh-Vollversorgung der industrialisierten Weltbevölkerung leben heute einige Milliarden Menschen in einer gemeinsamen Parallel-Gegenwart, die von den Bildern, Nachrichten, Shows und Live-Übertragungen global agierender TV-Netzwerke und der mit ihnen kooperierenden Stationen konstruiert wird. Dass dank subventionierter Public-TV-Kanäle in den USA und einiger öffentlich-rechtlicher Fernsehanstalten in Europa diese mit hohem Aufwand inszenierte All-Gegenwart gleichsam durchlässig ist für Nicht-Gegenwart, ist bemerkenswert, aber es kennzeichnet keineswegs das Medium selbst – eher verhält es sich kontrovers zu der ihm eigentümlichen Dynamik und seiner Struktur.

Anstelle der konventionellen Dichotomien Kultur versus Unterhaltung, Geschichtsbewusstsein versus Vergessen wird hier vorgeschlagen, mit Blick auf die

<sup>10</sup> Prümm in diesem Band, S. 413.

Leistungen des Fernsehens von Gegenwart und Nicht-Gegenwart zu sprechen: eine Differenzierung, die der relativ einfachen Mechanik der sinnlichen Sozialisation entspricht, die das Medium seinen Rezipienten angedeihen lässt; überdies ist sie seiner Technik angemessen, d. h. der simplen Tatsache, dass wir im Fernsehen farbige und schwarzweiße Bilder sehen können. Sieht man von allen (ohnehin fernseh-unspezifischen) Ausnahmen (wie z. B. bunten Kostümfilmern) einmal ab, so gilt die Regel: Seit Durchsetzung des Farbfernsehens stehen die farbigen Bilder für ein medial konstruiertes ›Hier und Heute‹, d. h. für die aus gemeinsamen Medienerfahrungen zusammengesetzte Parallel-Gegenwart eines globalen Publikums. »Bunte und bewegte Bilder wollten wir liefern, denn auf dem Schirm sollte einfach immer etwas stattfinden«<sup>11</sup>: So definierte Helmut Thoma sein Konzept beim Start des Privatfernsehens in Deutschland. Die schwarzweißen Bilder hingegen erinnern daran, dass es jenseits der TV-Gegenwart eine Nicht-Gegenwart gibt – etwas, das offenbar vergangen ist, folglich einmal existiert *hat*, aber nicht mehr existiert. Es fällt sozusagen aus der Gegenwart der bunten Bilder heraus – kann jedoch in sie hereingelassen werden. Nur: Wie verhalten sich die Schwarzweißbilder im Farbfernsehen?

## V

Das Fernsehen hat seine eigene Schwarzweiß-Vergangenheit. Seit Einführung der Farbe (in Deutschland auf der Funkausstellung 1967) verfügt es somit über ein binäres Zeitraster, ein Zuordnungsschema, das sich ästhetischen Präferenzen verweigert. Hierin unterscheidet es sich von der Fotografie und vom Kino, die den Verzicht auf Farbe als Abweichung vom Standard zulassen oder sogar als künstlerische Option nobilitieren, anstatt ihn als Verstoß gegen die Gesetzmäßigkeit des Mediums zu ahnden. Fernsehen hingegen ist – seit annähernd vier Jahrzehnten – per definitionem Farbfernsehen. »In den frühen sechziger Jahren hatte im Zeitschriftenwesen der Vierfarbdruck für ein neues Erscheinungsbild gesorgt, gleichzeitig zog in der Privatfotografie die Farbe ein, so daß der Schwarzweiß-Bildschirm medienästhetisch vergleichsweise armselig erschien.«<sup>12</sup> Dass mit der Hinzufügung von Ton und Farbe die technischen Bilder zu perfekten Abbildern des ›tatsächlichen Lebens‹ wurden, gilt gewiss auch für den Film (oder vielmehr für seinen Rezeptionsmodus als Massenmedium), doch erst das Fernsehen hat mit den Möglichkeiten seiner Aufmerksamkeitssteuerung den Blick auf den ›real life‹-Charakter seiner farbigen Parallelwirklichkeiten fokussiert und behauptet bis heute mit jedem Bild, das es sendet, es zeige die Welt, ›wie sie ist‹.

Wenn, wie Serge Daney schreibt, die Arbeit des Fernsehens vor allem darin besteht, uns »eine Information weiterzugeben«, so ist seine Leistung im Fall der Live-Farbbilder somit die Information, dass es über eine Technologie verfügt, die in der Lage ist, uns die Welt so zu zeigen, ›wie sie ist‹. Sendet es alte Kinofilme, so informiert es uns »über einen früheren Stand des Audiovisuellen, über andere

<sup>11</sup> Thoma 1999, S. 173.

<sup>12</sup> Hickethier 1998, S. 214.

Arten, Bilder und Töne zusammenzufügen.« Diese Information (so Daney weiter) sei »wie jedwede Information in Gefahr, verloren zu gehen und toter Buchstabe zu bleiben. Das tut der Tatsache keinen Abbruch, daß es sehr wohl möglich ist, Filme im Fernsehen in dieser Perspektive zu sehen. Und genau da beginnen die Überraschungen.«<sup>13</sup> Hier gilt es, den Überraschungen auf die Spur zu kommen, mit denen zu rechnen ist, wenn das Fernsehen schwarzweiße dokumentarische Filme sendet und damit sein angestammtes Terrain, die farbige Gegenwart, verlässt.

Gegenwart und Nicht-Gegenwart sind im Fernsehen technisch fundiert, aber ihre Unterscheidung folgt Paradigmen der Wahrnehmung, die sich nicht an den Daten der Medientechnikgeschichte, sondern am gesellschaftlichen Umgang mit Symbolen orientieren. »Die Bildproduktion ist selbst ein symbolischer Akt und verlangt von uns deshalb eine ebenso symbolische Art der Wahrnehmung, die sich von der alltäglichen Wahrnehmung unserer natürlichen Bilder unterscheidet.«<sup>14</sup> In den zeitgenössischen Kinos liefen auch dokumentarische Filme häufig nicht schwarzweiß, sondern, nach Maßgabe der jeweiligen Virage-Technik, ›bunt‹; erst in den Archiven hat sich das Material, da die Virage meist nicht konserviert werden konnte, in seinen Ausgangszustand zurückverwandelt. Technisch avancierte Farbfilme gibt es in den Kinos seit den späten 1930er Jahren, aber die symbolische Zuordnung der ›bunten‹ Bilder zu einem wie auch immer definierten Heute und der Schwarzweißbilder zu einem nicht minder vagen Vergangenen hat erst das Fernsehen seinem Publikum beigebracht. Es handelt sich um ein Binärschema, das als sehr einfache Leseanleitung funktioniert, das heißt, es verlangt dem Zuschauer keine strapaziöse Übersetzungsleistung ab. Da die Farben in unseren technischen Bildern dominieren – und wir gewöhnt sind, hierin eine Wahrnehmungsanalogie zu unseren natürlichen Sinneseindrücken zu sehen –, notieren wir die Schwarzweißbilder im Fernsehen als Bilder zweiter Ordnung: Sie sind Bilder einer gegenüber der TV-Gegenwart nachgeordneten (und historisch vorgelagerten) Narration; sie kommen gleichsam aus einer ›anderen‹, ›älteren‹ Welt.

Die einfache Zuordnungssystematik – schwarzweiß gleich gestern oder vorgestern, tief gestaffelte Vergangenheit – darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Schwarzweißbilder im Fernsehen einer großen Erzählung entstammen, die durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts strukturiert und entsprechend komplex ist. Wie die Rezipienten – in überwältigender Mehrheit Nachgeborene – die Bilder wahrnehmen, ist geprägt durch die inneren Bilder, welche die Geschichtserzählung des vergangenen Jahrhunderts ihrem Bewusstsein eingeschrieben hat. Doch unabhängig von der jeweils individuellen Disposition erfüllen die als dokumentarisch beglaubigten Schwarzweißbilder die Kriterien einer Symbolsprache, die allgemeingültig konnotiert ist. Ihre Referenz sind konkrete soziale oder politische Sachverhalte, ihre symbolische Leistung besteht hingegen im Transfer historisch-politischer Daten in allgemein verständliche, letztlich transpolitisch erfahrene und emotional stark aufgeladene Bild-Begriffe. Die Wiederkehr der Schwarzweißbilder im (deutschen) Farbfernsehen ist die Wiederkehr

13 Daney 2000, S. 253.

14 Belting 2001, S. 20 f.

von Krise, Krieg und Nachkriegszeit – nicht nur kontextuell (d. h. soweit sie als Material zeitgeschichtlicher Sendungen jedweder Provenienz tauglich sind), sondern in stärkerem Maße noch ikonographisch, symbolisch und in ihrem sperrigen Einspruch gegen die farbige Allgegenwart des laufenden Programms, gegen seine Vitalität und Dynamik.

## VI

Auch die Bilder des Farbfernsehens – seien sie fiktional oder nicht-fiktional – handeln in ihrer Mehrzahl keineswegs von einer friedlichen Welt; Krisen und Kriege bestimmen die aktuelle Berichterstattung, selbst die kommerzielle Werbung lässt sich mittlerweile von der Ikonographie der Gewalt und der Zerstörung inspirieren. Doch die europäische Krise vor 1933, Nationalsozialismus, Faschismus und Stalinismus, der Zweite Weltkrieg und das Trümmerfeld in Europa nach 1945 bilden gleichsam sinistre politisch-mythologische Landschaften, die sich tief im kollektiven Bewusstsein der überlebenden Zeitgenossen wie auch, mehr oder minder abgeschwächt, der nachgeborenen Generationen eingelagert haben. Dabei geben keineswegs die Kenntnisse der Geschichtsdaten und ihrer Zusammenhänge den Ausschlag – eher bestimmt die dunkle Erinnerung an unverarbeitete Katastrophen die Grundmelodie. Das Chiaroscuro der Bilder, ihre Unschärfe, ihr Materialstatus, der vielfach die Zerstörungen durch den ›Zahn der Zeit‹ und mit ihnen die Narben des Jahrhunderts dokumentiert, stützen diese katastrophische Konnotation und erklären, warum die Schwarzweißbilder im Farbfernsehen der nostalgischen Beschwörung einer exotischen oder gar idyllischen Vergangenheit sich eher verweigern.

Freilich: So wenig unsere Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen allein technikdeterminiert sind, vielmehr sozialen und kulturellen Prägungen unterliegen, gilt auf der anderen Seite auch, dass die Kenntnis des spezifisch Technischen der Bilder unsere Bildanalyse leitet: Sprechen die schwarzweißen Bilder des Fernsehens von einer traumatischen Realität und behaupten sie gar eine latente Bedeutung für uns Heutige, so nehmen sie die Betrachter doch auch als Produkte einer historischen Medientechnologie wahr. Als Nutzer der modernen Apparate sind wir kulturell trainiert und gehen geläufig mit den technischen Konventionen um – eine Souveränität, die auch die Entwicklungsgeschichte, die jeweilige ›Zeitform‹ der Standards und Formate einschließt. Stumme und schwarzweiße Bilder versuchen die Programmproduzenten zwar durch Nachbearbeitung, musikalische Illustrationseffekte und Kommentar in den allgemeinen Programmfluss einzupassen, aber bezeichnenderweise bleibt die alte Technologie gegenüber solchen Angleichungsstrategien resistent – oft ist es die unangemessene Projektionsgeschwindigkeit, die dem Betrachter signalisiert, dass er es zwar mit Realitätsabbildern, doch auch mit Produkten einer obsoleten, gleichsam ›ausgedienten‹ Abbildungstechnologie zu tun hat.

Wie bei allen Bildern fallen auch hier Analyse und Synthese im Betrachtungsprozess zusammen: die analytische Wahrnehmung weist das Wahrgenommene einer technisch fundierten, also ›modernen‹, gleichwohl historischen Bildproduktion zu; die Synthese formiert die Bildeindrücke in einem allgemeineren Sinne zu

Zeichen aus einer Nicht- oder Vor-Gegenwart, die den Rezipienten – je nach individueller Disposition – irritieren, vielleicht gar verstören oder aber gleichgültig lassen wie Logos oder Inserts, die den Programmfluss verändern, ohne den Fluss der Bilder zu unterbrechen. Schwarzweißbilder im Flow des Farbfernsehens fungieren als Chiffren: Vordergründig, d. h. mit Blick auf ihren Bildgehalt, dokumentieren sie ein historisches Ereignis (für die Programmproduzenten erfüllen sie eben darin ihren ›Sinn‹); in der Rezeption werden sie verallgemeinert zu ikonographischen Zeichen, die als bildliches pars pro toto ein schwer definierbares, noch immer latentes, bedrohliches (oder aber längst überwundenes) Gestern repräsentieren. Daraus folgt: Der Sinn, den die Rezipienten produzieren, weicht im Fall der Schwarzweißbilder von der intendierten Sinnproduktion ab; semantisch existiert eine erhebliche Differenz zwischen dem Dokumentationsauftrag, mit dem die Produzenten das Bildmaterial ausstatten, und dem, was die Rezipienten ›aus den Bildern machen‹.

Chiffren beweisen nichts – am wenigsten im Bereich der ›zeitgeschichtlichen Dokumentation‹. Auch die aktuellen Bilder des Farbfernsehens werden in der Regel zeichenhaft rezipiert – eine Reportage über ein Massaker in Liberia beliefert uns mit dem bekannten, somit schnell wiederzuerkennenden ›Belegmaterial‹ für die in unserer Imagination längst als notorisch (und notorisch unabänderlich) abgebuchten ›Gewaltexzesse in Afrika‹. Schwarzweißbilder sind von unserem Wirklichkeitsverhältnis noch weiter entfernt als farbige: Wir erkennen Ikonen wieder – z. B. Aufnahmen von Hindenburg oder Hitler – und ordnen sie in ein graues Panorama vergangener Krisen ein.

Der Trugschluss, dass die dokumentarischen Bilder der 1910er, 20er, 30er Jahre uns die Politik, d. h. die politischen und sozialen Zusammenhänge, Ursachen und Wirkungen dieser Jahrzehnte ›vergegenwärtigen‹, also in unsere Gegenwart – genauer: in unsere mediale Parallelgegenwart – hereinholen könnten, begleitet die Bemühungen der zeithistorischen Dokumentaristen, seitdem das Fernsehen existiert. Ein ehrenwerter Trugschluss, dessen Scheitern auf dramatische Weise z. B. der Kompilationsfilm *HITLER – EINE KARRIERE* (1977, Joachim C. Fest, Christian Herrendoerfer) offenbart hat. Schnell reagiert die Kritik, recht hilflos, mit dem Manipulationsverdacht. Gewiss sind Bilder nahezu jeder Behauptung gefügig, die der Kommentar über sie stülpt. Doch letztlich vollzieht der Betrachter die dem Autor unterstellte ›Manipulation‹ an sich selbst: als eine medial bedingte (Um-)Deutung, die seine Rezeption der Schwarzweißbilder im Programmfluss des Farbfernsehens bestimmt.

## VII

Schwarzweißbilder sind in unserem elektronischen Bilderuniversum Nach-Bilder einer vergangenen Gegenwart und einer ehemals avancierten, inzwischen ungebräuchlichen Technologie, ausgezehrte Erscheinungen in der bunten Fülle des ›Real life‹-Flows, die schon darum als Beweismaterial im Sinne der Geschichtsschreibung wenig geeignet sind, weil in der Regel die Bildquelle und die Bedingungen der Bildproduktion unbekannt sind (selbst wenn sie überliefert sind, werden sie in den meisten Fällen von den heutigen Programmverantwortlichen

nicht genannt). Aufnahmen aus einem Walzwerk der 1920er Jahre, Bilder französischer Truppen im besetzten Rheinland von 1922, eine Arbeiterdemonstration im Wedding anno 1929: Wie Fotografien belegen solche Sequenzen allenfalls eine ephemere Situation, die sich – ob arrangiert oder nicht – vor vielen Jahrzehnten einem Kamerablick geboten hat: einem selektiven Blick, der weder das Vorher noch das Nachher erfasst und über das Jenseits des Bildrahmens keine Auskunft erteilt.

Anders als in alte Fotografien kann sich der Betrachter in die Bewegtbilder nicht versenken, um ihre ›Aura‹ in sich aufzunehmen oder detektivisch einem Detail nachzuspüren. Doch diesen Mangel versteht er zu kompensieren: Er liest das Schwarzweißbild, dem die Institution Fernsehen einen Dokumentationsauftrag aufbürdet, weder als Beweis für das im Kommentar jeweils Behauptete noch als Beleg und Nach-Bild einer konkreten Situation, sondern als Epigramm, das sein inneres Archiv an Bildern, an deutlich-undeutlichem Wissen über jene Zeit bestätigt oder ergänzt. Die Filmsequenzen, die einst gelebte Situationen abbilden (und meist Thesen beglaubigen sollen), werden im heutigen Rezeptionsprozess zu Zeichen, in denen gewiss ein Teil ihrer Sinnlichkeit verloren geht, aber eine neue Qualität gewonnen wird: Es ist gerade das schattenhafte Chiaroscuro der alten Bilder, in dem der Betrachter (sofern er sich fesseln lässt) seine eigene ›Ortlosigkeit‹<sup>15</sup> zwischen Gegenwart und Nicht-Gegenwart, seinem empirischen Alltag und der medialen Parallelwelt wiederfindet.

Rudolf Arnheims radikale Kritik an der Wochenschau-Praxis<sup>16</sup>, sie zeige stets nur die Fassade öffentlicher Ereignisse, trifft jegliche institutionalisierte Bildproduktion, im besonderen Maße auch die aktuelle Berichterstattung der modernen TV-Systeme. Schon dem Wochenschau-Konsumenten um 1930 wurde mit dem stereotypen Blick auf die Oberflächen der Realität auch ein Misstrauen eingepflanzt, das heute kompetente Mediennutzung wesentlich bestimmt. Dass Politik zu Zeichen, repräsentativen Symbolen und Emblemen geronnen ist, verdanken wir dem Zusammenspiel zwischen den politischen und den medialen Mächten; es wird vom Nutzer in Kauf genommen, weil er zumindest intuitiv weiß, wie dieses Spiel funktioniert. Auf die politischen Bilder der Vergangenheit bezieht er dieses Wissen in besonderem Maße: Aufmärsche der Hitlerjugend oder eine Kampf demonstration der Thälmann-KPD sind ihm als Bild-Epigramme vertraut – nicht nur, weil die zeitgeschichtlichen Sendungen des Fernsehens auf den Wiedererkennungseffekt des vielfach ›recyclten‹ Materials bauen, sondern auch und vor allem, weil moderne Medienpraxis den Zuschauer die Lektüre ikonographischer Stereotypen gelehrt hat. Was den Betrachter von heute – möglicherweise – beunruhigt, liegt hinter dem an der Oberfläche Sichtbaren und verbindet sich mit seinem eigenen ›Chiaroscuro-Wissen‹ von einer krisenhaften Zeit.

Die Epoche zwischen 1914 und 1933 konstruieren die einschlägigen Sendungen des Fernsehens als große Narration, die aus wenigen markanten Stationen besteht: Erster Weltkrieg – Novemberrevolution – Inflation – Hitlers Putschversuch von 1923 – die ›Goldenen Zwanziger‹ – Arbeitslosigkeit – ›Blutmai 1929‹ – Bör-

15 Belting 2001, S. 81.

16 Arnheim 1932.

senkrach und Weltwirtschaftskrise – Aufstieg der NSDAP – Hitlers Machtübernahme 1933. Ein Stationendrama, das uns die TV-Autoren erzählen, wie die Märchenerzähler einst ihre Geschichten erzählt haben: Wer zuhört, kennt die Fortsetzung, aber er will die Abläufe, retardierenden Momente, Höhepunkte, Peripetien und Katastrophen in den immergleichen Worten und mit denselben Ausschmückungen hören. Zwar kritisiert Karl Prümm<sup>17</sup> mit Recht den »bequemen Dokumentarismus« der Redaktionen, die ihr Material, jedenfalls im Regelfall, aus wenigen prominenten Quellen (Ruttmanns BERLIN-Film, dem Ufa-Kompilationsfilm DER WELTKRIEG, einer begrenzten Zahl von Wochenschauen und einigen Filmen der linken und rechten Parteien) beziehen. Solche Bequemlichkeit korrespondiert freilich mit einem medialen Produktionskonzept, für das der narratologische Topos, das serielle Nocheinmal, der Wiedererkennungseffekt, die Reduktion auf Bekanntes und Vertrautes konstitutive Elemente bilden.

### VIII

Die französische Sprache kennt den Begriff der »Revenants«, den wir nur unständig umschreiben können: Es handelt sich um Nachbilder körperhafter Wesen, die nach ihrem Tod wieder erscheinen, Wiedergänger eines abgelebten Vergangenen, post-mortale Schatten, die ihren Körper verlassen haben und die Nachwelt beunruhigen. Die Wirkungsweise der Schwarzweißbilder im Farbfernsehen kommt dem Spuk der Revenants sehr nahe. In mehrfacher Hinsicht nehmen wir sie als schattenhafte Repräsentanten von Vergangenen wahr: als Reminiszenzen an einen überwundenen technologischen Status des bewegten Bildes, als verbleichende Nachschriften einer traumatisch befrachteten Vor-Gegenwart, aber auch als Fragmente aus einem Universum kinematographischer Bilder, die zumindest der erfahrene Kinogänger und Filmkenner mit seinem eigenen aus der Geschichte des Kinos zusammengesetzten visuellen Archiv – das heißt auch mit seiner individuellen Lebensgeschichte – assoziativ zu verknüpfen weiß. Fast scheint es, als seien die Schwarzweißbilder im Farbfernsehen ein diskreter Ort, der noch einmal (in einem im Übrigen nicht-kompatiblen Medium) der Geschichte der Kinematographie zu einem »schattenhaften« Recht verhilft. In den halb-bewussten Zonen der Wahrnehmung lösen sie einen Kombinationsprozess aus.

»Die Geschichte des Films besteht aus allen den Geschichten der Filme, die wir im Laufe unseres Lebens gesehen haben«, schreibt Hans Belting in seiner »Bild-Anthropologie«. »Sie sind an den Bildern hängen geblieben, die mit unserer Erinnerung zurückkommen, und lösen sich doch davon immer wieder ab.« Belting spricht vom »freien Spiel einer Ars combinatoria«, das unser Filmgedächtnis betreibt, und erinnert in diesem Zusammenhang an Jean-Luc Godard, der in seinen HISTOIRE(S) DU CINÉMA das »Erinnerungsmaterial« der Kinematographie kombinatorisch in Bewegung setzt. »Die Filmbilder vermischen sich so mit einem dokumentarischen Material aus alten Wochenschauen, daß in der Erinnerung Fiktion und reale Geschichte in den Bildern zusammenfließen. Da haben sich in unserem Gedächtnis Bilder angesammelt, welche die Zeitspur einer geschichtlichen Situa-

17 Prümm in diesem Band, S. 413.

tion an sich tragen, auch wenn sie in der Fiktion des Spielfilms entstanden sind. Wir wissen nicht mehr zu trennen, ob wir uns in Bildern oder an Bilder erinnern, die ihren Ort in unserem Gedächtnis gefunden haben.«<sup>18</sup>

Die Aufhebung der Grenze zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Narration gilt auch vice versa: das ›dokumentarische‹ Material einer alten Wochenschau verbindet unser Filmgedächtnis sowohl mit einzelnen Erinnerungsfragmenten aus der Ära des stummen Spielfilms als auch mit dem Bild-Begriff, mit der Imagination, die wir vom Schwarzweiß-Kino aus unseren visuellen Erfahrungen destilliert haben und in die alle partikularen Bildeindrücke eingeflossen sind. Noch einmal wird hier deutlich, dass wir als Rezipienten mit den Bildern etwas anderes machen als das, was diejenigen, die sie aussenden, erwarten – jedenfalls dann, wenn sie den Bildern den Auftrag erteilen, uns zu informieren, Sachverhalte zu demonstrieren und Aussagen zu beweisen. Die Informationen, die sie übermitteln, sind von diskreterer Natur als die pädagogisch gemeinten. Wir verbinden sie gewiss mit einer geschichtlichen Situation, aber die ›Zeitspur‹, die zu ihr hinführt, kann von anderen Bildern überlagert sein – und sie kann Umwege über ›Orte‹ einschlagen, die eher in den Geographien unserer Lebensgeschichte oder unseres Filmgedächtnisses zu finden sind als in der Nationalgeschichte, die wir mit Hilfe der Bilder doch ›begreifen‹ sollen.

Zugleich freilich finden nicht oder nur halb verarbeitete, verdrängte oder noch immer unversöhnte Erfahrungen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die vom ›offiziellen‹, im demokratischen Konsens erzielten Geschichtsbild eher überdeckt werden, im Revenant-Charakter der alten Bilder eine authentische Entsprechung – ganz so, als suchten wir in den geisterhaften Nachbildern ein Echo auf die Imagination einer gespenstischen, bedrückend unerlösten Geschichte. In den gängigen Formaten des Fernsehens kann sich allerdings dieser psychologisch-ästhetische Mehrwert der Schwarzweißbilder nicht entfalten; von den Autoren und Redakteuren wird er nicht genutzt und wohl auch nicht erkannt. Das Live-Medium und seine Sprache der Unmittelbarkeit verhalten sich resistent gegenüber Subtexten und unwägbaren ästhetischen Qualitäten, die auf eine nicht voraussehbare Lektüre durch den Betrachter angewiesen sind.

Es sind in den vergangenen Jahrzehnten eher Autorenfilme gewesen, die es verstanden haben, das dokumentarische Material aus der Weimarer Republik oder der Zeit des Nationalsozialismus als Palimpseste zu lesen, die hinter der Oberfläche des augenscheinlich Evidenten ein ›zweites Bild‹ preisgeben und dem Betrachter vermitteln – ein Bild, das vom Schrecken und vom gespenstischen Wesen seiner eigenen Wiederkehr handelt. So etwa haben die Schweizer Dokumentarfilmer Villi Hermann, Hans Stürm und Niklaus Meienberg in ihren Filmessay *ES IST KALT IN BRANDENBURG – HITLER TÖTEN* (CH 1980) über den Hitler-Attentäter Maurice Bavaud zeitgenössisches Filmmaterial vom traditionellen Gedenkmarsch der nationalsozialistischen Führer zur Münchner Feldherrnhalle in Zeitlupe einmontiert und den Totenkult der NSDAP nicht nur in einem aufklärerischen Sinne decouvriert, sondern ihn zu einer beklemmenden, ›post-mortalen‹ Wirklichkeit erweckt.

18 Belting 2001, S. 80.

## IX

Am Ende ist von einem gescheiterten Projekt zu sprechen, das sich die Rückeroberung vergessener oder verschollen geglaubter Schwarzweißbilder für die Zuschauer des Farbfernsehens zum Ziel gesetzt hatte. Gegen Ende der 1970er Jahre gelang es jungen deutschen Filmemachern der Linken, einige Fernsehredakteure davon zu überzeugen, es sei möglich und notwendig, an der Filmarbeit proletarischer Organisationen der Weimarer Republik anzuknüpfen, das historische Filmmaterial zu reaktivieren und es im Gewand aufklärerischer Fernsehsendungen in die bunte Beliebigkeit des laufenden Programms als Konterbande einzuschleusen. (Auch der Verfasser hat damals diese Projekte publizistisch unterstützt.) Das Vorhaben scheiterte aus drei Gründen. Verkannt wurde, dass sich die sozialen und politischen Verhältnisse im Vergleich zur Weimarer Republik grundlegend verändert hatten; überschätzt wurde die Qualität des historischen Materials, und vollkommen unterschätzt wurde der Medienwandel, der sich in den vorangegangenen Jahrzehnten vollzogen hatte.

In einem kurzen unveröffentlichten Text von 1981 reflektiert Gerd Roscher, Dokumentarfilmer, Filmdozent und einer der Pioniere der linksgerichteten Filmbewegung von 1968, diese Fehleinschätzungen – voller Selbstzweifel, doch nicht ohne Hoffnung, dass es in einem neuen Anlauf gelingen werde, das alte Material »in seiner Eigenständigkeit« sprechen zu lassen und gleichzeitig »Fragen von heute einzubringen«. <sup>19</sup> Explizit verstanden sich die von der Studentenbewegung inspirierten Videogruppen der 70er Jahre als »legitime Nachfahren« der »politischen Schmalfilmbewegung« in der Weimarer Republik. Die Frage, die sie sich stellten, enthielt bereits einen fundamentalen Irrtum: »Inwieweit hat unter den günstigeren kulturpolitischen Bedingungen der Weimarer Zeit die damals gerade beginnende Schmalfilmtechnik einen selbständigen Mediengebrauch möglich gemacht?«

Die relative Stärke der organisierten Arbeiterbewegung in den 20er Jahren hatte keineswegs zu günstigen kulturpolitischen Bedingungen für eine emanzipative Medienarbeit geführt, sondern die Gesellschaft in Lager gespalten und besonders in der organisierten Linken Kommandostrukturen hervorgerufen, die Basis-Initiativen wie die der Arbeiterfotografen und Amateurfilmer eher behindert und ab 1930 nahezu unmöglich gemacht haben. Der falschen historischen Analyse der ›68er‹ entsprang zwangsläufig eine abgründige Illusion: »Je konkreter, so glaubten wir, sich der historische Zusammenhang [...] entfaltet, umso leichter würden auch die Bezüge zur heutigen Situation gezogen [werden] und die ›Botschaft‹ erkennbar sein.«

Roscher führt die wachsenden Schwierigkeiten im Laufe seiner WDR-Produktion *WIR MACHEN UNSERE FILME SELBST* (1978) auf Kostenfragen, Probleme mit den Archiven und schwer zugängliche Zeitzeugen zurück. Doch die Zweifel gingen offenbar tiefer: »Lange Zeit diskutierten wir dann auch darüber, ob wir nicht unser Scheitern vor der Geschichte selbst zum Thema machen und das Konzept än-

19 Roscher, Gerd: Eine Filmgeschichte von unten ferngesehen. Unveröffentlichtes Typoskript, undatiert (1981) (Archiv Roscher, Hamburg). Für die freundliche Überlassung des Typoskripts danke ich Gerd Roscher und Thomas Tode. Dieses und die folgenden Zitate aus diesem Text.

dem müssen.« Das von einer schematischen Aufklärungslogik längst pervertierte Postulat, dass aus der Geschichte Lehren zu ziehen seien, war den linken Filmmachern zum Fallstrick geworden. Doch das intellektuelle Problem wird zur Gestaltungsfrage umgebogen: »Aber eine Form für die Darstellung unserer Schwierigkeiten zu finden, darauf waren wir nicht vorbereitet.« Letztlich wird das Scheitern dem Medium zugeschrieben: »Die Fernsehproduktion hätte uns für ein Experimentieren auch keine Zeit gelassen. Aufgrund des (üblichen) Kompetenzwirrwarrs in den Fernsehgremien hatten wir eine faktische Produktionszeit von knapp sechs Wochen, die gerade ausreichte, die oft schwierigen filmtechnischen Probleme (Kopieren von Nitrat-Material, Umkopieren von 18 auf 24 Bilder usw.) zu bewerkstelligen. Hat es uns der Fernsehauftrag einerseits erst möglich gemacht, den Film zu beginnen und die hohen Archivkosten [...] zu tragen, so waren es dann auch die Fernsehbedingungen (neben der kurzen Produktionszeit z. B. der geforderte technische Standard, die festgelegte Endzeit von 43'30" usw.), die uns den gestalterischen Mut nahmen [...].«

Die Neigung, eigenes Versagen dem Klassenfeind anzulasten, zieht sich als fatales Verdrängungsmuster durch die Geschichte der Linken und ist auch hier virulent. Allerdings enthält Roschers Analyse eine medientheoretische Erkenntnis, die den Gesetzen der modernen Medienmaschinerie sehr nahe kommt. Die Fernsehsysteme in den liberal-pluralistisch verfassten Demokratien sind (bei mancherlei politischen Grabenkämpfen in den Kontrollgremien und Redaktionen) als Maschinen »ideologisch blind«. Ihr Materialhunger ist grenzenlos – und er macht vor devianten Stoffen, die sich dem politischen Mainstream, den gesellschaftlichen oder geschmacklichen Toleranzgrenzen nicht fügen, keineswegs Halt: Im Gegenteil, sie werden gefördert, wenn es aus taktischen Gründen – d. h. heute im schärfer gewordenen Konkurrenzkampf – opportun erscheint. Eben darin bestand um 1970 der unvergleichliche kulturpolitische Vorteil der damaligen Linken gegenüber den erstarrten Lagerstrukturen in der Weimarer Republik. Doch wie alle Maschinen zerstören die Medienapparate das ihnen gebotene Material, wenn es sich nicht ihren Bedingungen fügt. Die Wiederkehr der Schwarzweißbilder stößt an Grenzen, die von den Bedingungen des Farbfernsehens gesetzt werden – sie tauchen auf und verschwinden wieder: ephemere Schatten im Universum der Bilder, die es den Betrachtern überlassen, welchen Gebrauch sie von ihnen machen.



# Bibliografie

Zusammengestellt von Jeanpaul Goergen

## Archivalien

- Bauhaus-Archiv, Berlin*  
Einladung [zur Einweihungsfeier des Bauhauses in Dessau], 1926. Inv. 8152/2
- Berlinische Galerie, Berlin*  
Hannah Höch-Archiv
- Von Bodenschwinghsche Anstalten Bethel, Hauptarchiv*  
Bestand Dankort 1: Mitteilungen und Vorschläge für Veranstalter von Filmvorführungen
- Bundesarchiv Koblenz (BA Koblenz)*  
R 109 I/564 a, I/1026a, I/1027a  
Nachlass Oskar Messter: BA-N 1275, Nr. 297–301, 508–538
- Bundesarchiv Lichterfelde (BA Lichterfelde)*  
R 1501 (ST10) / 64  
R 4701/4727  
Aktenbestand I. G. Farben BA-AW 1096, 1097 und 1371
- Bundesarchiv Militärgeschichtliches Archiv, Freiburg (BA-MA)*  
RM 3 / v. 9901
- Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin (BA-FA)*  
Film- und personenbezogene Unterlagen  
Zensurkartenbestand
- Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt/M*  
Film- und personenbezogene Unterlagen
- Filmmuseum Berlin / Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin (SDK)*  
Schriftgutarchiv: film- und personenbezogene Unterlagen, u. a. Bestand Wilfried Basse  
Zensurenentscheide der Film-Oberprüfstelle Berlin  
Nachlassarchiv: Nachlass Hans Cürlis: 4. 3.–87/19 – Cürlis
- Industrie- und Filmmuseum Wolfen*  
Aktenbestand Wolfen
- Münchener Stadtmuseum / Filmmuseum, München*  
Nachlass Arnold Fanck
- Österreichische Nationalbibliothek, Wien*  
Deutscher Rundfunk, o. J. [Programmheft zu dem Film von Walter Ruttmann, 1928/29]
- Rheinische Mission, Wuppertal-Barmen, Archiv*  
RGM 530, Bild und Film ab 1927–1934, A/h 31  
RGM 531, Bild und Film ab 1934–1966, A/h 32  
3. 491 Bild und Film A/h, Bd. 2, ca. 1928–1970
- Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv, Köln*  
RWVA 400109/3, 400109/7, 400109/8, 400109/10, 3001011/3, 130400109/10
- Sankt Ottilien. Erzabtei der Missionsbenediktiner, Audio-Visuelles Archiv*  
Chronik der Erzabtei: Januar bis Mai 1927, Juli 1929 bis Januar 1930, 21. 6. 1932 bis 17. 8. 1932
- Technische Sammlungen, Dresden, Archiv*
- Archiv Jeanpaul Goergen, Berlin*  
Richard Rösch. Spezial-Geschäft für Projektion (Hg.): Lichtbilder-Liste 20. Dresden o. J. [ca. 1918/19]  
Wäsche – Waschen – Wohlergehen. Persilwerke Henkel & Cie. AG., Düsseldorf, o. J. [Programmzettel, 1931]  
Sächsische Landesbildstelle (Hg.): Filme für Zwecke des Unterrichts und der freien Volksbildung. Waldheim i. Sa. 1932, zweite Ausgabe
- Archiv Klaus Kreimeier, Berlin*  
Universum-Film AG, Kulturabteilung (Hg.): Muster-vorführung von Lehrfilmen der Kultur-Abteilung der Ufa in Hamburg am 6., 8. und 9. Dezember 1919. Berlin 1919.  
Institut für Kulturforschung (Hg.): Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte. Berlin 1926
- Archiv Alexej Lachmann, Hamburg*  
Interview mit Rosa Wallbaum, Kiel, 12. 7. 2000
- Archiv Gerd Roscher, Hamburg*  
Roscher, Gerd: Eine Filmgeschichte von unten ferngesehen. Unveröffentlichtes Typoskript, undatiert
- Archiv Kerstin Stutterheim, Würzburg*  
An der Schwelle des Lebens [Programmheft]. Stuttgart: Photo Kosmos Film, o. J. [1926]

## Zeitschriften und Zeitungen

- Der Bildwart  
Der Film  
Der Film-Kurier  
Filmtechnik  
Kinematograph  
Die Kinotechnik  
LichtBildBühne  
Mitteilungen der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht
- Mitteilungen des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer  
Das neue Bild  
Reichsfilmblatt  
Süddeutsche Filmzeitung  
sowie Einzelartikel aus der Tagespresse und Kulturzeitschriften.

## Bücher und Aufsätze

Das Literaturverzeichnis weist die in den Beiträgen angeführte Literatur nach (außer Archivalien und Aufsätzen ohne Autorenangabe bzw. mit Kürzel). Nicht ausgewiesen sind Titel aus Sammelbänden eines Autors sowie die Originalquelle der indirekten Zitate (»zitiert nach ...«).

Anmerkungen in [ ] stammen von den Herausgebern. Einem Buch- oder Aufsatztitel nachgestellt, geben sie das Jahr der Erstveröffentlichung an. Abkürzungen und Pseudonyme sind, soweit bekannt, aufgelöst; die zeitgenössische Ansetzung ist dann in eckigen Klammern nachgesetzt. Berlin, Hauptstadt der DDR, wird als Berlin (Ost) zitiert.

- Ackermann, Erich: Die Geschichte des Bilderbühnenbund Deutscher Städte e. V. In: *Der Bildwart*, 5/6 / Mai/Juni 1925, S. 385–391.
- Adelmann, Jos: Lehrfilm – Dokumentarfilm – Spielfilm. In: *Film, Bild, Funk*, 1 / April 1950, S. 3–4.
- Adorno, Theodor W.: Jene zwanziger Jahre. In: *Merkur*, 167/1962, S. 47–51.
- Agde, Günter: Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin 1998.
- Aitken, Stuart C. / Zonn, Leo E. (Hg.): *Place, Power, Situation and Spectacle. A Geography of Film*. Lanham 1994.
- Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena 1914; auch: Nachdruck, o. O., o. J.
- Ammann, Hans: Zur Geschichte des Unterrichtsfilms in Deutschland. In: *Film – Bild – Funk*, Nr. 1, April 1948, S. 2–3; Nr. 2, Mai 1948, S. 6–8; Nr. 3, Juni 1948, S. 7–8.
- Amsler, André: »Wer dem Werbefilm verfällt, ist verloren für die Welt«. Das Werk von Julius Pinschewer 1883–1961. Zürich 1997.
- Andernacht, Dietrich: Fordistische Aspekte im Wohnungsbau des Neuen Frankfurt. In: *Bittner* 1995, S. 193–207.
- Andriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.): 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien. Frankfurt a. M. 2002.
- Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theater-Bundes Deutschland e. V. Juni 1930–Juni 1931. Hg.: Rolf Henke, Richard Weber. Köln 1974, Reprint.
- Arnheim, Rudolf: Theorie der Wochenschau. In: *Berliner Tageblatt*, Nr. 504, 23. 10. 1932.
- Arnheim 1932 a = Arnheim, Rudolf: Paukerfilme. In: *Die Weltbühne*, Nr. 5, 2. 2. 1932, S. 185–187.
- Arnheim, Rudolf: Germany on the Screen. In: *Cinema Quarterly*, 1/1934, S. 158–170.
- Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. [1932]. München 1974.
- Arnheim, Rudolf: Kritiken und Aufsätze zum Film. München/Wien 1977.
- Arnheim 1977 a = Arnheim, Rudolf: Erinnerung an Wilfried Basse. In: *Wetzel/Hagemann* 1977, S. 77–78.
- Ascher, Curt: Der Industriefilm, seine Anwendung und Verbreitung. In: *Beyfuß/Kossowsky* 1924, S. 160–165.
- Aspetsberger, Friedbert (Hg.): *Der BergFilm 1920–1940*. Innsbruck/Wien/München/Bozen 2002.
- Auditorium du Louvre / Goethe-Institut Paris (Hg.): *L'Art sur les écrans allemands*. Paris 1992.
- Außenberg, Julius: Das Experiment. [1927]. In: *Goergen* 1989, S. 116.
- Bach, Hans: »Kulturbolschewismus«? In: *C.V.-Zeitung*, Nr. 8, 19. 2. 1932, S. 65–66.
- Bagier, Guido: Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1928.
- Balázs, Béla: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. [1949]. Wien 1961, erweiterte und überarbeitete Neuauflage.
- Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. [1930]. Einleitung: Hartmut Bitomsky. Frankfurt a. M. 1972.
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film. Band 1. Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*. Hg.: Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy. Berlin 1982.
- Balázs, Béla: *Schriften zum Film. Band 2. Der Geist des Films. Artikel und Aufsätze 1926–1931*. Hg.: Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Berlin 1984.
- Baratay, Eric / Hardouin-Fugier, Elisabeth: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*. Berlin 2000.
- Barbian, Jan-Pieter: Politik und Film in der Weimarer Republik. Ein Beitrag zur Kulturpolitik der Jahre 1918 bis 1933. In: *Archiv für Kulturgeschichte*, 1/1998, S. 213–245.
- Barbian, Jan-Pieter / Ruzicka, Werner (Hg.): *Poesie und Politik. Der Dokumentarfilmer Joris Ivens (1898–1989)*. Trier 2001.
- Barck, Simone / Schlenstedt, Silvia / Bürgel, Tanja / Giel, Volker / Schiller, Dieter (Hg.): *Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945*. Stuttgart/Weimar 1994.
- Barkhausen, Hans: Verbleib von Dokumentar- und Propagandafilmen der deutschen Arbeiterbewegung vor 1933. In: *Der Archivar*, 2/1978, Sp. 221–224.
- Barkhausen, Hans: *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*. Hildesheim / Zürich / New York 1982.
- Barsy, Alexander von: Weihnachts-Wunschzettel eines Kinotechnikers In: *Die Kinotechnik*, Nr. 24, 25. 12. 1925, S. 615–616.
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M. 1988.
- Barthes 1988 a = Barthes, Roland: *Semiologie und Medizin*. In: *Barthes* 1988, S. 210–222.
- Basse, Gertrud T.: Wie Wilfried Basse seine Zeit erlebte. In: *Wolf* 1967, S. 39–45.
- Basse, Gertrud T.: Erinnerungen an die Entstehung des Films und seinen Schöpfer. In: *Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* 1972, S. 7–14.
- Basse, Gertrud T.: Der Individualist oder Die Schwierigkeit, das eigene Werk wiederzuerkennen. In: *Wetzel/Hagemann* 1977, S. 78–83.

- Basse, Gertrud T.: [Ohne Titel]. In: Tode 2000 a.
- Basse, Wilfried: [Ohne Titel, 1932]. Wilfried Basse zum 100. Geburtstag. In: Filmblatt, 11 / Herbst 1999, S. 27.
- Baumunk, Bodo-Michael: Colin Ross. Lebensbeschreibung des deutschen Revolutionärs und Reisenden. Magisterarbeit. Tübingen 1992.
- Baumunk, Bodo-Michael: Ein Pfadfinder der Geopolitik. Colin Ross und seine Reisefilme. In: Schöning 1997, S. 85–94.
- Baumunk, Bodo-Michael / Rieß, Jürgen (Hg.): Darwin und Darwinismus: Eine Ausstellung zur Kultur- und Naturgeschichte. Berlin 1994.
- Becker, Carl Heinrich: Kulturpolitische Aufgaben des Reiches. Leipzig 1919.
- Behne, Adolf: Dada. [1920]. In: Berlinische Galerie 1989, S. 680–685.
- Belach, Helga / Jacobsen, Wolfgang (Red.): Richard Oswald. Regisseur und Produzent. München 1990.
- Bell, Frank: Der Lichtton und seine Geschichte: Erfinder und Erfindungen – 120 Jahre »Tönendes Licht«. In: Polzer 2002, S. 113–186.
- Belloi, Livio: Lumière und der Augen-Blick. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1995, S. 27–49.
- Belstler, Hanns: Eisen. Unterrichtslicher Versuch einer Sinnggebung durch den Film. In: Der Bildwart, 1/2 / Januar-Februar 1924, S. 14–18.
- Belting, Hans: Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe. München 1992.
- Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg.: Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Bd. 1. 2: Abhandlungen. Frankfurt a. M. 1991.
- Benjamin 1991 a = Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Dritte Fassung. [1936]. In: Benjamin 1991, S. 471–508.
- Benjamin 1991 b = Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. [1940]. In: Benjamin 1991, S. 691–704.
- Benz, Richard: Geist und Reich. Um die Bestimmung des Deutschen. Jena 1933.
- Berend-Corinth, Charlotte: Lovis. München 1958.
- Berg, Hilarius: Kulturbolschewismus oder Kulturfaschismus. In: Sozialistische Bildung, 8/1932.
- Berg, Jan / Hoffmann, Kay (Hg.): Natur und ihre filmische Auflösung. Marburg 1994.
- Berg, Rainer: Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland – 1919 bis 1929. Dissertation FU Berlin, Fachbereich Kommunikationswissenschaften. Berlin 1982.
- Berger, Arthur (Bearb.): Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten. Nach dem Tagebuch des Filmopérateurs der Expedition Paul Lieberenz. Berlin 1932.
- Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1989.
- Berg-Ganschow, Uta / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): ... Film ... Stadt ... Kino ... Berlin ... Berlin 1987.
- Bergius, Hanne / Miller, Norbert / Riha, Karl (Hg.): Johannes Baader, Oberdada. Schriften, Manifeste, Flugblätter, Billets, Werke und Taten. Lahn-Gießen 1977.
- Bergmann-Michel, Ella: Die 20er Jahre in Frankfurt. In: Egoist, Frankfurt a. M., 10/1966, S. II–V.
- Berlinische Galerie (Hg.): Stationen der Moderne. Die bedeutendsten Kunstaustellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Ausstellungskatalog. Berlin 1988.
- Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. Eine Lebenscollage. Archiv-Edition, Bd. 1, 2. Abteilung 1919–1920. Berlin 1989.
- Berlinische Galerie / Museumspädagogischer Dienst (Hg.): Hannah Höch 1889–1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Berlin 1989.
- Berndt, Paul Ernst: Ein dörfliches Schulkino. In: Der Bildwart, 10 / Oktober 1926, S. 645–648.
- Bettschneider, Heribert: Der Beitrag der deutschen katholischen Orden zur Mission im Zeitalter des Kolonialismus (19. Jahrhundert). In: Horstmann 1986, S. 1–24.
- Beuss, Werner: Das Lichtspielgesetz nebst Durchführungsbestimmungen. Berlin 1934.
- Beyermann, Andre: Der Aufbau der Zeiss-Ikon AG. In: Zeiss Ikon AG Dresden 2001, S. 7–18.
- Beyfuss, Edgar: Der Lehrfilm und die Kinos. In: Film-Kurier, Nr. 165, 3. 8. 1922.
- Beyfuss, Edgar / Kossowsky, Alexander (Hg.): Das Kulturfilmbuch. Berlin 1924.
- Beyfuss, Edgar: Film und Medizin. In: Film und Volk, 1 / Januar 1930, S. 14–16.
- Beyfuss 1930 a = Beyfuß, Edgar: Aus 180000 Metern werden 2500. In: Film-Kurier, Nr. 117, 17. 5. 1930.
- Birett, Herbert (Hg.): Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart. München u. a., 1980.
- Bitomsky, Hartmut: Der Kotflügel eines Mercedes-Benz. Nazikulturfilme, Teil I: Filme von 1933 bis 1938. In: Filmkritik, 10/1983, S. 443–473.
- Bittner, Regina (Red.): Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit. Siedlung Stadt Raum. Hg.: Stiftung Bauhaus Dessau. Dessau 1995.
- Blass, Ernst: Erotik. In: Berliner Tageblatt, Nr. 304, 30. 6. 1929.
- Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. [1935]. Frankfurt a. M. 1962.
- Blum, Albrecht Victor: Dokumentarischer und künstlerischer Film. In: Film-Kurier, Sondernummer, 1. 6. 1929.
- Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990.
- Blümlinger, Christa / Wulff, Constantin (Hg.): Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film. Wien 1992.
- Blümlinger, Christa: Rededispositiv und Filmbegriff in Kluges Kulturmagazinen. In: Schulte/Siebers, 2002, S. 105–117.
- Bochsler, Regula / Derungs, Pascal (Hg.): Und führe uns in Versuchung. 100 Jahre Schweizer Werbefilm. Zürich 1998.
- Bock, Hans-Michael: »Brüder zum Licht!«. Kino, Film und Arbeiterbewegung. In: Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg 1982, S. 297–316.
- Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Red.): Phil Jutzi. Eine Filmreihe im Metropolis Kino,

- Hamburg, Zeughauskino, Berlin, Kino im Künstlerhaus, Hannover. Hamburg/Berlin 1993.
- Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Recherche: Film. Quellen und Methoden der Filmforschung*. München 1997.
- Bock, Hans-Michael / Töteberg, Michael (Hg.): *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen – Stars und Regisseure – Wirtschaft und Politik*. Frankfurt a. M. 1992.
- Boden, Petra / Rosenberg, Rainer (Hg.): *Deutsche Literaturwissenschaft 1945–1965. Fallstudien zu Institutionen, Diskursen, Personen*. Berlin 1997.
- Boese, Carl Heinz: *Zum Schneegipfel Afrikas. Abenteuerliche Erlebnisse und Forschungen auf Jagdpfaden mit der Filmkamera*. Berlin 1926.
- Böhl, Michael: *Entwicklung des ethnographischen Films. Die filmische Dokumentation als ethnographisches Forschungs- und universitäres Unterrichtsmittel in Europa*. Göttingen 1985.
- Bollenbeck, Georg: *Avantgarde*. In: Borchmeyer/Zmegac 1994, S. 41–47.
- Bollenbeck, Georg: *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945*. Frankfurt a. M. 1999.
- Bollenbeck, Georg / Kaiser, Gerhard (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre*. Wiesbaden 2000.
- Bollenbeck, Georg / La Presti, Thomas (Hg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachwalter*. Wiesbaden 2002.
- Borchmeyer, Dieter / Zmegac, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994, zweite neu bearbeitete Auflage.
- Born, Karl Erich: *Deutschland vom Ende der Monarchie bis zur Teilung*. In: Schieder 1979, Bd. 7/1, S. 531–594.
- Borngräber, Christian: *Ausländische Architekten in der UdSSR: Bruno Taut, die Brigaden Ernst May, Hannes Meyer und Hans Schmidt*. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* 1977, S. 109–137.
- Böse, Georg: *Der erhobene Zeigefinger. Die Filmzensur, ihre Geschichte und Soziologie*. Baden-Baden 1948.
- Bracher, Karl Dietrich / Sauer, Wolfgang / Schulz, Gerhard (Hg.): *Die nationalsozialistische Machtergreifung. Studien zur Errichtung des totalitären Herrschaftssystems in Deutschland 1933/34*. Band 1. [1960/1962]. Frankfurt a. M. 1983.
- Bracher, Karl Dietrich: *Stufen der Machtergreifung*. In: Bracher/Sauer/Schulz 1983, S. 31–368.
- Brandlmeier, Thomas: *Sinngezeichen und Gedankenbilder. Vier Abschnitte zu Arnold Fanck*. In: Horak 1997, S. 69–83.
- Brandt, Hans-Jürgen: *Der Dokumentarfilmer Wilfried Basse*. In: *medien + erziehung*, 1/1983, S. 17–24.
- Brandt 1983 a = Brandt, Hans-Jürgen: *Martin Rikli*. In: *filmfaust*, 36 / Oktober/November 1983, S. 45–55.
- Brandt, Hans-Jürgen: *Wera Cleve: »Ein Beitrag zu einer emanzipierten Filmgeschichtsschreibung«*. In: *filmfaust*, 44 / Februar/März 1985, S. 39–42.
- Brandt, Hans-Jürgen: *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis: Hippler, Noldan, Junghans*. Tübingen 1987.
- Brandt, Hans-Jürgen: *Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklung und Kontroversen*. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 74–104.
- Brauner, Ludwig: *Wandelbilder-Panoramen*. In: *Kinematograph*, Nr. 657, 6. 8. 1919.
- Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke*. Bd. 18. Frankfurt a. M. 1967.
- Bredow, Wilfried von / Zurek, Rolf (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland. Dokumente und Materialien*. Hamburg 1975.
- Brentano, Benjamin von: *Wo in Europa ist Berlin? Bilder aus den zwanziger Jahren*. Frankfurt a. M. 1981.
- Brüning, Jan: *Dr. Paul Wolff. Ein Fotograf im Kraftfeld seiner Zeit*. In: *Fotogeschichte*, 61/1996, S. 31–46.
- Bucher, Peter (Bearb.): *Wochenschauen und Dokumentarfilme 1895–1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv. 16 mm-Verleihkopien*. Koblenz 1984.
- Buckland, Michael: *Emanuel Goldberg, Television & Zeiss Ikon*. [From: Buckland, Michael: *Zeiss Ikon and Television: Fernseh AG*. In: *Zeiss Historica 2 / Herbst 1995*, S. 17–19. In <http://www.sims.berkeley.edu/~buckland/television.html> [10. 7. 2003].
- Bulcke, Carl: *Haben wir schon einen Kulturfilm? In: Beyfuß/Kossowsky 1924*, S. 16–18.
- Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki*. Berlin 1995.
- Bund Deutscher Verkehrsvereine e. V. (Hg.): *Im Film durch Deutschland. Eine Zusammenstellung der in Deutschland laufenden Verkehrswerbefilme*. Berlin o. J. [1928].
- Bundesarchiv-Filmarchiv (Hg.): *Frauen – Film – Frauen. Deutsche Dokumentar-, Animations- und Kulturfilme bis 1945. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchivs während des 45. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm*. Berlin 2002.
- Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz (Hg.): *Stadtansichten. Leipzig im Dokumentarfilm. Retrospektive des Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz während des 36. Internationalen Leipziger Festivals für Dokumentar- und Animationsfilm*. Berlin 1993.
- Burgholz, Christian: *Tastenschreiben oder »Tippen«? Angestelltenarbeitsplätze unter Rationalisierungsdruck*. In: *Lauterbach 1995*, S. 195–227.
- Burgmer, Rolf: *Katalog der deutschen Filme zur bildenden Kunst, Kunststätten und Museen 1916–1966*. In: *Deutsche UNESCO-Kommission 1967*, S. 127–203.
- Burgmer 1967 a = Burgmer, Rolf: *Bibliographie*. In: *Deutsche UNESCO-Kommission 1967*, S. 210–223.
- Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*. [1945]. Berkeley 1969, Reprint.
- Canetti, Elias: *Masse und Macht*. München/Wien 1960.
- Centre Georges Pompidou (Hg.): *Art & Pub. Art & Publicité 1890–1990. Exposition réalisée par le Centre Georges Pompidou 31 octobre 1990 – 25 février 1991*. Paris 1990.
- Centre Georges Pompidou (Hg.): *László Moholy-Nagy. Jeux de lumière*. Centre Georges Pompidou. Cinéma du Musée. Paris 1995.
- Chapman, Jay: *Two Aspects of the City: Cavalcanti and Ruttmann*. In: *Jacobs 1979*, S. 37–42.
- Ciacci, Leonardo: *Progetti di città sullo schermo. Il cinema degli urbanisti*. Venedig 2001.

- CineGraph – Lexikon zum deutschsprachigen Film. Hg.: Hans-Michael Bock. München 1984ff.
- Clarus: Unterhaltung mit Karl Freund. In: Film-Kurier, Nr. 220, 20. 9. 1926.
- Coböken, Josef: Meine Stellung zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 14–15.
- Conze, Werner / Lepsius, Rainer M. (Hg.): Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Beiträge zum Kontinuitätsproblem. Stuttgart 1983.
- Corinth, Lovis: Das Erlernen der Malerei. Ein Handbuch. [1908]. Berlin 1909, zweite durchgesehene und vermehrte Auflage.
- Cosandey, Roland: Eloquence du visible: La famine en Russie 1921–1923. Une filmographie documentée. In: Archives, Perpignan, 75/76 / Juni 1998 [Themenheft].
- Cosandey, Roland: Julius Pinschewer. Cinquante ans de cinéma d'animation. Essai de filmographie. Anancy 1989.
- Cosandey, Roland / Tode, Thomas [als RC & TT]: Défense et illustration du cinéma indépendant: le répertoire du CICI 1929. In: Archives, Perpignan, 84 / April 2000, S. 20–24.
- Curjel, Hans: Experiment Krolloper 1927–1931. Aus dem Nachlass hg. von Eigel Kruttge. München 1975.
- Cürlis, Hans: Bildende Kunst im Film. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 210–216.
- Cürlis, Hans: Schaffende Hände. Die Maler. Zu dem Filmwerk »Schaffende Hände« des Instituts für Kulturforschung, Berlin. Berlin o. J. [1926].
- Cürlis, Hans: Zehn Jahre Institut für Kulturforschung. In: Der Bildwart, 6 / Juni 1929, S. 316–323.
- Cürlis, Hans: 20 Jahre Kulturfilm schaffen. Berlin 1939.
- Cürlis 1939 a = Cürlis, Hans: Kunstwerk – vom Film entdeckt. In: Der Deutsche Film, 6 / Dezember 1939, S. 118–120.
- Cürlis, Hans: Das Problem der Wiedergabe von Kunstwerken durch den Film. In: Rohde 1955, S. 172–187.
- Cürlis 1964 = Cürlis, Hans: Zur Entstehung des Films [Lovis Corinth, Berlin 1922]. In: Cürlis/Hänsel 1964, S. 3–6.
- Cürlis, Hans: Erfahrungen aus der Kunstfilm-Arbeit. In: Deutsche UNESCO-Kommission 1967, S. 84–85.
- Cürlis, Hans / Hänsel, Brigitte: Lovis Corinth. Berlin 1922. Begleitpublikation zu dem Film G 58/1960 des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1964.
- Dahlhaus, Carl: Das deutsche Bildungsbürgertum und die Musik. In: Koselleck 1990, S. 220–236.
- Daney, Serge: Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen. Hg.: Christa Blümlinger. Berlin 2000.
- Dehnert, Walter: Bibliographie zum volkswissenschaftlichen Film. Marburg 1998.
- Delabar, Walter: Vom Umgang mit Menschen und Maschinen. In: Hauser 2001, S. 196–207.
- Dennert, Karl: Erfahrungen von einer Film-Expedition im tropischen Ost-Afrika 1924/25. In: Die Filmtechnik, Nr. 17, 15.12.1925, S. 361–363.
- Deutsch, Gustav / Schimek, Hanna: Film ist. Recherche. Wien 2002.
- Deutsche Film-AG (DEFA) (Hg.): Auf neuen Wegen. 5 Jahre fortschrittlicher deutscher Film. Berlin 1951.
- Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. (Hg.): Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit. Berlin o. J. [ca. 1919].
- Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. (Hg.): Lichtbildvorträge und Filme des Bild- und Film-Archivs der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft e. V. Ausgabe 2. Herbst 1919. Berlin 1919.
- Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e. V. (Hg.): Filme der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft e. V. Berlin o. J. [1922].
- Deutsche UNESCO-Kommission (Hg.): Film im Museum. Bericht über ein Seminar, das von der Deutschen UNESCO-Kommission vom 11. bis 14. Oktober 1966 im Museum Folkwang Essen veranstaltet wurde. Köln 1967.
- Deutsches Filminstitut – DIF (Hg.): Verbotene Bilder, manipulierte Filme (I+II). Edition der Zensurentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938. In: <http://www.deutsches-filminstitut.de>
- Diederichs, Helmut H.: Die Wiener Zeit: Tageskritik und »Der sichtbare Mensch«. In: Balázs 1982, S. 21–41.
- Diederichs, Helmut H.: Anfänge deutscher Filmkritik. Stuttgart 1986.
- Diederichs, Helmut H.: Naturfilm als Gesamtkunstwerk. Hermann Häfker und sein »Kinetographie«-Konzept. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 8/1990, S. 37–60.
- Dierks, Klaas: »Sprechende Hände«. Ein Film und seine Geschichte. Potsdam 1995.
- Dietzel, Wolfgang: Über den Beitrag des Kameramannes und Regisseurs Piel Jutzi zu einem dokumentarischen Spielfilmstil. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, Sonderheft 1. Beiträge zur deutschen Filmgeschichte. 1965, S. 320–350.
- Dirks, Walter: Was ist »Kulturbolschewismus«? In: Zeitschrift für Religion und Sozialismus, 3 / 1931, S. 220–225.
- Drubek-Meyer, Natascha / Murašov, Jurij (Hg.): Apparatur und Rhapsodie. Zu den Filmen des Dziga Vertov. Frankfurt a. M. [u. a.]. 2000.
- Dungern, Adolf von: Natur im Film. In: Zehder 1923, S. 143–146.
- Dungern, Adolf von: Der biologische Film. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 117–119.
- Eden, Frank: Rezensionen. Paul von Lettow-Vorbeck. In: Mergner/Häfner 1989, S. 87–98.
- Eggert, Hartmut / Schütz, Erhard / Sprengel, Peter (Hg.): Faszination des Organischen. Konjunkturen einer Kategorie der Moderne. München 1995.
- Eimermacher, Karl / Volpert, Astrid (Hg.): Stürmische Aufbrüche und enttäuschte Hoffnungen (= Russen und Deutsche in der Zwischenkriegszeit, Bd. 2). München 2005 [im Druck].
- Eisner, Lotte H.: Siam, das Land des weißen Elefanten. In: Film-Kurier, Nr. 111, 10.5.1929.
- Eisner 1929 a = Eisner, Lotte H.: Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten. In: Film-Kurier, Nr. 124, 25. 5. 1929.
- Eisner, Lotte H.: Am Rande der Sahara. In: Film-Kurier, Sondernummer, 31. 5. 1930.
- Eisner 1930 a = Eisner, Lotte H.: Das Hohelied der Kraft. In: Film-Kurier, Nr. 142, 18. 6. 1930.
- Eisner, Lotte H. [als -ner]: Zwei moholy-nagy-Filme. In: Film-Kurier, Nr. 56, 5. 3. 1932.

- Eisner, Lotte H.: Die dämonische Leinwand. [1955]. Hg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt a. M. 1980, überarbeitete und erweiterte Neuauflage.
- Elsaesser, Thomas: Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreißiger Jahre. In: *montage/av*, 2/1994, S. 23–40.
- Elsaesser, Thomas: Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig. Berlin 1999.
- Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.
- Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte: Walter Ruttmann: 1929. In: *Andriopoulos/Dotzler* 2002, S. 316–349.
- Emmel, Felix: Entweder – oder. In: *Film-Kurier*, Nr. 160, 12.7.1926.
- Emmermann, Curt: Das Negativmaterial des Kameramannes In: *Die Filmtechnik*, Nr. 4, 20.2.1926, S. 69–73.
- Enzensberger, Hans Magnus: Einzelheiten I. Bewußtseins-Industrie. Frankfurt a. M. 1964.
- Enzensberger 1964 a = Enzensberger, Hans Magnus: Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau. [1957]. In: *Enzensberger 1964*, S. 106–133.
- Erdl, Marc Fabian / Nassauer, Armin: Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute. In: *Bollenbeck / La Presti* 2002, S. 185–227.
- Eskildsen, Ute / Horak, Jan-Christopher: Film und Foto der zwanziger Jahre. Eine Betrachtung der Internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« 1929. Stuttgart 1979.
- Eskildsen, Ute: Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen Stuttgart. Stuttgart 1982.
- Eskildsen, Ute (Konzeption): Aenne Biermann. Fotografien 1925–33. Berlin 1987.
- Esser, Michael (Red.): Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre. Berlin 1994.
- Essig, Rolf-Bernhard: Der gewölbte Brustkorb der Kühlrippen. Arrhythmischer Herzschlag: Heinrich Hausers Roman »Donner überm Meer« ist wieder da. In: *Süddeutsche Zeitung*, 12./13.1.2002.
- Ewaleit, Robert: Milak, der Grönlandjäger. In: *Der Bildwart*, 6/7 / Juni/Juli 1928, S. 416–418.
- Ewaleit, Robert: Schluß mit den Afrika-Filmen! In: *Der Bildwart*, 8 / August 1929, S. 401–402.
- Ewert, Malte: Die Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht (1934–1945). Hamburg 1998.
- Fanck, Arnold / Schneider, Hannes: Wunder des Schneeschuhs. Ein System des richtigen Skilaufens und seine Anwendung im alpinen Geländelauf. Hamburg 1926.
- Fanck, Arnold: Zur Erinnerung an die einstige Freiburger Berg- und Sportfilm-Gesellschaft. o. O., o. J. [Freiburg, 1956].
- Fanck, Arnold: Sensationen auf Schneeschuhen. [1932]. In: *Horak 1997*, S. 168–171.
- Faulstich, Werner / Korte, Helmut: Fischer Filmgeschichte. Band 2: Der Film als gesellschaftliche Kraft 1925–1944. Frankfurt a. M. 1991.
- Feld, Hans [als Haf]: Querschnitt durch ein Dutzend alter Filme. In: *Film-Kurier*, Nr. 159, 10.7.1926.
- Feld, Hans: Die dokumentarischen Aufgaben des Kulturfilms. In: *Film-Kurier*, Nr. 84, 7.4.1928.
- Feld 1928 a = Feld, Hans: Drei absolute Filme. (Privatvorführung). In: *Film-Kurier*, Nr. 14, 16.1.1928.
- Feld 1928 b = Feld, Hans [als f]: Die Avantgarde am Scheideweg. In: *Film-Kurier*, Nr. 101, 28.4.1928.
- Feld, Hans: Weltstadt in Flegeljahren. In: *Film-Kurier*, Nr. 232, 3.10.1931.
- Feld, Hans: Basse-Stummfilme. In: *Film-Kurier*, Nr. 10, 12.1.1932.
- Fielding, Raymond (Hg.): *A Technological History of Motion Pictures and Television*. Berkeley / Los Angeles 1967.
- Film- und Lichtbilddienst (Hg.): *Film-Verzeichnis 1931*. Berlin o. J. [1931].
- Film- und Lichtbilddienst (Hg.): *Film-Verzeichnis-Nachtrag 1931*. Berlin o. J. [1932].
- Film und Volk. Organ des Volksfilmverbandes. Februar 1928–März 1930. Vollständige Ausgabe. Hg.: Richard Weber. Köln 1975, Reprint.
- Film-Kurier-Index. Hg.: CineGraph. Hamburgisches Centrum für Filmforschung e. V. Hamburg/Berlin 1991 ff.
- Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf (Hg.): *Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne*. Basel / Frankfurt a. M. 2002.
- Finkeldey, Bernd: Hans Richter and the Constructivist International. In: *Foster 1998*, S. 92–121.
- Fischer, Fritz / Lichte, Hugo (Hg.): *Tonfilm. Aufnahme und Wiedergabe nach dem Klangfilm-Verfahren »System Klangfilm-Tobis«*. Leipzig 1931
- Flöttmann, Wilhelm: Vorwort zur deutschen Ausgabe. In: *Hardy 1947*, S. 5–8.
- Foertsch, Karl: *Der Kulturbolschewismus und die deutsche Jugend. Schulpolitisches A-B-C*. 9. Heft. Berlin 1931, zweite, erweiterte Auflage.
- Foster, Stephen C. (Hg.): *Hans Richter. Activism, Modernism and the Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts / London 1998.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Frankfurt a. M. 1976.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a. M. 1971.
- Frederick, Christine: *Household Engineering. Scientific Management in the Home*. Chicago 1919.
- Freund, Karl: Was ich will! In: *Reichsfilmbblatt*, Nr. 30, 24.7.1926.
- Freund 1926 a = Freund, Karl: *Wege, die ich suche*. In: *LichtBildBühne*, Nr. 182, 2.8.1926.
- [Freund, Karl:] *Karl Freund, der Kameramann*. In: *Filmtechnik*, Nr. 8, 16.4.1927, S. 142–143.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Sport, Körper, Bewegung. Filmretrospektive Internationale Sportfilmtage Berlin '93*. Berlin 1993.
- Freunde der Deutschen Kinemathek / Kinothek Asta Nielsen: *L'Invitation au Voyage*. Germaine Dulac. Berlin / Frankfurt a. M. 2002.
- Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): *Hans Richter. Film ist Rhythmus*. Berlin 2003.
- Friedell, Egon: *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*. [1927–1931]. München 1989.
- Friederich, Bärbel: *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte. Begleitveröffentlichung der Reihe Filmdokumente zur Zeitgeschichte (G 146)*. Hg.: Insti-

- tut für den Wissenschaftlichen Film. Göttingen 1976.
- Friedländer, Max: 1000 Worte Werbefilm. In: Die Epoche. Das Magazin des Werbefilms, 1 / März 1929, S. 2–4.
- Frivol: Noch einmal: Die Stadt der Millionen. In: Film-Kurier, Nr. 168, 21. 7. 1926.
- Fronemann, Wilhelm: Der Kultur- und Lehrfilm in Frankfurt am Main. In: Der Bildwart, 12 / Dezember 1925, S. 895–898.
- Fuchs, Peter: Ethnographischer Film. In: Hirschberg 1988, S. 130.
- Fuhrmann, Manfred: Der europäische Bildungskanon des bürgerlichen Zeitalters. Frankfurt a. M. / Leipzig 1999.
- Gabel, Ben: Der ewige Traum. In: Film und Kritik, 1/1992, S. 39–52.
- Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. Berlin / New York 1993.
- Gauthier, Christophe: La passion du cinéma. Ciné-philosophes, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Paris 1999.
- Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit in 1918–1933. Frankfurt a. M. 1987, Neuausgabe.
- Gayk, Andreas (Hg.): Seekamp. Die rote Kinderrepublik. Ein Buch von Arbeiterkindern für Arbeiterkinder. [1928]. Neuausgabe. Hg.: Jochen Zimmer, Axel Zimmermann. Stuttgart 1976.
- Gehrich, Peter / Borchert, Christian (Hg.): Dresden. Flug in die Vergangenheit. Bilder aus Dokumentarfilmen 1910–1949. Dresden/Basel 1993.
- Geller + Geller, Nachlass des Folkwang Auriga Verlags-Archivs (Hg.): Heinrich Hauser. »Bremsen, Halten, Aussteigen, Photographieren.« Düsseldorf 2002.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a. M. 2001.
- Gersch, Wolfgang / Hecht, Werner (Hg.): Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Filmprotokoll und Materialien. Leipzig 1971.
- Gesellschaft für Filmstudien (Hg.): Lichtspielräume. Kino in Hannover 1896–1991. Red.: Rolf Aurich, Susanne Fuhrmann, Pamela Müller. Hannover 1991.
- Ghali, Noureddine: L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Paris 1995.
- Gidal, Tim N.: Deutschland – Beginn des modernen Photojournalismus. Luzern / Frankfurt a. M. 1972.
- Giese, Hans-Joachim: Die Film-Wochenschau im Dienste der Politik. Dresden 1940.
- Gilbreth, Frank Bunker: Primer of Scientific Management. London 1912.
- Gnam, Arnulf: Der Film in seiner Bedeutung als Werbemittel. Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der staatswirtschaftlichen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. O. O., o. J. [München 1930].
- Godard, Jean-Luc: Einführung in eine wahre Geschichte des Kinos. [1980]. Frankfurt/M. 1984.
- Goergen, Jeanpaul: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Berlin 1989.
- Goergen, Jeanpaul: Dada-Berlin und das Kino. In: epd-Film 7/1990, S. 20–26.
- Goergen, Jeanpaul: Marke Herzfeld-Filme. Dokumente zu John Heartfields Filmarbeit 1917–1920. In: Honnef/Osterhausen 1994, S. 23–66.
- Goergen, Jeanpaul: Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago. (Deutschland 1931) aufgenommen von Heinrich Hauser. Eine Dokumentation. Berlin 1995.
- Goergen, Jeanpaul: Ungestellte Bilder der Wirklichkeit. Ein Programm zum 100. Geburtstag von Wilfried Basse. In: Filmblatt, 12 / Winter 1999/2000, S. 18–20.
- Goergen 1999/2000 a = Goergen, Jeanpaul: Schaffende Hände. Zur Gründung des »Instituts für Kulturforschung e. V.« vor 80 Jahren. In: Filmblatt, 12 / Winter 1999/2000, S. 4–7.
- Goergen, Jeanpaul: Die Angst vor dem Dokumentarischen. Die Stadt der Millionen. Ein Lebensbild Berlins. In: Filmblatt, 16 / Sommer 2001, S. 11–18.
- Goergen, Jeanpaul: Drei Männer und die Anfänge des deutschen Werbefilms. In: Schmidt/Wiesener 2002, S. 171–195.
- Goldbaum, Wenzel (Erläuterungen): Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920 nebst Ausführungsverordnung. Berlin o. J. [1920].
- Goll, Iwan: Gefangen im Kreise. Dichtungen, Essays und Briefe. Hg.: Klaus Schuhmann. Leipzig 1982.
- Graebner, Grith: »Dem Leben unter die Haut kriechen ...« Heinrich Hauser – Leben und Werk. Eine kritisch-biographische Werk-Bibliographie. Aachen 2001.
- Graeve, Inka: Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto. In: Berlinische Galerie 1988, S. 237–273.
- Grafe, Frieda: Ein Wilderer. Jean Painlevé. 1902–1989. In: Cinema, Zürich, 24/1997, S. 9–19.
- Grelier, Robert: Joris Ivens. Paris 1965.
- Grierson, John: Grundsätze des Dokumentarfilms [1933]. In: Hohenberger 1998, S. 100–114.
- Groll, Gunter: Film. Die unentdeckte Kunst. München 1937.
- Gründer, Horst: Geschichte der deutschen Kolonien. Paderborn/München/Wien/Zürich 1985.
- Gründer, Horst: Welteroberung und Christentum. Ein Handbuch zur Geschichte der Neuzeit. Gütersloh 1992.
- Guckes, Emil: Der Tonfilm als Werbemittel in Deutschland. Dissertation Leopold-Franzens-Universität zu Innsbruck, rechts- und staatswissenschaftliche Fakultät 1937.
- Guckes, Emil: Lichtbildwerbung. In: Kroth/Wagner 1938, S. 189–206.
- Günter, Roland / Hofmann, Paul / Günter, Janne (Hg.): Das Ruhrgebiet im Film. Oberhausen 1978.
- Güntner, Mathias: Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago. Ein Film von Heinrich Hauser. Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines Magister Artium der Universität Hamburg. Hamburg 1998.
- Günther, Walther: Der Deutsche Bildspielbund. In: Der Bildwart, 1 / Januar-Februar 1923, S. 42–43.
- Günther, Walther: Die Einstellung der Deulig (Deutsche Lichtbild-Gesellschaft und Deuligfilm A.-G.) zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 294–297.
- Günther, Walther: Städtefilme. Bemerkungen zu einer Seuche. Berlin o. J. [1925].

- Günther, Walther: Kulturfilm im Lichtspielhaus. In: Der Film, Nr. 5, 31. 1. 1926.
- Günther, Walther (Hg.): Verzeichnis deutscher Filme. Grundaussage. I. Lehr- und Kulturfilm. Berlin 1927.
- Günther, Walther: Städtefilme. Berlin 1928, zweite Auflage.
- Gutberlet, Marie-Hélène / Metzler, Hans-Peter (Hg.): Afrikanisches Kino. Unkel (Rhein) / Bad Honnef 1997.
- Gutehoffnungshütte Sterkrade (Hg.): Gutehoffnungshütte in zwei Jahrhunderten. Oberhausen 1958.
- Guter, Johannes: Der Industriefilm. In: Blätter vom Hause. Hauszeitschrift der Firma Henkel & Cie. AG, 2/1932, S. 36.
- Gutmann, Fritz: Die Einstellung der Dafa (Deutsch-Amerikanische Film-Union) zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 302–304.
- Haas, Samuel: Kulturbolschewismus. Ein Zeitspiegel. Zürich 1933.
- Haas, Wilhelm: Antlitz der Zeit. Sinfonie moderner Industriedichtung. Berlin o. J. [ca. 1925].
- Haas, Willy [als W. H.]: Der Heilige Berg. In: Film-Kurier, Nr. 296, 18. 12. 1926.
- Haas, Willy: Berlin, die Symphonie der Großstadt. In: Film-Kurier, Nr. 226, 24. 9. 1927.
- Haas, Willy: Im Lande des silbernen Löwen. In: Film-Kurier, Nr. 16, 18. 1. 1928.
- Haas, Willy: Der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920–1933. Hg.: Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm, Benno Wenz. Berlin 1991.
- Haendly, Karl: Heinrich Ernemann und sein Werk. Düsseldorf 1957 (Sonderdruck aus: Eichsfelder Heimatstimmen, 8 / 15. 4. 1957).
- Haffner, Sebastian: Von Bismarck zu Hitler. Ein Rückblick. München 1987.
- Hagener, Malte / Töteberg, Michael: Film – an international bibliography. Stuttgart/Weimar 2002.
- Hahn, Brigitte J.: Umerziehung durch Dokumentarfilm? Ein Instrument amerikanischer Kulturpolitik im Nachkriegsdeutschland (1945–1953). Münster 1997.
- Hake, Sabine: The Cinema's Third Machine. Writing on Film in Germany 1907–1933. Lincoln/London 1993.
- Hake, Sabine: Filmpublizistik der Weimarer Jahre, in: Bock/Jacobsen 1997, S. 25–36.
- Halfeld, Adolf: Amerika und der Amerikanismus. Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers. Jena 1927.
- Hanna-Daoud, Thomas: Die NSDAP und der Film bis zur Machtergreifung. Köln/Weimar/Wien 1996.
- Hapkemeyer, Andreas / Stasny, Peter (Hg.): Ludwig Hirschfeld-Mack. Bauhäusler und Visionär. Ostfildern-Ruit 2000.
- Hardy, Forsyth (Hg.): Grierson und der Dokumentarfilm. [1946]. Gütersloh 1947.
- Harms, B.: Film und Lichtbild in der Grundschule des Saargebietes. In: Der Bildwart, 8 / August 1926, S. 440–443.
- Hartlaub, Gustav Friedrich (Hg.): Graphische Werbekunst. Internationale Schau zeitgemäßer Reklame. Kunsthalle Mannheim. Mannheim 1927.
- Hartlaub 1927 a = Hartlaub, Gustav Friedrich: Werbekunst. In: Hartlaub 1927, S. 3–9.
- Haseloff, Gesine: Willy Zielke. Das filmische Werk zwischen Avantgarde und nationalsozialistischer Ästhetik. Diplomarbeit, Universität der Künste, Berlin, Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation. Berlin 2001.
- Hasenclever, Walter: Der Urwald in Paris. In: Film-Kurier, Nr. 139, 17. 6. 1926, Beilage Phoebus-Kurier, Nr. 53, 17. 6. 1926.
- Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. Konstanz 1994.
- Hattendorf, Manfred (Hg.): Perspektiven des Dokumentarfilms. München 1995.
- Hattendorf, Manfred: Fingierter Dokumentarfilm. Peter Delpeuts »The Forbidden Quest« (1993). In: Hattendorf 1995, S. 191–211.
- Hauptmann, Hans: Kultur-Bolschewismus. In: Der Weltkampf, 94/1931.
- Hauser, Heinrich: Friede mit Maschinen. Leipzig 1928.
- Hauser, Heinrich: Schwarzes Revier. Berlin 1930.
- Hauser 1930 a = Hauser, Heinrich: Die letzten Segelschiffe. Schiff Mannschaft Meer und Horizont. Berlin 1930.
- Hauser, Heinrich: Feldwege nach Chicago. Berlin 1931.
- Hauser, Heinrich: Kampf. Geschichte einer Jugend. Jena 1934.
- Hauser, Heinrich: Im Kraftfeld von Rüsselsheim. München 1940.
- Hauser, Heinrich: Brackwasser. [1928]. Hamburg 1957.
- Hauser, Heinrich: Donner überm Meer. [1929]. Hg.: Walter Delabar. Bonn 2001.
- Heffen, Annegret: Der Reichskunstwart. Kunstpolitik in den Jahren 1920–1933. Zu den Bemühungen um eine offizielle Reichskunstpolitik in der Weimarer Republik. Essen 1986.
- Heinroth, Oskar: Das Berliner Aquarium als Kulturfilm-Atelier. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 133–134.
- Heller, Heinz B.: Aus-Bilder. Anfänge der deutschen Filmpresse. In: Berg-Ganschow/Jacobsen 1987, S. 117–127.
- Hellwig, Albert (Erläuterungen): Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. Nebst den ergänzenden reichsrechtlichen und landesrechtlichen Bestimmungen. Berlin 1921.
- Helmstetter, Rudolf: László Moholy-Nagy: Versachlichung des Lichts, Verhaltenslehre jenseits der Kälte. In: Keitz/Hoffmann 2001, S. 123–146.
- Henkel K&A (Hg.): 90 Jahre Persil. Die Geschichte einer Marke. Düsseldorf o. J. [1997].
- Henkel & Cie GmbH (Hg.): Persil – der Weg einer Marke. Ein Markenname im Zeitgeschehen. Düsseldorf o. J. [1962].
- Herald, Heinz: Max Reinhardt. Bildnis eines Theatermannes. Hamburg 1953.
- Herbst, Helmut: Kameraarbeit in den zwanziger Jahren. Über das Selbstverständnis der Stummfilmkameramänner. In: Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft, 8/1990, S. 20–36.
- Hergersberg, Jochen / Koerber, Martin: Alte Kameras. In: Esser 1994, S. 95–110.
- Herlinghaus, Hermann: Slatan Dudow – sein Frühwerk. In: Filmwissenschaftliche Mitteilungen, 4/1962, S. 703–770.

- Hermand, Jost / Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978 / Frankfurt a. M. 1988.
- Herzberg, Georg: Rund um die Liebe. In: Film-Kurier, Nr. 111, 10. 5. 1929.
- Herzberg, Georg: Die Wunder der Welt. In: Film-Kurier, Nr. 147, 24. 6. 1930.
- Herzberg, Georg: Spielfilm, Dokumentarfilm, Kulturfilm ... Ein Versuch, klare Begriffe zu schaffen. In: Neue Filmwelt, 1/1949, S. 16–17.
- Herzfelde, Wieland: John Heartfield. Leben und Werk. [1962]. Berlin 1986.
- Heuss, Theodor: Metropolis. In: Die Hilfe, 4 / 15. 2. 1927, S. 108–109.
- Heuwinkel, Christiane: Dynamik der Bilder. László Moholy-Nagy und der Experimental- und Avantgardefilm heute. In: Jäger/Wessing 1997, S. 199–214.
- Hickethier, Knut: Zur Tradition schulischer Beschäftigung mit den Massenmedien. Ein Abriss der Geschichte deutscher Medienpädagogik. In: Schwarz 1974, S. 21–52.
- Hickethier, Knut: Geschichte des deutschen Fernsehens. Stuttgart/Weimar 1998.
- Hielscher, Friedrich: Das Reich. Berlin 1931.
- Hight, Eleanor M.: Moholy-Nagy: Photography and Film in Weimar Germany. Wellesley, Massachusetts 1985.
- Higson, Andrew (Hg.): Young and Innocent? The Cinema in Britain 1896–1930. Exeter 2002.
- Hildebrand, Gerhard K. (Hg.): Zur Geschichte des audiovisuellen Medienwesens in Deutschland. Trier 1976.
- Hinz, Berthold: »Zweierlei Kunst in Deutschland«. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 264–267.
- Hirdina, Heinz (Hg.): Das Neue Frankfurt / die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden 1984 / Berlin 1984. Zweite Auflage unter dem Titel: Neues Bauen Neues Gestalten. Das Neue Frankfurt / die neue Stadt. Eine Zeitschrift zwischen 1926 und 1933. Dresden 1991.
- Hirsch, Leo: Menschen im Busch. In: Berliner Tageblatt, Nr. 338, 20.7.1930.
- Hirschberg, Walter (Hg.): Neues Wörterbuch der Völkerkunde. Berlin 1988.
- Höbermann, Susanne / Müller, Pamela (Red.): Wir Wunderkinder. 100 Jahre Filmproduktion in Niedersachsen. Hg.: Gesellschaft für Filmstudien. Katalog zur Ausstellung im Historischen Museum Hannover vom 15. Oktober 1995 bis zum 14. Januar 1996. Hannover 1995.
- Hobsbawm, Eric J.: Das imperiale Zeitalter. 1875–1914. Frankfurt a. M. 1995.
- Höch, Hannah: Die Fotomontage. [1946]. In: Berlinische Galerie / Museumspädagogischer Dienst 1989, S. 218–219.
- Hofacker, Marion von: Richter's Films and the Role of the Radical Artist, 1927–1941, In: Foster 1998, S. 122–159.
- Hofacker 1998 a = Hofacker, Marion von: Bibliography. In: Foster 1998, S. 280–314.
- Hoffmann, E. T. A.: Gesammelte Werke. 4. Erzählungen, Kurzgeschichten, Anekdoten. Hamburg 1965.
- Hoffmann, Hilmar: Kunst und Künstler im Film – Grenzen, Möglichkeiten. In: Deutsche UNESCO-Kommission 1967, S. 16–41.
- Hoffmann, Hilmar: »Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit«. Propaganda im NS-Film. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1988.
- Hoffmann, Justin: Hans Richter: Constructivist Filmmaker. In: Foster 1998, S. 72–91.
- Hofmann, Paul (Bearb.): Filmschätzen auf der Spur. Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf 1994 / erweiterte Neuauflage 1997.
- Hofmannsthal, Hugo von: Das Reinhardt'sche Theater. In: Herald 1953, S. 99–103.
- Hohenberger, Eva: Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch. Hildesheim / Zürich / New York 1988.
- Hohenberger, Eva (Hg.): Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin 1998.
- Hohenberger 1998 a = Hohenberger, Eva: Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: Hohenberger 1998, S. 8–34.
- Holl, Ute: Kino. Trance & Kybernetik. Berlin 2002.
- Holland, Lotar: Wo bleibt das künstlerische Kino? In: Das Bild im Dienste der Schule und Volksbildung, 1 / Januar 1928, S. 8–9.
- Honnef, Klaus / Osterhausen, Hans-Jürgen von (Idee und Konzeption): John Heartfield. Dokumentation. Reaktionen auf eine ungewöhnliche Ausstellung. Köln 1994.
- Horak, Jan-Christopher: The Films of Moholy-Nagy. In: Afterimage, Rochester, 1/2 / 1985, S. 20–23.
- Horak, Jan-Christopher (Hg.): Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde 1919–1945. Madison, Wisconsin / London 1995.
- Horak, Jan-Christopher (Hg.): Berge, Licht und Traum. Dr. Arnold Fanck und der deutsche Bergfilm. München 1997.
- Horak 1997 a = Horak, Jan-Christopher: Vorwort. In: Horak 1997, S. 7–10.
- Horak 1997 b = Horak, Jan-Christopher: Dr. Arnold Fanck: Träume vom Wolkenmeer und einer guten Stube. In: Horak 1997, S. 15–67.
- Horak 1997 c = Horak, Jan-Christopher: Die Jagd nach den Bildern: Fotofilme von Chris Marker. In: Kämper/Tode 1997, S. 73–86.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Amsterdam 1947.
- Horstmann, Johannes (Hg.): Kirchliches Leben im Film. Mission und konfessionelle Jugend- und Sozialarbeit im Spiegel kirchlicher Filmproduktionen in Deutschland von den Anfängen des Films bis 1945. Schwerte 1981.
- Horstmann, Johannes (Hg.): Mission in filmischen Dokumenten. Kirchliche Filmproduktion zur deutschen Missionstätigkeit bis 1945. Loseblattsammlung. Mit Beiträgen von Heribert Bettscheider, Johannes Horstmann, Heiner Schmitt, Lothar Schreiner. Schwerte 1986.
- Horstmann, Johannes / Schmitt, Heiner: Die erhaltenen Filme: Technische Daten, Archiv-/Verleihnachweise und Inhaltsangaben. In: Horstmann 1981, S. 79–149.
- Hering, Herbert: Gegen den Paragraphengeist der

- behördlichen Kontingentschützer. In: *Film-Kurier*, Nr. 213, 9. 9. 1927.
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Hg.): *Dokumente zur Geschichte des deutschen Werbefilms*. Sachbearbeitung und Beiheft: Fritz Kempe. Beiheft zum FWU-Film FT 1617. München 1965.
- Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Hg.): *Menschen im Deutschland von 1932*. Beiheft zum Film FT 2000. München 1972.
- Institut für Film und Bild und Wissenschaft und Unterricht (Hg.): *Filmdokumente zur Geschichte. Weltgeschichte als Kolonialgeschichte*. Tondokumente. Interview Dr. Hans Barkhausen mit Dr. Hans Cürilis (Tonband Nr. 20 2490 und Nr. 22 2490). Medienkombination. München 1977.
- Institut für den Wissenschaftlichen Film (Hg.): »Tshan-Tänze in einem tibetanischen Lama-Kloster«, Nr. D 940/1967 und »Feste und Gebete in einem tibetanischen Lama-Kloster«, Nr. D 941/1967. Göttingen 1972.
- Internationale Kurzfilmtage Oberhausen (Hg.): *Industriefilmfaszination*. Oberhausen 1995, S. 105–168 [= Sonderdruck aus dem Katalog der 41. internationalen Kurzfilmtage Oberhausen 26. 4.–1. 5. 1995].
- Ivens, Joris: *Lehrling des Filmens*. In: Klaue/Lichtenstein/Wegner 1963, S. 243–258.
- Ivens, Joris: *Quelques réflexions sur les documentaires d'avant-garde*. [1931]. In: Grelier 1965, S. 142–144.
- Ivens, Joris: *The Camera and I*. Berlin (Ost) 1969.
- Jacobs, Lewis (Hg.): *The Documentary Tradition. From Nanook to Woodstock*. New York 1979, zweite Auflage.
- Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar 1993.
- Jacobsen, Wolfgang / Prümm, Karl / Wenz, Benno (Hg.): *Willy Haas. Der Kritiker als Mitproduzent*. Texte zum Film 1920–1933. Berlin 1991.
- Jaeger, Klaus / Kalbfleisch, Horst-Diether / Regel, Helmut (Zusammenstellung): *Information und Propaganda II. Der Weg ins Dritte Reich. Deutscher Film und Weimars Ende*. Oberhausen 1974.
- Jäger, Christian / Schütz, Erhard (Hg.): *Glänzender Asphalt*. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Berlin 1994.
- Jäger, Erich: *Lichtbild und Film*. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 349–356.
- Jäger, Ernst [als Ejott]: *Die Sozialdemokratie und der Film*. In: *Film-Kurier*, Nr. 160, 10.7.1925.
- Jäger, Ernst [als Ej]: *Berlins Filmproduktion braucht ein Film-Studio*. In: *Film-Kurier*, Nr. 255, 28. 10. 1927.
- Jäger, Gottfried / Wessing, Gudrun (Hg.): *über moholy-nagy*. Ergebnisse aus dem Internationalen László Moholy-Nagy Symposium, Bielefeld 1995, zum 100. Geburtstag des Künstlers und Bauhauslehrers. Bielefeld 1997.
- Jahnke, Eckart: *Kameramänner filmten aus Dachlaken*. In: *Film und Fernsehen*, 3/1973, S. 13–15.
- Jahrbuch der Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, siehe: *Sozialdemokratische Partei Deutschlands*.
- Janser, Andres / Rüegg, Arthur: *Hans Richter: Die neue Wohnung*. Architektur. Film. Raum. Baden 2001.
- Janser, Andres: *Only Film Can Make the New Architecture Intelligible*. Hans Richter's Die Neue Wohnung and the Early Documentary Film on New Architecture. In: Penz/Thomas 1997, S. 34–46.
- Janser, Andres: »Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau.« Bruno Taut und der Film. In: Nerdinger/Hartmann/Schirren/Speidel 2001, 267–274.
- Jaretzki, Helmut Jaro: *Reichsgesundheitswoche und Film*. In: *Film-Kurier*, Nr. 90, 17.4.1926.
- Jason, Alexander: *Handbuch der Filmwirtschaft*. Berlin 1930.
- Jaspers, Karl: *Die geistige Situation der Zeit*. Berlin 1932.
- Jeffrey, Ian: *Photography. A Concise History*. New York 1981.
- Jenks, Chris (Hg.): *Visual Culture*. London 1995.
- Jennings, Michael: *Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic*. In: *October* 93 / 2000, S. 23–57.
- Jochum, Norbert (Red.): *Das wandernde Bild*. Der Filmpionier Guido Seeber. Berlin 1979.
- John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*. Stuttgart/Weimar 1994.
- Jung, Uli: *Freiburger Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg*. In: *Filmblatt*, 16 / Sommer 2001, S. 29–33.
- Jünger, Ernst: *Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg.: Sven Olaf Berggötz. Stuttgart 2001.
- Jünger, Friedrich Georg: *Aufmarsch des Nationalismus*. Leipzig 1926.
- Junghans, Wolfram: *Das Tier als Filmdarsteller*. In: *Filmtechnik & Filmindustrie*, Nr. 3, 5. 2. 1926, S. 45–48.
- Junghans, Wolfram: *Kleintiere im Film*. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 123–132.
- Kaes, Anton (Hg.): *Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Weimarer Republik. 1918–1933. Stuttgart 1983.
- Kaes, Anton (Hg.): *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*. Tübingen 1978.
- Kaes, Anton: *Sites of Desire: The Weimar Street Film*. In: Neumann 1999, S. 26–32.
- Kalbus, Oskar: *Zeitfragen der Filmindustrie*. IX: *Kulturfilme*. In: *Film-Kurier*, Nr. 76, 3. 9. 1919.
- Kalbus, Oskar: *Der Deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*. Berlin 1922.
- Kalbus, Oskar: *Der Steinachfilm*. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 223–228.
- Kalbus 1924 a = Kalbus, Oskar: *Abriß einer Geschichte der deutschen Lehrfilmbewegung*. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 1–13.
- Kalbus, Oskar: *Querschnitt-Film*. In: *Film-Kurier*, Nr. 228, 24. 9. 1928.
- Kalbus 1928 a = Kalbus, Oskar: *Expressionismus und Film*. In: *Erwachen*. Zeitschrift für neue Wege der Seelenforschung, Erziehung und Kulturgestaltung. Sonderheft: *Die Zukunft des Films*. 1928, S. 251–270.

- Kalbus, Oskar: Pioniere des Kulturfilms. Ein Beitrag zur Geschichte des Kulturfilmschaffens in Deutschland. Karlsruhe 1956.
- Kamman, Uwe: Eugen Batz. Spuren und Strukturen. In: Wick 1991, S. 131–145.
- Kämper, Birgit / Tode, Thomas (Hg.): Chris Marker. Filmessayist. München 1997.
- Kändler, Klaus / Karolewski, Helga / Siebert, Ilse (Hg.): Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Berlin (Ost) 1987.
- Karlsch, Rainer: Die wirtschaftliche Entwicklung der Messter-Firmen. In: Loiperdinger 1994 a, S. 149–165.
- Kaufmann, Nicholas: Filmtechnik und Kultur. Stuttgart/Berlin 1931.
- Kaufmann, Nicholas: Das Kulturfilmschaffen der Ufa. In: Traub 1943, S. 165–183.
- Kaul, Fedor [als Ka].: Der Pflanzendoktor. In: Der Film, Nr. 4, 1. 3. 1927.
- Kaysers, Ulrich: Aus der Werkstatt eines Industrie-Films. In: Film-Kurier, Nr. 167, 5.8.1922.
- Kaysers, Ulrich: Der Kulturfilm in der Öffentlichkeit. In: Film-Kurier, Nr. 4, 5.1.1923.
- Keitz, Ursula von / Hoffmann, Kay (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895–1945. Marburg 2001.
- Keitz, Ursula von: Im Schatten des Gesetzes. Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918–1933. Diss. Univ. Zürich 2002. Marburg 2005.
- Kershaw, Ian: Hitler 1889–1936. Stuttgart 1998.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (Hg.): KINtop 3. Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann. Basel / Frankfurt a. M. 1994.
- Kessler, Frank / Lenk, Sabine / Loiperdinger, Martin (Hg.): KINtop 4. Anfänge des dokumentarischen Films. Basel / Frankfurt a. M. 1995.
- Kessler, Harry: Tagebücher 1918–1937. Hg.: Wolfgang Pfeiffer-Belli. Frankfurt a. M. 1982.
- Kessler, Harry: Gesammelte Schriften in drei Bänden. 2. Künstler und Nationen. Aufsätze und Reden 1899–1933. Hg.: Cornelia Blasberg, Gerhard Schuster. Frankfurt a. M. 1988.
- Kessler 1988 a = Kessler, Harry: Der neue deutsche Menschentyp. [1933]. In: Kessler 1988, S. 285–294.
- Kift, Dagmar (Hg.): Kirmes – Kneipe – Kino. Arbeiterkultur im Ruhrgebiet zwischen Kommerz und Kontrolle (1850–1914). Paderborn 1992.
- Kinter, Jürgen: Arbeiterbewegung und Film (1895–1933). Ein Beitrag zur Geschichte der Arbeiter- und Alltagskultur und der gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen Kultur- und Medienarbeit. Hamburg 1985.
- Kinter, Jürgen: »Durch Nacht zum Licht« – Vom Guckkasten zum Filmpalast. Die Anfänge des Kinos und das Verhältnis der Arbeiterbewegung zum Film. In: Kift 1992, S. 119–146.
- Kirchmayer, Joseph: Un pionnier: Hans Cürlis. In: Auditorium du Louvre / Goethe-Institut Paris 1992, S. 36–42.
- Klabund [d. i. Alfred Henschke]: Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde. Von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Leipzig 1922, dritte, neu durchgesehene und überarbeitete Auflage.
- Klaue, Wolfgang (Hg.): Alberto Cavalcanti. Berlin (Ost) 1962.
- Klaue, Wolfgang / Lichtenstein, Manfred / Wegner, Hans (Red.): Joris Ivens. Hg.: Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Club der Filmschaffenden der DDR. Berlin (Ost) 1963.
- Kleinhans, R. (Bearb.): Der Film und seine Bedeutung für die Landwirtschaft. Berlin 1929, dritte, vermehrte Auflage.
- Kleye, Herbert: Film und Lichtbild im Dienste der deutschen Arbeiterbewegung (1919–1933). In: Deutsche Filmkunst, 5/1956, S. 148–152.
- Kluge, Alexander: Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode. Frankfurt a. M. 1975.
- Klughardt, A.: Ernemann-Ernostar 1: 2,0, ein neuer lichtstarker Anastigmat. In: Die Kinotechnik, Nr. 2, 25. 1. 1925, S. 33–39.
- Knoche, Paul: Läßt sich die Empfindlichkeit des Rohfilms wesentlich steigern? In: Die Kinotechnik, Nr. 20, 25. 10. 1925, S. 512–514.
- Knopfe, Gerhard: Kleiner Mann, was nun? Traditionen und Ambitionen des populärwissenschaftlichen Films. In: Film und Fernsehen, 3/1983, S. 3–7.
- Ko, Youkyung: Zwischen Bildung und Propaganda. Laientheater und Film der Stuttgarter Arbeiterkulturbewegung zur Zeit der Weimarer Republik. Stuttgart/Leipzig 2002.
- Koebner, Thomas (Hg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart 2002.
- Koebner, Thomas (Hg.): Diesseits der »Dämonischen Leinwand«. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino. München 2003.
- Koerber, Martin: Oskar Messter – Stationen einer Karriere. In: Loiperdinger 1994 a, S. 27–91.
- Kohl, Karl-Heinz: Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie. Frankfurt a. M. / New York 1987.
- Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. Grundriß der Geschichte. Band 16. München/Wien 1984.
- Kommunales Kino Stuttgart (Hg.): Stuttgarter Architekturtag. 12.-14. Juli 2002. Neues Bauen – Deutsches Bauen. Architektur im Widerspruch. [Programmheft]. Stuttgart 2002.
- Kopf, Christine: »Der Schein der Neutralität« – Institutionelle Filmzensur in der Weimarer Republik. In: Koebner 2003, S. 451–466.
- Kordts, Friedrich: Zur Frage der Schmalfilm-Verbreitung in Deutschland. In: Der Bildwart, 10 / Oktober 1931, S. 452–458.
- Korte, Helmut (Hg.): Film und Realität in der Weimarer Republik. [1978]. Frankfurt a. M. 1980, ergänzt durch einen wissenschaftlichen Anhang.
- Korte, Helmut / Zahlten, Johannes (Hg.): Kunst und Künstler im Film. Hameln 1990.
- Koselleck, Reinhart (Hg.): Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert. Teil 2: Bildungsgüter und Bildungswissen. Stuttgart 1990.
- Kossowski, A.: Die Männer der Kurbel. IV: Karl Freund. In: Film-Kurier, Nr. 126, 30. 5. 1925.
- Koster, Simon: Deutsche filmkunst. Rotterdam 1931.
- Kracauer, Siegfried: Exotische Filme. In: Frankfurter Zeitung, Nr. 390, 28. 5. 1929.
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. [1960]. Frankfurt a. M. 1964.

- Kracauer, Siegfried: Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film. Frankfurt a. M. 1974.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. [1947]. Frankfurt a. M. 1984.
- Kraszna-Krausz, Andor: Glossen auf der Perforation. Amateur-Kinematographie. In: Die Filmtechnik, Nr. 11, 15. 10. 1925, S. 238–239.
- Kraszna-Krausz, Andor (Hg.): Kurbel! Ein Lehrbuch des Filmsports. Halle/Saale 1929.
- Kreimeier, Klaus: Aufklärung, Kommerzialisierung und Demokratie oder: Der Bankrott des deutschen Mannes. In: Belach/Jacobsen 1990, S. 9–18.
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München/Wien 1992.
- Kreimeier 1992 a = Kreimeier, Klaus: Anmerkungen zur Ufa-Kulturabteilung. In: Rother 1992, S. 12–15.
- Kreimeier, Klaus: Dokumentarfilm, 1892–1992. Ein doppeltes Dilemma. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 391–416.
- Kreimeier, Klaus: Joris Ivens – Revision einer Biografie. In: Barbian/Ruzicka 2001, S. 23–34.
- Kresse, Helmut: »Russenfilme« in Berlin. In: Kändler/Karolewski/Siebert 1987, S. 164–181.
- Kresse, Helmut: Internationale Arbeiterhilfe und Film in der Weimarer Republik. In: Prisma, 7/1976, S. 240–261.
- Kreutzberg, Lola: Tiere, Tänzerinnen und Dämonen. Dresden 1929.
- Krieger, Ernst: Der staatlich geförderte Propaganda- und Lehrfilm im Ausland. Aufgaben unserer Regierung. Berlin 1919.
- Krieger 1919 a = Krieger, Ernst: Vorwort. In: Universum-Film AG, Kulturabteilung o. J. [1919], S. 3–10.
- Krieger, Ernst: Die Einstellung der Ufa (Universum Film Aktiengesellschaft und Decla) zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 291–293.
- Krieger 1924 a = Krieger, Ernst: Der Titel beim Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 261–263.
- Krieger, Ernst: Sieben Jahre »Lehrfilm«. In: Film-Kurier, Nr. 179, 1. 8. 1925.
- Krönung, Andreas (Red.): Katalog 38. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen – Weg zum Nachbarn. Oberhausen 1992.
- Kroth, Horst / Wagner, Egon von (Hg.): Die Werbemittel. Ein Handbuch für Werbungtreibende. Berlin 1938.
- Kuball, Michael: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Band 1: 1900–1930 / Band 2: 1931–1960. Hamburg 1980.
- Kübler, Sabine: Paul Wolff – Frankfurt, Friedrich Seidenstücker – Berlin. Zwei Zeitgenossen fotografieren die 30er Jahre. In: Fotogeschichte, 28/1988, S. 43–48.
- Kühn, Gertraude / Tümmler, Karl / Wimmer, Walter (Red.): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. 2 Bde. Berlin (Ost) 1975/1978, zweite Auflage [veränderte Seitenzählung].
- Kühn, Michael: Unterrichtsfilm im Nationalsozialismus. Die Arbeit der Reichsstelle für den Unterrichtsfilm / Reichsanstalt für Bild und Film in Wissenschaft und Unterricht. Mammendorf/Obb. 1998.
- Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Hg.): Umbo. Vom Bauhaus zum Bildjournalismus. Düsseldorf 1995.
- Kurowski, Ulrich / Meyer, Andreas: Der Filmregisseur Peter Pewas. Materialien und Dokumente. Berlin 1981.
- Kurowski, Ulrich: Lexikon Film. München 1973.
- Lampe, Felix: Kulturfilm und Filmkultur. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 19–27.
- Lampe 1924 a = Lampe, Felix: Die amtlichen Bildstellen in Deutschland. In: Der Bildwart, 1/2 / Januar-Februar 1924, S. 5–11.
- Lampe 1924 b = Lampe, Felix: Das geographische Laufbild. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 135–140.
- Lampe, Felix: Die Geschichte der Bildstelle des Zentralinstituts. In: Der Bildwart, 4 / April 1925, S. 309–314.
- Lampe, Felix: Filmbegutachtungen bei der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. In: Der Bildwart, 9 / September 1927, S. 584–589.
- Lampe, Gerhard: Dokumentarfilm. In: Schanze 2002, S. 68–72.
- Landau, Igor: Das Theater der reinen Filmkunst. Schafft Kunststätten der X. Muse. In: Der Film, Nr. 15, 15.8.1927.
- Lange, Konrad: Nationale Kinoreform. Mönchengladbach 1918.
- Lange, Konrad: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920.
- Langemann [Verkehrsdirektor]: Städtewerbung durch den Film. In: Die Reklame, 2. Septemberheft 1932, S. 512–514.
- Langewiesche, Dieter: Liberalismus in Deutschland. Frankfurt a. M. 1988.
- Laser, Björn: Kulturbolschewismus. Ein politisches Schlagwort in den 20er und 30er Jahren. Magisterarbeit Universität Siegen. Siegen 1997.
- Laser, Björn: »Kulturbolschewismus«: Eine deutsche Schicksalsfrage? Zur Verwendungslogik eines zentralen Abwertungs- und Ausgrenzungsbegriffs der Weimarer Republik. In: Raulet 2001, S. 328–348.
- Lassally, Arthur: Der technische Film 1934. In: Die Kintotechnik, Nr. 17, 5. 9. 1935, S. 291–292.
- Lauterbach, Burkhart (Hg.): Großstadtmenschen. Die Welt der Angestellten. Frankfurt a. M. 1995.
- Lauterer, Karl: Lehrbuch der Reklame. Einführung in das Werbewesen. Wien/Leipzig 1923.
- Leonard, Yvonne: Die verdoppelte Illusion – der proletarische Film zwischen Traumfabrik und Wirklichkeit. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 526–542.
- Lepsius, Rainer M.: Die Bundesrepublik Deutschland in der Kontinuität und Diskontinuität historischer Entwicklungen. Einige methodische Überlegungen. In: Conze/Lepsius 1983, S. 11–19.
- Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne. Hors-série / Archives. L'Age d'Or. Correspondance Luis Buñuel – Charles de Noailles. Lettres et documents (1929–1976). Paris 1993.
- Leszel, von: Die Berliner Urania und der Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 336–342.
- Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M. 1994.
- Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Stu-

- dien zur Literatur des »Weißen Sozialismus«. Stuttgart 1975, zweite durchgesehene Auflage.
- Lichtbild- und Filmarchiv der Stadt Düsseldorf (Hg.): Städtisches Bild- und Filmverzeichnis. Düsseldorf 1928.
- Linse, Ulrich: »Technische Kulturdenkmale« im »Laufbild«. Über die Anfänge der filmischen Dokumentation industriearchäologischer Denkmäler. In: Technikgeschichte, Düsseldorf, 4/1988, S. 323–337.
- Linssen, Céline / Schoots, Hans / Gunning, Tom (Hg.): Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Filmliga 1927–1933. Amsterdam 1999.
- Lippert, Klaus: Bauhaus und Kinematographie. In: Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach 12. Hg.: Horst Knietsch. Berlin (Ost) 1981, S. 241–254.
- Lissitzky, El / Arp, Hans: Die Kunstismen. [1925]. New York 1968, Reprint.
- Locatelli, Massimo: Béla Balázs. Die Physiognomie des Films. Berlin 1999.
- Löhnert, Peter / Mustroph, Heinz: Die Entwicklung der Produktion photographischer Materialien, der Aufbau und die ersten Jahre der Filmfabrik Wolfen von der Gründung 1909 bis 1918. Von der Trockenplatte zum schwarz/weiß Kinefilm. Wolfen 1987.
- Löhnert, Peter / Mustroph, Heinz: Die Entwicklung der Produktion photographischer Materialien. Der Ausbau der Filmfabrik Wolfen 1919 bis 1925. Wolfen 1989.
- Loiperdinger, Martin: Die Geschichte vom Stahlhüter Willy Zielke und die Reichsbahn. In: Filmwärts, 30 / Juni 1994, S. 48–52.
- Loiperdinger 1994 a = Loiperdinger, Martin (Hg.): Oskar Messter. Filmpionier der Kaiserzeit. Basel, Frankfurt a. M. 1994.
- Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifepflege. In: Jacobsen/Kaes/Prinzler 1993, S. 479–498.
- Loiperdinger, Martin / Pulch, Harald: Geschichte des Werbefilms in Deutschland. In: Krönung 1992, S. 83–86.
- London, Kurt [als L-d-n]: Weltstadt in Flegeljahren. In: Der Film, Nr. 40, 3.10.1931.
- Lorant, Stefan: Wir vom Film. Das Leben, Lieben, Leiden der Filmstars. [1928]. München 1986.
- Luck, Mike: Zur historisch-wirtschaftlichen Entwicklung der Eastman Kodak AG in Deutschland. Diplomarbeit, Humboldt-Universität Berlin, Wirtschaftswissenschaftliche Fakultät, 1996.
- Lüdecke, Theodor: Das amerikanische Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas. Leipzig 1925.
- Lüdecke, Theodor: Amerikanismus als Schlagwort und als Tatsache. In: Deutsche Rundschau, 222/1930, S. 214–21.
- Lüdecke, Heinz [als H. L.]: »... nicht sein kann, was nicht sein darf.« In: Rote Fahne, Nr. 213, 22.11.1931.
- Lüdecke, Willi: Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919–1933). Berlin 1973.
- Lüdtke, Alf: Betriebe als Kampffeld. Kontrolle, Notwendigkeits-Kooperation und »Eigensinn«. Beispiele aus dem Maschinenbau, 1890–1940. In: Seltz 1986, S. 103–139.
- Lummerzheim, Hermann: Das Agfa-Schmalfilm-Handbuch. Harzburg 1935/1936, zweite Auflage.
- Lyon, Marcell: Die Zukunft des militärischen Films. In: Kinematograph, Nr. 638, 26.3.1919.
- Maase, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt a. M. 1997.
- Marcus, Paul [als P. M.]: Ein Werbefilm – wie er nicht sein soll! In: LichtBildBühne, Nr. 47, 25.2.1929.
- Marcus 1929 a = Marcus, Paul [als P. M.]: Der Film auf der Reklameschau. In: LichtBildBühne, Nr. 191, 12.8.1929.
- Marcus 1929 b = Marcus, Paul [als P. M.]: Im Zeichen des Reklamefilms. Der erste Tag der Werbefilm-Tagung. In: LichtBildBühne, Nr. 193, 14.8.1929.
- Marcus 1929 c = Marcus, Paul [als P. M.]: Der zweite Tag der Werbefilmtagung. In: LichtBildBühne, Nr. 194, 15.8.1929.
- May, Rainhard / Jackson, Hendrik (Hg.): Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf – antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil. Berlin 2001.
- Mayer, Carl: Wie ich zur Idee des Berlin-Films kam. [1927]. In: Goergen 1989, S. 115.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Düsseldorf/Wien 1968.
- Mecheril Paul / Teo, Thomas (Hg.): Psychologie und Rassismus. Hamburg 1997.
- Medina, Paul: Nur ein paar Stunden (»Rien que les heures«). In: Film-Kurier, Nr. 250, 25.10.1926.
- Mees, C. E. Kenneth: Liebhaber-Kinematographie. In: Die Kinotechnik, Nr. 11/12, 25.6.1924, S. 168–174.
- Meisel, Edmund: Edmund Meisel über seine Berlin-Musik. [1927]. In: Goergen 1989, S. 116.
- Mendel, Georg Victor: Kulturfilm und Publikum. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 322–327.
- Mendelssohn, Peter de: Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse. Frankfurt a. M. / Berlin / Wien 1982, überarbeitete und erweiterte Ausgabe.
- Mergner, Gottfried / Häfner, Ansgar (Hg.): Der Afrikaner im deutschen Kinder- und Jugendbuch. Untersuchungen zur rassistischen Stereotypenbildung im deutschen Kinder- und Jugendbuch von der Aufklärung bis zum Nationalsozialismus. Hamburg 1989, zweite überarbeitete Auflage.
- Messter, Oskar: Der Film als politisches Werbemittel. [1916]. In: Kessler/Lenk/Loiperdinger 1994, S. 93–102.
- Messter, Oskar: Mein Weg mit dem Film. Berlin 1936.
- Meyer, Fritz: Was ist ein Lehrfilm? In: Der Bildwart, 5/6 / Mai-Juni 1924, S. 112 [Antwort auf eine Umfrage].
- Meyer, Heinz: Der Mensch und das Tier. Anthropologische und kultursoziologische Aspekte. München 1975.
- Michaelis, Heinz [als H. M-s]: Der Steinach-Film. In: Film-Kurier, Nr. 12, 15.1.1923.
- Michaelis, Heinz: Das Märchen und der Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 115–116.
- Michaelis, Heinz: Der soziale Film. In: Süddeutsche Filmzeitung, Nr. 37, 10.9.1926.
- Mierau, Fritz (Hg.): Russen in Berlin 1918–1933. Eine kulturelle Begegnung. Leipzig 1987; Weinheim/Berlin 1988, erweiterte Lizenzausgabe.
- Miethe, A.: Der Kulturfilm und die Fortschritte der

- Kinotechnik. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 374–377.
- Miller-Lane, Barbara: Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945. Braunschweig/Wiesbaden 1986.
- Möbius, Hanno / Vogt, Guntram: Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im deutschen Film. Marburg 1990.
- Moeller van den Bruck, Arthur: Das Dritte Reich. Berlin 1923.
- Moholy-Nagy, László: film im bauhaus. In: Film-Kurier, Nr. 296, 18. 12. 1926.
- Moholy-Nagy, László: Malerei Fotografie Film. [1927]. Mainz/Berlin 1967, Reprint.
- Moholy-Nagy, László: Neue Filmexperimente. [1933]. In: Passuth 1987, S. 332–336.
- Moholy-Nagy, László: »Dynamik der Großstadt«. Skizze zu einem Filmmanuskript. [1924]. Reprint. Berlin 1992.
- Moholy-Nagy, Sibyl: László Moholy-Nagy, ein Totalexperiment. Mainz/Berlin 1972.
- Molderings, Herbert: Fotografie in der Weimarer Republik. Berlin 1988.
- Molderings, Herbert: Umbo – Vom Bauhaus zum Bildjournalismus. In: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1995, S. 21–75.
- Moreck, Curt: Sittengeschichte des Kinos. Dresden 1926.
- Mörtzsch, Friedrich: Die Industrie auf Zelluloid. Film für die Wirtschaft. Düsseldorf 1959.
- Morus [d. i. Richard Lewinsohn]: Pazifist Hugenberg. In: Die Weltbühne, Nr. 46, 15. 11. 1927, S. 761–763.
- Mosler, Hermann (Hg.): Die Verfassung des Deutschen Reichs vom 11. August 1919. Stuttgart 1988, Reprint, bibliografisch ergänzte Ausgabe.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Reinhard Mumm – der »Vater« des Lichtspiel- und des Schmutz- und Schundgesetzes in der Weimarer Republik. In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft. Schriftenreihe der Hochschule für Film und Fernsehen der DDR »Konrad Wolf«, 34/1988, S. 207–220.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Vom Aufstieg des Tonfilms zur digitalen Bildproduktion. In: Polzer 2002, S. 55–95.
- Mühsam, Kurt: Film und Kino. Dessau 1927.
- Müller, Oscar (Hg.): Krisis. Ein politisches Manifest. Weimar 1932.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander (Hg.): Televisionen. Frankfurt a. M. 1999.
- Münker, Stefan / Roesler, Alexander / Sandbothe, Mike (Hg.): Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M. 2003.
- Münzenberg, Willi: Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda. Berlin 1925.
- Musser, Charles: Der frühe Dokumentarfilm. In: Nowell-Smith 1998, S. 80–88.
- Nerdinger, Winfried / Hartmann, Kristiana / Schirre, Mathias / Speidel, Manfred (Hg.): Bruno Taut 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde. Stuttgart/München 2001.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): Wem gehört die Welt – Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. Berlin 1977.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst / Freunde der Deutschen Kinemathek (Hg.): Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik. Berlin 1977.
- Neumann, Dietrich (Hg.): Film Architecture. Set Designs from Metropolis to Blade Runner. München, London, New York 1999.
- Nichols, Bill: Documentary Theory and Practice. In: Screen, 4/1976, S. 34–38.
- Nichols, Bill: Dokumentarfilm – Theorie und Praxis. In: Hohenberger 1998, S. 164–182.
- Nichols, Bill: Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. In: Critical Inquiry, Chicago, 4 / Sommer 2001, S. 580–610.
- Nipperdey, Thomas: Wie das Bürgertum die Moderne fand. Berlin 1988.
- Nitsch, Franz / Fischer, Jürgen / Stock, Klaus (Hg.): 90 Jahre Arbeitersport. Münster 1985.
- Nobis, Norbert / Pollmann, Ute (Bearb.): Ella Bergmann-Michel 1895–1971. Collagen, Malerei, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik, Fotos, Reklame, Entwürfe. Hannover 1990.
- Nössig, Manfred / Rosenberg, Johanna / Schrader, Bärbel: Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918–1933. Berlin/Weimar 1980.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998.
- Odin, Roger: Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: Blümlinger 1990, S. 125–146.
- Oertel, Rudolf: Film Spiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films. Wien 1941.
- Olinsky, Fritz [als Oly]: Erstaufführung des Rheinfilms. In: Berliner Börsen-Zeitung, 30.11.1922.
- Olinsky, Fritz: Tendenzen der Filmwirtschaft und deren Auswirkungen auf die Filmpresse. Phil. Diss. Berlin 1931.
- Olinsky 1931 a [als Oly] = Olinsky, Fritz: Weltstadt in Flegeljahren. In: Berliner Börsen-Zeitung, 3. 10. 1931.
- Oswald, Richard: Der Film als Kulturfaktor. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 103–106.
- Ottomeyer, Klaus: Psychoanalytische Erklärungsansätze zum Rassismus. Möglichkeiten und Grenzen. In: Mecheril/Teo 1997, S. 111–113.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart 1988.
- Pallat, Ludwig: Zum Ausscheiden von Professor Lampe aus der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. In: Der Bildwart, 4 / April 1931, S. 157–161.
- Pander, Hans [als H. P.]: Eine Fuchsjagd auf Schneeschuhen durchs Engadin. In: Film-Kurier, Nr. 234, 23. 10. 1922.
- Parkner, Fr.: Schmachhafte Kost. Ein Gang durch die Fabriken der Maggi-Gesellschaft. In: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens. Band 8. Stuttgart/Berlin/Leipzig 1902, S. 201–218.
- Paschen, Joachim: AV-Medien für die Bildung. Eine illustrierte Geschichte der Bildstellen und des Instituts für Film und Bild und Wissenschaft und Unterricht. München 1983.
- Passuth, Krisztina: Moholy-Nagy. Weingarten 1986 / Dresden 1987.
- Paulick, Richard: Wie wohnen wir gesund und wirtschaftlich? Nach dem gleichnamigen Kulturfilm

- der Humboldt-Film GmbH – Berlin bearbeitet in Verbindung mit dem Filmausschuss für Bau- und Siedlungswesen. Berlin 1927.
- Peach, Mark: »Der Architekt Denkt, die Hausfrau Lenkt.« German Modern Architecture and the Modern Woman. In: *German Studies Review*, 3/1995, S. 441–463.
- Penz, François / Thomas, Maureen (Hg.): *Cinema & Architecture*. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia. London 1997.
- Petersen, Klaus: *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart/Weimar 1995.
- Petric, Vlada: *Constructivism in Film. The Man with the Movie Camera. A Cinematic Analysis*. Cambridge 1987.
- Petzet, Wolfgang: *Verbotene Filme. Eine Streitschrift*. Frankfurt a. M. 1931.
- Peukert, Detlev J. K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Frankfurt a. M. 1987.
- Pfeffer, Gulla: *Die weiße Mah. Allein bei Urvölkern und Menschenfressern*. Minden i. W. / Berlin / Leipzig 1929.
- Pfeiffer, Heinrich (Hg.): *Das deutsche Lichtbildbuch. Filmprobleme von gestern und heute*. Berlin 1924.
- Pick, Lupu: *Die Einstellung der Rex-Film A.-G. zum Kulturfilm*. In: *Beyfuß/Kossowsky 1924*, S. 305–306.
- Pieck, Arthur: *Polizeiknüppel über Deutschland. Kulturreaktion gegen Arbeiterschaulpieler*. In: *Arbeiterbühne und Film*, 4 / April 1931, S. 21–23.
- Pinschewer, Julius: *Politische Propaganda*. In: *Mitteilungen des Vereins Deutscher Reklamefachleute*, 2 / Februar 1915, S. 35–38.
- Pinschewer, Julius: *Trickfilm und Werbung*. In: *Wirtschaft und Werbung*, 15 / 1. Augustheft 1955, S. 351–352.
- Pinthus, Kurt: *Colin Ross' Weltreisefilm*. In: *Das Tage-Buch*, Heft 2, 10. 1. 1925.
- Pinthus 1925 a = Pinthus, Kurt: *Wege zu Kraft und Schönheit*. In: *Das Tage-Buch*, Heft 12, 21. 3. 1925, S. 436–438.
- Pinthus, Kurt: *Der Film der Geschlechtskrankheiten*. In: *Das Tage-Buch*, Heft 12, 20. 3. 1926, S. 472–473.
- Pirandello, Luigi: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Hg.: Michael Rössner. Bd. 1: *Die Aufzeichnungen des Kameramanns Serafino Gubbio*. [1925]. Berlin 1997.
- Piscator, Erwin: *Zeittheater. »Das Politische Theater« und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hamburg 1986.
- Plage, Friedrich: *Was ist ein Lehrfilm?* In: *Der Bildwart*, 3/4, März/April 1924, S. 56–59 [Antwort auf eine Umfrage].
- Plaut, Richard: *Taschenbuch des Films*. Zürich 1938.
- Plessner, Helmuth: *Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kultursoziologie*. Frankfurt/M. 1974.
- Plessner 1974 a = Plessner, Helmuth: *Die Legende von den zwanziger Jahren*. [1962]. In: *Plessner 1974*, S. 87–102.
- Plumpe, Gerhard: *Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme*. In: *Text und Kritik*, 9/2001, S. 7–15.
- Podoll, Klaus / Lüning, J.: *Geschichte des wissenschaftlichen Films in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895–1929*. In: *Fortschritte der Neurologie · Psychiatrie*, 3 / März 1998, S. 122–132.
- Podoll, Klaus: *Geschichte des Lehrfilms und des populärwissenschaftlichen Aufklärungsfilms in der Nervenheilkunde in Deutschland 1895–1929*. In: *Fortschritte der Neurologie Psychiatrie*, 2000, S. 523–529.
- Pollack, Heinz [als H. Pol]: *Schlecht verfilmtes Berlin. Kulturkino ohne Kultur*. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 129, 30. 5. 1925.
- Polzer, Joachim (Hg.): *Aufstieg und Untergang des Tonfilms. Die Zukunft des Kinos: 24p?* Potsdam 2002.
- Postman, Neil: *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a. M. 1985.
- Prels, Max: *Kino*. Bielefeld/Leipzig o. J. [1919].
- Preuk, Hedwig: *Deutsche Expeditionsfilme der 20er und 30er Jahre. Studien zu einem Genre aus der Entwicklung des Kulturfilms*. Magisterarbeit. München 1985.
- Pringsheim, Klaus: *Die Stellung der Musik zum Kulturfilm*. In: *Beyfuß/Kossowsky 1924*, S. 328–332.
- Prinzler, Hans Helmut: *Der Umgang mit Film und mit Menschen. Notizen zu Joris Ivens*. In: *Filme*, 4/1980, S. 16–19.
- Prodoliet, Simone: *Wider die Schamlosigkeit und das Elend der heidnischen Weiber. Die Basler Frauenmission und der Export des europäischen Frauenideals in die Kolonien*. Zürich 1987.
- Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg (Hg.): *Vorwärts – und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930*. Berlin 1982.
- Prümm, Karl: *Die beseelte Maschine. Das Organische und Anorganische in der »Kino-Debatte« und in der frühen Filmtheorie*. In: *Eggert/Schütz/Sprengel 1995*, S. 145–172.
- Prümm, Karl: *Mit den Sinnen drehen. Der Filmkritiker Willy Haas*. In: *Haas 1991*, S. 9–25.
- Putz, Petra: *Waterloo in Geiseltalsteig. Die Geschichte des Münchner Filmkonzerns Emelka (1919–1933) im Antagonismus zwischen Bayern und dem Reich*. Trier 1996.
- Quaresima, Leonardo (Hg.): *Walter Ruttmann. Cinema, pittura, ars acustica*. Rovereto 1994.
- Quaresima, Leonardo: *Arnold Fanck – Avantgardist*. In: *Bock/Töteberg 1992*, S. 250–253.
- Ramin, Robert: *Film und Sport*. In: *Kinematograph*, Nr. 1026, 17. 10. 1926.
- Rapp, Christian: *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien 1997.
- Rapp, Christian: *Körper macht Kino. Skilaufen, Laufbild und der Weiße Rausch*. In: *Aspetsberger 2002*, S. 79–84.
- Rasch, Heinz / Rasch, Bodo (Hg.): *Gefesselter Blick. 25 kurze Monographien und Beiträge über neue Werbegestaltung*. [1930]. Baden (Schweiz) 1996, Reprint.
- Rasch, Manfred / Ellerbrock, Karl-Peter / Köhne-Lindenlaub, Renate / Wessel, Horst A. (Hg.): *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen- und Stahlindustrie*. Essen 1997.
- Rath, Willy: *Kulturfilm und Dichtung*. In: *Beyfuß/Kossowsky 1924*, S. 87–91.
- Raulet, Gérard (Hg.): *Historismus, Sonderweg und Dritte Wege*. Frankfurt a. M. 2001.

- Rees, A. L.: A history of experimental film and video. London 1999.
- Regel, Helmut: Der Schwarze und sein »Bwana«. Das Afrika-Bild im deutschen Film. In: Schönig 1997, S. 62–71.
- Reger, Erik: Union der festen Hand. Roman einer Entwicklung. [1931]. Berlin 1946.
- Reichert, Ramón: Der Arbeitsstudienfilm. Eine verborgene Geschichte des Stummfilms. In: medien & zeit, 5/2002, S. 46–57.
- Reichs-Kino-Adreßbuch 1931. Berlin 1931.
- Reinhardt, Dirk: Von der Reklame zum Marketing. Geschichte der Wirtschaftswerbung in Deutschland. Berlin 1993.
- Renner, Frumentius: St. Ottilien – Sein Werden und Wirken. St. Ottilien 1985, vierte, erweiterte Auflage.
- Rennings, Jost van: Die gefilmte Zeitung. Werden, Struktur, Wirkung, Wesen und Aspekte der Filmwochenschau. Inaugural-Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München. München 1956.
- Reno, Paul: Braucht der Kulturfilm ein Manuskript? In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 244–245.
- Rentschler, Eric: Hochgebirge und Moderne. Eine Standortbestimmung des Bergfilms. In: Film und Kritik 1/1992, S. 8–27.
- Richter 1928 = Richter, Hans: Programm der Gesellschaft Neuer Film. [1928]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 39–40.
- Richter 1928 a = Richter, Hans: Filmstudio – Industrie – Staat. [1928]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 40–42.
- Richter, Hans: Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen. [1929]. Zürich 1968, Reprint und Neuausgabe / Frankfurt a. M. 1981, Taschenbuchausgabe.
- Richter 1929 a = Richter, Hans: Film von morgen. [1929]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 56–62.
- Richter 1929 b = [Richter, Hans:] Der absolute Film braucht die Industrie. Ein Gespräch mit Hans Richter. [1929]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 43–45.
- Richter 1929 c = Richter, Hans: Das Filmstudio. [1929]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 55.
- Richter 1929 d = Richter, Hans: Aufgaben eines Filmstudios. [1929]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 50–51.
- Richter 1929 e = Richter, Hans: Avantgarde im Bereich des Möglichen. [1929]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 46–47.
- Richter 1929 f = Richter, Hans: Leitsätze einer Vorhutarbeit. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 46.
- Richter 1930 = Richter, Hans: Der moderne Film. [1930]. In: Freunde der Deutschen Kinemathek 2003, S. 62–65.
- Richter, Hans: Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms. [1940]. In: Blümlinger/Wulff 1992, S. 195–198.
- Richter, Hans: Der politische Film. [1944]. In: Witte 1972, S. 61–78.
- Richter, Hans: Der avantgardistische Film in Deutschland (von 1921–1951). In: Cinéaste. Sonderheft Deutsche Filmtage Göttingen 1953, S. 13–23.
- Richter, Hans: Der Kampf um den Film. Für einen gesellschaftlich verantwortlichen Film. Hg.: Jürgen Römhild. Frankfurt a. M. / München / Wien 1976.
- Richter, Hans (Hg.): G. Material zur elementaren Gestaltung. 1923–1926. Hg.: Marion von Hofacker. 1986, Reprint.
- Richter, Wilhelm: Der Film als Volksbildner. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 36–41.
- Ricklinger, Erich: Die Einstellung der Emelka (Münchener Lichtspielkunst) zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 300–301.
- Riezler, W.: Form, Foto und Film. In: Die Form, 14/1929, S. 365–369.
- Rikli, Martin: Neue Hilfsmittel auf dem Gebiete der Mikro-Kinematographie und der Mikro-Moment-Photographie. In: Filmtechnik, Nr. 8, 17.4.1926, S. 154–157.
- Rikli, Martin: Am Rande der Sahara. Berlin, o. J. [ca. 1930].
- Rikli, Martin: Ich filmte für Millionen. Fahrten, Abenteuer und Erinnerungen eines Filmberichters. Berlin o. J. [1942].
- Roberts, Graham: The Man with the Movie Camera. London / New York 2000.
- Rodenberg, Hans: Protokoll eines Lebens. Erinnerung und Bekenntnis. Hg.: Rolf Richter. Berlin (Ost) 1980.
- Roerber, Georg / Jacoby, Gerhard: Handbuch der filmwirtschaftlichen Medienbereiche. München 1973.
- Roellenbleg, Heinrich: Praxis der Wochenschau. In: Berliner Tageblatt, Nr. 528, 6. 11. 1932.
- Roellenbleg, Heinrich: Beiwerk? In: Reichsfilmblatt, Nr. 24, 18. 6. 1927.
- Roh, Franz: Ausstellungen von heute. In: Das Neue Frankfurt, 6/1930, S. 296.
- Roh, Franz: Photos von Aenne Biermann (Gera). [1928]. In: Eskildsen 1987, S. 114–115.
- Rohde, Georg (Hg.): Edwin Redslob zum 70. Geburtstag. Eine Festgabe. Berlin 1955.
- Rommelpacher, Birgit: Psychologische Erklärungsmuster zum Rassismus. In: Mecheril/Teo 1997, S. 53–64.
- Rosenberg, Arthur: Geschichte der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 1970.
- Rosenfeld, Hermann: Die Einstellung der Nationalfilm-Aktiengesellschaft zum Kulturfilm. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 298–299.
- Rosenthal, Alan: The New Documentary in Action. A Casebook in Film Making. Berkeley / Los Angeles / London 1972.
- Rosenthal, Alan: The Documentary Conscience. A Casebook in Film Making. Berkeley / Los Angeles / London 1980.
- Rosenthal, Alfred [als Aros]: Das Kulturfilm-Problem. In: Kinematograph, Nr. 1016, 8.8.1926.
- Rotha, Paul: Documentary Film. [1936]. London 1952, dritte, überarbeitete und ergänzte Auflage.
- Rothe, A. von: Operationsfilme. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 229–234.
- Rothe, Norbert: Naturalismus-Debatte. In: Barck/Schlenstedt/Bürgel/Giel/Schiller 1994, S. 340–343.
- Rother, Rainer (Hg.): Ufa-Magazin. Die Ufa 1917–1945. Das deutsche Bilderimperium. Eine Ausstel-

- lung des Deutschen Historischen Museums und der Stiftung Deutsche Kinemathek. Nr. 3: Fridericus Rex. Berlin 1992.
- Rother, Rainer (Hg.): Sachlexikon Film. Hamburg 1997.
- Rouch, Jean / Sembène, Ousmane: »Du schaust uns an, als wären wir Insekten.« Eine historische Gegenüberstellung zwischen Jean Rouch und Ousmane Sembène im Jahr 1965. In: Gutberlet/Metzler 1997, S. 29–32.
- Ruchatz, Jens: Licht und Wahrheit. Eine Mediumgeschichte der fotografischen Projektion. München 2003.
- Ruprecht, Horst: Die Phasenentwicklung der Schulfilmbewegung in Deutschland. Inaugural-Dissertation, Ludwig-Maximilian-Universität München, Philosophische Fakultät. München 1959.
- Ruprecht, Horst: Lehren und Lernen mit Filmen. Bad Heilbrunn/Obb. 1970.
- Ruthenberg, Peter (Hg.): Anzeiger. Wie Fritz Högers Anzeiger-Hochhaus zum Mittelpunkt des neuen Kunst- und Medienzentrums an Hannovers Goseriede wurde. Hannover 1997.
- Ruttmann 1919/20 = Ruttmann, Walter: Ruttmann, Walter: Malerei mit Zeit. [1919/20]. In: Goergen 1989, S. 73–74.
- Ruttmann 1920 = Ruttmann, Walter: Verfahren und Vorrichtung zum Herstellen kinematographischer Bilder. [1920]. In: Goergen 1989, S. 76–77.
- Ruttmann 1921 = Ruttmann, Walter: Einladung zur Uraufführung von Lichtspiel opus 1. [1921]. In: Goergen 1989, S. 78.
- Ruttmann 1925 = Ruttmann, Walter: Kino als Kunst. [1925]. In: Goergen 1989, S. 78.
- Ruttmann 1926 = Ruttmann, Walter: Mein neuer Film. [1926]. In: Goergen 1989 S. 78–79.
- Ruttmann 1927 = Ruttmann, Walter: Der neue Film. [1927]. In: Goergen 1989, S. 80.
- Ruttmann 1927 a = Ruttmann, Walter: Wie ich meinen Berlin-Film drehte. [1927]. In: Goergen 1989, S. 80.
- Ruttmann 1927 b = Ruttmann, Walter: Berlin? – Berlin! [1927]. In: Goergen 1989, S. 79.
- Ruttmann 1927 c = Ruttmann, Walter: Berlin als Filmstar. [1927]. In: Goergen 1989, S. 79.
- Ruttmann 1928 = Ruttmann, Walter: Die Russen und wir. [1928]. In: Goergen 1989, S. 83.
- Ruttmann 1929 = Ruttmann, Walter: Der isolierte Künstler. [1929]. In: Goergen 1989, S. 85–88.
- Ruttmann 1930 = Ruttmann, Walter: Technik und Film. [1930]. In: Goergen 1989, S. 87–89.
- Saal: Der Film im Unterricht der Polizeibeamten. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 178–181.
- Saal a = Saal: Was ist ein Lehrfilm? In: Der Bildwart, 5/6 / Mai-Juni 1924, S. 113–115 [Antwort auf eine Umfrage].
- Sadoul, Georges, Geschichte der Filmkunst. [1955]. Wien 1957 / Frankfurt/M 1982.
- Sahl, Hans: Gegen der Erde. Filme der Woche. In: Der Montag Morgen, Nr. 29, 21. 7. 1930.
- Saldern, Adelheid von: Massenfreizeitkultur im Visier. Ein Beitrag zu den Deutungs- und Einwirkungsversuchen während der Weimarer Republik. In: Archiv für Sozialgeschichte, 33/1993, S. 21–58.
- Salmon, Heinz: Film-Götter. (Frechheiten aber Wahrheiten). Eine durchaus ernsthafte Betrachtung einer lustigen Angelegenheit. Berlin 1924.
- Sarkisova, Oksana: »Life As It Should Be?« Early Non-fiction Cinema in Russia: From Kulturfilm to Documentary. In: medien & zeit, 1/2003, S. 41–61.
- Sarnetzki, Detmar Heinrich: Die deutsche Literatur in der Krise. In: Müller 1932, S. 307–315.
- Schadt, Thomas: Berlin: Sinfonie einer Großstadt. Berlin 2002.
- Schaller, Hans: Der Industriefilm schrieb Geschichte. 1895–1995. 100 Jahre Industrie- und Wirtschaftsfilm. Eine Chronik. Dortmund 1997.
- Schamoni, Victor: Triumph der Kamera. In: Filmtechnik, Nr. 7, 2. 4. 1927, S. 119–120.
- Schanze, Helmut (Hg.): Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar 2002.
- Schenk, Irmbert (Hg.): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Marburg 1999.
- Scherpe, Klaus J.: Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden. In: Weimarer Beiträge, 1/1998, S. 54–63.
- Scheuer, Helmut (Hg.): Dichter und ihre Nation. Frankfurt a. M. 1993.
- Scheugl, Hans / Schmidt jr., Ernst: Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1974.
- Scheunemann, Dietrich: Expressionist film. New perspectives. Rochester / New York 2003.
- Schickling, Willi: Der absolute Film als Werbemittel. In: Der Reklame-Spiegel, Januar 1930.
- Schieder, Theodor (Hg.): Handbuch der europäischen Geschichte. Bd. 7/1. Stuttgart 1979.
- Schleif, Helma (Red.): Stationen der Moderne im Film I. Film und Foto. Eine Ausstellung des Deutschen Werkbunds, Stuttgart 1929. Rekonstruktion des Filmprogramms. Berlin 1988.
- Schleif, Helma (Red.): Stationen der Moderne im Film II. Texte, Manifeste, Pamphlete. Berlin 1989.
- Schlüpmann, Heide: Ein Detektiv des Kinos. Studien zu Siegfried Kracauers Filmtheorie. Basel / Frankfurt a. M. 1998.
- Schmidt, Alexander: Reisen in die Moderne. Der Amerika-Diskurs des deutschen Bürgertums vor dem Ersten Weltkrieg im europäischen Vergleich. Berlin 1997.
- Schmidt, Georg: Der Internationale Kongress für den Unabhängigen Film in La Sarras, 3. bis 6. September 1929. In: Hirdina 1984, S. 321–322.
- Schmidt, Hans-Gerd / Wiesener, Bernd (Hg.): Werbefilme. Spiegel der Zeiten – Chronik des Alltags. Bielefeld 2002.
- Schmiedchen, Johannes (Hg.): Neues Handbuch der Reklame. Berlin 1929.
- Schmitt, Elisabeth: Henkel & Cie. A. G. Chemische Produkte Düsseldorf. Leipzig 1936, dritte Auflage.
- Schmitt, Heiner: Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945. Boppard am Rhein 1978.
- Schmitt, Heiner: Kirchliche Filmproduktionen zur Jugendarbeit, zum sozial-caritativen Wirken und zur Missionstätigkeit der Kirchen bis 1945. In: Horstmann 1981, S. 34–78.
- Schmitz, Norbert M.: Der Film der Neuen Sachlich-

- keit. Auf der Suche nach der medialen Authentizität. In: Keitz/Hoffmann 2001, S. 147–168.
- Schmölders, Claudia: Eines Menschen Geschichte steht in seinem Gesichte. Über Vorurteil und Menschenkenntnis in der Physiognomik. Claudia Schmölders im Gespräch mit Alexander Kluge. In: Schulte/Siebers 2002, S. 53–64.
- Scholte, Henrik: *Niederlandsche filmkunst*. Rotterdam 1933.
- Schomburgk, Hans: *Ich such in Afrika das letzte Paradies*. Berlin 1940.
- Schomburgk, Hans: *Von Mensch und Tier und etwas von mir*. Berlin 1947.
- Schönemann, Heide: Hans Richter und Friedrich Wolf im Meshrapom-Programm. In: *Freunde der Deutschen Kinemathek* 2003, S. 115–122.
- Schöning, Jörg (Red.): *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919–1939*. München 1997.
- Schreiner, Lothar: *Zum evangelischen Missionsverständnis vor dem zweiten Weltkrieg*. In: Horstmann 1986, S. 1–14.
- Schulte, Christian / Siebers, Winfried (Hg.): *Kluges Fernsehen*. Alexander Kluges Kulturmagazine. Frankfurt a. M. 2002.
- Schumann, Peter B.: »Aus den Waffenschmieden der SPD«. Zur sozialdemokratischen Filmarbeit in der Weimarer Republik. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst* 1977, S. 77–85.
- Schumm, Gerhard: *Der Film verliert sein Handwerk. Montagetechnik und Filmsprache auf dem Weg zur elektronischen Postproduction*. Münster 1994.
- Schwanebeck, Axel: *Evangelische Kirche und Massenmedien. Eine historische Analyse der Intentionen und Realisationen evangelischer Publizistik*. München 1990.
- Schwarz, Reent (Hg.): *Didaktik der Massenkommunikation 1. Manipulation durch Massenmedien – Aufklärung durch Schule? Eine Bestandsaufnahme*. Stuttgart 1974.
- Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig 1992.
- Schweitzer, Alexander W.: *Der Lehr- und Kulturfilm in der Weimarer Republik unter besonderer Berücksichtigung der Kulturabteilung der Ufa*. Magisterarbeit am Historischen Seminar der Universität Leipzig. Leipzig 1995.
- Schwitters, Kurt: *Hannover und der abstrakte Raum von El Lissitzky*. In: *Das Neue Frankfurt*, 4/1929, S. 83.
- Seeber, Guido: *Achtzehn Meter*. In: *Filmtechnik*, Nr. 21, 15. 10. 1927, S. 378–379.
- Seeger, Ernst: *Zur Rettung des Lehrfilms*. In: *Der Bildwart*, 1 / Januar-Februar 1923, S. 23–25.
- Seeger 1923 a = Seeger, Ernst: *Reichslichtspielgesetz vom 12. Mai 1920*. Berlin 1923.
- Seeger, Ernst: *Staat und Kulturfilm*. In: *Beyfuß/Kossowsky* 1924, S. 72–75.
- Seel, Martin: *Arnold Fanck oder die Verfilmbarkeit von Landschaft*. In: *Film und Kritik* 1/1992, S. 71–82.
- Seel, Martin: *Eine vorübergehende Sache*. In: *Münker/Roesler/Sandbothe* 2003, S. 10–15.
- Segeberg, Harro (Hg.): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. Mediengeschichte des Films*. Bd. 3. München 2000.
- Seide, Adam: »Niemals zuvor haben Augen so fasziniert an einem Bilde gehangen«. Kleinerer Versuch über den Film in Frankfurt in den zwanziger Jahren. In: *Stettner* 1984, S. 19–28.
- Seitz, Robert / Zucker, Heinz (Hg.): *Um uns die Stadt*. [1931]. Eine Anthologie neuer Großstadtdichtung. Braunschweig/Wiesbaden 1986, Reprint.
- Seligmann, Paul [als P. S.]: *Arbeitsgemeinschaft für modernen Film*. In: *Das Neue Frankfurt*, 6 / Juni 1931, S. 114.
- Seligmann, Paul: *Filmsituation 1933*. In: *Hirdina* 1984, S. 334–341.
- Selle, Gert: *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*. Köln 1981.
- Seltz, Rüdiger (Hg.): *Organisation als soziales System. Kontrolle und Kommunikationstechnologie in Arbeitsorganisationen*. Berlin 1986.
- Seubold, Günter: *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*. Freiburg/München 1986.
- Sexton, Jamie: *The Film Society and the Creation of an Alternative Film Culture in Britain in the 1920s*. In: *Higson* 2002, S. 291–305.
- Shiel, Mark / Fitzmaurice, Tony (Hg.): *Screening the City*. London / New York 2003.
- Simon, Theobald: *Die Werbung der Brauereien*. Nürnberg 1931.
- Sloterdijk, Peter: *Kritik der zynischen Vernunft*. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1983.
- Sochaczewer, Ludwig: *Was ist ein Lehrfilm?* In: *Der Bildwart*, 1/2 / Januar-Februar 1924, S. 21–23 [Antwort auf eine Umfrage].
- Sochaczewer, Ludwig: *Soll der deutsche Lehrfilm sterben?* In: *Film-Kurier*, Nr. 99, 25. 4. 1930.
- Sontag, Susan: *Fascinating Fascism*. In: *New York Review of Books*, 6. 2. 1975.
- Sontag 1975 a = Sontag, Susan: *Verzückt von den Primitiven (I) + (II). Leni Riefenstahl und die bleibende Faszination faschistischer Kunst*. In: *Die Zeit*, Nr. 19, 2. 5. 1975 und Nr. 20, 9. 5. 1975.
- Sontag, Susan: *Faszinierender Faschismus*. In: *Frauen und Film*, 14/1977, S. 6–21.
- Sontag, Susan: *Im Zeichen des Saturn*. München/Wien 1981.
- Sontag 1981 a = Sontag, Susan: *Faszinierender Faschismus*. In: *Sontag* 1981, S. 95–124.
- Sontheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*. München 1968.
- Sorgenfrei, Paul: *Der Sportfilm*. In: *Film-Kurier*, Nr. 304, 29. 12. 1925.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands (Hg.): *Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928. Eine Zusammenstellung der Wahlarbeit*. o. O. [Berlin] 1928.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand (Hg.): *Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926*. Berlin o. J. [1927] / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand

- (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927. Berlin, o. J. [1928] / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1928. Berlin 1929 / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1929. Berlin 1930 / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1930. Berlin 1931 / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Vorstand (Hg.): Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1931. o. O. [Berlin] 1932 / Nendeln (Lichtenstein) 1976, Reprint.
- Spaich, Herbert: Bergwanderungen. Film, Mensch, Gebirge. In: Berg/Hoffmann 1994, S. 109–118.
- Spormann-Lorenz, Ursula: Hans Cürlis, Berlin 1975. Begleitpublikation zu Film G 173 des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Publ. Wiss. Film., Sekt. Gesch./Publiz., Ser. 5, Nr. 7/G 173. Göttingen 1981.
- Spranger, Eduard: Gesammelte Schriften. Bd. 5. Kulturphilosophie und Kulturkritik. Hg.: Hans Wenke. Tübingen/Heidelberg 1969.
- Sprengel, Peter: Gerhart Hauptmann und die deutsche Einheit. In: Scheuer 1993, S. 311–326.
- Stamm, Karl: Der Künstler im Dokumentarfilm. Aspekte der Authentizität. In: Korte/Zahlten 1990, S. 63–68.
- Stamm, Rainer: Die alten Bali-Fotos des Gregor Krause. Vermeintlich »objektive« Bilder im Spannungsfeld zwischen Ethnofotografie und Voyeurismus. In: output online, 4/1998 = [www.verwaltung.uni-wuppertal.de/presse/output/okt98/bali.html](http://www.verwaltung.uni-wuppertal.de/presse/output/okt98/bali.html) [9. 3. 2002].
- Stamm, Rainer: »Bremsen, Halten, Aussteigen, Photographieren.« Zur Fotografie Heinrich Hausers. In: Geller + Geller 2002, S. 9–17.
- Stanhope: Möglichkeiten des Querschnittfilms. In: Film-Kurier, Nr. 295, 12. 12. 1928.
- Stapel, Wilhelm: Volksbürgerliche Erziehung. Versuch einer volkskonservativen Erziehungslehre. Hamburg 1928, dritte, wesentlich vermehrte Auflage.
- Stasny, Peter: Die Farbenlichtspiele. In: Hapkemeyer/Stasny 2000, S. 94–127.
- Stattkino Berlin e. V. (Hg.): Revolutionärer Film in Deutschland (1918–1933). Berlin 1996.
- Steiner Daviau, Gertraud: Arnold Fanck und Luis Trenker: »Regisseure für Hollywood«. In: Aspetsberger 2002, S. 125–141.
- Steinorth, Karl (Hg.): Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto Stuttgart 1929. Stuttgart 1979, Reprint.
- Steinorth, Karl: Photographen der 20er Jahre. Gütersloh 1987.
- Stettner, Herbert (Hg.): Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik. Frankfurt a. M. 1984.
- Stettner, Herbert: Stadtporträts. In: Gesellschaft für Filmstudien 1991, S. 129–139.
- Stooss, Toni: Erobert den Film! Oder »Prometheus« gegen »Ufa« & Co. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 482–525.
- Stotz, Gustaf: Die Ausstellung. In: Steinorth 1979, S. 11–12.
- Strasser, Alex: Don-Quichoten der Filmzunft. In: Filmtechnik/Filmkunst, Nr. 26, 27. 12. 1930, S. 8–11.
- Strathausen, Carsten: Uncanny Spaces: The City in Ruttman and Vertov. In: Shiel/Fitzmaurice 2003, S. 15–41.
- Strunk, Erich / Paschen, Joachim / Viering, Martin (Red.): Medien, Bildung und Visionen. 75 Jahre Bildstellen/Medienzentren, 50 Jahre FWU. Lahnstein 2000.
- Sturm, Eva: »Der Weg aus dem Sumpf«. Die Entstehungsgeschichte des ersten deutschen Lichtspielgesetzes von 1920 – eine Reaktion auf den Kampf gegen den »Aufklärungsfilm?« Magisterarbeit. Universität Hamburg 1998.
- Szczesny, Victor (Hg.): Das Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. Berlin/Leipzig 1920.
- Taussig, Hans: Weltstad in Flegeljahren. In: Reichsfilmblatt, Nr. 40, 3. 10. 1931.
- Taut, Bruno: Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin. [1924]. Berlin 2001, Reprint.
- Teichler, Hans Joachim: Arbeitersport im Film. Notizen zur filmischen Werbe- und Lehrtätigkeit des Arbeitersports in Deutschland. In: Internationale wissenschaftliche Korrespondenz zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung, 3/1981, S. 361–378.
- Teichler, Hans Joachim: Die ATSB-Filme: Eine verlorene Quellengattung für die Sportgeschichte? In: Nitsch 1985, S. 93–101.
- Teichler, Joachim / Meyer-Ticheloven, Wolfgang (Bearb.): Filme und Rundfunkreportagen als Dokumente der deutschen Sportgeschichte von 1907–1945. Schorndorf 1981.
- Terveen, Friedrich: Porträt eines Perfektionisten. Skizzen aus einem Interview mit Basses Mitarbeiter Wolfgang Kiepenheuer. In: Wetzel/Hagemann 1977, S. 88–90.
- Terveen, Fritz (Hg.): Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland. Emsdetten 1959.
- Terveen, Fritz: Wilfried Basse und sein Werk. In: Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht 1972, S. 3–6.
- Teutloff, Gabriele: Sternstunden des Tierfilms. Steinfurt 2000.
- Thiel, Paul: Probleme der bildenden Kunst im deutschen Dokumentarfilm von den Anfängen bis zum Jahre 1933. Humboldt-Universität, Diplomarbeit. Berlin (Ost) 1964.
- Thielmann, Ewald: Amateur-Kinematographie. Leipzig o. J. [1925].
- Thoma, Helmut: Analog, digital oder per Post – Die Zukunft des Fernsehens liegt im Programm. In: Münker/Roesler 1999, S. 171–182.
- Thomalla, Curt: Tierversuche und Operation im Film. In: Film-Kurier, Nr. 124, 3. 6. 1922.
- Thomalla, Curt: Arzt und Film. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 217–222.
- Thomalla 1924 a = Thomalla, Curt: Was ist ein Lehrfilm? In: Der Bildwart, 1/2 / Januar–Februar 1924, S. 20–21 [Antwort auf eine Umfrage].

- Thorndike, Andrew: Über den Dokumentarfilm. In: Deutsche Film-AG (DEFA) 1951, S. 98–113.
- Tiesler, Max: Schmalfilm als Schulfilm! Halle 1931.
- Tipp: Porträt der Schaffenden. Wilfried Basses neue Arbeiten. In: Film-Kurier, Nr. 179, 31.7.1930.
- Tode, Thomas: Ein Russe projiziert in die Planetariumskuppel. Dsiga Wertows Reise nach Deutschland 1929. In: Bulgakowa 1995, S. 143–151.
- Tode, Thomas: Kino unter den Sternen: Das Anzeiger-Hochhaus im Zeichen des Films 1929–35. In: Ruthenberg 1997, S. 281–309.
- Tode, Thomas: Ein Russe auf dem Eiffelturm. Vertov in Paris. In: Drubek-Meyer 2000, S. 43–71.
- Tode 2000 a = Tode, Thomas: »Selbstmörderische Sachlichkeit«. Aus einem unveröffentlichten Manuskript von Gertrud T. Basse über Wilfried Basse. In: Filmblatt, 13 / Sommer 2000, S. 31–33.
- Tode, Thomas / Gramatke, Alexandra (Hg.): Dziga Vertov: Tagebücher / Arbeitshefte. Konstanz 2000.
- Tode, Thomas: Ein Film kann einen anderen verdecken: Zu den verschiedenen Fassungen des Panzerkreuzer Potemkin und Meisels wieder gefundener Musikvertonung. Ein Forschungsbericht. In: medien & zeit, 1/2003, S. 23–40.
- Tode, Thomas: Visionen vom neuen Leben: Sowjetische Dokumentarfilme in der Weimarer Republik. In: Eimermacher/Volpert 2005 [im Druck].
- Tonndorf, Käthe: Hauswirtschaftliche Filme. In: Beyfuß/Kossowsky 1924, S. 174–177.
- Töteberg, Michael: Schokolade, Waschpulver und Politik. Die Abteilung Werbefilm. In: Bock/Töteberg 1992, S. 284–286.
- Töteberg 1992 a = Töteberg, Michael: Wie werde ich stark. Die Kulturfilm-Abteilung. In: Bock/Töteberg 1992, S. 64–67.
- Trachtenberg, Alan: Reading American Photographs. Images as History, Matthew Brady to Walker Evans. New York 1989.
- Traub, Hans: Der Film als politisches Machtmittel. München 1933.
- Traub, Hans (Hg.): Die Ufa. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens. Berlin 1943.
- Traub 1943 a = Hans Traub: Fünfundzwanzig Jahre Ufa. In: Traub 1943, S. 7–161.
- Trenker, Luis: Wie der »Berg des Schicksals« entstand. In: Der Berg. Monatschrift für Bergsteiger, 2/1924, S. 357–363.
- Tucholsky, Kurt: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Bd. 9. 1931. Hg.: Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Hamburg 1975.
- Tümmler, Karl: Deutsche Arbeiterbewegung und nationaler Film. In: Deutsche Filmkunst, 10/1962, S. 379–385.
- Tümmler, Karl: Zu den Traditionen des sozialistischen Films in Deutschland. In: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 6/1969, S. 993–1008.
- Umbeh, Heinz [als H. P.]: Deutschland – zwischen gestern und heute. In: LichtBildBühne, Nr. 27, 1. 2. 1934.
- Universum-Film AG (Hg.): Kultur-Filme. Auslands-Ausgabe. Berlin 1933.
- Universum-Film AG, Kulturabteilung (Hg.): Der Film im Dienste der Wissenschaft, Unterricht und Volksbildung. Berlin o. J. [1919].
- Universum-Film AG, Kulturabteilung 1919 a = (Hg.): Universum-Film AG, Kulturabteilung: Der Lehrfilm. Berlin o. J. [1919].
- Urak, Michel: Film ohne Stars. Reportage aus den Betrieben der Ufa. In: Film-Kurier, Nr. 76, 31. 3. 1931.
- Vertov, Dziga: Vom »Kino-Auge« zum »Radio-Auge«. Aus dem Alphabet der »Kinoki«. In: Die Form, Nr. 14, 15. 7. 1929.
- Vincke, Kristin: Kleine Stadt, ganz groß. Frankfurt im Dokumentarfilm zwischen 1920 und 1960. In: Worschech/Schurig/Worschech 1995, S. 132–141.
- Vinnen, Carl: Ein Protest deutscher Künstler. Jena 1911.
- Vogt, Guntram: Die Stadt im Kino. Deutsche Spielfilme 1900–2000. Marburg 2001.
- Voigt, Hans-Gunter (Red.): Filmdokumente zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1911–1933. Bestandskatalog. Koblenz/Berlin 1991.
- Voigt, Hans-Gunter: Zur Geschichte der Wochenschauen in Deutschland von den Anfängen bis 1918. In: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv, 1/2000, S. 56–59.
- Volz, Robert: Der Film als Mittel zum Zweck. In: Das Bild im Dienste der Schule und Volksbildung, 9 / 1. September 1926, S. 125–128.
- Wachler, Ernst: Die Läuterung deutscher Dichtkunst im Volksgeiste. Eine Streitschrift. Berlin 1897.
- Waetzoldt, Wilhelm: Ein Berliner Museums-Film. In: Das neue Berlin, 8/1929, S. 156 [Reprint Basel, Berlin, Boston 1988].
- Walter, Fritz: Im Marmorhaus: Menschen im Busch. In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 332, 19. 7. 1930.
- Walter, Rolf: Zeiss 1905–1945. Köln 2000.
- Wandel, Uwe Jens (Hg.): »... helfen zu graben den Brunnen des Lebens«. Historische Jubiläumsausstellung des Universitätsarchivs Tübingen. Tübingen 1977.
- Waz, Gerlinde: »Zieht fröhlich hinaus zum heiligen Krieg«. Die Missionsfilmproduktion in Deutschland (1926–1943). In: Filmmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf 2002, S. 139–180.
- Waz, Gerlinde: Auf der Suche nach dem letzten Paradies. Der Afrikaforscher und Regisseur Hans Schomburgk. In: Schöning 1997, S. 95–109.
- Weidenmüller: Das gefilmte Angebot. In: Kinematograph, Nr. 650, 18. 6. 1919.
- Weidemann, Volker: Wunder, in Teer gekocht. Zu Heinrich Hausers Hundertstem. »Donner überm Meer«. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 27. 8. 2001.
- Weihsmann, Helmut: Gebaute Illusionen. Architektur im Film. Wien 1988.
- Weihsmann, Helmut: Cinetecture. Film, Architektur, Moderne. Wien 1995.
- Weihsmann, Helmut: The City in Twilight: Charting the Genre of the »City Film«, 1900–1930. In: Penz/Maureen 1997, S. 8–28.
- Weingarten, Michael: Darwinismus und materialistisches Weltbild. In: Baumunk/Rieß 1994, S. 74–83.
- Weis, Ursula: Über die realen Grundlagen der Wohnungspolitik in der Weimarer Republik. In: Bittner 1995, S. 208–219.
- Werneburg, Brigitte: »Wir vom Film«. Fotojournalismus und Film. In: Segeberg 2000, S. 217–240.
- Wesse, Curt: Großmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik. Berlin 1928.

- Westbrock, Ingrid: Der Werbefilm. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Genres vom Stummfilm zum frühen Ton- und Farbfilm. Hildesheim / Zürich / New York 1983.
- Westerfeld, Jens: Der Einfluß der diskursiven Rahmenbedingungen auf den Blick auf den »Anderen« anhand des photographischen Werkes der Berliner Ethnologin Gulla Pfeffer in den Jahren 1927–1935. Magisterarbeit am Institut für Ethnologie FU Berlin. Berlin 1998.
- Westphal, Uwe: Werbung im Dritten Reich. Berlin 1989.
- Wetzel, Kraft / Hagemann, Peter: Liebe, Tod und Technik. Kino des Phantastischen 1933–1945. Wilfried Basse. Notizen zu einem fast vergessenen Klassiker des Deutschen Dokumentarfilms. Berlin 1977.
- Wichner, Ernest / Wiesner, Herbert / Dittrich, Lutz (Red.): 1929. Ein Jahr im Fokus der Zeit. Ausstellungsbuch. Berlin 2001.
- Wick, Rainer K. (Hg.): Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie. München 1991.
- Wicke, Peter: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998.
- Wiesner, Herbert: Vorbemerkung. In: Wichner/Wiesner/Dittrich 2001, S. 7–8.
- Wilharm, Irmgard: Die Döring-Film, Oberingenieur Dreyer und die Ozeanriesen. In: Höbermann/Müller 1995, S. 35–48.
- Wilmesmeier, Holger: Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee »Der absolute Film« (3. und 10. Mai 1925). Münster/Hamburg 1994.
- Wimmer, F. P.: Das Lichtbildwesen an der Rupprechtsoberschule in München. Beilage zum Jahresbericht der Rupprechtsoberschule in München 1926/27. München 1927.
- Winston, Brian: Claiming the Real. The Griersonian documentary and its legitimations. London 1995.
- Winston, Brian: Paying the Piper. The Realist Film in the Service of the British State. In: Zimmermann/Hoffmann 2003, S. 144–154.
- Winter, Michael: PferdeStärken. Die Lebensliebe der Clärenore Stinnes. Hamburg 2001.
- Witte, Karsten (Hg.): Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Frankfurt a. M. 1972.
- Wittmann, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels. Ein Überblick. München 1991.
- Woinoff, Oleg: Kino, das Auge. Sowjetrussische Filmtendenzen. In: Filmtechnik, Nr. 4, 19.2.1927, S. 60–62.
- Wolf, G.: Der wissenschaftliche Film. In: Film – Bild – Funk, Nr. 12, März 1950, S. 89–91.
- Wolf, Steffen (Red.): Bilddokumente zur Geschichte des Films. Gemeinsames [FWU-] Beiheft zu den Filmen F 785 »Markt in Berlin«, F 1506 »Bilddokumente zur Geschichte des Films«, FT 1574 »Lumière«. München 1967.
- Wolf 1967 a = Wolf, Steffen: Analyse und Hinweise zur Auswertung. In: Wolf 1967, S. 45–53.
- Wolff, Felix / Crisolli, Karl-August: Das Recht der Reklame. Berlin/Leipzig 1929.
- Wolfrad, Willi: Der absolute Film. In: Das Kunstblatt, Juni 1925, S. 187–188.
- Wollenberg, Hans (Hg.): Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme und Wiedergabe. Berlin 1930.
- Worschech, Rudolf / Schurig, Michael / Worschech, Thomas (Red.): Lebende Bilder einer Stadt. Kino und Film in Frankfurt am Main. Ausstellung / Filme. 3. März 1995 bis 2. Juli 1995. Frankfurt a. M. 1995.
- Zech, Paul: Sinn und Zweckbestimmung der Reklame. In: Die Reklame, 174 / April 1922, S. 177.
- Zehder, Hugo (Hg.): Der Film von Morgen. Berlin/Dresden 1923.
- Zeiss-Ikon AG (Hg.): 75 Jahre Photo- und Kinotechnik. Festschrift herausgegeben anlässlich der Feier des 75-jährigen Bestehens der Zeiss Ikon AG und ihrer Vorgängerfirmen. 1862–1937. Dresden 1937.
- Zeiss Ikon AG Dresden. Aspekte der Entwicklung des 1926 gegründeten Industrieunternehmens. Hg.: Technische Universität Dresden / Technische Sammlungen der Stadt Dresden. Dresden 2001.
- Zglinicki, Friedrich von: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956.
- Zielinski, Siegfried: Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte. Hamburg 1989.
- Zimmermann, Peter / Hoffmann, Kay (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich. Konstanz 2003.
- Zürn, Walter: Landschafts- und Städtefilme. In: Universum-Film AG, Kulturabteilung o. J. [1919], S. 25–28.

# Filmografie

Zusammengestellt von Jeanpaul Goergen

## Hinweise zur Benutzung

Die Filmografie bringt Grunddaten zu den in den Aufsätzen und Bildunterschriften zitierten Filmen in Kurzform. Nicht berücksichtigt werden die in den Anmerkungen erwähnten Filmtitel. Die aus Platzgründen notwendige Beschränkung auf Titel, Produktionsjahr, Regie, Kamera, Musik, Produktionsfirma und Länge wird nicht immer den komplexen filmografischen Details gerecht; die mit einem (\*) versehenen Titel sind aber in der Internet-Datenbank des Forschungsprojekts ausführlich dokumentiert. Der Zugang erfolgt über die Homepage des Hauses des Dokumentarfilms ([www.hdf.de](http://www.hdf.de)). Nach den filmografischen Angaben folgt, soweit bekannt, ein Archivnachweis. Am Ende steht die Seitenangabe.

Alle filmografischen Daten beziehen sich auf die Erstzensur; die Länge ist die der freigegebenen Fassung. In einigen Fällen wurden die Zahlenangaben auf den vollen Meter auf- bzw. abgerundet. Die Ansetzung der Filmtitel richtete sich nach den Zulassungskarten der Filmprüfstellen, soweit erhalten, bzw. nach den Zensurlisten im »Jahrbuch der Filmindustrie«. Die Vielfalt der Vorspannangaben wird als Ausdruck der dokumentarfilmischen Praxis weitgehend beibehalten; nicht übernommen werden Adels- und akademische Titel sowie Rechtsform und Sitz der Produktionsfirma. Abweichend davon wird bei Einzelpersonen, Verbänden sowie ausländischen Produktionen auch der Ort genannt.

Bei Spielfilmen sowie dokumentarischen Filmen mit breiter Spielhandlung sind auch die Hauptdarsteller angegeben. Tonfilme sind durch den Zusatz »Ton« nach der Meterangabe gekennzeichnet. Bei Stummfilmen bedeutet »Musik« die Kinomusik der Erstaufführung.

Alle Längenangaben beziehen sich auf 35mm, sofern nicht anders vermerkt. Bei nicht zensurierten Filmen bzw. Archivtiteln wird die Länge der gesichteten Kopie angegeben; war keine Filmlänge zu ermitteln, wird auf die Laufzeit zurückgegriffen.

Ausländische Filme werden mit ihrem Originaltitel, soweit bekannt, angeführt. Falls hinter der Länderangabe keine Jahreszahl folgt, konnte das Entstehungsjahr nicht ermittelt werden. Nach einem Schrägstrich folgen die Angaben zur deutschen Zensur: Deutscher Titel, Jahr, Verleih, Länge.

Eine systematische Abfrage der Filmtitel erfolgte nur für das Bundesarchiv-Filmarchiv; Stand der Recherche ist Sommer 2003. Über Art und Zustand der Kopien und ihre Benutzbarkeit informieren die jeweiligen Archive. Filme ohne Archivnachweis wurden im Rahmen des Forschungsprojektes nicht gesichtet.

Bis zur generellen Einführung des Lichttonfilms ab 1929, die aus technischen Gründen 24 Bilder pro Sekunde verlangte, war die Wahl der Vorführgeschwindigkeit dem Kinobetreiber freigestellt. Heute hat es sich eingebürgert, Stummfilme in der Geschwindigkeit vorzuführen, in der sie aufgenommen wurden, um so möglichst realistische Bewegungen zu erhalten. Bis Ende der zehner Jahre wurde in der Regel mit 16 bis 18 Bilder pro Sekunde aufgenommen, während sich Mitte der zwanziger Jahre 20 Bilder pro Sekunde durchgesetzt hatten.

Die Laufzeit der Filme kann man mit folgenden Formeln schnell errechnen:

16 Bilder/Sekunde (Stumm-Geschwindigkeit; Frühzeit bis zehner Jahre): 35 mm: m x 0,055;

18 Bilder/Sekunde (Stumm-Geschwindigkeit; Frühzeit bis zehner Jahre; heute akzeptierte Vorführgeschwindigkeit für frühe Filme): 35 mm: m x 0,0483

20 Bilder/Sekunde (Stumm-Geschwindigkeit; Mitte zwanziger Jahre): 35 mm: m x 0,0433;

24 Bilder/Sekunde (Tonfilm-Geschwindigkeit): 35 mm: m x 0,0365 bzw. 16 mm: m x 0,0916

#### Abkürzungen

P = Produktionsfirma; R = Regie; K = Kamera; Mikro-K = Mikrokamera; M = Musik; D = Darsteller; F = Format, L = Länge; KL = Kopienlänge, V = Verleih, ÜT = Übersetzungstitel, AvT = Archivtitel, ZT = Zwischentitel

Länderkürzel (nach DIN EN ISO 3166-1: 1998-04): AT = Österreich; BR = Brasilien, CH = Schweiz; CS = Tschechoslowakei; DE = Deutschland [Deutsches Reich und Bundesrepublik Deutschland]; DK = Dänemark; FR = Frankreich; GB = Großbritannien; NL = Niederlande; NO = Norwegen; SE = Schweden; SU = Sowjetunion; US = Vereinigte Staaten von Amerika. – Filme ohne Ländernachweis sind deutsche Produktionen.

#### Archive

BA-FA = Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin: [www.bundesarchiv.de](http://www.bundesarchiv.de)

Bauhaus-Archiv, Berlin: [www.bauhaus.de](http://www.bauhaus.de)

Benediktinererzabtei St. Ottilien: [www.erzabtei.de/html](http://www.erzabtei.de/html)

BFI = British Film Institute, London: [www.bfi.org.uk](http://www.bfi.org.uk)

CF = Cinémathèque Française, Paris: [www.cinemathequefrancaise.com](http://www.cinemathequefrancaise.com)

CSL = Cinémathèque Suisse, Lausanne: [www.cinematheque.ch](http://www.cinematheque.ch)

La Camera Stylo Film Collection, Hamburg: [www.camera-stylo.de](http://www.camera-stylo.de)

DFM = Deutsches Filmmuseum, Frankfurt a. M.: [www.deutsches-filmmuseum.de](http://www.deutsches-filmmuseum.de)

FDK = Freunde der Deutschen Kinemathek, Berlin: [www.fdk-berlin.de](http://www.fdk-berlin.de)

FES = Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Siftung, Bonn: [www.fes.de](http://www.fes.de)

Filmmuseum (Amsterdam): [www.filmmuseum.nl](http://www.filmmuseum.nl)

Filmmuseum München: [www.filmmuseum-muenchen.de](http://www.filmmuseum-muenchen.de)

Gosfilmofond: [www.aha.ru/~filmfond/indexe.htm](http://www.aha.ru/~filmfond/indexe.htm)

Harun-Farocki-Filmproduktion: [www.farocki-film.de](http://www.farocki-film.de)

Hünfelder Oblaten OMI: [www.oblaten.de](http://www.oblaten.de)

IWF = IWF Wissen und Medien, Göttingen: [www.iwf.de](http://www.iwf.de)

Kinemathek Hamburg: [www.kinemathek-hamburg.de](http://www.kinemathek-hamburg.de)

LI Hamburg = Institut für Lehrerbildung und Schulentwicklung, Abt. Zentrale Dienste, Ref. Medienverleih und Medienservice: <http://li-hamburg.de>

RGAKFD = Russisches Staatsarchiv für Film und Foto Dokumente in Krasnogorsk: [www.russianarchives.com](http://www.russianarchives.com)

Rheinische Mission Wuppertal-Barmen: [www.vemission.org](http://www.vemission.org)

Schweizerischer Werkbund: [www.werkbund.ch/swb](http://www.werkbund.ch/swb)

SDK = Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin: [www.kinemathek.de](http://www.kinemathek.de)

Sixpack, Wien: [www.t0.or.at/~sixpack](http://www.t0.or.at/~sixpack)

1. MAI – WELTFEIERTAG DER ARBEITERKLASSE (auch bekannt als BLUTMAI 1929) (1929, R: Phil Jutzi, K: Erich Heintze u. a., P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 335 m)\* BA-FA 533, 540f.
1. MAI 1930 BERLIN (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 330 m)\* BA-FA 533
1. REICHSBANNER-GAUTAG ZU DORTMUND 3. UND 4. 10. 1925, DER (1925, nicht zensiert, P: Elmo-Film, Moch & Co., F: 16 mm, KL: 73 m) FES 555
- II. SÄCHSISCHES ARBEITER-TURN- UND SPORTFEST IN DRESDEN VOM 6.-8. AUGUST 1921 (1922, K: Bürkner-Müller, P: Bürkner-Müller, Berlin / Arbeiter-Turn- und Sportbund, Leipzig, L: 106 m) 555
- II. WELTTREFFEN DER ARBEITER- UND BAUERNKINDER (1931, Bearbeitung + Montage: Erich Heintze, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 703 m) 550
- 5 MINUTEN MIT UDET (1929, P: Werbekunst Epoche Reklame, L: 81 m)\* BA-FA 354
25. GEWERKSCHAFTSFEST IN LEIPZIG (1922, R: Martin Berger, P: Martin Berger Film, L: 318 m) 555
- 1000 JAHRFEIER IN NORDHAUSEN (1927, Privatfilm, KL: 155 m)\* BA-FA 155
- 4628 METER HOCH AUF SKIERN. BESTEIGUNG DES MONTE ROSA (1913, K: Sepp Allgeier, Mitwirkende: Arnold Fanck, Hans Rohde, P: Express-Film, L: 175 m)\* Filmmuseum München, CSL 482
- 100 000 UNTER ROTEN FAHNEN. SOLIDARITÄTSTAG DER I. A. H., BEZIRK BERLIN-BRANDENBURG 1930 (1930, R + K: Phil Jutzi, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 386 m)\* BA-FA 533
- A PROPOS DE NICE (FR 1930, R: Jean Vigo, Boris Kaufman, K: Boris Kaufman, P: Jean Vigo, L: 800 m) BA-FA, SDK 165, 577
- ABBRUCH UND AUFBAU. EINE REPORTAGE VOM BAUPLATZ (1932, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 1629 m) BA-FA 405, 449, 451, 518
- ABENTEUER DES PRINZEN ACHMED, DIE (1926, R: Lotte Reiniger, M: Wolfgang Zeller, P: Comenius-Film, L: 1811 m) BA-FA, DFM 495
- ABENTEUER EINER BANKNOTE, DIE, siehe: K 13513.
- DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES
- ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES, DIE, siehe: K 13513.
- DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES
- ABU MARKÛB OCH DE HUNDRADE ELEFANTER (SE 1925, R + P: Bengt Berg / Deutsche Zensur: ABU MARKÛB. MIT DER FILMKAMERA UNTER ELEFANTEN UND RIESENSTÖRCHEN, 1928, V: Edmund Herms, L: 2255 m) 514
- ACHT MALER UND EIN MODELL (1927, Idee: Alwin Steinitz, P: Ufa-Wochenschau, L: 198 m)\* BA-FA 226
- ACHTUNG AUSTRALIEN! ACHTUNG ASIEN! DAS DOPPELGESICHT DES OSTENS (1930, R + K: Colin Ross, M: Ludwig Brav, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2503 m, Ton) BA-FA 282
- AFRICA SPEAKS (US 1930, Expeditionsleitung: Paul L. Hoefler, Bearbeitung: Walter A. Futter, P: Columbia Pictures, New York / Deutsche Zensur: AFRIKA SPRICHT, 1930, V: Siegmund Jacob & Sohn, L: 2010 m, Ton) BA-FA 195, 282
- AFRIKA IM FILM (1921, R + P: Hans Schomburgk, L: 1163 m) 269
- AFRIKA SPRICHT, siehe: AFRICA SPEAKS
- AFRIKANISCHE KOLONIE (1921, P: Robert Glombeck, L: 106 m) 190
- ÂGE D'OR, L' (FR 1930, R: Luis Buñuel, K: Albert Duverger, M: Georges Van Parys, D: Gaston Modot, Lya Lys u. a., P: Charles und Marie-Laure de Noailles, L: 1715 m, Ton) BA-FA 502
- ALASKAN ADVENTURES (US 1926, R: Captain Jack Robertson, K: Jack Robertson, Wylie Wells Kelly, P: John Morton Allen / Deutsche Zensur: ALASKAS WEISSE WUNDERWELT, 1927, Deutsche Bearbeitung: Robert Liebmann, V: National-Film, L: 1690 m) 511
- ALEXANDERPLATZ ÜBERRUMPelt (1933/34, nicht fertiggestellt?, R + K + P: Peter Pewas) 164, 437, 524
- ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (US 1930, R: Lewis Milestone, K: Arthur Edeson, M: David Broekman, D: Lew Ayres, Louis Wolheim u. a., P: Universal Pictures, New York / Deutsche Zensur: IM WESTEN NICHTS NEUES, 1930, V: Deutsche Universal-Film, L: 2872 m, Ton) BA-FA 296, 298
- ALLES AN DEN ROTEN START (1932, P: Arbeiter-Sportverein »Fichte«, Berlin, L: 240 m) 534, 553
- ALLES DREHT SICH, ALLES BEWEGT SICH! (1929, R: Hans Richter, K: Reimar Kuntze, M: Walter Gronostay, P: Tobis, L: 397 m, Ton) FDK 509, 513
- ALLMUTTER NATUR. FILM DES DEUTSCHEN BUNDES DER VEREINE FÜR NATURGEMASSE LEBENS- UND HEILWEISE (NATURHEILKUNDE) E. V. (1924, R: Gertrud David, K: Conrad Wienecke, P: Deulig-Film, L: 894 m)\* BA-FA 163, 188
- ALPEN, DIE. GEOGRAPHISCHE LAUFBILDER ZU LEHRZWECKEN (1919, Zusammenstellung + Zeichnungen: Felix Lampe, P: BuFA/Ufa, L: 1777 m)\* BA-FA 89, 123, 272
- ALPEN, DIE. TAUSEND UND EIN BILD VOM SCHWEIZER VOLK UND SEINEN BERGEN (CH?, ca. 1921, nicht zensiert, KL: 1450 m)\* BA-FA 97
- ALPINE MAJESTÄTEN (1923, P: Weltfilm Karl Wiesel, L: 1304 m) 128
- ALTES UND NEUES AUS DÜSSELDORF (1926, P: Tosca-Film, Lehr- und Kulturfilm-Abteilung, L: 485 m) 158
- ALTES UND NEUES WIEN (1932, P: Willi Schmidt, Berlin, L: 1379 m) 158
- ALTONA. EIN STADT- UND KULTURFILM (1926, Aufnahme und Bearbeitung: Kurt Friedrich, P: Industriefilm, L: 1627 m) 166
- AM GROSSEN STROM (TIERWELT AM AMAZONAS) (1930, R: Adolf von Dungen, K: Otto Baecker, P: Terra-Film, L: 1888 m) 279, 282
- AM RANDE DER GROSSSTADT (1932, R: Toni Attenberger, K: Franz Klein, P: Cabinetfilm Toni Attenberger, L: 262 m, Ton) BA-FA 166

- AM RANDE DER SAHARA. EIN FILM ÜBER DAS UNBEKANNTE NORDAFRIKA (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, Regie der Spielszenen: Rudolf Biebrach, K: Bernhard Wentzel, M: Ludwig Brav, D: Harry Frank, Leni Sponholz u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2455 m, Ton)\* BA-FA 193, 199
- AMERIKA, DAS LAND DER UNBEGRENZTEN MÖGLICHKEITEN (1926, P: Hamburg-Amerika-Linie, Abteilung Filmdienst, L: 2423 m)\* BA-FA 90, 103f., 112
- AN DER EISMEERKÜSTE VON NORWEGEN (DK, P: Palladium-Film, Kopenhagen / Deutsche Zensur: 1925, V: Bruckmann-Film, Kulturabteilung, L: 138 m) 128
- AN DER SCHWELLE DES LEBENS. AUF STREIFZÜGEN DES NATURFORSCHERS MIT FERNROHR, LUPE UND MIKROSKOP (1926, R + K: Martin Rikli, P: Kosmos-Film, L: 1292 m) 184
- ANDREA, DER SOHN DES ZAUBERERS. AUF MISSIONSPFADEN IN OSTAFRIKA (1928, K: Friedrich Paulmann, P: Missionsfilm, L: 2035 m) Rheinische Mission Wuppertal-Barmen 205f., 208f., 216
- ANNA BOLEYN (1920, R: Ernst Lubitsch, K: Theodor Sparkuhl, D: Emil Jannings, Hedwig Pauli, Hilde Müller u. a., P: Messter-Film + Projektions-AG Union, L: 2793 m) BA-FA, DIF 270
- ANTIKRIEGSKUNDEBUNGEN DER ARBEITER MITTELDEUTSCHLANDS IN HALLE UND LEIPZIG (1925, P: Deuka-Comp. Schatz & Co, L: 420 m) 530, 532
- ANTON NICKLAS, EIN MÜNCHNER ORIGINAL (1931, R + P: Willy Zielke, F: 16 mm, L: 108 m) 516
- ANWENDUNG UND WIRKUNG NEUZEITLICHER LUFTSTICKSTOFFDÜNGEMITTEL, DIE (1921, P: Badische Anilin- und Soda-Fabrik Ludwigshafen / Ufa, Kulturabteilung, L: 615 m)\* BA-FA 360
- ARBEIT UND GEMEINSCHAFT (1929, P: Bezirksverband der S. P. D. für das westliche Westfalen, Dortmund, L: 705 m) FES 566
- ARBEITER KINDERTAGE 1925 DES ARB. SPORT- U. KULTUR-KARTELL PIESTERITZ-KLEIN-WITTENBERG (1925, nicht zensiert, P: Nitzsche, KL: 243 m)\* BA-FA 534
- ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (1995, R: Harun Farocki, P: Harun-Farocki-Filmproduktion, L: 36 min) Harun-Farocki-Filmproduktion 588
- ARBEITERFUSSBALL (1930, K: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Filmstelle, Leipzig, P: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Leipzig, L: 2221 m) 563
- ARBEITER-SPORT- UND TURNFEST, 20. AUGUST 1922, BERLIN-BRANDENBURG (1922, P: Martin Berger-Film, L: 206 m) 555
- ARBEITERWOHLFAHRT (1927, P: Hauptausschuß für Arbeiterwohlfahrt, Berlin, L: 1365 m) 569
- ARBEITERWOHLFAHRT IN HAMBURG, DIE (1930, P: Verein für Arbeiterwohlfahrt, Ausschuß für soziale Fürsorge e. V., Hamburg, L: 960 m) FES 569
- ARBEITSDIENST (1937, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 663 m)\* BA-FA 227
- ARGIOPE, DIE TIGERSPINNE (1924, Aufnahmeleitung: Wolfram Junghans, K: Georg Paezel, P: Humboldt-Film / Kultur-Film, L: 396 m) 180
- ASPHALT (1929, R: Joe May, K: Günther Rittau, M: Willy Schmidt-Gentner, D: Betty Amann, Gustav Fröhlich u. a., P: Ufa, L: 2575 m) BA-FA 413
- ATMEN IST LEBEN (1929, Bearbeitung + K: Martin Rikli, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 328 m)\* BA-FA 188
- AUF DEN KOREANISCHEN MISSIONSFELDERN (ca. 1928, nicht zensiert, K: Erzabt Norbert Weber, P: Erzabtei St. Ottilien, F: VHS, KL: 5 min) Benediktinererzabtei St. Ottilien 214
- AUF TIERFANG IN ABESSINIEN (1926, R + Aufnahmeleitung: Ernst Garden, K: Paul Lieberenz, Expeditionsleitung: Lutz Heck, Oscar Neumann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1768 m) BA-FA 193, 511
- AUF TIGERJAGD IN INDIEN, siehe: HUNTING TIGERS IN INDIA
- AUF VORPOSTEN IM URWALD EINER HEIDNISCHEN INSEL (1928, K: Wilhelm Dachwitz, Bearbeitung: Gervid-Film, P: Bodelschwingh'sche Anstalten, Filmstelle, L: 1972 m) BA-FA, Rheinische Mission Wuppertal-Barmen 216-218
- AUFMARSCH DER EISERNEN FRONT – VERFASSUNGSVOLKSFEST (1932, P: Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, München, L: 120 m) 558
- AUFSTAND DER FISCHER, siehe: WOSSTANIJE RYBAKOW
- AUFSTIEG – EIN FILM VOM WERDEN UND SOZIALEN WIRKEN DES VERBANDES DER FABRIKARBEITER DEUTSCHLANDS (1929, R: Albrecht Viktor Blum, K: Alfred Hansen, P: Energie-Film, L: 2363 m) 569
- AUFSTIEG. NACH DEM LEBEN GEZEICHNET (1929, R: Hans Fuhrmann, K: Karl Wellert, P: Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Bez.-Verband Brandenburg-Grenzmark, Berlin, L: 1030 m) BA-FA, FES 566
- AUS DEM ALLTAG EMPOR. EIN FILM VON DER KOMMUNALEN FÜRSORGETÄTIGKEIT (1929, R + K: J. A. Hübler-Kahla, P: J. A. Hübler-Kahla / Bezirksamt Berlin-Friedrichshain, L: 1309 m) 565
- AUS DEM LEBEN IN HAMBURGER SCHULHEIMEN (1926, K: Charles Möller, P: Filmwerkstatt Jam Borgstädt, L: 929 m) 565
- AUS DEM VOLKSLEBEN NORD-AFRIKAS. BILDER AUS TRIPOLIS (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 276 m) BA-FA 193
- AUS DEM WUNDERREICH DER TECHNIK: DER TONFILM (1933, R: Wolfgang Loë-Bagier, P: Tofa Tonfilmfabrikations-Gesellschaft, L: 391 m, Ton)\* BA-FA 100, 102
- AUS DER WAFFENSCHMIEDE DER S. P. D. (1926, Aufnahmeleitung: Gertrud David, K: Werner Bohne, P: Gervid-Film / Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, L: 802 m)\* BA-FA 567
- AUS DER WERKSTATT EINES KULTURFILMES (1923, Zusammenstellung + Bearbeitung: Ulrich Kayser, Edgar Beyfuss, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1112 m) 588
- AUS EIGENER KRAFT. EIN FILMSPIEL VOM AUTO (1924, Spielleitung: Willy Zeyn, K: Fritz Engel, Sport-, Industrie- und Nachtaufnahmen: Ulrich Kayser, Trickaufnahmen: Bodo Kuntze, D: Kurt Junker, Olga Engl, Helga Mjön u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1802 [wissenschaftlich] bzw. 1673 m)\* BA-FA 96, 99, 103f., 149, 155
- AUS KAMERUNS FRUCHTKAMMER (1928, Bearbeitung: J. Waldeck, K: Paul Lieberenz, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 280 m)\* BA-FA 190
- AUSSENANSICHT VON DEN OBERHAUSENER HÜTTENWERKEN DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE (AvT) (1926, nicht zensiert, R: Kinematographie Arthur Jung, KL: 75 m)\* BA-FA 372

- AUSTERNPRINZESSIN, DIE (1919, R: Ernst Lubitsch, K: Theodor Sparkuhl, D: Ossi Oswald, Victor Janson, Harry Liedtke u. a., P: Projektions-AG »Union«, L: 1144 m) BA-FA 336
- BADEN-BADEN, DAS WELTBERÜHMTE THERMALBAD IM SCHWARZWALD (1930, R: Paul Wolff, P: Dr. Paul Wolff, Wolff-Film, L: 250 m)\* BA-FA 157
- BALLADE VAN DEN HOOGEN HOED (NL 1937, R: Max de Haas, K: Jo de Haas, M: Cor Lemaire, P: Visie Film, L: 792 m, Ton) BA-FA 577
- BALLET MÉCANIQUE (FR 1924, R: Fernand Léger, Dudley Murphy / Deutsche Zensur: IMAGES MOBILES, 1925, V: Novembergruppe, Berlin, L: 368 m) 494
- BÂTIR (FR 1931, R + P: Pierre Chenal, M: Albert Jeaneret, L: 300 m) 381
- BAU DES EISENBAHNDAMMES NACH DER INSEL SYLT, DER (1927, R: Fr. Stier, K: Franz Meinecke, P: Wirtschaftsfilm, L: 366 m)\* BA-FA 368
- BAUEN UND WOHNEN (1928, R: Hans Richter, K: Otto Tober, P: Werbekunst Epoche Reklame, L: 46 m) 354, 401, 405, 514
- BAUMBLÜTENZEIT IN WERDER (1929, R + P: Wilfried Basse, L: 215 m)\* Filmmuseum (Amsterdam) 438, 440f., 448f., 518
- BECHSTEIN-KULTURFILM, DER (1926, R: Dietrich W. Dreyer, Karl Pindl, K: Hugo Urban, P: Döring-Film-Werke, L: 1266 m) 360
- BEGLEITFILM ZU DEM SCHAUSPIEL »STURMFLUT« VON ALFONS PAQUET (1926, R: J. A. Hübler-Kahla, P: Volksbühne, Theater am Bülowplatz, L: 455 m) 494
- BEI DEN RAUBTIEREN IM NÜRNBERGER ZOO (1931, K: Barth. F. Seyr, M: Fritz Wenneis, P: A. Attenberger, L: 226 m, Ton) BA-FA 178
- BEI DEN TEXTIL-HEIMARBEITERN (1926, Aufnahmeleitung: Hermann Boehlen, K: Wilhelm Dachwitz, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 615 m) 556
- BERCHTESGADEN (1919, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 116 m) 152, 166
- BERCHTESGADEN, DIE PERLE DER BAYER. ALPEN (1925, P: Kurdirektion Berchtesgaden, L: 1522 m) 166
- BERG DES SCHICKSALS, DER (1924, R: Arnold Fanck, K: Eugen Hamm, Sepp Allgeier, Arnold Fanck, Hans Schneeberger, Herbert Oettel, D: Hannes Schneider, Erna Morena, Luis Trenker u. a., P: Berg- und Sportfilm, L: 2432 m) BA-FA 482, 492
- BERGSTEIGER IN NOT. 7 AKTE AUS SACHSENS BERGEN (1925, R: R. Richter, W. Schmidt, A. Linke, Aufnahmeleitung + K: W. Schmidt, P: Linke & Schmidt, L: 2047 m) BA-FA 128
- BERLIN AM 1. MAI 1927 (1927, P: Prometheus-Film, L: 308 m) 533
- BERLIN BEI NACHT (1925, Leitung: Hans Nieter, K: Theo Rockenfeller, P: Thero-Film, L: 189 m) 161
- BERLIN EINST UND JETZT (1927, P: Zenith-Film-Gesellschaft, L: 471 m) 158
- BERLIN ERWACHT. FILMBERICHT DER ERSTEN MORGENSTUNDEN (1926, R: Egon Karras, Alwin Steinitz, K: Arpad Viragh, P: Phoebus-Film, L: 222 m) 161
- BERLIN VON UNTEN [R: Alex Strasser; vermutlich: IMPRESSIONEN DER GROSSSTADT] 514, 516, 518
- BERLIN. DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (1927, R: Walter Ruttmann, K: Reimar Kuntze, Robert Baberske, László Schäffer, M: Edmund Meisel, P: Fox-Europa-Film, L: 1466 m)\* BA-FA 15, 67, 150, 157, 170, 277, 350, 362, 381, 411–424, 426–430, 433f., 436, 447, 457, 460, 469, 493, 495–497, 499, 503–505, 513, 577, 579–585, 593, 595, 597, 605, 612
- BERLIN: SINFONIE EINER GROSSSTADT (2002, R + K: Thomas Schadt, M: Iris ter Schiphorst, Helmut Oehring, P: SWR, teamWorx, Odyssee-Film, SFB, ARTE, L: 78 min) 412
- BERLINER MOMENTBILDER (1918, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 85 m) 153
- BERLINER STILLEBEN (1932, nicht zensiert, R + K + P: László Moholy-Nagy, KL: 93 m) Bauhaus-Archiv 522f.
- BERLINER UNTER SICH (1921, K: Guido Seeber, P: Deutsche Film-Industrie Robert Glombeck, L: 60 m) 165
- BERLINS ENTWICKLUNG. BILDER VOM WERDEGANG EINER WELTSTADT (1921, Zeichnungen und Zusammenstellung: Felix Lampe, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 752 m)\* BA-FA 152, 388
- BERNER OBERLAND, DAS (vor 1924, V: Sternwarte, Berlin-Treptow, L: 73 m) 131
- BERNER OBERLAND, DAS (vor 1924, V: Sternwarte, Berlin-Treptow, L: 933 m) 131
- BESUCHT EURE MUSEEN! (1929, P: Werbekunst Epoche Reklame, L: 75 m) 356
- BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER, DIE (1926, R: Wolfram Junghans, in Gemeinschaft mit Waldemar Bonsel, K: A. O. Weitzenberg, P: Kultur-Film, L: 1944 m)\* BA-FA 180
- BILDER AUS DEN HUNGERGEBIETEN DER WOLGA (1922, P: Badische Filmfabrik und Kopierwerke, L: 2064 m) 527, 554
- BILDER AUS GRIECHENLAND (1921, zu Lehrzwecken zusammengestellt und mit Kartenskizzen versehen von Felix Lampe, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 810 m)\* BA-FA 90
- BILDER AUS KONSTANZ AM BODENSEE (ca. 1918, P: BuFA / Ufa, Kulturabteilung, L: 182 m)\* BA-FA 124f.
- BILDER VOM ARBEITERTENNIS (1931, Aufnahmen: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Filmstelle, Leipzig, Aufnahmeleitung: Bundesleitung für Handballspiele, P: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Leipzig, L: 355 m) 563
- BILDER VOM IV. DEUTSCHEN ARBEITERJUGEND-TAG HAMBURG 1925 (1925, P: Film-Werkstatt Jam Borgstädt, L: 1442 m) BA-FA 565
- BILDER VOM VERKEHRSTREIK, HAMBURG 1925 (1925, P: Film-Werkstatt Jam Borgstädt, L: 140 m) 574
- BLAND VILDAR OCH VILDA DJUR (SE 1921, R + K: Oscar Olsson, P: Svensk Filmindustri / Deutsche Zensur: UNTER WILDEN UND WILDEN TIEREN (WILDAFRIKA), 1922, V: Decla-Bioscop, L: 1844 m) 272
- BLATT DER ARBEIT, DAS (1930, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 67 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS [Schleswig-Holsteinische Volkszeitung] (1930, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 67 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS [Vorwärts] (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 47 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (HAMBURGER ECHO) (1929, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 46 m) 568

- BLATT DER ARBEIT, DAS (KASSELER VOLKSBLATT) (1929, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 45 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (REPUBLIK) (1929, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 45 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VOLKSBOOTE) (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 33 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VOLKSFREUND) (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 44 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VOLKSSTIMME) (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 43 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VOLKSSTIMME) (1929, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 50 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VOLKSZEITUNG) (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 43 m) 568
- BLATT DER ARBEIT, DAS (VORPOMMER) (1928, R: W. Luft, P: Werbe-Kunst-Film / Film- und Lichtbilddienst, L: 45 m) 568
- BLUMENWUNDER, DAS (1926, P: Badische Anilin- und Soda-Fabrik / Unterrichts-Film-Gesellschaft, M: Eduard Künneke, D: Maria Solveg u. a., L: 1755 m)\* BA-FA 499 f., 514
- BLUT, DAS (1921, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 156 m) 153
- BLUTENDES DEUTSCHLAND (1932, R: Johannes Häußler, Musikalische Leitung: Hans Bullerian, P: Erich Wallis, Deutscher Film-Vertrieb Defi, L: 978 m, Ton)\* BA-FA 541
- BLUTMAI 1929, siehe 1. MAI – WELTFEIERTAG DER ARBEITERKLASSE
- BOXKAMPF, siehe: COMBAT DE BOXE
- BRANDING (NL 1929, R: Mannus Franken, Joris Ivens, K: Joris Ivens, D: Jef Last, Co Sieger u. a., P: Capi, Amsterdam / Deutsche Zensur: BRANDUNG, 1929, V: Deutscher Werkbund, Berlin, 206 m) BA-FA 509
- BRANDUNG, siehe: BRANDING
- BRASILIENFAHRT (1925, K: Woldemar Siewersen, Vogelenaufnahmen: Georg E. F. Schulz, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 1654 m) 128
- BRAUNSCHWEIG BLEIBT ROT. AUSSCHNITTE SOZIALDEMOKRATISCHER AUFBAUARBEIT IM FREISTAAT BRAUNSCHWEIG (1930, P: Sozialdemokratische Partei Deutschlands, Bezirk Braunschweig, L: 530 m) 566
- BREMEN (ca. 1918, nicht zensiert, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 80 m) 153
- BRESLAU (1917, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 155 m) 153, 510
- BRONENOSSEZ »POTEMKIN« (SU 1925, R: Sergej Eisenstein, K: Eduard Tisse, D: Alexander Antonow, Wladimir Barski u. a., P: Goskino, Moskau / Deutsche Zensur: PANZERKREUZER POTEMKIN, 1926, Bearbeitung: Phil Jutzi, M: Edmund Meisel, V: Prometheus-Film, L: 1587 m) BA-FA 287, 299, 499, 530, 536, 547, 549, 556
- BRÜCKE, DIE, siehe: DE BRUG
- BRÜDER (1929, R: Werner Hochbaum, K: Gustav Berger, D: Gyula Balogh, Erna Schumacher, Ilse Berger u. a., P: Werner Hochbaum-Filmproduktion, L: 1722 m) BA-FA 570 f., 573 f.
- BRUG, DE (NL 1928, R + K: Joris Ivens, P: Capi, Amsterdam / Deutsche Zensur: DIE BRÜCKE, 1929, V: Deutscher Werkbund, L: 333 m) BA-FA, NederlandsFilmmuseum (Amsterdam) 253, 314, 444, 448, 509, 517, 577
- BULLES DE SAVON (ÜT: SEIFENBLASEN) (DE / FR 1933 / 35, R: Slatan Dudow, K: A. von Barys, M: Armand H. Bernard, D: F. Reinicke, H. Lorenzen, H. Heninger, P: Davis-Film, KL: 928 m, Ton)\* BA-FA 543
- BUNDESVERFASSUNG DES REICHSBANNERS SCHWARZROT-GOLD IN LEIPZIG AM 13. UND 14. AUGUST 1927, DIE (1927, P: Filmgemeinschaft »Volkswochenschau«, Berlin, L: 293 m) 558
- BUSENNADEL GOETHES, DIE. EINE HEITERE REISE DURCH THÜRINGEN (1921, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 424 m) 153
- CABINET DES DR. CALIGARI, DAS (1920, R: Robert Wiene, K: Willy Hameister, M: Giuseppe Becce, D: Werner Krauß, Conrad Veidt, Lil Dagover u. a., P: Decla-Film-Gesellschaft, L: 1780 m) BA-FA 509, 513
- CEUX DE CHEZ NOUS (FR 1915, R + P: Sacha Guitry) 222
- CHANG (US 1927, R: Merian C. Cooper, K: Ernest B. Schoedsack, D: Der Siamese Kru, Chantui, Ladah u. a., P: Paramount Pictures / Deutsche Zensur: CHANG. EIN DRAMA AUS DER WILDNIS, 1927, V: Ufa, L: 2045 m) 277–279, 514
- CHILESALPETERWIRKUNG BEI HAFER. EIN VERSUCH AUF HUMOSEN LEHMBODEN VON HERRN FR. GABBERT IN FRIEDRICHSFELDE BEI BERLIN (1927, P: Deulig-Film, L: 190 m) 360
- CHRONIK (keine weiteren Hinweise) 340
- CITIZEN KANE (US 1941, R: Orson Welles, K: Gregg Toland, M: Bernard Herrmann, D: Joseph Cotten, Dorothy Comingore, Orson Welles u. a., P: Mercury Productions / RKO Radio Pictures, L: 119 min, Ton) BA-FA 312
- CITY, THE (US 1939, R + K: Ralph Steiner, Willard Van Dyke, M: Aaron Copland, P: American Documentary Films, L: 43 min, Ton) 387
- CITY SYMPHONY, A (US 1930, R + P: Herman G. Weinberg) 412
- COMBAT DE BOXE (BE 1927, R + P: Charles Dekeukeleire, D: André Germain, Henri Dupont u. a. / Deutsche Zensur: BOXKAMPF, 1929, V: Deutscher Werkbund, Berlin, L: 167 m) FDK 497
- CROISIÈRE NOIRE LA (FR 1926, R: Léon Poirier / Deutsche Zensur: DAS SCHWARZE GESCHLECHT, 1926, V: Phoebus-Film, L: 2511 m) 499
- CYANKALI (1930, R: Hans Tintner, K: Günther Krampf, M: Willy Schmidt-Gentner, D: Herma Ford, Grete Mosheim, u. a., P: Atlantis-Film, L: 2428 m, Tonsequenzen) BA-FA 413
- D. L. S.-WOCHENSCHAU (ab 1. 1. 1929 bis 10. 2. 1932, P: Deutsches Lichtspiel-Syndikat, später: D. L. S.-Wochenschau, Ufa-Leih, ab 22. 10. 1930 Ton) 340
- DARMSTADT (1926, Aufnahmeleitung: Georg Schulvater, P: Deutsche Städte- und Industrie-Film-Herstellung Schulvater, L: 2030 m) 166
- DAS ZEIGT EUCH SEIT 10 JAHREN DIE A-I-Z (1931, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 40 m)\* BA-FA 550

- DEIN SCHICKSAL! (1928, R: Ernö Metzner, K: Robert Lach, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 1002 m)\* BA-FA 565, 570, 574
- DEMONSTRATIONSZUG AM 1. MAI 1931 (1931, P: Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund ADGB, Ortsausschuß München, L: 372 m) 558
- ... DEN SCHICKT ER IN DIE WEITE WELT (DIE WUNDER DER WELT) (1930, R: Edgar Beyfuss, M: Hansheinrich Dransmann, P: Edgar-Beyfuss-Film, L: 2748 m) 281, 588, 590
- DES GEISTES SCHWERT. EIN FILM VOM SEIN UND WERDEN DER MENSCHLICHEN GESELLSCHAFT (1931, Technische Bearbeitung: Jam Borgstädt, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 1589 m)\* BA-FA 569, 574
- DES GESANDTEN WOROWSKY LETZTE FAHRT (1923, P: Industrie- und Handels-Gesellschaft, L: 658 m) 529
- DEULIG TON-WOCHE (ab 6. 1. 1932, P: Deulig-Film, Ton) 343, 345
- DEULIG-TONWOCHE NR. 47/1932 (1932, P: Deulig-Film, L: 300 m, Ton)\* BA-FA 343f., 346
- DEULIG-TONWOCHE NR. 48/1932 (1932, P: Deulig-Film, L: 324 m, Ton)\* BA-FA 344
- DEULIG-TONWOCHE NR. 49/1932 (1932, P: Deulig-Film, L: 315 m, Ton)\* BA-FA 344, 346
- DEULIG-TONWOCHE NR. 49/1932. NACHTRAG: FUSSBALL (1932, P: Deulig-Film, L: 79 m, Ton)\* BA-FA 344, 346
- DEULIG-TONWOCHE NR. 50/1932 (1932, P: Deulig-Film, L: 324 m, Ton)\* BA-FA 344
- DEULIG-WOCHE (ab 3. 1. 1922 bis 15. 6. 1932, P: Deulig-Film, später: Ufa) 323, 337f., 340, 343, 346
- DEULIG-WOCHE NR. 16/1924 (1924, P: Deulig-Film, L: 134 m)\* BA-FA 343f.
- DEULIG-WOCHE NR. 2/1929 (1929, P: Deulig-Film, L: 215 m)\* BA-FA 345
- DEULIG-WOCHE NR. 22/1927 (1927, P: Deulig-Film, L: 210 m)\* BA-FA 345
- DEULIG-WOCHE NR. 22/1927. ZUSATZ: PARIS EMPFÄNGT LINDBERGH (1927, P: Deulig-Film, L: 16 m)\* BA-FA 345
- DEULIG-WOCHE NR. 31/1930 (1930, P: Deulig-Film, L: 224 m)\* BA-FA 343, 345
- DEULIG-WOCHE NR. 31/1930, NACHTRAG (1930, P: Deulig-Film, L: 63 m)\* BA-FA 343, 345
- DEULIG-WOCHE NR. 4/1927 (1927, P: Deulig-Film, L: 214 m)\* BA-FA 345
- DEUTSCHE ARBEIT! DEUTSCHE TECHNIK! EIN FILM KREUZ UND QUER DURCH DIE INDUSTRIE (1924, P: Bundesfilm, L: 1844 m)\* BA-FA 366
- DEUTSCHE SCHÄFERHUND ALS HERDENGEBRAUCHSHUND, DER (1922, Künstlerische Leitung: Hans A. Junkermann, P: Verein für deutsche Schäferhunde, L: 728 m) 360
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 1. FOLGE: EIN KULTUR-FILM AUS DEUTSCHEN INDUSTRIEN [Burg, ein Zentrum der deutschen Schuhindustrie] (1927, R: Kurt Schmidt, P: K.-S.-Film / Excentric-Film, L: 220 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 3. FOLGE (1927, R: Kurt Schmidt, P: K.-S.-Film, L: 243 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 3. FOLGE: DIE HERSTELLUNG VON GIPSWÄNDEN [Lugino-Gipswände] (1927, P: K.-S.-Film, L: 128 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 3. FOLGE: EIN KULTURFILM AUS DEUTSCHEN INDUSTRIEN [Herstellung eines Flügels] (1927, R: Kurt Schmidt, P: K.-S.-Film / Excentric-Film, L: 310 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 4. FOLGE: EIN KULTURFILM AUS DEUTSCHEN INDUSTRIEN [Herstellung eines Flügels] (1927, R: Kurt Schmidt, P: K.-S.-Film / Excentric-Film, L: 246 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. 4. FOLGE: WOHNUNGSBAU-FILM [Lugino-Gipswände] (1927, P: K.-S.-Film, 458 m) 160
- DEUTSCHE STÄDTE – DEUTSCHE ARBEIT. EIN KULTURFILM AUS DEUTSCHEN INDUSTRIEN. 3. FOLGE: WOHNUNGEN NACH MASS [Lugino-Gipswände] (1928, R: Kurt Schmidt, P: K.-S.-Film, L: 388 m) 160
- DEUTSCHE TAG IN HALLE, DER (MOLTKE-DENKMALSWEIHE) (1924, P: Theater Max Künzel, Leipzig, L: 466 m), BA-FA
- DEUTSCHE WAFFENSCHMIEDEN (1940, R: Walter Ruttmann, K: Walter Brandes, M: Rudolf Perak, P: Ufa, L: 334 m, Ton) BA-FA 418
- DEUTSCHER PFLANZER IN ANGOLA (1932, R + P: Hans Schomburgk, K: Paul Lieberenz, M: Werner Schmidt-Boelcke, L: 337 m, Ton) BA-FA 190
- DEUTSCHER RUNDfunk (1928, R: Walter Ruttmann, K: Reimar Kuntze, Heinrich Ballasch, Paul Holzki, M: Edmund Meisel, P: Tri-Ergon-Musik / Reichsrundfunk-Gesellschaft, L: 1189 m, Ton) 16, 361, 509, 513
- DEUTSCHES KUNSTHANDWERK (1927, R: Hans Cürliß, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1569 m) 223
- DEUTSCHES LEINEN (1931, P: Prometheus-Film, L: 699 m, Ton) 549
- DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE [1. Zensur: SO LEBT EIN VOLK, 2. Zensur: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE, 3. Zensur: MENSCHEN – WIE DU UND ICH. EIN UNPOLITISCHER FILM ..., 4. Zensur: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE] (1933, R: Wilfried Basse, M: Wolfgang Zeller, P: Basse-Film / Kulturfilmbühne Hannover, L: 2163 m, Ton)\* BA-FA 24–26, 404, 435, 437, 455f., 458, 460–462, 509, 526
- DEUTSCHLANDFILM, siehe: DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE
- DEWJATOJE JANWARJA (SU 1925, R: Wjatscheslaw Wiskowski, K: Dalmatin, Moskwin, Künstlerische Leitung: Utkin, D: Woronichin, Bogdanowski, Simonow, P: Sewsapkino, Leningrad / Deutsche Zensur: DER SCHWARZE SONNTAG (DER 9. JANUAR 1905), 1926, V: Rex-Filmverleih, L: 1544) 536, 577
- DISKUSWURF (1921, Hochfrequenzkinematographie: Wilhelm Zürn, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 98 m)\* BA-FA 97
- DOKUMENT VON SHANGHAI, DAS, siehe: SCHANCHAJSKI DOKUMENT
- DOKUMENTE ZUR GESCHICHTE DES WERBEFILMS. TEIL I: 1910 BIS 1925. TEIL II: 1928 BIS 1932. TEIL III: 1939 BIS 1956 (1962, Bearbeitung: Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Bearbeiter: Fritz Kempe, P: Julius Pinschewer, Berlin und Bern. Teil I: s/w und Farbe, F: 16 mm, L: 113 m; Teil II: s/w, F: 16 mm, L: 185 m, Ton; Teil III: Farbe, F: 16 mm, L: 140 m, Ton) BA-FA 15
- DONAU, DIE. VOM SCHWARZWALD BIS ZUM SCHWAR-

- ZEN MEER (1929, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung, L: 2373 m) BA-FA 437f.
- DONAUFABRIK, REGENSBURG BIS WIEN (1919, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 149 m) 152
- DRAHTWALZEN BEI DER GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN, DAS (1931, nicht zensiert, K: Aufnahmen der Kinematographischen Abteilung der Fried. Krupp Aktiengesellschaft, P: Krupp-Film, KL: 349 m)\* BA-FA 377f.
- DREI LIEDER ÜBER LENIN. EIN DOKUMENTARISCHER TONFILM, siehe: TRI PESNI O LENINE
- DRIFTERS (GB 1929, R: John Grierson, K: Basil Emmott, P: Empire Marketing Board Film Unit, KL: 1035 m) BA-FA 67
- DRITTER DEUTSCHER ARBEITERJUGENDTAG AM 11. UND 12. AUGUST 1923 IN NÜRNBERG (1923, P: Kopp-Filmwerke, L: 356 m) BA-FA, FES 145, 555
- EIFELTURM, siehe: LA TOUR
- »EINTRACHT, DIE«, EIN GENOSSENSCHAFTLICHER GROSSBETRIEB (1925, P: Konsumverein Eintracht, Essen-West, L: 1256 m) 214
- EISEN (1921, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 262 m) 138
- EISENPORTLANDZEMENTFABRIK GUTEHOFFNUNGSHÜTTE OBERHAUSEN A. G., OBERHAUSEN / RHEINLAND ERBAUT VON DER FIRMA G. POLYSIUS, EISENGIESEREI U. MASCHINENFABRIK DESSAU. IM BETRIEB SEIT 1927. LEISTUNGSFÄHIGKEIT 400 TONNEN EISENPORTLANDZEMENT TÄGLICH (1928, nicht zensiert, KL: 443 m)\* BA-FA 374-376
- EISERNE HAUS, DAS. EINE SYMPHONIE VON GEIST UND TECHNIK (1925, R: Artur Fürst, K: Erich Stöcker, Bildgestaltung: Paul Beyer, P: Europa-Film, L: 848 m) 496
- ELFTE JAHR, DAS (ÜT), siehe: ODINNADZATY
- EMAK BAKIA (FR 1926, R + K + P: Man Ray, Paris / Deutsche Zensur: EMAK BAKIA, 1928, V: Gesellschaft Neuer Film, Berlin, L: 374 m) FDK 507
- EMELKA TON-WOCHE (ab 24. 9. 1930, P: Emelka-Wochenschau, Ton) 342
- EMELKA-WOCHE (ab 1. 9. 1926 bis 30. 12. 1931, P: Südfilm, später: Emelka-Wochenschau) 340
- EMELKA-WOCHE Nr. 6, 1928 (1928, P: Südfilm, L: 210 m) BA-FA 342
- ENTHUSIASMUS, siehe: ENTUSIASM
- ENTR'ACTE (FR 1924, R + P: René Clair, Paris / Deutsche Zensur: ENTR'ACTE, 1925, V: Novembergruppe, Berlin, L: 376 m) BA-FA 494
- ENTSTEHUNG DES BRITISCHEN WELTREICHES, DIE (1921, Wissenschaftliche Bearbeitung: Roland Schacht, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 290 m)\* BA-FA 90
- ENTUSIASM (SU 1930, R: Dsiga Wertow, K: Boris Zeitlin, K. Kulajew, M: Nikolaj Timofejew, Dmitri Schostakowitsch, P: Ukrainfilm, Kiew / Deutsche Zensur: ENTUSIASMUS, 1931, V: Deutsche Liga für unabhängigen Film, Berlin, L: 1806 m, Ton) BA-FA, FDK, Filmmuseum München 549
- ERDE SINGT, DIE, siehe: ZEM SPIEVA
- ERDE, siehe: SEMLJA
- ERFINDERIN NATUR (1926, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 304 m)\* BA-FA 183
- ERFURT. EIN NEUZEITLICHER WIRTSCHAFTS-, VERKEHRS- UND INDUSTRIEFILM (1924, Aufnahmeleitung: Direktor Herbst, Fritz A. Meyen, K: Martin Erlhof, P: Industriefilm, L: 1705 m) BA-FA 166
- ERÖFFNUNGSFILM DES VOLKSFILMVERBANDES (1928, P: Volksverband für Filmkunst, Berlin, L: 191 m) 547, 586
- ERSTES DEUTSCHES ARBEITER-TURN UND SPORTFEST IN LEIPZIG, 22.-25. JULI 1922 (1922, P: Filmhaus Nietzsche, L: 604 m) BA-FA 555
- ERWACHENDE ÄGYPTEN, DAS (1928, R: Johannes Häußler, P: Kurt Zimmermann, L: 2357 m) BA-FA 282
- ERWACHENDE GESCHLECHT, DAS. DIE GESUNDUNG DER FRAU [Titel 1930: DAS GESCHLECHTSLEBEN UND SEINE FOLGEN] (CS, P: Filmindustrie Josef Kokaisel, Prag / Deutsche Zensur: 1927, V: Phönix-Film-Verleih, L: 2379 m) 293
- ERWERBSLOSE KOCHEN FÜR ERWERBSLOSE (1932, R + P: Ella Bergmann-Michel, L: 180 m) BA-FA 150, 354, 560
- ERZIEHUNGSMITTEL ZUR VERHÜTUNG VON VERBRECHEN UND VERWILDERUNG (1926, P: Bund zur Bewahrung Jugendlicher vor Straftaten, L: 571 m) 292
- ES IST KALT IN BRANDENBURG (HITLER TÖTEN) (CH / DE 1981, R: Willi Hermann, Hans Sturm, Niklaus Meienberg, K: Hans Sturm, M: Frank Wolff, P: HMS / Filmkollektiv Zürich, L: 150 min) BA-FA 613
- ES WERDE LICHT! TEIL 1-3 (1917-1918, R: Richard Oswald, K: Max Faßbender, D: Bernd Aldor, Lupu Pick u. a., [Teil 1], Bernd Aldor, Theodor Loos u. a. [Teil 2], Werner Krauß, Theodor Loos, u. a., [Teil 3], P: Richard Oswald-Film, L: 2055 m [Teil 1], 1697 m [Teil 2], 1915 m [Teil 3]) 293
- ÉTUDES SUR PARIS (FR 1928, R + P: André Sauvage / Deutsche Zensur: PARIS, 1929, Bearbeitung: Ernst Angel, V: Erdeka-Film, L: 1100 m) 509f.
- EUROPA RADIO (1931, R: Hans Richter, M: Walter Gronostay, P: Richter-Studio, L: 313 m, Ton) FDK 354, 509
- EUROPA-CHRONIK (Nr. 1/2, 7. 7. 1924 - Nr. 5, 5. 3. 1925, P: Europa-Film) 340
- EUROPÄISCHE ZIVILISATION IN NORDAFRIKA (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 306 m) BA-FA 193
- FAHNE VON BAKU, DIE (1923, P: Industrie- und Handels-Film-Gesellschaft, L: 230 m) 529
- FAHNENWEIHE DES ROTEN FRONTKÄMPFER-BUNDES BERLIN (1925, P: Deka-Comp. Schatz & Co., L: 278 m) BA-FA 529f., 532
- FALSCHER SCHAM (1926, R: Rudolf Biebrach, Wissenschaftliche Bearbeitung: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, K: Max Brinck, Willy Gaebel, D: Rudolf Biebrach, Olaf Strom u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2240 m)\* BA-FA 95, 132
- FAUST. EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE (1926, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K: Carl Hoffmann, M: Werner R. Heymann, D: Gösta Ekman, Emil Jannings, Camilla Horn u. a., P: Ufa, L: 2482 m) BA-FA 588
- FEIND IM BLUT (1931, R: Walter Ruttmann, K: Juri C. Stylianudis, Emil Berna, M: Wolfgang Zeller, D: Gerhard Bienert, Ilse Stobrawa u. a., P: Praesens-Film, L: 2083 m, Ton)\* BA-FA 95, 362

- FERIENKOLONIE VOGELKOJE AUF SYLT. KINDER-ERHOLUNGSHAIM DES WOHLTÄTIGEN SCHULVEREINS ZU HAMBURG (1927, K: H. Sahrhage, Charles Möller, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 340 m) 565
- FESTZUG ZUR JAHRTAUSENDFEIER DER STADT NORDHAUSEN AM 29. MAI 1927 (1927, P: Deulig-Film, L: 203 m)\*BA-FA 155
- FILM (1925, Realisation: Julius Pinschewer, Guido Seeber, K: Guido Seeber, P: Werbefilm, L: 111 m) BA-FA 182, 340, 353
- FILM IST RHYTHMUS (1925, R + P: Hans Richter, zensiert als OHNE HAUPTTITEL, L: 45 m) 353, 494
- FILM IST. (1–6) (AT 1998, R: Gustav Deutsch, P: Loop TV-Video-Film, F: 16 mm, L: 60 min) Sixpack, Wien 514, 588
- FILM IST. (7–12) (AT 2002, R: Gustav Deutsch, P: Loop TV-Video-Film, F: 16 mm, L: 93 min) Sixpack, Wien 514, 588
- FILMDOKUMENTE ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN ARBEITERBEWEGUNG (Zusammenstellung des Bundesarchiv-Filmarchivs) BA-FA 529
- FILMSTUDIE (1928, R + P: Hans Richter, K: Max Endrejat, L: 134 m) FDK 495, 507
- FISCHER UND SEINE FRAU, DER (1922, P: Deulig-Film, L: 327 m) BA-FA 138
- FLASCHE, DIE (1912, P: Julius Pinschewer, KL: 25 m) BA-FA 351
- FLEISCHFRESSENDE PFLANZEN (1922, Filmentwurf und Aufnahme: Carla Lütke, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 116 m) 133
- FLIEGENDE HÄNDLER (1932, Schnitt: 1934/35, nicht zensiert, R + K + P: Ella Bergmann-Michel, KL: 405 m) BA-FA 526
- FLUG UM DEN ERDBALL, DER. 1. TEIL: PARIS-CEYLON (1925, R: Willi Wolff, K: Werner Brandes, M: Walter Kollo, D: Ellen Richter, Bruno Kastner u. a., P: Ellen Richter-Film, L: 2649 m) 192
- FÖHR. DIE NORDSEE IM DIENSTE DER VOLKSGESUNDHEIT (1926, P: E. Hartwig & P. Oberwahrenland, Wyk auf Föhr, L: 1887 m) 128
- FORMENDE HÄNDE (1949, Gestaltung: Hans Cürllis, M: Fritz Steinmann, P: DEFA, Kulturfilmproduktion, L: 361 m, Ton) BA-FA 226
- FORTSCHRITTE DES BAU- UND SIEDLUNGSWESEN [1. Teil: DIE HÄUSERFABRIK DER STADT FRANKFURT AM MAIN, 2. Teil: DIE PROFESSORENHÄUSER IN DESSAU] (1928, K: Rolf von Botescu, P: Humboldt-Film, L: 523 m) 387, 393, 398
- FORTSCHRITTLICHE BODENBEARBEITUNG (1928, P: Commerz-Film Heydemann & Schwärtzel, L: 447 m) 356
- FOX TÖNENDE WOCHENSCHAU (ab 11. 9. 1930, P: Deutsche Fox-Film, Ton) 342
- FRANKFURTER KLEINSTWOHNUNG, DIE (1928, nicht zensiert, Aufnahmen und Trickzeichnungen: Paul Wolff, KL: 149 m) DFM 387, 396 f.
- FRANKFURTER KÜCHE, DIE, siehe: NEUES BAUEN IN FRANKFURT A. M. 395 f., 398
- FRAU IM ARBEITERSPORT, DIE (1930, Aufnahmen: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Filmstelle, Aufnahmeleitung: Abteilung Frauenturnen der Arbeiter-Turn- und Sportschule, P: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Leipzig, L: 1943 m) BA-FA 563, 573
- FRAU IM ARBEITERSPORT, DIE. AUSSCHNITTE AUS DEM FILM: DIE FRAU IM ARBEITERSPORT (1931, Aufnahmen: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Filmstelle, Aufnahmeleitung: Abteilung Frauenturnen der Arbeiter-Turn- und Sportschule, P: Arbeiter-Turn- und Sportschule, Leipzig, L: 401 m) 563, 573
- FRAUEN DIE DER ABGÜND VERSCHLINGT (1921, R: William Wauer, D: Käthe Richter u. a., P: Progress-Film, L: 1500 m) 266
- FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (CH 1930, R: Eduard Tissé, K: Eduard Tissé, Emil Berna, D: Johannes Steiner u. a., P: Praesens-Film, Zürich / Deutsche Zensur: 1930, V: Kulturfilm E. Puchstein, L: 1629 m) BA-FA, CF, CSL 133, 287, 510, 543, 573
- FRAUENSORGEN (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 177 m) BA-FA 573
- FREE THAELMANN! (GB 1935, R: Ivor Montagu, P: Progressive Film Institute for the Relief Committee for the Victims of German Fascism, London, F: 16 mm, KL: 194 m) BA-FA, Kinemathek Hamburg 541
- FREIES VOLK (1925, R: Martin Berger, Aufnahmeleitung: Alfred Bach, K: Paul Holzki, Willy Großstück, D: Albert Florath, Emerich Hanus u. a., P: Veritas-Film, L: 2525 m) 556, 574
- FREIKÖRPERKULTURBEWEGUNG, DIE. EINE KULTURGESCHICHTLICHE FILMSTUDIE (1931, P: Institut für Kulturforschung, L: 763 m) 294
- FREUDLOSE GASSE, DIE (1925, R: G. W. Pabst, K: Guido Seeber, Curt Oertel, Walter Robert Lach, D: Asta Nielsen, Greta Garbo u. a., P: Sofar-Film-Produktion, L: 3734 m) BA-FA, Filmmuseum München 314, 503
- FREUNDSCHAFT (1931, Aufnahmen + Zusammenstellung: W. Scheinhardt, P: Döring-Film-Werke, L: 636 m) 166, 575
- FRIDERICUS REX. 1. TEIL: STURM UND DRANG (1922, R: Arzen von Cserépy, K: Guido Seeber, M: Marc Roland, D: Otto Gebühr, Albert Steinrück u. a., P: Cserépy-Film Co., L: 2077 m) BA-FA 110, 168, 270
- FRIEDENSVERTRAG IN VERSAILLES, DER (AvT) (ca. 1921, P: Institut für Kulturforschung?, KL: 132 m)\* BA-FA 96
- FRIEDENSVERTRAG VON VERSAILLES, DER (1921, P: Deulig-Film, L: 875 m) 133, 270
- FRIEDRICHSWERTHER PFLANZENZUCHT (1921, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 500 m) 360
- FROHE MENSCHEN IN LUFT UND SONNE. EIN WEG ZUR WIEDERGEURT DES DEUTSCHEN VOLKES (1931, P: Freiluftbund Hamburg, L: 850 m) 162, 294
- FROHES JUGENDTREFFEN, EIN. MIT DER HAMBURGER ADVENTJUGEND NACH SCHWERIN (1930, Bearbeitung: Gustav Dörner, Paul John, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 657 m) 565
- FROHES LERNEN – GESUNDE JUGEND. EIN FILM VOM DEUTSCHEN SCHULLANDHEIM (1932, R: H. Sahrhage, Jam Borgstädt, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 1143 m) Staatsarchiv Hamburg 565
- FRÖHLICH PFALZ – GOTT ERHALT'S (1925, R: Julius Markov, P: Europa-Film, L: 1453 m) 349
- FRONLEICHNAMSPROZESSION (1931, K: Erzabt Norbert Weber, P: Erzabtei St. Ottilien, L: 404 m) Benediktinererzabtei St. Ottilien 215
- FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN, EINE, siehe: DAS WUNDER DES SCHNEESCHUHS. 2. TEIL. EINE FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN 485, 489 f.

- FÜNF JAHRE SOWJET-RUSSLAND, siehe: KINOPRAWDA Nr. 13
- FÜRSORGEARBEIT DES STÄDT. JUGENDAMTES IN FRANKFURT A. M., DIE (1927, P: Städtisches Jugendamt, Frankfurt a. M., L: 498 m) 289
- FUSSBALLSPIEL, DAS. EIN BILDSTREIFEN AUS DER LEHRARBEIT DER ARBEITER-TURN UND SPORTSCHULE (1932, Aufnahmen: Arbeiter-Turn- und Sport-schule, Filmstelle, Aufnahmeleitung: Bundesfuß-balleitung des Arbeiter-Turn- und Sportbundes, P: Arbeiter-Turn- und Sport-schule, Leipzig, L: 681 m) 553
- GEHEIMBUND-RITEN DER FRAUEN IN LIBERIA (Bundu-Orden) [= 5. Akt des Filmes MENSCH UND TIER IM URWALD] (1924 / 1957, Expeditionsleitung: Hans Schomburgk, K: Paul Lieberenz, Eugen Hrich, P: Schomburgkfilm / IWF, Edition D 730, F: 16 mm, L: 80 m)\* IWF 200
- GEHEIMNISSE EINER SEELE. EIN PSYCHOANALYTISCHER FILM (1926, R: Georg Wilhelm Pabst, K: Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach, D: Werner Krauß, Ruth Weyher, Ilka Grüning u. a., P: Neumann-Film der Ufa-Kulturabteilung, L: 2214 m)\* BA-FA 113
- GEISSEL DER MENSCHHEIT (1926, Wissenschaftliche Bearbeitung: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, Aufnahmeleitung: Erich R. Schwab, Medizinische Aufnahmen: Th. A. Maaß, Trickaufnahmen: Büchel, Svend Noldan, Wera Cleve, Harry Jäger, Mikroaufnahmen: Adele Hollmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1652 m)\* BA-FA 94-96, 105
- GELBE TOD, DER, 1. TEIL (1919, R: Carl Wilhelm, K: Axel Graatkjaer, D: Gustav Adolf Semler, Rosa Valetti u. a., P: Internationaler Filmvertrieb Deitz & Co., Olympia-Film-Gesellschaft, L: 1946 m) 266
- GEMEINSCHAFT AM WERK (1929, P: Sozialdemokratischer Verein Lübeck, L: 420 m) FES 566
- GENERALLINIE, DIE, siehe: STAROE I NOVOE
- GEORGE GROSZ – BERLIN 1958 (1958, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / IWF, Filmedition G 59, F: 16 mm, L: 76 m) IWF 223
- GEORGE GROSZ, BERLIN 1923 UND 1924 (1963, R: Hans Cürlis, P: IWF, Filmedition G 95, F: 16 mm, L: 46 m) IWF 223
- GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG (AUSGABE FÜR FRAUEN) (1924, Wissenschaftlicher Film: Hans Schulze, P: Deulig-Film, L: 1246 m)\* BA-FA 93, 96 f., 132
- GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE BEKÄMPFUNG, DIE. AUSGABE FÜR MÄNNER (1924, Wissenschaftlicher Belehrungs-film, Aufnahmeleitung und Operationen: F. W. Oelze, K: Woldemar Siewersen, P: Deulig-Film, Lehrfilm-Abteilung, L: 1353 m) BA-FA 93, 96 f., 132
- GESCHLECHTSKRANKHEITEN UND IHRE FOLGEN, DIE (1920, Bearbeitung und Aufnahmen: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1110 m)\* BA-FA 93, 270, 293
- GESCHLECHTSKRANKHEITEN, DIE (AT 1922, P: Bundes-Film-Hauptstelle, Wien / Herrmann Fritz Bönisch, Wien / Deutsche Zensur: 1922, V: Josef Rideg Film-Vertrieb, L: 1005 m) 293
- GESCHLECHTSLEBEN UND SEINE FOLGEN, DAS, siehe: DAS ERWACHENDE GESCHLECHT. DIE GESUNDUNG DER FRAU
- GESICHT DES ROTEN RUSSLAND, DAS (1925, K: Herm. Basler, P: Dafu-Filmverleih, L: 2071 m) 529
- GESICHT EINER STADT, DAS (1932, R: August Koch, K: A. Lutz, P: Döring-Film-Werke, L: 707 m, Ton) BA-FA 157
- GLÄSERNE MOTOR, DER. EIN UFA-TON-LEHRFILM FÜR JEDEN KRAFTFAHRER (1930, R: Hansjürgen Völcker, K: Kurt Stanke, Conrad Wienecke, M: Konrad Bernhard, D: Fritz Alberti, Babette Jensson u. a., P: Ufa, L: 1646 m, Ton)\* BA-FA 104, 362
- GLÄSERNE WUNDERTIERE (1929, R: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, Mikrobilder: Herta Jülich, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 430 m, Ton)\* BA-FA 96, 318
- GLASHERSTELLUNG IN SCHWEDEN (SE, P: Ire-Film, Stockholm / Deutsche Zensur: 1929, V: Aafa-Film, 221 m) 356
- GLÖCKNER VON NOTRE DAME, DER, siehe: THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME
- GOLD DES ORIENTS (1929, R: Ulrich Kayser, K: Adolf Kahl, P: Levante-Film, L: 2483 m) BA-FA 360
- GOLDEN ROAD TO HEALTH AND BEAUTY, THE, siehe: WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT
- GOLDRAUSCH, siehe: THE GOLD RUSH
- GOLD RUSH, THE (US 1925, R: Charles Chaplin, K: Roland Totheroh, D: Charles Chaplin, Big Jim McKay, Black Larsen u. a., P: Charles Chaplin Productions / Deutsche Zensur: GOLDRAUSCH, 1925, V: Ifa-Film, L: 2423 m) BA-FA 513, 547
- GOSLAR, DIE ALTE DEUTSCHE KAISERSTADT (1918, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 220 m) BA-FA 154
- GÖSTA BERLING (1. + 2. TEIL), siehe: GÖSTA BERLINGS SAGA (DEL 1 + 2)
- GÖSTA BERLINGS SAGA. DEL 1 + 2 (SE 1924, R: Mauritz Stiller, K: Julius Jaezon, D: Greta Garbo, Lars Hanson u. a., P: Svenska-Film, Stockholm / Deutsche Zensur: GÖSTA BERLING (1. + 2. TEIL), 1924, V: Trianon-Filmverleih, L: 2278 m + 2181 m) BA-FA, Svenska Filminstitutet 128
- GOTTES WUNDERTATEN UNTER DEM BATAKVOLK AUF SUMATRA. ZUM HUNDERTJÄHRIGEN JUBILÄUM DER RHEINISCHEN MISSION IN BARMEN (1928, K: Wilhelm Dachwitz, P: Bodelschwings'sche Anstalten, Filmstelle, L: 1724 m) Rheinische Mission Wuppertal-Barmen 205, 209 f., 216
- GRAPHISCHEN KÜNSTE, DIE (1927, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1565 m) 223
- GREAT WHITE SILENCE, THE (GB 1924, aufgenommen und erzählt von Herbert G. Ponting, Mitglied der Scottschen Südpol-Expedition, P: New Era Films, London / Deutsche Zensur: DAS GROSSE WEISSE SCHWEIGEN. CAPT. SCOTTS TODESFAHRT ZUM SÜDPOL, 1924, V: John Hagenbeck-Film, L: 2314 m) BA-FA 498
- GROSSE SPRUNG, DER. EINE UNWAHRSCHEINLICHE, ABER BEWEGTE GESCHICHTE (1927, R: Arnold Fanck, K: Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, Albert Benitz, Richard Angst, Kurt Neubert, Charles Métain, D: Leni Riefenstahl, Luis Trenker, u. a., M: Werner Richard Heymann, P: Ufa, L: 2931 m) BA-FA 485
- GROSSE WEISSE SCHWEIGEN, DAS, siehe: THE GREAT WHITE SILENCE

- GROSSMACHT JAPAN. DIE WACHT IM FERNEN OSTEN (1938, Gestaltung: Johannes Häufler, Ernst R. Müller, Mitarbeit: Kaiserliche Japanische Botschaft Berlin, P: Rex-Film Bloemer & Co., L: 1956 m, Ton) 21
- GROSSMARKTHALLE FRANKFURT A. M., DIE (1928, R + K: Paul Wolff, P: Wolff-Film, L: 704 m) 393
- GROSSSTADT ZIGEUNER (1932/33, nicht zensiert, R + K + P: László Moholy-Nagy, KL: 330 m)\* BA-FA, Bauhaus-Archiv, Filmmuseum (Amsterdam) 315, 520–523
- GROSSSTADTMELODIE (1943, R: Wolfgang Liebeneiner, K: Walter Pindter, Richard Angst, Leo de Laforgue, M: Werner Bochmann, Michael Jary, Rudolf Perak, D: Hilde Krahl, Werner Hinz u. a., P: Berlin-Film, L: 2970 m, Ton) BA-FA 413
- GROSSSTADTPOLIZEI UND IHRE ARBEIT, DIE (1925, R: Werner Beuß, K + Zeitlupenbilder: Paul Wolff, P: Süd-Film, L: 1236 m) 292
- GROSS-STATION NAUEN IM WELTVERKEHR, DIE (1921, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 605 m)\* BA-FA 96, 100, 102, 105
- GRUNDLAGEN DER EINSTEINSCHEN RELATIVITÄTS-THEORIE, DIE (1922, Bearbeitung: G. F. Nicolai, Hanns Walter Kornblum, Erläuternder Vortrag: Hanns Walter Kornblum, P: Colonna-Film, L: 2045 m) 271
- GUTE KAMERAD, DER (1927, R: F. Schultze, K: Otto Tober, P: Inpro-Film, L: 394 m) 356
- HAARER KÜCHE, DIE (AvT, ca. 1927, nicht zensiert, KL: 281 m)\* BA-FA 387, 389
- HAFER. EIN FILM VON GESUNDER ERNÄHRUNG (1931, P: Ufa, L: 200 m) 359
- HALLO EVERYBODY (NL 1933, R: Hans Richter, K: Moniot, M: Darius Milhaud, P: Philips, Eindhoven, KL: 590 m, Ton) FDK 509
- HAMBURG (1922, P: Industrie-Film, L: 1754 m) BA-FA 166
- HAMBURG. DIE ARBEITENDE HAFENSTADT (1930, Aufnahmeleitung: Lissy Reincke, K: Gustav Berger, P: Vera-Filmwerke, L: 163 m)\* BA-FA 157
- HÄNDE. EINE STUDIE (ca. 1928, nicht zensiert, R: Albrecht Viktor Blum, KL: 231 m)\* BA-FA 106, 146, 223, 356, 586 f.
- HAPAG-MAGAZIN (keine weiteren Hinweise, nicht zensiert) 340
- HÄUSERFABRIK DER STADT FRANKFURT AM MAIN, DIE, siehe: FORTSCHRITTE DES BAU- UND SIEDLUNGSWESEN UND WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH? (5. TEIL)
- HEIA SAFARI! (1928, Leitung + K + P: Martin Rikli, L: 2139 m) 189, 193
- HEILENDE HÄNDE (1931, Leitung: Eberhard Frowein, Mitarbeit: H. C. Günther, K: Georg Krause, M: Hans Heinrich Dransmann, P: Verlag wissenschaftlicher Filme, L: 2088 m, Ton) 133
- HEILIGE BERG, DER (1926, R: Arnold Fanck, K: Helmar Lerski, Hans Schneeberger, Sepp Allgeier, M: Edmund Meisel, D: Leni Riefenstahl, Luis Trenker u. a., P: Ufa, L: 3100 m) BA-FA 273, 480
- HEIM IN DER SONNE, DAS (1928, Aufnahmeleitung: Ernest Jahn, K: Rolf v. Bodescu, P: Humboldt-Film, L: 218 m) 163
- HEIMKEHR IM JAHRE 1945 (1945, Privatfilm, R: Johannes Naumann, L: ca. 10 min) La Camera Stylo Filmcollection 554
- HENNY PORTEN. LEBEN UND LAUFBAHN EINER FILMKÜNSTLERIN (1928, Idee, Filmauswahl und Vortragstext: Oskar Kalbus, Filmschnitt und Mitarbeit: Martin Schuster, P: Ufa, L: 2284 m)\* BA-FA 588, 590 f.
- HERMANN MÜLLER (1931, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 765 m) FES 571
- HERRIN DER WELT, DIE (1919, R: Joe May (Teil 1–3, 8), Uwe Jens Kraft (Teil 4–7), K: Werner Brandes, M: Ferdinand Hummel, P: May-Film, 8 Teile mit unterschiedlichen Längen) BA-FA 192
- HERSTELLUNG EINER TAGESZEITUNG (1921, P: Deulig-Film, L: 132 m) 131
- HINAUS INS FREIE. BILDER VON DER ELEKTRISIERUNG DER WANNSEEBAHN (1933, P: Bundesfilm, L: 633 m) 164
- HINTERTREPPE (1921, Spielleitung: Leopold Jessner, Bildgestaltung: Paul Leni, K: Karl Hasselmann, M: Hans Landsberger, D: Henny Porten, Wilhelm Dieterle, Fritz Kortner, P: Henny-Porten-Film für Gloria-Film, L: 1339 m) BA-FA 503
- HIRSCHKÄFER, DER (1921, Aufnahmeleitung + Bearbeitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Carl Boesner, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 358 m)\* BA-FA 100, 174, 183
- HISTOIRE(S) DU CINÉMA. FILM EN HUIT ÉPISODES (FR / CH 1988–98, R: Jean-Luc Godard, D: Alain Cuny, Juliette Binoche, Sabine Azéma, Serge Daney, Julie Delpy, Jean-Luc Godard, P: Gaumont, Peripheria, ARTE FRANCE, acht Teile, L: 265 min) 588, 612
- HITLER – EINE KARRIERE (1977, R: Joachim C. Fest, Christian Herrendoerfer, M: Hans Posegga, P: Interart, L: 4261 m; 156 min) BA-FA 610
- HÖCHSTLEISTUNGEN IM SKILAUFLAUF (1935, R: Arnold Fanck, Richard Angst, Curt Neubert, M: Fritz Wenneis, P: Terra-Film, L: 613 m, Ton) 492
- HOHELIED DER KRAFT, DAS! EIN FILM VON DER ELEKTRIZITÄT (1930, Regie des Spielteils: Lorenz Paringer, Gesamtleitung: Hubert Schonger, K: Lorenz Paringer, Atelier Neuberger, H. Koch, G. Stiefel, M: Hans Heinrich Dransmann, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 2739 m, Ton) BA-FA 281
- HOHLGLASFABRIKATION (1921, Fachmännische Leitung: Fabrikbesitzer L. Stoef, Aufnahmeleitung: H. Herzfeld, K: Carl Boesner, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 578 m)\* BA-FA 95, 99, 361, 365, 367
- HOLLÄNDISCHE REISE. EIN FILMBERICHT (1930, R: Albrecht Viktor Blum, K: Friedl Behn-Grund, M: Georg Fiebiger, P: Prometheus-Film, L: 212 m, Ton)\* BA-FA 381, 549
- HORRIDO. EIN SPIEL VON JAGD UND LIEBE (1924, Spielleitung: Johannes Meyer, Aufnahmeleitung: Ernst Garden, Photographische Leitung: Otto Tober, Leitung Bildaufnahmen: Johannes Meyer, Ulrich K. T. Schulz, Otto Tober, Bilder: Otto Tober, Paul Krien, Hans Scholz, D: Robert Leffler, Rudolf Forster, Lia Eibenschütz u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2168 m) BA-FA 153
- HOUSING PROBLEMS (GB 1935, R: Arthur Elton, Adgar Anstey, Ruby Grierson, P: Gas, Light and Coke Company, L: 16 min, Ton) 387
- HUNCHBACK OF NOTRE DAME, THE (US 1923, R: Wallace Worsley, K: Robert Newhard, D: Lon Chaney u. a., P: Universal-Film, New York / Deutsche Zen-

- sur: Der Glöckner von Notre Dame, 1924, V: Filmhaus Bruckmann, L: 2709 m) Filmmuseum (Amsterdam) 128
- HUNGER IN DEUTSCHLAND (1924, P: Industrie- und Handels-Gesellschaft, Internationale Arbeiterhilfe, L: 630 m) BA-FA 528 f.
- HUNGER IN SOWJET-RUSSLAND (SU 1921, nicht identifiziert / Einsatz in Deutschland: 1922, nicht zensiert) 527
- HUNTING TIGERS IN INDIA (US 1929, R: James Leo Meehan, K: Dal Clawson, D: Commander George M. Dyott, P: Talking Picture Epics, New York / Deutsche Zensur: AUF TIGERJAGD IN INDIEN, 1930, Bearbeitung: Richard Hutter, M: Wolfgang Zeller, V: Atlas Film-Verleih, L: 1991 m) BA-FA 282
- HYÄNEN DER LUST [= DER WEG, DER ZUR VERDAMMNIS FÜHRT, II. TEIL] (1919, R: Otto Rippert, K: Willy Hameister, D: Emil Albes, Klementine Plessner u. a., P: Decla-Bioscop, L: 1810 m) BA-FA 266
- HYGIENE DER EHE (AT 1922, P: Panfilm, Wien / Deutsche Zensur: 1923, V: Humboldt-Film, L: 1679 m)\* BA-FA 87, 92, 94, 102, 105, 293
- HYPNOSE UND IHRE ERSCHEINUNGEN, DIE (1920, Aufnahmeleitung: F. Kolbow, K: Hans Büchel, P: Ufa, Kulturabteilung, medizinisches Filmarchiv, L: 436 m) BA-FA 132
- ILLUSTRIERTE WOCHENSCHAU (1924, P: Theater Max Künzel, Leipzig, L: 401 m) 340
- IM ANFANG WAR DAS WORT ... 80 JAHRE SOZIALISTISCHE ARBEITERPRESSE (1928, R: Ernö Metzner, K: Eduard von Borsody, M: Claus Clauberg, D: Fritz Kortner, Elsa Temáry u. a., P: Phönix Produktion / Konzentration, L: 625 m)\* BA-FA 568, 574
- IM AUTO DURCH ZWEI WELTEN (1931, Leitung: Cläre-nore Stinnes, K: Carl Axel Söderström, M: Wolfgang Zeller, P: Söderström-Stinnes / Melophon-Film, L: 1705 m, Ton) BA-FA 28, 196
- IM HERZEN DES RUHRKOHLENBEZIRKS (1922, P: Deulig-Film, L: 1837 m) 166
- IM HERZEN DES RUHRKOHLENBEZIRKS. BRUCHSTÜCKE AUS DEM ESSENER STADTFILM (1922, P: Deulig-Film, L: 1516 m) 166
- IM KAMPF MIT DEM BERGE. 1. TEIL: IN STURM UND EIS. EINE ALPENSYPHONIE IN BILDERN ([DE]/CH 1921, R: Arnold Fanck, K: Sepp Allgeier, Arnold Fanck, Musik: P. Merano [d. i. Paul Hindemith], Mitwirkende: Hannes Schneider, Ilse Rohde, P: Berg- und Sportfilm, L: 1536 m) Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung 270, 485, 496
- IM LANDE DER MORGENSTILLE. EIN FILM AUS KOREA (1928, R + K + P: Erzabt Norbert Weber, L: 2304 m) Benediktinererzabtei St. Ottilien 212 f.
- IM LANDE DES SILBERNEN LÖWEN. EIN FILM AUS PERSIEN (1927, Leitung: Bernhard Kellermann, Lene Schneider-Kainer, K: Werner Bohne, P: Phoebus-Film, L: 2331 m) BA-FA 279
- IM REICHE DER LILIPUTANER (1939, R: Herta Jülich, Ulrich K. T. Schulz, Friedrich Goethe, M: Boris von Klebeck, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 385 m, Ton)\* BA-FA 318
- IM SCHATTEN DER MASCHINE. EIN MONTAGEFILM (1928, R: Albrecht Viktor Blum, Leo Lania, P: Filmkartell »Weltfilm«, L: 494 m)\* BA-FA 106, 536
- IM SCHATTEN DER WELTSTADT (1930, R: Albrecht Viktor Blum (?), P: Prometheus-Film, L: 328 m)\* BA-FA 108, 166, 381, 388, 541 f., 549
- IM SPREEWALD. EIN BILD DEUTSCHER HEIMAT IM WECHSEL DER JAHRESZEITEN (1927, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 585 m)\* BA-FA 135
- IM STRUDEL DES VERKEHRS. (EIN FILM FÜR JEDERMANN.) (1925, R: Leo Peukert, K: Friedrich Weimann, D: Herbert Paulmüller, Victor Schwannecke, Karl Berger u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1210 m)\* BA-FA 103 f., 162 f.
- IM WESTEN NICHTS NEUES, siehe: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT
- IMAGES D'OSTENDE (BE 1929, R: Henri Storck, KL: 419 m) BA-FA 165
- IMAGES MOBILES, siehe: BALLET MÉCANIQUE
- IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (VIEUX PORT) (1932, R + K + P: László Moholy-Nagy, L: 266 m)\* BA-FA, Bauhaus-Archiv, Filmmuseum (Amsterdam) 164, 315, 404, 522
- IN DER NACHT. EINE MUSIKALISCHE BILDFANTASIE (1931, R: Walter Ruttmann, K: Reimar Kuntze, M: Robert Schumann, P: Tobis, L: 185 m, Ton) BA-FA 509
- IN JESU DIENST VON BETHEL NACH OSTAFRIKA (1927, R + K: Wilhelm Dachwitz, P: Bodelschwingh'sche Anstalten, L: 1828 m)\* BA-FA, Rheinische Mission Wuppertal-Barmen 207 f., 216
- IN LUFT UND LICHT (1925, L: Paul Wolff, P: Lehr- und Kunstfilm / Magistrat, Jugend-Amt, Frankfurt am Main, L: 234 m) 162
- IN ZWEI MINUTEN DURCH DIE KAFFEE HAG [sic] (1930, R: August Koch, P: Döring-Film-Werke, L: 115 m) 356
- INFLATION [= »Inflationsbild« aus DIE DAME MIT DER MASKE (1928, R: Wilhelm Thiele, P: Ufa)] (als eigenständiger Film nicht zensiert, R: Hans Richter, KL: ca. 70 m) BA-FA 250, 257
- INSEKTEN, DIE »INS WASSER GINGEN« (1921, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Max Brinck, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 378 m)\* BA-FA 95, 108, 184 f.
- INSEL DER DÄMONEN, DIE (1933, Expeditionsleitung: Viktor von Plessen, R: Friedrich Dalsheim, K: Hans Scheib, Friedrich Dalsheim, M: Wolfgang Zeller, P: Friedrich Dalsheim und Viktor von Plessen, L: 2362 m, Ton)\* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 196, 199, 203
- INTERNATIONALE ARBEITERHILFE, DIE (1924, P: Industrie- und Handels-Gesellschaft. Internationale Arbeiterhilfe / Industrie- und Handels-Gesellschaft. Filmamt für Sowjet-Rußland, L: 574 m) 529
- JAHRE DER ENTSCHEIDUNG (1939, R: Hans Weidemann, Lothar Buhle, Egon Gotzek, Georg Radau, Ludwig Preiss, M: Walter Gronostay, P: NSDAP, Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Film, L: 2660 m, Ton)\* BA-FA 541
- JENSEITS DER STRASSE. EINE TRAGÖDIE DES ALLTAGS (1929, R: Leo Mittler, K: Friedel Behn-Grund, D: Lissi Arna, Paul Rehkopf, Fritz Genschow u. a., P: Prometheus-Film, L: 2015 m) BA-FA 542 f.
- JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE (FR 1925, R: Henri Chomette, K: Jimmy Berliet, Henry Gondois, P: Comte Étienne de Beaumont, Paris / Deutsche Zensur: LICHTER UND SCHNELLIGKEITEN, 1928,

- V: Gesellschaft Neuer Film, Berlin, L: 352 m) 507
- JOHANNA VON ORLÉANS, siehe: LA PASSION DE JEANNE D'ARC
- JUGENDTAG DER SOZIALISTISCHEN ARBEITER-JUGEND SEPTEMBER 1929 (1930, K: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 134 m) 565
- K »STŠCHASTLIWOJ GAWANI«. FILMA O SAPADE (ÜT: ZUM »GLÜCKLICHEN HAFEN«. EIN FILM ÜBER DEN WESTEN) (SU 1930, K: Wladimir Jerofejew, K: Ju. Stilianudis, P: Sowkino, Moskau, L: 1800 m) RGAKFD 541
- K 13513. DIE ABENTEUER EINES ZEHNMARKSCHEINES (1926, R: Berthold Viertel, K: Helmar Lerski, Robert Baberske, D: Agnes Müller, Imogene Robertson, Werner Fuetterer, Harald Paulsen u. a., P: Fox-Europa-Film, L: 2368 m) 170, 497, 515, 577
- KALIF STORCH (1923, Silhouettentrick: Ewald Mathias Schumacher, P: Colonna-Film, L: 702 m) BA-FA 128
- KALTE HERZ, DAS (1923, Regie: Fred Sauer, K: Heinrich Gärtner, D: Gustav Trautschold, Victor Costa u. a., P: Hermes-Film, L: 1847 m) BA-FA 128
- KAMERADSCHAF (1931, R: Georg Wilhelm Pabst, K: Fritz Arno Wagner, Robert Baberske, M: G. von Rigelius, D: Alexander Granach, Fritz Kampers, Ernst Busch u. a., P: Nero-Film, L: 2520 m, Ton) BA-FA 450
- KAMPF UM DEN BERG. EINE HOCHTOUR VOR 20 JAHREN (1941, R: Arnold Fanck, M: Giuseppe Becce, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 547 m, Ton)\* BA-FA 492
- KANAL ST. MARTIN, DER, siehe: ÉTUDES SUR PARIS [1. Akt]
- KANÄLE UND GRACHTEN (1929, R: Friedrich von Maydell, P: Transfilma, L: 281 m) 549
- KARSKI MARSCHLEWSKIS LETZTE FAHRT (1925, P: De-ka-Comp. Schatz & Co., L: 242 m) 529
- KATZENSERENADE, DIE. LUSTIGE ZEICHNERSCHERZE (1921, Aufnahme: Hermann Grau, Zeichner: Hans Fischer-Kösen, P: Transocean-Film, L: 125 m) 153
- KEIMENDE LEBEN, DAS. EIN WISSENSCHAFTLICHER GROSSFILM VOM WERDEN DES MENSCHEN (1930, R: Hans Ewald jun., K + Bearbeitung: Otto Ewald, Wissenschaftliche Leitung: W. Liepmann, P: Ewald-Film, L: 2064 m)\* BA-FA 133
- KID, THE (US 1921, R: Charles Chaplin, K: Roland Totheroh, Jack Wilson, D: Charles Chaplin, Edna Purviance, Jackie Coogan u. a., P: Charles Chaplin / First National, New York / Deutsche Zensur: THE KID, 1923, V: Ufa, L: 1663 m) BA-FA 547
- KINDERREPUBLIK SEEKAMP. EIN FILM VOM LEBENS- WILLEN SOZIALISTISCHER JUGEND (1927, K: Nordmark-Film, Sachverwalter: Nils Brodersen, P: Reichsarbeitsgemeinschaft der Kinderfreunde, Berlin, L: 1239 m)\* BA-FA 149, 563 f.
- KINDER-REPUBLIK, DIE (1928, K: Lorenz Paringer, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 269 m)\* BA-FA 565
- KINOPRAWDA NR. 13 (SU 1922, R: Dsiga Wertow / Deutsche Zensur: FÜNF JAHRE SOWJET-RUSSLAND, 1923, V: Industrie- und Handels-Gesellschaft, L: 856 m) 528
- KINOPRAWDA NR. 21. LENINSKAJA KINOPRAWDA (ÜT: LENINSCHJE FILMPRAWDA) (SU 1925, R: Dsiga Wertow, K: Grigori Giber, Alexander Lewizki, Eduard Tissé, Alexander Lemberg, Michail Kaufman, Pjotr Nowizki u. a., P: Sowkino, Moskau, L: 1100 m) BA-FA, Filmmuseum München 573
- KIPHO-FILM, siehe: FILM
- KLEIN- UND GROSS-BERLIN (1927, P: Prometheus-Film, L: 146 m) 162
- KLEINE MUCK, DER. EIN MÄRCHEN AUS DEM MORGEN- LANDE (1921, Spielleitung: Wilhelm Prager, K: Erich Waschneck, D: Rolf Ritter, Boris Michailow u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1734 m) BA-FA 128
- KOBLENZ, DIE PERLE DES RHEINLANDES (1925, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 337 m)\* BA-FA 154
- KOFFER DES HERRN O.F., DIE (1931, R: Alexis Granowsky, K: Reimar Kuntze, Heinrich Balasch, M: Karol Rathaus, D: Alfred Abel, Peter Lorre, Hedy Kiesler u. a., P: Tobis, L: 2187 m, Ton) BA-FA 159
- KÖLN AM RHEIN (1923, P: Deulig-Film, L: 2590 m) 166
- KOLONIALLAND AFRIKA, DAS. EINE EXPEDITION RUND UM AFRIKA ZUR ERFORSCHUNG KOLONIALER VER- HÄLTNISSE NACH DEM WELTKRIEGE (1924, Expediti- onsleitung: L. Herbst, K: Karl Wellert, P: Roebel- Kulturfilm, L: 2069 m) 188
- KONSUM, ENTWICKLUNG UND AUFBAU (1929, P: Kino- mat-Film Anton Limberg, L: 240 m) 568
- KONSUM, ENTWICKLUNG UND AUFBAU. 2. BAUAB- SCHNITT (1931, P: Konsumgenossenschaft Vor- wärts-Befreiung Wuppertal-Barmen, L: 280 m) 568
- KOREANISCHE HOCHZEITSFEIER, EINE (1928, R + K + P: Erzabt Norbert Weber, L: 562 m) Benediktinererz- abtei St. Ottilien
- KÖRPERKULTURSCHULE »SONNENLAND«, DIE (1932, P: L. Zierhut, L: 62 m) 294
- KRASNYJE MANEWRY (SU 1922, R: Dsiga Wertow, P: Gesamtrossische Film- und Fotoabteilung WFKO, Moskau / Vielleicht identisch mit DIE ROTE ARMEE, nicht zensiert, nachgewiesen für 1924) 528
- KRÄUTERHEILKUNDE, HOMÖOPATHIE, BIOCHEMIE UND NATURHEILVERFAHREN (1924, Bearbeitung: Niels Larsen, K: Kurt Friedrich, P: Industrie-Film, L: 1224 m) 186
- KREIS CAMMIN. EIN FILM DER HEIMAT (1929, R: Al- fred Kell, K: Conrad Wienecke, P: Ufa, L: 748 m) 154
- KREUZ AM OKAWANGO, DAS. EIN TATSACHENBERICHT ÜBER DIE GRÜNDUNG DER MISSIONEN AM OKAWAN- GO IN SÜDWEST-AFRIKA (1951, R + P: Pater Stephan [= Stephan Jurczek], L: 2552 m, Ton) BA-FA, Hün- felder Oblaten OMI, Mainz 206 f., 210
- KREUZ UND QUER DURCH MECKLENBURG (1926, P: Ki- nohaus Ernst August Hansen, L: 1740 m) 154
- KRIMINALFALL IN HANNOVER, DER (1924, P: Filmhaus Krüger & Co, L: 440 m) BA-FA 292
- KRIS (DAS FLAMMENDE SCHWERT), siehe: KRIS / GOONA-GOONA
- KRISS / GOONA-GOONA (FR / US 1932, R: Armand Denis, André Roosevelt, M: Marcel Devaux, Th. Kross Hartmann, P: Synchro-Ciné, Paris / Deut- sche Zensur: KRIS (DAS FLAMMENDE SCHWERT), 1932, V: Deutsche Universal, L: 1704 m, Ton) 196
- KRÜPPELNOT UND KRÜPPELHILFE (1920, K + Bearbei- tung: Nicholas Kaufmann, P: Ufa, medizinisches

- Filmarchiv, L: 1076 m)\* BA-FA 92f., 98, 106, 269, 289
- KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (1932, R: Slatan Dudow, K: Günther Krampf, M: Hanns Eisler, D: Hertha Thiele, Ernst Busch u. a., P: Prometheus-Film / Praesens-Film, L: 2186 m, Ton) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 296, 457, 535, 543, 545f., 553
- KULTURDENKMÄLER IM ALTEN UND NEUEN ÄGYPTEN (1924, P: Trianon-Filmverleih, L: 282 m) 128
- KULTUR-ZENTREN IN TUNESIENS STEPPENLÄNDERN (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 281 m) BA-FA 193
- KUNSTHANDWERK. II. FOLGE (1929, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1552 m) 223
- LACHENDES LEBEN (1930, K: Hansegon Koch, Bearbeitung: Oleg Woinoff, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1089 m) 162
- LAND OHNE SCHATTEN. (DURCH NORDAFRIKAS STEPPENLÄNDER) (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, P: Ufa, Kulturfilm, L: 2080 m) BA-FA 193
- LAND UNTERM KREUZ. EIN FILM AUS OBERSCHLESIENS SCHWERSTER ZEIT (1927, R: Ulrich Kayser, K: Richard Unger, Adolf Kahl, P: Deulig-Film, L: 1718 m)\* BA-FA 111
- LANDSCHAFT UND WIRTSCHAFT AM NIEDERRHEIN (ca. 1925, nicht zensiert, P: Deulig-Film, KL: 2290 m)\* BA-FA 91, 110f.
- LEICHTATHLETIK (1921, Aufnahmeleitung: Oskar Künne, K: Günther Lenhardt, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1176 m) 271
- LEIPZIG, DIE KULTUR- UND HANDELSSTADT (1923, P: Industrie-Film, L: 1716 m) 166
- LENINS BEERDIGUNG, siehe: POCHORONY W. I. LENINA LENINSCHJE FILMPRAWDA (ÜT), siehe: KINOPRAWDA NR. 21. LENINSKAJA KINOPRAWDA 573
- LETZTE MANN, DER (1924, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K: Karl Freund, M: Giuseppe Becce, D: Emil Jannings, Maly Delschaft u. a., P: Ufa, L: 2315 m) BA-FA 316, 503
- LETZTE PARADIES, DAS (1932, R + P: Hans Schomburgk, K: Paul Lieberenz, M: Werner Schmidt-Boelcke, L: 2528 m, Ton)\* BA-FA 193, 195
- LETZTE PFLAUME, DIE (1920, Zeichentrick: Harry Jaeger, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 154 m) BA-FA 131
- LETZTEN SEGELSCHIFFE, DIE, siehe: WINDJAMMER UND JANMAATEN. DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE
- LICHTER UND SCHNELLIGKEITEN, siehe: JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE
- LICHTSPIEL OPUS 1 (1921, R: Walter Ruttmann, M: Max Butting, P: Ruttmann-Film, L: 243 m) Filmmuseum München 415f., 418, 434, 493f.
- LICHTSPIEL OPUS 1-4, siehe: LICHTSPIEL OPUS 1, LICHTSPIEL OPUS 2, RUTTMANN OPUS 3 und RUTTMANN OPUS 4
- LICHTSPIEL OPUS 2 (1921, R: Walter Ruttmann, P: Ruttmann-Film, L: 78 m) BA-FA, Filmmuseum München 415f., 418, 434, 493f.
- LICHTSPIEL SCHWARZ WEISS GRAU, EIN (1932, R + K + P: László Moholy-Nagy, L: 150 m) BA-FA, Bauhaus-Archiv 522
- LIED VOM DEUTSCHEN MANN, DAS (1925, P: Filmdienst der deutschen Wirtschaft, Filmstelle der deutschen Industriellen-Vereinigung, L: 314 m)\* BA-FA 15
- LIED VOM LEBEN, DAS (1931, R: Alexis Granowsky, K: Viktor Trinkler, Heinrich Balasch, Komposition der Songs: Friedrich Hollaender, Hanns Eisler, M: Franz Wachsmann, D: Margot Ferra, Elsa Wagner u. a., P: Film-Kunst / Tobis, L: 1808 m, Ton) BA-FA 516, 577
- LINDEN BEI HANNOVER, siehe: LINDEN, DIE AUFBLÜHENDE SCHWESTERSTADT VON HANNOVER
- LINDEN, DIE AUFBLÜHENDE SCHWESTERSTADT VON HANNOVER (1918, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 345 m) 153
- LIVING DESERT, THE (US 1953, R: James Algar, K: N. Paul Kenworthy Jr., Robert H. Crandall, M: Paul J. Smith, P: Walt Disney Pictures / Deutscher Titel: DIE WÜSTE LEBT, 1954, L: 67 min) 603
- LLOYD-MAGAZIN (keine weiteren Hinweise, nicht zensiert) 340
- LOHNBUCHHALTER KREMKE (1930, R: Marie M. Harter, K: Franz Koch, D: Hermann Vallentin, Anna Sten u. a., P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1878 m)\* BA-FA 516, 558, 574
- M (1931, R: Fritz Lang, K: Fritz Arno Wagner, Karl Vash, D: Peter Lorre u. a., P: Nero-Film, L: 3208 m, Ton) BA-FA 350, 395, 450, 518
- MADAME DUBARRY (1919, R: Ernst Lubitsch, K: Theodor Sparkuhl, M: Alexander Schirrmann, D: Pola Negri, Emil Jannings u. a., P: Projektions-AG Union, L: 2280 m) DIF 513
- MÄDEL IM LANDJAHR (1936, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut / RfdU, L: 651 m)\* BA-FA 227
- MAHA (NL 1929, Expeditionsleitung: I. A. Ochse, P: Polygoon, Haarlem / Deutsche Zensur: MAHA (AUF DEN INSELN DER TAUSEND WUNDER), 1930, V: Aafa-Film, L: 1988 m) 282
- MAIFEIER (1931, P: Gesamtverband der Arbeitnehmer der öffentlichen Betriebe und des Personen- und Warenverkehrs, Berlin, L: 239 m) 558
- MAI-FEIER BERGEDORF-SANDE 1919 (1919, nicht zensiert, KL: 112 m) BA-FA, LI Hamburg 555, 558
- MAIFEIER DER BERLINER ARBEITERSCHAFT 1927, DIE (1927, nicht zensiert, L: 295 m) 558
- MAIFEIER DER KOMMUNISTEN IN BERLIN 1925 (1925, P: Deko-Comp. Schatz & Co., L: 133 m) 529, 533
- MAIFEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT 1926, DIE (AT 1926, K: Anton Pucher, P: Allianz-Film, Wien / Deutscher Verleih: Reichsausschuß für Sozialistische Bildungsarbeit, Berlin, L: 212 m) BA-FA 558
- MAIFEIER DER WIENER ARBEITERSCHAFT 1927, DIE (AT 1927, nicht zensiert, L: 320 m) 558f.
- MAITAG DER KINDERFREUNDE BERLIN (1930, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 218 m) 558, 565
- MALER BEI DER ARBEIT (1924, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 558 m)\* BA-FA 223
- MAN OF ARAN (GB 1934, R + K: Robert J. Flaherty, M: John Greenwood, D: Colman 'Tiger' King, Maggie Derrane, Michael Dillane u. a., P: Gainsborough Pictures, Gaumont British, London / Deutsche

- Zensur: DIE MÄNNER VON ARAN, 1934, V: Ufa, L: 2095 m, Ton) BA-FA 27, 202
- MANHATTA (US 1921, R: Paul Strand, Charles Sheeler, KL: 646 feet) FDK 577, 582
- MANN MIT DER KAMERA, DER, siehe: TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM
- MÄNNER VON ARAN, DIE, siehe: MAN OF ARAN
- MARCHE DES MACHINES, LA (FR 1928, R + P: Eugène Deslav, Paris / Deutsche Zensur: LA MARCHE DES MACHINES, 1929, V: Deutscher Werkbund, Berlin, L: 213 m) 509
- MARKT AM WITTENBERGPLATZ, siehe WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ
- MARKT IN BERLIN (1929, R + K: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 478 m)\* BA-FA 24, 164, 381, 442, 444-449, 452, 455, 509, 518, 577, 583, 597
- MARSEILLE, siehe: IMPRESSIONEN VOM ALTEN MARSEILLER HAFEN (VIEUX PORT)
- MATJ (SU 1926, R: Wsewolod Pudowkin, K: Anatoli Golownja, D: Nikolaj Batalow, Wera Baranowskaja, P: Meschrabpom-Rus / Deutsche Zensur: DIE MUTTER, 1927, V: Hirschel-Sofar, L: 2012 m) BA-FA 547
- MAX PECHSTEIN – EIN MEISTER DES EXPRESSIONISMUS (1956, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut, L: 311 m) BA-FA 223
- MAX PECHSTEIN, BERLIN 1927 (1961, R: Hans Cürlis, P: IWF, Filmedition G 69, F: 16 mm, L: 45 m) IWF 223
- MAX PECHSTEIN, BERLIN 1951, 1952 UND 1955 (1961, R: Hans Cürlis, P: IWF, Filmedition G 56, F: 16 mm, 163 m) IWF 223
- MEDIZINISCHE FILMWOCHEN, siehe: SONDERNUMMER DER MEDIZINISCHEN FILMWOCHEN
- MELODIE DER WELT (1929, R: Walter Ruttmann, K: Wilhelm Lehne, Rudolph Rathmann, M: Wolfgang Zeller, P: Tonbild-Syndikat / Hamburg-Amerika-Schiffahrtlinie, L: 1115 m, Ton) BA-FA 361, 509, 513, 577, 582f.
- MENSCH UND TIER IM URWALD (1924, Expeditionsleitung: Hans Schomburgk, K: Paul Lieberenz, Eugen Hrich, P: Schomburgkfilm, L: 2859 m)\* BA-FA 192, 194, 200, 274
- MENSCHEN AM SONNTAG (1930, R: Robert Siodmak, K: Eugen Schüfftan, M: Otto Stenzeel [d. i. Stenzel], D: Erwin Spletstößer, Brigitte Borchert, Wolfgang von Walterhausen, Christl Ehlers, Annie Schreyer u. a., P: Studio 1929, L: 2014 m) BA-FA, SDK 413, 438, 516
- MENSCHEN IM BUSCH. EIN AFRIKA-TONFILM VON GULLA PFEFFER UND FRIEDRICH DALSHAIM (1930, Filmische Leitung + K + P: Friedrich Dalsheim, Expeditionsleitung und Filmidee: Gulla Pfeffer, M: Wolfgang Zeller, L: 1801 m, Ton)\* BA-FA 196, 201-203
- MENSCHEN IM DEUTSCHLAND VON 1932 [= bearbeitete und gekürzte Fassung von DEUTSCHLAND – ZWISCHEN GESTERN UND HEUTE] (1968, R: Wilfried Basse, Bearbeitung: Wolfgang Kiepenheuer, P: Ikaros-Film Wolfgang Kiepenheuer / Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, L: 691 m) BA-FA 24
- MENSCHEN-ÖKONOMIE. BERUFSEIGNUNG UND LEISTUNGSPRÜFUNG. METHODEN DER PSYCHOTECHNIK. 4. TEIL: PSYCHOTECHNIK IM FRISEURGEWERBE (ca. 1921, nicht zensiert, P: Humboldt-Film, KL: 231 m)\* BA-FA 98
- MESSTER-WOCHE (ab 1.10.1914 bis 20.4.1922, P: Messter, später: Deulig-Film) 322f., 326-329, 331-340
- MESSTER-WOCHE 1918 (AvT) (1918 / 19, Kompilation mit Einzelsujets aus Messter-Wochen, KL: 96 m)\* BA-FA 326f.
- MESSTER-WOCHE Nr. 14/1919 (1919, P: Messter, L: 145 m) 336
- MESSTER-WOCHE Nr. 15/1921 (1921, P: Deulig-Film, L: 168 m) 335
- MESSTER-WOCHE Nr. 23/1918 (1918, Kompilation mit Einzelsujets aus Messter-Wochen, KL: 117 m)\* BA-FA 328
- MESSTER-WOCHE Nr. 29/1919 (1919, P: Messter, L: 173 m) 336f.
- MESSTER-WOCHE Nr. 31/1919 (1919, P: Messter, L: 182 m) 337
- MESSTER-WOCHE Nr. 31/1921 (1921, P: Deulig-Film, L: 180 m) 337
- MESSTER-WOCHE Nr. 33/1919 (1919, P: Messter, L: 153 m) 337
- MESSTER-WOCHE Nr. 4/1919 (1919, P: Messter) 336
- MESSTER-WOCHE Nr. 47/1918 (1. ZT: Aus den Revolutionstagen in Berlin. Die friedliche Umwälzung, nicht zensiert, KL: 180 m)\* BA-FA 328f., 331, 334
- MESSTER-WOCHE Nr. 47/1918 (AvT) (Kompilation mit Einzelsujets aus Messter-Wochen zur Novemberrevolution 1918/19 in Berlin und München, KL: 671 m)\* BA-FA 332, 334
- MESSTER-WOCHE Nr. 52/1918 (1918, nicht zensiert, P: Messter, KL: 120 m)\* BA-FA 332 f.
- MESSTER-WOCHE Nr. 8/1919 (1919, P: Messter, L: 208 m) 336
- METROPOLIS (1926, R: Fritz Lang, K: Karl Freund, M: Gottfried Huppertz, D: Brigitte Helm, Gustav Fröhlich u. a., P: Ufa, L: 4189 m) BA-FA 138, 418, 457
- MICROSCOPISCHE KRISTALLISATIES / UIT HET RIJK DER KRISTALLEN (NL 1927, R + K: Jan Cornelis Mol, P: Bureau voor Wetenschappelijke Cinematografie, L: 11 min) 500f.
- MIKROKOSMOS IM REICHE DER NATUR (1923, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 340 m) 184
- MILAK, DER GRÖNLANDJÄGER (1927, R: Georg Asagaroff, Bernhard Villinger, K: Sepp Allgeier, Albert Benitz, Richard Angst, D: Ruth Weyer, Nils Focksen u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2093 m) BA-FA 201
- MILCH UND MILCHVERWERTUNG (1921, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 370 m)\* BA-FA 98
- MINISTERPRÄSIDENT BRAUN SPRICHT ZUR LANDTAGSWAHL (1932, P: Tobis-Melofilm, L: 186 m, Ton)\* BA-FA 567
- MISÈRE AU BORINAGE (BE 1934, R: Joris Ivens, Henri Storck, K: Joris Ivens, François Rents, Henri Storck, P: Club de l'Écran, Éducation par l'Image, Brüssel, L: 900 m) BA-FA 347
- MIT AMUNDSEN IM LUFTSCHIFF ZUM NORDPOL (NO 1929, P: Norsk-Luftfartsforening, Oslo / Deutsche Zensur: 1929, Bearbeitung: W. Geiger, M: Hans J. Salter, P: Kulturfilmproduktion, V: Ludwig Gottschalk Filmvertrieb, L: 1968 m) 279
- MIT BÜCHSE UND LASSO DURCH AFRIKA (1930, Wis-

- senschaftliche Leitung: Lutz Heck, Expeditionsleitung: P. von Othegraven, R: Gernot Bock-Stieber, K: Lutz Heck, Gustav Eckert, Josef Dietze, P: Kulturfilm-Produktion Ada van Roon »Kultura«, L: 2312 m, Ton)\* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 282
- MIT DER HANDKAMERA DURCH DALMATIEN (1931, R: Albrecht Viktor Blum, P: Prometheus-Film, L: 1099 m) 549
- MIT DER KAMERA DURCH ALT-BERLIN (1928, K: Franz Engel, P: Rex-Film, L: 252 m)\* BA-FA 158
- MIT DER KAMERA DURCH BERLIN. DIE INNERE STADT (1928, P: Rex-Film, L: 216 m)\* BA-FA 158
- MIT OPTIK 1. 4. KAMERASTUDIE VON WILFRIED BASSE (1931, R: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 170 m) 314, 441, 444
- MIT SVEN HEDIN DURCH ASIENS WÜSTEN (1929, Bearbeitung + Zusammenstellung: Rudolf Biebrach, Paul Lieberenz, K + P: Paul Lieberenz, L: 2143 m) BA-FA 194, 279
- MITTELDEUTSCHER STAHLHELMSPORTTAG IN HALLE AN DER SAALE 14. OKTOBER 1928 (1928, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 534 m) 296
- MOANA. A ROMANCE OF THE GOLDEN AGE (US 1926, R + K: Robert J. Flaherty, P: Famous-Players-Lasky Corp. / Deutsche Zensur: MOANA, DER SOHN DER SÜDSEE, 1926, V: Ufa, L: 1780) BA-FA 20
- MÖNCHEN, TÄNZER UND SOLDATEN (1956, R: Erich Palme, Expeditionsleitung: Wilhelm Filchner, K: Wilhelm Filchner, Toni Hagen, M: Fritz Wenneis, P: Palme-Filmproduktion, L: 2328 m, Ton) BA-FA 200
- MONTMARTRE, siehe: RIEN QUE LES HEURES
- MOPR (1925, P: Deka-Comp. Schatz & Co., L: 805 m) 530, 532
- MÜNCHEN (1926, Dramaturgische Bearbeitung: Max Friedländer, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 280 m)\* BA-FA 155, 164, 166, 516
- MÜNCHEN EINST UND JETZT (1924, P: Klein-Film, L: 1711 m) 166
- MÜNCHEN. WILLY ZIELKE ZEIGT EINE STADT (1933, R: Willy Zielke, P: I. G. Farbenindustrie, F: 16 mm, 239 m) 164
- MÜNDIGES VOLK (1931, R: Alex Strasser, M: Hans Erdmann, Giuseppe Becce, P: Tobis-Melofilm, L: 474 m, Ton) 60
- MUNGO, DER SCHLANGENTÖTER (1928, Gesamtleitung: Ulrich K. T. Schulz, R: Wolfram Junghans, Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 265 m)\* BA-FA 184
- MUSTER VON DSGA WERTOWS MONTAGE, siehe: ODINNADZATY
- MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (1929, R + K: Phil Jutzi, M: Paul Dessau, D: Alexandra Schmitt, Ilse Trautschold, Holmes Zimmermann u. a., P: Prometheus-Film, L: 3297 m) BA-FA 541, 543–545
- MUTTER UND KIND IN SOWJET-RUSSLAND (SU 1924/25?, nicht identifiziert / Einsatz in Deutschland: 1924/25, nicht zensiert) 528
- MUTTER, DIE, siehe: MATJ
- NA PRAŽSKÉM HRADE (ÜT: DIE PRAGER BURG) (CS 1932, R + K: Alexander Hackenschmied, M: František Bartos, KL: 297 m, Ton) BA-FA 405
- NACH DEM FERNEN OSTEN. EINE MEERFAHRT AUF FRACHT- UND PERSONENDAMPFER DURCH DEN SUEZKANAL NACH HONGKONG (1926, R + K: Erzabt Norbert Weber, P: Erzabtei St. Ottilien, L: 513 m) Benediktinererzabtei St. Ottilien 214
- NÄHMASCHINE, DIE (1930, R + P: Sasha Stone, Berlin, L: 76 m) 514
- NAMENLOSE HELDEN (AT 1924, R: Kurt (Curtis) Bernhard, K: Marius Holdt, D: Erwin Kalsner, Lilli Schönborn, Heinz Hilpert u. a., P: Prometheus-Film Kliwa und Co., Wien / Deutsche Zensur: 1924, V: Alhambra-Film-Verleih, L: 2007 m) 536
- NANOOK OF THE NORTH (US 1922, R + K: Robert J. Flaherty, D: Nanook, P: Les Frères Revillon, New York / Deutsche Zensur: NANUK, 1924, V: Deutsch-Amerikanische Film-Union, L: 1709 m) BA-FA, Filmmuseum München 18, 20, 67, 74, 130, 201 f., 404, 498 f., 513, 515
- NANUK, DER ESKIMO, siehe: NANOOK OF THE NORTH
- NANUK, siehe: NANOOK OF THE NORTH
- NATUR ALS SCHÜTZERIN IM KAMPF UMS DASEIN (1932, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, K: Paul Krien, Bernhard Juppe, P: Ufa, L: 338 m, Ton) BA-FA 185
- NATUR IM FILM. AUS DER NATURGESCHICHTE DES KLEINEN MORITZ. DER MAIKÄFER (MELOLONTHA VULGARIS) (1922, Leitung: Adolf von Dungern, K: Friedrich Erfling, P: Decla-Bioscop, Wissenschaftliche Abteilung, L: 264 m) BA-FA 182
- NATUR IM FILM. EIN HEUSCHRECKENLEBEN (1922, Leitung: Adolf von Dungern, K: Friedrich Erfling, P: Decla-Bioscop, Wissenschaftliche Abteilung, L: 206 m) 175
- NATUR IM FILM. IN FROSCHKÖNIGS REICH (1922, Leitung: Adolf von Dungern, K: Friedrich Erfling, P: Decla-Bioscop, Wissenschaftliche Abteilung, L: 234 m) BA-FA 175
- NATUR IM FILM. INTIMITÄTEN AUS DEM LEBEN DEUTSCHER SCHLANGEN. 2. TEIL: DIE KREUZOTTER (VIPERA BERUS) (1922, Aufnahmeleitung: Adolf von Dungern, K: Friedrich Erfling, P: Decla-Bioscop, L: 265 m) BA-FA 183
- NATUR IM FILM. WANDEL UND WERDEN IM INSEKTENREICH (1920, Aufnahmeleitung: Adolf von Dungern, W. Bernd, K: Günter Rittau, P: Decla-Bioscop, L: 355 m) 179
- NATUR IM FILM: MERKWÜRDIGE FISCHHEHEN (1922, Aufnahmeleitung: Adolf von Dungern, W. Berndt, K: Günther Rittau, Werner Stein, P: Decla-Bioscop, L: 290 m) BA-FA 179 f.
- NATUR IM FILM: MERKWÜRDIGE FISCHHEHEN, 2. TEIL (1923, Aufnahmeleitung: Adolf von Dungern, W. Berndt, K: Günther Rittau, Werner Stein, P: Decla-Bioscop, L: 222 m) BA-FA 179
- NATUR IM FILM: VON GRILLEN UND ZIKADEN (1923, Leitung: Adolf von Dungern, K: Friedrich Erfling, P: Decla-Bioscop, Wissenschaftliche Abteilung, L: 222 m) 182
- NATUR UND LIEBE. VOM URTIER ZUM MENSCHEN. SCHÖPFERIN NATUR. EIN FILM VON LIEBE UND LEBENDIGEM WERDEN (1927, R: Ulrich K. T. Schulz, Wolfram Junghans, Willy Achsel, K: Carl Hoffmann, Paul Krien, Fritz Arno Wagner, Mikro-K: Ada Hollmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2116 m)\* BA-FA 27, 112 f., 148, 185, 294 f.
- NEUE GROSSMACHT, DIE (1925, R: Wilhelm Prager, K:

- Friedrich Paulmann, W. Großstück, Zeitlupe: F. Stöcker, Musikzusammenstellung: Peter Olden, P: Deutscher Werkfilm, L: 1644 m) BA-FA, FES 496, 561 f.
- NEUE WOHNUNG, DIE (CH 1930, R: Hans Richter, K: Emil Berna, P: Praesens-Film, Zürich / Deutsche Zensur: 1931, P: Hans Richter, L: 490 m) CSL, Schweizerischer Werkbund 37, 354, 388, 405–407, 409
- NEUES BAUEN IN FRANKFURT A. M. [1. Teil: DAS HAUS DER TECHNIK AUF DEM MESSGELÄNDE IN FRANKFURT A. M., 2. Teil: DIE FRANKFURTER KÜCHE] (1927, K: Rolf von Botescu, P: Humboldt-Film, L: 622 m [Kurzfassung: 356 m, nicht zensiert]) DFM 387
- NEUZEITLICHE BAUAUSFÜHRUNGEN (1926, P: Ufa-Werbefilm, L: 279 m) 402
- NEW YORK UND DIE NEW YORKER (1925, P: Humboldt-Film, L: 1530 m) 166, 496
- NIBELUNGEN, DIE. TEIL I: SIEGFRIED (1924, R: Fritz Lang, K: Carl Hoffmann, Günther Rittau, M: Gottfried Huppertz, D: Paul Richter, Margarethe Schön u. a., P: Decla-Bioscop, L: 3216 m) BA-FA, Filmmuseum München 494
- NICHTS ALS STUNDEN, siehe: RIEN QUE LES HEURES
- NIEDER-BAYERN (1919, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 111 m) 152
- NIEMANDSLAND (1931, R: Victor Trivas, K: Alexander Lagorio, Georg Stilianudis, M: Hanns Eisler, D: Ernst Busch, Hugh Stephens Douglas, Wladimir Sokoloff u. a., P: Resco-Filmproduktion, L: 2556 m, Ton) BA-FA 516
- NOT DER RUHREISENBÄHNER, DIE (1923, P: Deulig-Film, L: 132 m) 297
- NURMI-FILM, siehe: PAOVO NURMI, DER SCHNELLSTE LÄUFER ALLER ZEITEN
- OBERAMMERGAU (ca. 1910, P: Kafeko-Film, KL: 344 feet)\* BFI (Joye Collection) 155
- OBERAMMERGAU VOR DER PASSION (1930, R: Toni Attenberger, K: L. Zahn, P: Cabinetfilm Toni Attenberger, L: 280 m)\* BA-FA 155 f.
- ODINNADZATY GOD (ÜT: DAS ELFTE JAHR) (SU 1928, R: Dsiga Wertow, K: Michail Kaufman, J. Baranzewitsch, A. Kagarlizki, P: Wufku, Kiew / Ausschnitt: Deutsche Zensur: MUSTER VON DSIGA WERTOWS MONTAGE, V: Deutscher Werkbund, Berlin, L: 301 m) BA-FA 536
- OHM KRÜGER (1941, R: Hans Steinhoff, K: Fritz Arno Wagner, M: Theo Mackeben, D: Emil Jannings, Lucie Höflich u. a., P: Tobis-Filmkunst, L: 3620 m, Ton) BA-FA 192
- OHNE HAUPTTITEL, siehe: FILM IST RHYTHMUS
- OKTJABR (SU 1927, R: Sergej M. Eisenstein, K: Eduard Tisse, D: Wassili Nikandrow, Nikolaj Popow, Boris Lawanow u. a., P: Sowkino, Moskau / Deutsche Zensur: ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN, 1928, V: Prometheus-Film, L: 2210 m) BA-FA 406, 515
- OM MANI PADME HUM (1929, R + P: Wilhelm Filchner, M: Fritz Wenneis, L: 1784 m) 200
- OPEL-WOCHE, siehe: PHOEBUS-OPEL-BLITZBERICHTE opus 2, 3 UND 4, siehe: LICHTSPIEL OPUS 2, RUTTMANN OPUS 3, RUTTMANN OPUS 4
- OPUS-FILME, siehe: LICHTSPIEL OPUS 1, LICHTSPIEL OPUS 2, RUTTMANN OPUS 3 UND RUTTMANN OPUS 4
- OT BAUT AUF, DIE. EIN DOKUMENTARISCHER FILM ÜBER DIE WIEDERAUFBAUARBEIT IM WESTEN (1941, Gestaltung: Josef Oswald, P: Sigma-Film Uhlich u. Schröter / »Werbeschall« Uhlich & Schröter, F: 16 mm, L: 276 m) 21
- PAGEN DER TRAUMFABRIK. SCHWARZE KOMPARNEN IM DEUTSCHEN SPIELFILM (2002, R: Annette von Wangenheim, K: Ulrich Prinz, M: Hans Gál, Ernst Krennek, Krzysztof Meyer, P: WDR, L: 43 min) 188
- PALOS BRAUTFAHRT, siehe: PALOS BRUDEFÆRD
- PALOS BRUDEFÆRD (DK 1934, Expeditionsleitung: Knud Rasmussen R: Friedrich Dalsheim, K: Hans Scheib, Walter Traut, M: Emil Reesen, P: Palladium, Kopenhagen / Deutsche Zensur: PALOS BRAUTFAHRT, 1934, V: Ufa, L: 2347 m, Ton) 203
- PANZERKREUZER POTEMKIN, siehe: BRONENOSSEZ »POTEMKIN«
- PAOVO NURMI, DER SCHNELLSTE LÄUFER ALLER ZEITEN (1926, R: Wilhelm Prager, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 236 m) 497, 519
- PARAMOUNT SOUND NEWS (US, ab 3. 8. 1929, P: Paramount) 345
- PASSION DE JEANNE D'ARC, LA (FR 1928, R: Carl Theodor Dreyer, K: Rudolph Maté, D: Falconetti, Eugène Silvain u. a., P: Sociéte Générale de Films, Paris / Deutsche Zensur: JOHANNA VON ORLÉANS. LEBEN UND TOD EINER HEILIGEN, 1928, V: Ufa, L: 2342 m) BA-FA 509
- PERLE DES OSTENS, DIE. EIN PHILIPPINEN-FILM (1926, R + K: Erzabt Norbert Weber, P: Erzabtei St. Ottilien, L: 1930 m)\* BA-FA, Benediktinererzabtei St. Ottilien 212–215
- P'TITE LILIE, LA (FR 1927, R: Alberto Cavalcanti, K: Jimmy Rogers, M: Yves de la Casinière, D: Catherine Hessling u. a., P: Néo-Film, Paris / Deutsche Zensur: LA P'TITE LILIE, V: Gesellschaft Neuer Film, Berlin, 389 m) 507
- PFLANZENDOKTOR, DER. EINE LÄNDLICHE BEGEBENHEIT (1926, Bearbeitung und R: Willy Achsel, K: Ludwig Zahn, D: Adolf Böckl, Dorrit Leska u. a., P: Ufa, Werbefilm, L: 1340 m) 360
- PHOEBUS-OPEL-BLITZBERICHTE, später: OPEL-WOCHE (ab 18. 6. 1926 bis 30. 12. 1930, P: Opel-Film, später: Ufa) 340
- PLATZ FÜR TIERE, EIN (Fernsehserie von und mit Bernhard Grzimek, P: Hessischer Rundfunk, 175 Folgen ab 28. 10. 1956) 603
- POCHORONY W. I. LENINA (SU 1924, R: Grigori Boltsjanski, Alexander Rasumny, Juri Scheljabuschski, Dsiga Wertow u. a., K: Eduard Tissé, Alexander Lewizki, Grigori Giber, Alexander Lemberg, Pjotr Jermolow, Michail Kaufman, u. a., P: Goskino, Moskau / Deutsche Zensur: LENINS BEERDIGUNG, 1924, V: Industrie- und Handels-Gesellschaft, Internationale Arbeiterhilfe, L: 632 m) RGAKFD 528, 536
- POCKEN, DIE, IHRE GEFAHREN UND DEREN BEKÄMPFUNG (1920, Aufnahme und Bearbeitung: Curt Thomalla, Regie der historischen Szenen: Rudolf Biebrach, Ärztliche Aufnahmeleitung: Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, medizinisches Filmarchiv, L: 1167 m)\* BA-FA 132
- POLARTIERE IM ZOO (1929, P: Cabinetfilm Toni Attenberger, L: 146 m) 178
- POTOMOK TSCHINGIS-CHANA (SU 1928, R: Wsewolod

- Pudowkin, K: Anatoli Golownja, D: Waleri Inkisnow, A. Dedinzew u. a., P: Meschrabpom-Rus, Moskau / Deutsche Zensur: STURM ÜBER ASIEN, 1928, V: Prometheus-Film, L: 2958 m) BA-FA 299
- POUR LA PAIX DU MONDE! (FR 1928) 515
- PRAGER BURG, DIE, siehe: NA PRAŽSKÉM HRADĚ
- PRAKTISCH UND SCHÖN (1929, P: Tolirag Ton- und Lichtbildreklame, L: 34 m) Aufnahmen: Gerd Philipp, BA-FA 352
- PRITZELPUPPE, DIE (1923, R: Ulrich Kayser, K: Max Brink, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 381 m)\* BA-FA 95, 97, 101
- PROLETARISCHER GESUNDHEITSDIENST. MASSENÜBUNG AM 27. AUGUST 1922 (1922, P: Martin Berger-Film, L: 183 m) 555
- PROSTITUTION, DIE / DAS GELBE HAUS / IM SUMPFE DER GROSSSTADT (1919, R: Richard Oswald, K: Max Faßbender, D: Fritz Beckmann, Anita Berber u. a., P: Richard Oswald-Film, L: 2566 m) 252
- PUTEWKA W SHISN (SU 1931, R: Nikolaj Ekk, K: Wassili Pronin, M: Jakow Stolljar, D: Jywan Kyrlja, Nikolaj Batalow u. a., P: Meschrabpom-Rus / Deutsche Zensur: DER WEG INS LEBEN, 1931, V: Prometheus-Film, L: 2798 m, Ton) BA-FA 549
- QUASTENSTACHLER, DER (1929, Gesamtleitung: Ulrich K. T. Schulz, R: Wolfram Junghans, K: Bernhard Juppe, Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 245 m) BA-FA 500f.
- QUER DURCH DEN SPORT. EIN MONTAGEFILM (1929, R: Albrecht Viktor Blum, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 629 m) 497, 534, 586
- RATIONELLES BAUEN (1927, nicht zensiert, Bearbeitung: Martin Wagner, P: Humboldt-Film, L: 500 m) 402
- RAUBRITTER DES MEERES (1923, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 535 m) 183
- REGEN (NL 1929, R: Mannus Franken, Joris Ivens, K: Joris Ivens, P: Capi, Amsterdam / Deutsche Zensur: REGEN, 1929, V: Deutscher Werkbund, L: 108 m) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 253, 314, 404, 509, 514, 577f.
- REGEN [R: Alex Strasser; vermutlich: IMPRESSIONEN DER GROSSSTADT] 253, 314, 404, 518, 578
- REGENSBURG (1919, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 91 m) 152
- REICHSARBEITSGEMEINSCHAFT DEUTSCHER LICHTKÄMPFER, DIE. IHRE TAGUNG IN HAMBURG UND AN DER OSTSEE. JULI 1924 (1924, Aufnahmeleitung: Karl Schon, P: Freiluftbund Hamburg, L: 621 m) 294
- REICHSBANNER MARSCHBEREIT (1931, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 300 m) 558
- REICHSBANNERTAG IN MAGDEBURG (1925, P: Abter-Film, L: 318 m) BA-FA, FES 558
- REICHSJUGENDTAG DER SOZIALISTISCHEN JUGEND (AvT) (CS 1936, P: Sozialistische Jugend, F: 8 mm, L: ca. 15 min) FES 565
- REICHSPRÄSIDENTENWAHL IN DER HANSESTADT HAMBURG (1932, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 120 m) 550, 553
- RENNSYMPHONIE [= EINLEITUNG ZU ARIADNE IN HOPPEGARTEN (1928, R: Robert Dinesen, P: Maxim-Film-Ges. Ebner & Co.)] (1928, als eigenständiger Film nicht zensiert, R: Hans Richter, KL: 139 m)\* FDK, Filmmuseum (Amsterdam) 257, 577
- REPUBLIK DER KINDER, DIE (1929, P: Erdeka-Film, L: 576 m) Der Rheinfilm, siehe: DER RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART 565
- RHEIN IN VERGANGENHEIT UND GEGENWART, DER (1922, Wissenschaftliche Bearbeitung und Aufnahme: Felix Lampe, Walter Zürn, Historische Bilder: E. Baron, Walter Zürn, K: Curt Helling, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2315 m)\* BA-FA 90, 102, 108, 110, 132, 272
- RIEN QUE LES HEURES [ÜT: NICHTS ALS STUNDEN] (FR 1926, R + P: Alberto Cavalcanti, K: Jimmy Rogers, M: Yves de la Casinière, D: Philippe Hériat, Nina Chouvalova u. a. / Deutsche Zensur: MONTMARTRE, 1927, V: Ufa, L: 757 m) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 165, 502f., 508, 577, 582, 593–599
- ROAH-ROAH! DER SCHREI DER SEHNSUCHT ... VOR DEN TOREN DES SÜDPOLS (1930, K: Albert Benitz, P: Transocean-Film, L: 1957 m) 282
- ROT SPORT IM BILD. BEI DEN WASSERFAHRERN UND WINTERSPORTLERN (1932, P: Vereinigung der Arbeiter-Photographen Deutschlands, Sekretariat Berlin, L: 388 m) 534, 553
- ROT SPORT MARSCHIERT (1930, R: Albecht Viktor Blum, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 1646 m) 534
- ROTE ARMEE, DIE, siehe: KRASNyje MANEWRY
- ROTE FALKEN. KAMPF UND FREUDE IM LEBEN DES ARBEITERKINDES (1928, R: Niels Brodersen, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 1211 m) BA-FA, FES 564
- ROTE FRONT MARSCHIERT (1927, R: Phil Jutzi, P: Prometheus-Film, L: 1017 m)\* BA-FA 533
- ROTE KAMERA, DIE (1928, P + R: J. A. Hübler-Kahla, Berlin, L: 898 m) 537
- ROTE KAMERA, DIE. 2. TEIL (1929, nicht zensiert, P: Kommunistische Partei Deutschlands, Berlin, KL: 131 m)\* BA-FA 537
- ROTE KINDER-INTERNATIONALE, DIE. ROTE FALKENFAHRT DURCH BELGIEN (1929, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 1370 m) 565
- ROTE PFINGSTEN (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 540 m)\* BA-FA 533
- ROTE PFINGSTEN IN BERLIN. ZWEITES REICHTREFFEN DES ROTEN FRONTKÄMPFERBUNDES 22.–24. MAI 1926 (1926, P: Deko-Comp. Schatz & Co., L: 763 m) 530, 532
- ROTE SPORTEINHEIT MARSCHIERT, DIE (1929, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 518 m) 534
- ROTE SPRACHROHR, DAS (1931, nicht zensiert, R + P: Wilfried Basse) 453, 454
- ROTHENBURG OB DER TAUBER (1921, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 202 m) BA-FA 155
- ROT-SPORT-EHRUNG FÜR DIE GREIFSWALDER OPFER (1931, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 241 m) 534
- ROTTERDAM (1929, R: Friedrich von Maydell, P: Transfilma, L: 206 m) 549
- ROTTERDAM: DER PULSSCHLAG DES WELTHANDELS (1930, R: Albrecht Viktor Blum, P: Prometheus-Film, L: 262 m, Ton) 549
- ROTTERDAM: WASSERSTRASSEN UND BRÜCKEN (1930, R: Albrecht Viktor Blum, P: Prometheus-Film, L: 308 m, Ton) BA-FA 549
- ROTTERDAM: WUNDER DER TECHNIK (1930, R: Albrecht Viktor Blum, P: Prometheus-Film, L: 269 m, Ton) 549

- RUHRSCHEDE, DIE (1923, P: Vaterländischer Filmvertrieb, Ufa-Konzern, L: 727 m)\* BA-FA 90, 105, 108, 111, 187
- RUND UM AFRIKA, siehe DAS KOLONIALLAND AFRIKA
- RUND UM DIE LIEBE. EINE REVUE DER SCHÖNSTEN LIEBESSZENEN IM DEUTSCHEN FILM (1908–1928) (1929, Auswahl und Zusammenstellung: Oskar Kalbus, Martin Schuster, P: Ufa, L: 2705 m) 588, 590
- RUSSISCHE KINDERFÜRSORGE (1923, P: Industrie- und Handels-Gesellschaft, L: 695 m) BA-FA 289f., 529
- RUTTMANN OPUS 3 (1925, R + P: Walter Ruttmann, L: 66 m) BA-FA, Filmmuseum München 415f., 418, 434, 493f.
- RUTTMANN OPUS 4 (1925, R + P: Walter Ruttmann, L: 70 m) BA-FA, Filmmuseum München 415f., 418, 434, 493f.
- SANSSOUCI (1931, R: Kurt Wesse, K: Bruno Lindigkeit, Otto Tober, M: Giuseppe Becce, P: Tonbild-Syndikat, L: 298 m, Ton)\* BA-FA 159, 168
- SANSSOUCI, DER LIEBLINGSAUFENTHALT FRIEDRICH DES GROSSEN (1918, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 200 m) BA-FA 159
- SÃO PAULO. A SINFONIA DA METRÓPOLE (BR 1929, R + K: Adalberto Kemeny, Rudolf Rex Lustig, P: Rex Filmes, L: ca. 90 min) 412
- SÄUGLINGSPFLEGE (1919/20, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2546 m) 127
- SÄUGLINGSPFLEGE (1920, Aufnahmeleitung: Arthur Berkun, Bearbeitung: Curt Thomalla, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1755 m) BA-FA 107, 127, 132
- SÄUGLINGSPFLEGE (1920, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 915 m) 107, 127, 132
- SÄUGLINGSPFLEGE (AvT) (ca. 1920, KL: 367 m)\* BA-FA 107
- SÄUGLINGSPFLEGE: PFLEGE DES GESUNDEN KINDES (1919, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 160 m) 107, 127, 132
- SCHAFFENDE HÄNDE – KARIKATURISTEN (1928, nicht zensiert, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung, L: 800 m) 223, 437
- SCHAFFENDE HÄNDE. DER HOLZBILDHAUER OTTO HITZBERGER (1928, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 203 m) 223, 437
- SCHAFFENDE HÄNDE. MOPP (MAX OPPENHEIMER) (1928, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 207 m) BA-FA 223, 437
- SCHAFFENDE HÄNDE: CORINTH, LIEBERMANN, SLEVOGT (1957, R: Hans Cürlis, P: Kulturfilm-Institut, L: 303 m) BA-FA 221, 224
- SCHAFFENDE HÄNDE: DIE BILDHAUER (1927, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1492 m) 223, 437
- SCHAFFENDE HÄNDE: DIE MALER (1926, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1711 m) 223, 437
- SCHAFFENDE RHEIN, DER (1931, K: Hans Wüstemann, P: Naturfilm Hubert Schonger / Verein zur Wahrung der Rheinschiffahrtsinteressen, L: 1314 m)\* BA-FA 379
- SCHANCHAJSKI DOKUMENT (SU 1928, R: Jakow Blioch, K: W. Stepanow, P: Sowkino, Moskau / Deutsche Zensur: DAS DOKUMENT VON SHANGHAI, 1928, Bearbeitung + V: Prometheus-Film, L: 1520 m) BA-FA, CSL 515, 571
- SCHLAGENDE WETTER (1923, R: Karl Grune, K: Karl Hasselmann, D: Liane Haid, Hermann Vallentin u. a., P: Stern-Film, L: 2201 m) BA-FA 503
- SCHLANGEN IM ÜRWALD (1929, Gesamtleitung: Ulrich K. T. Schulz, R: Wolfram Junghans, K: Bernhard Juppe, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 295 m) 500
- SCHLEPPNETZFISCHEREI (1921, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 100 m) 153
- SCHLESISCHE SCHWEINEZUCHT, DIE (1925, Wissenschaftliche Aufnahmeleitung: W. Schoetzau, P: Verband Schlesischer Schweinezüchter, L: 1588 m) 360
- SCHMIEDE (1924, R: Martin Berger, K: W. Briesemann, Aufnahmeleitung: Alfred Bach, D: Rudolf Essek, Ludwig Sillé, Rudolf del Zopp, Else Bäck u. a., P: Georg H. A. Müter, Abtl. Reichmannfilm, L: 2245 m) 556, 574
- SCHÖNE KREIS KEMPEN, DER (1929, Aufnahmeleitung: A. Huzel, P: Friedrich Krupp, Kinematographische Abteilung, L: 1955 m) BA-FA 154
- SCHRECKEN DER WESTKÜSTE, DER (1925, R: Carl Heinz Boese, Joseph Stein, K: Otto Stein, Paul Lieberenz, D: Meg Gehrts u. a., P: Westfalia-Film, L: 2526 m) BA-FA 193
- SCHULHEIM HOTS DORF (1928, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 845 m) 565
- SCHWAMMFISCHEREI AN DER OST-TUNESISCHEN KÜSTE (1930, Expeditionsleitung: Martin Rikli, K: Bernhard Wentzel, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 272 m) BA-FA 193
- SCHWARZE GESCHLECHT, DAS, siehe: LA CROISIÈRE NOIRE
- SCHWARZE SCHMACH, DIE (1921, R: Carl Boese, D: Grete Hollmann, P: Bayerische Filmgesellschaft Fett & Wiesel, L: 1102 m) 187
- SCHWARZE SCHWESTER, DIE (1933, R + Aufnahmeleitung + P: Oblatenpater Stephan, L: 2417 m) BA-FA, Hünfelder Oblaten OMI 211f.
- SCHWARZE SONNENKINDER. BILDER AUS DER OSTAFRIKANISCHEN MISSION DER BENEDEKTINER-MISSIONÄRE VON ST. OTTILIEN (1933, P: Erzabtei St. Ottilien, L: 2292 m) BA-FA, Benediktinererzabtei St. Ottilien 212
- SCHWARZE SONNTAG, DER (DER 9. JANUAR 1905), siehe: DEWJATOJE JANWARJA
- SCHWARZWALDDÖRFER (TAL DER WIESE) (1919, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 114 m) 153
- SCHWEINFURT UND SEINE INDUSTRIE (1925, P: Pard-Film, L: 2097 m) 166
- SEID BEREIT! (1931, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 516 m) 550
- SEIFENBLASEN, siehe: BULLES DE SAVON
- SEMLJA (SU 1930, R: Alexander Dowshenko, K: Danilo Demuzkij, M: Leonid Rewuzki, D: Stepan Skurat, Semen Swasenko, u. a., P: WUFKU, Fabrik Kiew / Deutsche Zensur: ERDE, 1931, V: Prometheus-Film, L: 1607 m) BA-FA 173f., 202, 299
- SHAKLETONS TODESFAHRT ZUM SÜDPOL. EIN DOKUMENT KÜHNEN FORSCHERGEISTES, siehe: SOUTHWARD ON THE »QUEST«
- SIAM, DAS LAND DES WEISSEN ELEFANTEN (1928, R: Edgar Beyfuss, K: Karl Roebelen, M: Giuseppe Becce, P: Albert Roebelen, L: 1502 m) 279f.
- STEG IM WESTEN. EIN FILM DES OBERKOMMANDOS DES HEERES [Einleitung: DER ENTSCHEIDUNG ENTGE-

- GEN, Hauptteil: DER FELDZUG] (1941, Einleitung: Künstlerische Gestaltung: Werner Kortwich, Edmund Smith, M: Hanns Horst Sieber, P: Deutsche Filmgesellschaft; Hauptteil: Künstlerische Gestaltung: Svend Noldan, Fritz Brunsch, K: Filmberichter der Berichterstaffel des Oberbefehlshabers des Heeres, Propaganda-Kompanien und Trupps der Heeresfilmstelle, M: Herbert Windt, P: Noldan-Produktion, L: 3206 m, Ton)\* BA-FA 188
- SINFONIE EINER GROSSSTADT, siehe: TOKAI KOKYOGAKU
- SKYSCRAPER SYMPHONY (US 1929, R: Robert Florey, P: Film Art Guild, KL: 900 feet) Gosfilmofond 412, 577
- SO IST DAS LEBEN, siehe: TAKOVY JE ŽIVOT
- SOHN DER HAGAR, DER (1927, R: Fritz Wendhausen, K: Günther Krampf, Theodor Sparkuhl, Robert Baberske, D: Fritz Falk, Gertrud de Lasky u. a., P: Deutsche Vereinsfilm, L: 2693 m) 497
- SOJUSKINOSHURNAL Nr. 33. PERWOJE MAJA W BERLINE (ÜT: DER 1. MAI IN BERLIN) (SU 1929) BA-FA 541
- SONDERNUMMER DER MEDIZINISCHEN FILMWOCHEN (1927, P: Frankfurter Assistentenverband Dr. Herz, Frankfurt a. M., L: 273 m) 340
- SONNENLAND SÜDWEST-AFRIKA, DAS (1926, R + K + P: Hans Dietrich von Trotha, L: 1894 m)\* BA-FA 189f.
- SONNENMENSCHEN (1924, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 326 m) 162
- SOUTHWARD ON THE »QUEST« (GB 1922, P: Ralth Minden, London / Deutsche Zensur: SHAKLETONS TODESFAHRT ZUM SÜDPOL. EIN DOKUMENT KÜHNEN FORSCHERGEISTES, 1923, V: Ufa, L: 2033 m) 18
- SOJWJETUNION-REISEBERICHT (1932, Privatfilm, nicht zensiert, R: E. Turek) 553
- SOZIALDEMOKRATIE AM NIEDERRHEIN, DIE (1929, P: Bezirksvorstand Niederrhein der SPD, Düsseldorf, L: 413 m) FES 566
- SOZIALDEMOKRATIE IM REICHSTAGSWAHLKAMPE, DIE. DER 14. SEPTEMBER 1930, EIN SCHICKSALSTAG (1930, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 1100 m, Ton)\* BA-FA 566
- SOZIALDEMOKRATIE IN DER GEMEINDE, DIE. KOMMUNALE ERFOLGE IM BEZIRK HANNOVER (1928, P: Sozialdemokratische Partei, Bezirk Hannover, L: 672 m) 566
- SOZIALISTISCHE FÜRSORGE-ERZIEHUNG (1929, R: Hans Fuhrmann, K: Hans Fuhrmann, Egon Neugebauer, Karl Wellert, P: Hauptausschuß für Arbeiterwohlfahrt, Berlin, L: 884 m) BA-FA 569
- SOZIALISTISCHES BAUEN – NEUZEITLICHES WOHNEN (1929, K: Karl F. Wagner, P: Prokula, Propaganda-, Kultur- und Lehrfilm-Arbeitsgemeinschaft, Berlin, L: 253 m) 163
- SPAZIERGANG DURCH BERLIN, EIN (1926, Privatfilm, KL: 116 m)\* BA-FA 164, 173
- SPIEL – SPORT – TECHNIK IM REICHSBANNER (1931, P: Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, Gauvorstand Berlin-Brandenburg, Berlin, L: 451 m) 558
- SPIELWARENINDUSTRIE IM ERZGEBIRGE (1920, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 98 m) 153
- SPIONE (1928, R: Fritz Lang, K: Fritz Arno Wagner, M: Werner Richard Heymann, D: Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus u. a., P: Ufa, L: 4358 m) BA-FA 189
- SPORT 1 (AvT) (ca. 1926/27, Archivzusammenstellung von Sportsujets aus deutschen Wochenschauen) BA-FA 143
- SPRECHENDE HÄNDE. DAS TAUBSTUMMENBLINDENHEIM IN NOWAWES BEI POTSDAM (1925, Aufnahmeleitung: Gertrud David, P: Gervid-Film, L: 922 m)\* BA-FA 29f.
- SPREEWALD, DER (1919, nicht zensiert, [Beiprogrammfilm], P: Ufa, Kulturabteilung, L: 220 m) 152
- SPREEWALD, DER (1919, nicht zensiert, [Lehrfilm], Wissenschaftliche Bearbeitung: Redakteur Kitzler, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 641 m) 152
- SPRENGT DIE KETTEN! MOPR, INTERNATIONALE ROTE HILFE (1930, R: Albrecht Viktor Blum, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 583 m) 537
- STADT DER MILLIONEN, DIE. EIN LEBENSBIOD BERLINS (1925, R: Adolf Trotz, K: Eugen Hrich, M: Luiz Brago, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2021 m)\* BA-FA 96–99, 101, 108f., 167, 169f., 502
- STADT HANAU (1925, Aufnahme und Aufnahmeleitung: E. Luschnat, P: Fortuna-Film und Vertrieb Luschnat & Co, L: 1809 m) 166
- STADT IM OSTEN, DIE. KÖNIGSBERG IN PREUSSEN IM QUERSCHNITTFILM (1932, Aufnahmeleitung + K: Fritz Puchstein, P: Kulturfilm E. Puchstein, L: 564 m) 157
- STADT UND HAFEN ROTTERDAM. EIN FILMBERICHT (1930, R: Albrecht Viktor Blum, K: Friedl Behn-Grund, P: Prometheus-Film, L: 687 m) 15
- STADT VON MORGEN, DIE. EIN FILM VOM STÄDTEBAU (1930, R: Maximilian von Goldbeck, Erich Kotzer, P: Atelier Svend Noldan, L: 1010 m)\* BA-FA 381f., 384, 386f., 402, 407f., 517
- STAHL (SE, P: Svenska A. B., Stockholm / Deutsche Zensur: 1929, V: Naturfilm Hubert Schonger, L: 413 m)\* BA-FA 371
- STAHL. EIN FILM AUS DEUTSCHER INDUSTRIE (1929, R: Hansjürgen Völker, P: Ufa, L: 248 m) BA-FA 371
- STAHL. EIN FILM VON DER ARBEIT (1930, R: Hansjürgen Völker, P: Ufa, L: 935 m) 371
- STÄHLERNE PFERD, DAS (1932, P: Atelier Gerd Philipp, L: 308 m, Ton) BA-FA 34f., 144
- STAHLHELM AM RHEIN, DER (1930, P: Der Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten, L: 933 m) BA-FA 296
- STAPELLAUF DES KAHNES »OBERHAUSEN« AUF DER RHEINWERFT WALSUM AM 25. 7. 1921 (AvT) (1921, nicht zensiert, P: Industriefilm, KL: 230 m)\* BA-FA 369f.
- STAROJE I NOWOJE (ÜT: DAS ALTE UND DAS NEUE) (SU 1929, R: Sergej M. Eisenstein, Grigori Alexandrow, K: Eduard Tisse, Wladimir Popow, D: Marfa Lapkina, Wassili Buschenkow, Neschnikow u. a., P: Sowkino, Moskau / Deutsche Zensur: DIE GENERALLINIE, 1929, V: Prometheus-Film-Verleih, L: 2270 m) BA-FA 406
- STEINACH-FILM, DER. POPULÄRE FASSUNG DES VON PROFESSOR STEINACH AUTORISIERTEN WISSENSCHAFTLICHEN FILMS (1922, Aufnahmeleitung: Curt Thomalla, Wissenschaftliche Mitarbeit: L. Niernberger, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2076 m) BA-FA 87, 92f., 132f., 272
- STEINACHS FORSCHUNGEN. WISSENSCHAFTLICHE FASSUNG (1922, Wissenschaftliche Aufnahmeleitung: Curt Thomalla, L. Niernberger, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2227 m)\* BA-FA 63, 87, 92f., 132–134

- STEINERNE WELT, siehe: TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND
- STRANDBAD WANNSEE (1932, Aufnahmeleitung: Direktor Clajus, K: J. C. Hartmann, P: Strandbad Wannsee, Berlin, L: 1011 m) 164
- STRANDGEHEIMNISSE. EIN BESUCH AUF HELGOLAND (1923, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 372 m) BA-FA 183
- STRASSE, DIE (1923, R: Karl Grune, K: Karl Hasselmann, D: Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen u. a., P: Stern-Film, L: 2057 m) BA-FA 350, 503
- STREIFZÜGE DURCH BERLIN (1929, K: Franz Engel, P: Rex-Film, L: 289 m)\* 158
- STREITER HERAUS! KÄMPFER HERVOR! (1931, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 930 m) BA-FA, FES 560
- STURM ÜBER ASIEN, siehe: POTOMOK TSHINGIS-CHANA
- STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC (1930, R: Arnold Fanck, K: Hans Schneeberger, Richard Angst, Sepp Allgeier, M: Paul Dessau, D: Leni Riefenstahl, Sepp Rist u. a., P: Aafa-Film, L: 2964 m, Ton) BA-FA 476
- STURMFLUT, siehe: BEGLEITFILM ZU DEM SCHAUSPIEL »STURMFLUT« VON ALFONS PAQUET
- STUTTGART, WEISSENHOF ... 1927: ARCHITEKTUR ALS HERAUSFORDERUNG (1967, R: Gisela Reich, K: Peter Schünemann, Redaktion: SDR, FS-Dokumentarabteilung, L: 31 min) 382
- SÜSSWASSERSCHILDKRÖTE, DIE (1921, P: Werner & Walter Film-Zentrale, L: 155 m) 181
- SWENIGORA (SU 1928, R: Alexander Dowshenko, K: Boris Saweljew, A. Pankratjew, W. Horyzyn, P: Wufku, Odessa / Deutsche Zensur: SVENIGORA (TEILE DARAU), Antragsteller: Staatliche Kunstbibliothek, Berlin, L: 181 m) BA-FA 536
- SYMPHONIE DIAGONALE (1925, R + P: Viking Eggeling, L: 149 m) BA-FA 494, 496, 507
- SYMPHONIE EINER WELTSTADT. (BERLIN WIE ES WAR) (1950, Künstlerische Gesamtgestaltung + K: Leo de Laforge, M: Rudolf Kattnig, P: Leo de Laforge-Filmproduktion, L: 2003 m, Ton)\* BA-FA 412
- TAG DER HUNDERTTAUSEND, DER. DIE REICHSBAN- NERTAGUNG SCHWARZ-ROT-GOLD IN MAGDEBURG VOM 20.-22. FEBRUAR 1925 (1925, P: Kultur-, Industrie- und Werbefilm-Gesellschaft, L: 819 m) BA-FA 558
- TAG IM FILM, DER (ab November 1911, P: Express-Film, Freiburg) 479
- TAG IM FUNKHAUS, EIN (1928, P: Arthur Böhm & Co., L: 207 m)\* BA-FA 100f.
- TAKOVY JE ŽIVOT (DE/CS 1929, R: Carl Junghans, K: László Schäffer, M: Ernst Melters, D: Wera Baranowskaja, Theodor Pistek, Valeska Gert u. a., P: Star-Film, Prag / Deutsche Zensur: SO IST DAS LEBEN, 1930, V: Mondial-Film, L: 2067 m) BA-FA 542
- TAL UND ALPWIRTSCHAFT IM ALLGÄU, siehe: DIE TAL- UND ALPWIRTSCHAFT IN DEN ALLGÄUER ALPEN
- TAL- UND ALPWIRTSCHAFT IN DEN ALLGÄUER ALPEN, DIE (1924, Bearbeitung: F. Groll, K: Paul Hummel, P: Filmhaus Nitzsche, L: 774 m) 131
- TAPFERE SCHNEIDERLEIN, DAS (1922, Bearbeitung: Johannes Meyer, [Trickfilm-]Herstellung: Harry Jaeger, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 246 m) BA-FA 336
- TARTÜFF (1925, R: Friedrich Wilhelm Murnau, K: Karl Freund, P: Ufa, M: Giuseppe Becce, D: Emil Jannings, Lil Dagover u. a., L: 1876 m) BA-FA 588
- TATSACHEN (1930, Montage: Albrecht Viktor Blum, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 140 m)\* BA-FA 143, 147, 353, 537f., 550
- TAUSEND JAHRE! DER FILM EINER ALTEN DEUTSCHEN REICHSTADT. (NORDHAUSEN) (1927, Aufnahmeleitung: Alfred Kell, K: Conrad Wienecke, P: Deulig-Film, Kulturabteilung, L: 314 m)\* BA-FA 155
- TAUSENDJÄHRIGE LEIPZIG, DAS. WERDEN UND WESEN EINER DEUTSCHEN GROSSSTADT (1925, Bearbeitung: Walter Lange, K: Paul Hummel, P: Filmhaus Nitzsche, L: 2312 m) 167
- TECHNISCHE AUGE, DAS. ANASTIGMATBAU (1931, R: Fritz Kallab, K: Gerhard Müller, D: Hertha von Walter, Fritz Alberti, P: Ufa, L: 296 m, Ton)\* BA-FA 100, 103, 361
- TECHNISCHE FILMWOCHEN (keine weiteren Hinweise, nicht zensiert) 340
- TERRA-GAUMONT-WOCHE (ab 24.10.1925 bis 9.9.1926, P: Film-Wochenschau) 340
- THEATERFILM ZUR REVUE »TROTZ ALLEDEM!« (1925, R: Erwin Piscator, P: Arbeiter-Kultur-Kartell, Schmöckwitz, L: nicht zensiert) 535
- THÈMES ET VARIATIONS (FR 1929, R: Germaine Dulac, L: 195 m) CF 502
- THÜRINGEN, DAS GRÜNE HERZ DEUTSCHLANDS (1922, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 210 m) 153
- TIERE SEHEN DICH AN! (1929, R: Paul Eipper, K: Emil Schünemann, P: Edmund Herms und Kurt Hänsel, L: 2141 m)\* Filmmuseum (Amsterdam) 178
- TIERKÜNSTE UNTER DER ZEITLUPE (1927, R: W. Junghans, Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, Kurt Neubert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 330 m) BA-FA 185
- TIERLEBEN IM WÜSTENSAND (vor 1924, Film nicht nachweisbar) 133
- TODESZECHEN, DIE (1930, R: Phil Jutzi, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 263 m)\* BA-FA 541
- TOKAI KOKYOGAKU (ÜT: SINFONIE EINER GROSSSTADT) (JP 1929, R: Kenji Mizoguchi, K: Tatsuyuki Yokota, D: Shizue Natsukawa, Isamu Kosugi, Takako Irie u. a., P: Nikkatsu, Abteilung für modernes Kino) 412
- TORFGEWINNUNG IN OLDENBURG (1921, P: Krupp, L: 250 m) BA-FA 360
- TOUR, LA (FR 1928, R: René Clair, Mitarbeit: Georges Lacombe, K: Nicolas Roudakoff, Georges Périnal, P: Les Films Albatros, L: 13 min) 404
- TRAINING ZUM SKIFILMEN (1935, R: Arnold Fanck, K: Sepp Allgeier, Alfred Benitz, M: Karl Emil Fuchs, P: Terra-Film, L: 603 m, Ton) BA-FA 492
- TRANSPERITONEALER KAISERSCHNITT (1919/20, nicht zensiert, P: Ufa, L: 150 m) 124f.
- TREFFEN DER MITTELDEUTSCHEN ARBEITER UND DES RFB AM 19. AUGUST 1928 IN LEIPZIG (1928, nicht zensiert) 552
- TRI PESNI O LENINE. SWUKOWOI DOKUMENTALNY FILM (SU 1934, R: Dsiga Wertow, K: Dmitri Surenski, Mark Magidson, Benzion Monastyrski, M: Juri Schaporin, P: Meschrabpomfilm, L: 1873, Ton [2045 m, stumm]) BA-FA 456
- TRIANON AUSLANDS-WOCHE (ab 27.11.1924 bis

6. 2. 1929, P: Trianon-Filmverleih / Filmhaus Mischke und Co., später: Opel-Film, Ufa) 340
- TRIUMPH DES WILLENS (1935, R: Leni Riefenstahl, Fotografische Leitung: Sepp Allgeier, K: Sepp Allgeier, Karl Attenberger u. a., M: Herbert Windt, P: Reichsparteitagfilm der Leni Riefenstahl-Studio-Film / NSDAP, Geschäftsstelle für den Reichsparteitagfilm, L: 3109 m, Ton)\* BA-FA 96
- TROPISCHE FLORA (vor 1924, Film nicht nachweisbar) 133
- TROPISCHE SCHÖNHEIT UND DEUTSCHE ARBEIT (1929, R: Alfred Kell, Technischer Teil: Hermann Böhlen, K: Gerhard Müller, P: Ufa, L: 1355 m) 358
- TSCHELOWEK S KINOAPPARATOM (SU 1929, R: Dsiga Wertow, K: Michail Kaufmann, P: WUFKU, Kiew / Deutsche Zensur: DER MANN MIT DER KAMERA, 1929, V: Deutsch-Russische Film-Allianz »Derussa«, L: 1807 m) BA-FA 67, 315, 422, 467, 514, 577, 581 f., 593, 595
- TUBERKULOSE UND UNSERE KINDER, DIE (1921, nicht zensiert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 188 m) 128
- TURKSIB (SU 1929, R: Wiktor Turin, K: Boris Franzisson, Jewgeni Slawinski, P: Wostok-kino, Alma-Ata / Deutsche Zensur: TURKSIB, 1929, V: Prometheus-Film, L: 1684 m) BA-FA 20, 510, 517, 531, 557
- TWENTY-FOUR DOLLAR ISLAND (US 1927, R + K: Robert J. Flaherty, P: Pictorial Films, Inc. / Deutsche Zensur: STEINERNE WELT, 1930, V: Naturfilm Hubert Schonger, L: 261 m) 165
- UFA TON-WOCHE (ab 10. 9. 1930, P: Ufa, Ton) 342
- UFA-WOCHENSCHAU (ab 17. 9. 1925 bis 23. 3. 1933, P: Ufa) 326, 337, 339 f., 343, 345
- UFA-WOCHENSCHAU NR. 17/1929 (1929, P: Ufa, L: 213 m)\* BA-FA 344
- UFA-WOCHENSCHAU NR. 4/1931 (1931, P: Ufa, L: 211 m)\* BA-FA 343
- UFA-WOCHENSCHAU NR. 45/1928 (1928, P: Ufa, L: 187 m)\* BA-FA 344
- UFA-WOCHENSCHAU NR. 45/1928, EILDienst (1928, P: Ufa, L: 67 m) 344
- UM'S TÄGLICHE BROT ... HUNGER IN WALDENBURG (1929, Gesamtleitung: Leo Lania, R + K: Phil Jutzi, D: Holmes Zimmermann, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 1298 m)\* BA-FA 381, 509, 539, 543
- UNSER HINDENBURG. EIN BILD DER RUHMREICHSTEN BEGEBENHEITEN SEINES LEBENS (1926, P: Deutsch-Vaterländische Film-Gesellschaft, L: 1241 m)\* BA-FA 118
- UNSER TÄGLICH BROT ... 7 AKTE AUS DEM KAMPF UMS DASEIN (1926, R: Constantin J. David, K: Mutz Greenbaum, D: Fritz Kampers, Paul Rehkopf, Dina Gralla u. a., P: Greenbaum-Film, L: 2287 m) 556
- UNTER DER JUGEND KOREAS (ca. 1928, nicht zensiert, R + K: Erzabt Norbert Weber, P: Erzabtei St. Ottilien, F: VHS, KL: ca. 13 min) Benediktinererzabtei St. Ottilien 214
- UNTER INDIANERN SÜDAMERIKAS (1930, Expeditionsleitung: A. W. Ado Baessler, Filmische Leitung + K: Karl Dennert, P: Terra Film, L: 2121 m) 282
- UNTER WILDEN UND WILDEN TIEREN (WILD-AFRIKA), siehe: BLAND VILDA OCH VILDA DJUR
- VARIÉTÉ (1925, R: Ewald André Dupont, K: Karl Freund, Carl Hoffmann, D: Emil Jannings, Maly Delschaft u. a., M: Ernö Rappée, P: Ufa, L: 2837 m) BA-FA, SDK 433, 547, 588
- VERARBEITUNG VON EDELSTAHL IM WALZWERK (1920, P: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft, L: 145 m) 153
- VERITAS VINCIT (1919, R: Joe May, K: Max Lutze, D: Mia May, Johannes Riemann u. a., P: May-Film, L: 3421 m) BA-FA 270
- VERKEHRSREGELUNG IN DER NORDSEE (1927, R + K: Kurt Stanke, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 259 m)\* BA-FA 99
- VERKEHRTE BERLIN, DAS (1911, K: Guido Seeber, P: Deutsche Bioscop, L: 80 m) BA-FA 165
- VERLORENES LAND (1925, P: Schomburgk-Film, L: 1546 m) 188, 190
- VERMÄCHTNIS, EIN. 1923–1933. ZEHN JAHRE »SCHAFENDE HÄNDE« (1933, R: Hans Cürlis, P: Institut für Kulturforschung, L: 294 m, Ton) 223
- VERNUNFTGEMÄSSES MASCHINENSCHREIBEN (1927, R: Karl Pindl, K: Hugo Urban, P: Döring-Film-Werke, L: 505 m) BA-FA 129
- VERSAILLER FRIEDENSVERTRAG, DER – EIN WELTDRAMA (1923, P: Deulig-Film, L: 1503 m)\* BA-FA 91, 97, 108
- VIER BILDHAUER BEGINNEN UND VOLLENDEN IHR WERK (1933, R: Hans Cürlis, K: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 270 m, Ton) 226
- VÖLKER UND KULTUREN AUS SÜDOST-ASIEN (1923, Bearbeitet und zusammengesetzt von Felix Lampe, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1015 m)\* BA-FA 90
- VÖLKERMAI (1923, P: Industrie- und Handels-Gesellschaft. Internationale Arbeiterhilfe für Sowjet-Rußland, L: 1652 m) 529, 533
- VOLKSWOCHENSCHAU (Ab Nr. 28/8. 7. 1927 bis Nr. 5/27. 1. 1928, P: Fuhrmann-Film) 340, 558
- VOM BAU AM NEUEN STAAT (1929, K: M. Neumann, J. Kotler, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 628 m)\* BA-FA 559
- VOM HALM ZUM GLAS. DIE ENTSTEHUNG DES BIERES (1924, Oberleitung: Ludwig Sochaczewer, P: Deutsche Lehrfilm, L: 738 m) BA-FA 361
- VOM LIEBESLEBEN DER TIERE UND PFLANZEN (1924, Aufnahmeleitung: Wolfram Junghans, K: Reimar Kunze, Otto Roth, Herbert Wodak, P: Kultur-Film / Humboldt Film, L: 1870 m) 180
- VOM UNSICHTBAREN KÖNIGREICH. DIENST AN KRANKEN UND ALTEN (1925, P: Gervid-Film, L: 280 m)\* BA-FA 107
- VON KRÖTEN UND MOLCHEN (1924, Wissenschaftliche Leitung: Fritz Köhler, K: Woldemar Siewersen, P: Deulig-Film, L: 230 m) 179, 182
- VORMITTAGSPUK. EINE REBELLION DER GEGENSTÄNDE (1928, R: Hans Richter, M: Paul Hindemith, P: Hans Richter / Gesellschaft Neuer Film, L: 170 m, Ton) BA-FA 507 f.
- »VORSTOSS«. 10 JAHRE SOZIALDEMOKRATISCHER AUFBAU IN HAMBURG (1931, P: Bildungsausschuß der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Landesorganisation Hamburg, L: 1238 m) 568
- VORWÄRTS (1928, R: Werner Hochbaum, K: Gustav Berger, P: Vera-Filmwerke, L: 413 m) 166, 570
- VORWÄRTS IM NEUEN BERLIN (1927, P: Wirtschaftsfilm, L: 1917 m) BA-FA 148, 166
- VOYAGE AU CONGO. SCÈNES DE LA VIE INDIGÈNE EN AFRIQUE ÉQUATORIALE (FR 1927, R: André Gide, Marc Allégret, P: Pierre Braunberger – Les Films du Jeudi. KL: 2075 m) BA-FA 202, 511

- WACHSENDE KRISTALLE, siehe: DAS WACHSTUM DER KRISTALLE
- WACHSTUM DER KRISTALLE, DAS (1924, P: Emelka-Kulturfilm, L: 228 m) 500, 519
- WAS IST DIE WELT? (1933, R: Svend Noldan, M: Fritz Wenneis, P: Atelier Svend Noldan. L: 2245 m, Ton)\* BA-FA 90, 106, 112
- WAS IST IM BEZIRK WEISSENSEE GELEISTET WORDEN? (1929, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 162 m) 163
- WAS WIR SCHUFEN. EIN FILM VON SOZIALISTISCHER ARBEIT IN STADT UND LAND (1928, R: Hans Fuhrmann, P: Kommunalpolitische Zentralstelle beim Parteivorstand (S. P. D.), Berlin, L: 923 m)\* BA-FA 382, 387, 560, 566, 570f.
- WAS WOLLEN DIE KOMMUNISTEN? (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 258 m) 537
- WÄSCHE – WASCHEN – WOHLERGEHEN (1932, R: Johannes Guter, K: Karl Puth, Gotthard Wolff, M: Walter Winnig, D: Hedwig Wangel, Fritz Alberti u. a., P: Ufa, L: 3163 m, Ton) BA-FA 359
- WASSER UND WOGEN. EIN QUERSCHNITTFILM (1929, R: Albrecht Viktor Blum, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 328 m) BA-FA 106, 586
- WASSERFLOH, DER (DAPHNIA PULEX) (1921, Aufnahmeleitung: Fritz Köhler, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 135 m)\* SDK 95, 181, 183
- WASSERMANNSCHE REAKTION, DIE (1919, nicht zensiert, P: Ufa, L: 605 m) 132
- WATTENMEER UND SEINE BEWOHNER, DAS (1923, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Paul Krien, Vogelaufnahme: Georg E. F. Schulz, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 382 m) 185
- WEG EINER PROLETARIERIN, DER (1929, K: M. Neumann, M: Karl Weißenberger, D: Vera Baranovskaja, P: Film- und Lichtbilddienst, L: 596 m) BA-FA 573
- WEG INS LEBEN, DER, siehe PUTEWKA V ZIZN
- WEG ZUM DEUTSCHEN TURN- UND SPORTABZEICHEN, DER. EIN DEUTSCHER FILM FÜR JEDERMANN (1926, R: R. W. Schulte, K: A. Lichte, H. Lemkie, Aufnahmeleitung: Erich Röder, P: Alemannia-Film, L: 814 m) 128
- WEG ZUM SIEGE, DER (1928, R: Carl Junghans, P: Carl Junghans-Filmproduktion, L: 1087 m)\* BA-FA 536
- WEG ZUM TANZ, DER (1926, P: Drehwa-Film, Hanns Beck-Gaden, L: 346 m) 357
- WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT. EIN FILM ÜBER MODERNE KÖRPERKULTUR (1925, R: Wilhelm Prager, K: Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann, M: Giuseppe Becce, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2405 m) – WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (2. FASSUNG) (Neufassung 1926, R: Wilhelm Prager, K: Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann, Max Brink, Kurt Neubert, M: Ernő Rapée, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2493 m)\* BA-FA 113, 115f., 119, 128, 162, 274f., 294f., 496, 513, 533, 561
- WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, DIE (1929, R: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst, K: Sepp Allgeier, Richard Angst, Hans Schneeberger, D: Gustav Diessl, Leni Riefenstahl u. a., M: Willy Schmidt-Gentner, P: H. R. Sokal-Film, L: 3330 m) BA-FA 476
- WEISSE RAUSCH, DER. EIN HEITERER SCHNEEFILM (1931, R: Arnold Fanck, K: Richard Angst, Kurt Neubert, Hans Gottschalk, D: Leni Riefenstahl, Hannes Schneider u. a., M: Paul Dessau, P: H. R. Sokal-Film, L: 2565 m, Ton) BA-FA 483
- WEISSE SEUCHE, DIE. ENTSTEHUNG, GEFAHREN UND BEKÄMPFUNG DER TUBERKULOSE (1921, Bearbeitung: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, Kulturabteilung, medizinisches Filmarchiv, L: 1850 m) 271
- WEISSE STADION, DAS (CH 1928, Regie: Arnold Fanck, Othmar Gurtner, K: Hans Schneeberger, Sepp Allgeier, Albert Benitz, Richard Angst, P: Olympia-Film, Zürich / Deutsche Zensur: 1928, V: Ufa, L: 2255 m) 492
- WELT UND ARBEIT NR. 2. WELTFILM-BERICHT (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 373 m) 548
- WELT UND ARBEIT NR. 4. PROZESS GEGEN DIE »INDUSTRIEPARTEI« (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 65 m) 548
- WELT UND ARBEIT NR. 5 (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 50 m) 548
- WELT UND ARBEIT NR. 6 (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 44 m) 548
- WELT UND ARBEIT NR. 7 (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 52 m) 548
- WELT UND ARBEIT. WELTFILMBERICHT NR. 1 (1930, P: Film-Kartell »Weltfilm«, L: 235 m) 548, 550
- WELTGESCHICHTE ALS KOLONIALGESCHICHTE, DIE (1926, R: Hans Cürlis, Wissenschaftliche Bearbeitung: E. Krafft, Trickausführung: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1933 m)\* BA-FA 112f., 118, 191
- WELTHAFEN (1929, R: Friedrich von Maydell, K: A. von Barys, P: Transfilma, L: 518 m / 206 m) 549
- WELTKRIEG, DER. 1. TEIL: DES VOLKES HELDENGANG (1927, R: Leo Lasko, K: Fritz Arno Wagner, Hans Scholz, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 2346 m)\* BA-FA 113, 116–119, 277, 403, 612
- WELTKRIEG, DER. 2. TEIL: DES VOLKES NOT (1928, R: Leo Lasko, K: Ewald Daub, Hans Scholz, Konstantin Tschetwerikoff, M: Marc Roland, P: Ufa, L: 2639 m) 16, 113, 116–119, 277, 403, 612
- WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO (1931, R + K: Heinrich Hauser, P: Naturfilm Hubert Schonger, L: 1687 m) BA-FA 37, 170–172, 381, 463, 465, 467, 469, 470–473, 597
- WENN ICH DEN WANDRER FRAGE. FILMBILDER VOM SCHAFFEN UND SCHAUEN IM SACHSENLANDE (1925, Aufnahmeleitung: Erich Schilling, K: Hermann Grau, P: Werk- und Werbefilm / Gewerkschaftskartell Leipzig, L: 2375 m) 556
- WERDEN UND VERGEHEN (1929, Bearbeitung + K: Martin Rikli, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 274 m) 185
- WERKSCHAR KÄMPFT FÜR SCHÖNHEIT DER ARBEIT, EINE. EIN DOKUMENTARISCHER FILMBERICHT (1940, R + P: Erich Schau, Braunschweig, F: 16 mm, L: 130 m) 213
- WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGEL, DER (1921, Bearbeitung: Johannes Meyer, Herstellung [Zeichentrick]: Harry Jaeger, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 270 m) BA-FA 131
- WETTLAUF ZWISCHEN HASE UND IGEL, siehe: DER WETTLAUF ZWISCHEN DEM HASEN UND DEM IGEL
- WIE BLEIBE ICH GESUND? 1. TEIL. HYGIENE DES HÄUSLICHEN LEBENS (1922, Bearbeitung: Curt Thomalla, Nicholas Kaufmann, P: Ufa, medizinisches Film-

- archiv der Kulturabteilung, L: 561 m)\* BA-FA 96, 98, 102, 106f., 387
- WIE BLEIBE ICH GESUND? 2. TEIL: HYGIENE DER FEIERSTUNDEN (1922, P: Ufa, medizinisches Filmarchiv bei der Kulturabteilung, L: 402 m) 96, 98, 102, 106f., 387
- WIE EIN TRICKFILM ENTSTEHT (1929, Film-Montage und Vortrag: Edgar Beyfuss, P: Tonbild-Industrie, L: 460 m, Ton)\* BA-FA 100
- WIE SICH DER TANNENBAUM IN PAPIER VERWANDELT (1921, Bearbeitung: K. Arndt, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 238 m)\* BA-FA 98
- WIE WERDE ICH MITGLIED IM KONSUMVEREIN? (1926, P: Gervid-Film, L: 61 m) 568
- WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH? [nicht zensierte Kurzfassung] (1928, K: Rolf von Botescu, P: Humboldt-Film, L: 1600 m) 38, 382, 387, 393, 398, 401f., 519
- WIE WOHNEN WIR GESUND UND WIRTSCHAFTLICH? [zensierte Langfassung; 1. Teil: WOHNUNGSNOT UND ZUKUNFTSWOHNEN, 2. Teil: DAS NEUE HAUS, 3. Teil: NEUES BAUEN, 4. Teil: NEUES WOHNEN, 5. Teil: DIE HÄUSERFABRIK IN FRANKFURT A. M., 6. Teil: DAS BAUHAUS DESSAU UND SEINE BAUWEISE, 7. Teil: SERIENBAU VON HOLZ- UND STAHLHÄUSERN, 8. Teil: DAS MODERNE GARTENHEIM, 9. Teil: ELEKTRIZITÄT IM HAUSHALT] (1928, Aufnahmeleitung: Ernest Jahn, K: Rolf von Botescu, P: Humboldt-Film, L: 2323 m) 38, 382, 387, 393, 398, 401f., 519
- WIJ BOUWEN (NL 1930, R: Joris Ivens, K: Joris Ivens, Jan Hin, Willem Bon, Eli Lotar, John Fernhout, P: Capi, Amsterdam, L: 3802 m) 450
- WILDE TIERE IN GEFANGENSCHAFT (1921, K: Carla Lütke, P: Deulig-Film, Lehrfilm-Abteilung, L: 118 m)\* SDK 178
- WILLE UND WERK. VOM ALTEN ZUM NEUEN ALTONA (1929, R: Werner Hochbaum, Heinrich Braune, Aufnahmeleitung: Rolf Niemitz, K: Gustav Berger, P: Werner Hochbaum-Filmproduktion, L: 1124 m) 570
- WIMPERINFUSORIE, DIE. DAS PROFELLERTIER (1928, P: Verlag wissenschaftlicher Filme, L: 105 m) BA-FA 500
- WINDJAMMER UND JANMAATEN. DIE LETZTEN SEGELSCHIFFE (1930, R + K + P: Heinrich Hauser, L: 1643 m)\* BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 170, 465, 468f.
- WIR MACHEN UNSERE FILME SELBST (1978, R: Gerd Roscher, P: Westdeutscher Rundfunk, L: 2 x 45 min) 614
- WIR MARSCHIEREN TROTZ ALLEDDEM (1929, P: Kosmos-Film Jam Borgstädt, L: 702 m) 566
- WIR MARSCHIEREN TROTZ ALLEDDEM. VON SOZIALDEMOKRATEN AUF DEM LANDE AUS EIGENER KRAFT GESCHAFFENES ODER DURCH IHREN EINFLUSS ENTSTANDENES (1928, Bearbeitung: Gottlob Fauth, P: Sozialdemokratische Partei, Bezirksverband Hamburg-Nordwest, L: 500 m) 566
- WIRKUNG DER HUNGERBLOCKADE AUF DIE VOLKSGESUNDHEIT, DIE (1921, Aufnahme und Bearbeitung: G. Reimann, Curt Thomalla, H. Kaufmann, E. Rosenthal, P: Ufa, Kulturabteilung, medizinisches Filmarchiv, L: 1220 m)\* BA-FA 90, 92, 105, 107, 132, 146f.
- WIRTSCHAFTLICHE BAUBETRIEB, DER (1930, R + K: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 1018 m) 16, 451, 518
- WO WOHNEN ALTE LEUTE? (1932: R + P: Ella Bergmann-Michel, L: 240 m) BA-FA 354, 388, 403-405, 408
- WOCHENENDE DES KLEINEN MANNES (1930, P: Ufa, L: 223 m) 164
- WOCHENMARKT AUF DEM WITTENBERGPLATZ (1929, R + K: Wilfried Basse, P: Basse-Film, L: 895 m) BA-FA 442, 447f., 510
- WOCHENSPIEGEL, DER (1924, P: Löwe-Film, L: 658 m) 340
- WOLGA HINUNTER, DIE (SU 1921, nicht identifiziert / Einsatz in Deutschland: 1922, nicht zensiert) 527
- WOLKENPHÄNOMEN IN MALOJA, DAS (1924, R: Arnold Fanck, P: Berg- und Sportfilm, L: 329 m) 479
- WOSSTANIJE RYBAKOW (SU 1934, R: Erwin Piscator, K: P. Jermolow, M. Kirillow, M: F. Sabo, N. Cemberdzi, W. Fere, D: N. Gladkow, A. Diki u. a., P: Meschrabpomfilm, L: 2670 m, Ton) BA-FA 550
- WUNDER ASIENS, DIE (1929, Aufnahme + Bearbeitung: Martin Hürlimann, Geographische Plastiken: Berthold Bartosch, L: 2178 m) 282
- WUNDER DES FILMS, DIE. EIN WERKLIED VON DER ARBEIT AM KULTURFILM (1928, R + P: Edgar Beyfuss, L: 1387 m)\* BA-FA 100, 281, 588f.
- WUNDER DES SCHNEESCHUHS, DAS. 1. TEIL (1920, R + Photographie: Arnold Fanck, Operateur: Sepp Allgeier, D: Hannes Schneider, Ernst Baader, Bernhard Villinger, P: Berg- und Sportfilm, L: 1822 m)\* BA-FA 270, 481-485, 487, 496
- WUNDER DES SCHNEESCHUHS, DAS. 2. TEIL. EINE FUCHSJAGD AUF SKIERN DURCHS ENGADIN. EIN HARMLOSES SPIEL AUS LICHT UND BEWEGUNG (1922, R + K: Arnold Fanck, D: Hannes Schneider, Lieta Korff, Mitwirkende: Meisterläufer aller skifahrenden Länder, P: Berg- und Sportfilm, L: 2466 m)\* BA-FA 270, 481, 483-486, 488f., 491, 496, 550
- WUNDERLAND BALI. BALI, DIE INSEL DER WUNDER (1927, Wissenschaftliche Leitung + R + K: Lola Kreutzberg, P: Lo-Zoo-Film, L: 1992 m) 16, 196, 203, 514
- WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES, DIE. 1. KENNT DU DAS LAND (1925, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 428 m) 183
- WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES, DIE. 2. LEBENDE BLUMEN UND JUWELEN DES MEERES (1925, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 307 m) 183
- WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES, DIE. 3. SELTSAME WEICHTIERE UND FISCHGESTALTEN (1925, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 179 m) 183
- WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES, DIE. 4. VOM HAUSWIRT ZUM MIETER AUF DEM MEERESGRUND (1925, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 274 m) BA-FA 183
- WUNDERWELT DES BLAUEN GOLFES, DIE. 5. RÄUBERWESSEN AM MEERESGRUND (1925, Aufnahmeleitung: Ulrich K. T. Schulz, K: Woldemar Siewersen, Paul Krien, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 261 m) BA-FA 183
- WÜSTE LEBT, DIE, siehe: THE LIVING DESERT

- ZEHN TAGE, DIE DIE WELT ERSCHÜTTERTEN, siehe: OKTJABR
- ZEIT IM FILM. WOCHENSCHAU (ab Nr. 1/15. 9. 1921 bis Nr. 10/26. 11. 1921, P: Deutscher Heimatfilm) 340
- ZEIT STEHT STILL, DIE. WEISSENBURG, EIN UNBEKANNTES KLEINSTADT-IDYLL (1932, Bearbeitung: Heinrich Roellenbleg, K: Hanns Scholz, M: Leberecht von Guaita, P: Tobis-Melofilm, L: 228 m, Ton)\* BA-FA 159
- ZEITBERICHT – ZEITGESICHT. STATT EINER WOCHENSCHAU (1928, R: Ernst Angel, Albrecht Viktor Blum, P: Volksverband für Filmkunst, Berlin, L: 283 m) 547
- ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE (1930, R: Slatan Dudow, K: Walther Hrich, P: Filmkartell »Weltfilm«, L: 398 m)\* BA-FA 381, 384f., 388, 535, 541, 543
- ZEM SPIEVA (CS 1932/33, R + K: Karel Plicka, M: František Škvor, P: Matica Slovenská, mit Unterstützung von Präsident T. G. Masaryk und Ladislav Kolda / Deutsche Zensur: DIE ERDE SINGT, 1937, V: Degeto Kulturfilm, L: 1869 m, Ton) BA-FA 456
- ZOOLOGISCHE GARTEN IN MÜNCHEN, DER (1921, P: Ufa, Kulturabteilung + BuFA, L: 172 m)\* BA-FA 178
- ZUIDERZEE (NL 1930, R: Joris Ivens, K: Joris Ivens, Willem Bon, Eli Lotar, John Fernhout, P: Capi, Amsterdam / Deutsche Zensur: ZUIDERZEE-ARBEITEN, 1931, V: Deutscher Baugewerksbund, L: 1217 m) BA-FA 253, 368, 452, 517
- ZUIDERZEE-ARBEITEN, siehe: ZUIDERZEE
- ZUKUNFTSLAND ZENTRAL-AMERIKA, DAS. SEIN LEBEN VON HEUTE. EIN EXOTISCHER REISEFILM IN UNGEKANNTER FORM (1926, R + P: Erika Peterkisten, L: 1476 m) 511
- ZUM »GLÜCKLICHEN HAFEN«, siehe: K »STSCHASTLIWOJ GAWANI«. FILMA O SAPADE
- ZUM SCHNEEGIPFEL AFRIKAS (1925, R: Carl Heinz Boese, K: Karl Dennert, P: Ufa, Kulturabteilung, L: 2246 m) 192f.
- ZWEI WELTEN (1930, R: Werner Hochbaum, K: Gustav Berger, Aufnahmeleitung: Rolf Niemitz, P: Werner Hochbaum Filmproduktion, L: 450 m)\* BA-FA 145, 571f., 574
- ZWEIGROSCHEN-ZAUBER, DER (1929, R: Hans Richter, P: Werbekunst Epoche Reklame, L: 68 m) BA-FA, Filmmuseum (Amsterdam) 354

## Autorinnen und Autoren

NIELS-CHRISTIAN BOLBRINKER, geb. 1951. Studium der Fotografie und des Films an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg und an der FOF Berlin (West). Kameramann und Filmemacher; 1993 bis 2000 Zusammenarbeit mit der Stiftung Bauhaus Dessau; Lehraufträge Fotoprojekte, Ausstellungen.

GEORG BOLLENBECK, geb. 1947. Professor für Germanistik und Kulturwissenschaften an der Universität Siegen. Veröffentlichungen u. a.: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Bildungsmusters* (1994); *Tradition, Avantgarde, Reaktion. Deutsche Kontroversen um die kulturelle Moderne 1880–1945* (1999).

ANTJE EHMANN, geb. 1968. Studium an der Ruhr-Universität Bochum. Wiss. Mitarbeiterin an der Fern-Universität Hagen und der Universität Siegen. Filmkuratorische Arbeiten für Kino- und Kunsträume; Mitarbeit bei Festivals. Filmrecherchen für das Projekt »Schrumpfende Städte« (Kulturstiftung des Bundes).

THOMAS ELSAESSER, geb. 1943. Studium an der University of Sussex. 1970–75 Chefredakteur und Herausgeber der Filmzeitschrift *Monogramm*. Dozenturen und Professuren an verschiedenen Universitäten in den USA und Europa. Professor für Filmwissenschaft am Institut für Kunst und Kultur an der Universität von Amsterdam.

JEANPAUL GOERGEN, geb. 1951. Studium der Politischen Wissenschaft an der FU Berlin. Veröffentlichungen zur deutschen Film- und Rundfunkgeschichte. Kurator von Filmprogrammen. Vorstandsmitglied von CineGraph Babelsberg und Mitherausgeber der Zeitschrift *Filmblatt*; Vorstandsmitglied der Society for Animation Studies.

URSULA VON KEITZ, geb. 1961. Oberassistentin am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Schwerpunkte im Bereich Überlieferungskritik, Filmrestaurierung, praktische Filmarbeit und Ausstellungen. Veröffentlichungen u. a.: *Früher Film und späte Folgen* (1998); *Die Einübung des dokumentarischen Blicks* (2001).

KLAUS KREIMEIER, geb. 1938. Publizist und Medienwissenschaftler. 1997 bis 2004 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Projektleiter

im Siegener DFG-Forschungskolleg »Medienumbrüche«. Bücher u. a.: *Die Ufa-Story* (1992; Preis der französischen Filmkritik); *Lob des Fernsehens* (1995).

F.T. MEYER, geb. 1969. Studium der Medienwissenschaft an der Universität Siegen. Herausgeber der Musikzeitschrift *Revelation*. Wiss. Mitarbeiter im Forschungskolleg »Medien und kulturelle Kommunikation« an der Universität Köln. In Vorbereitung: Dissertation über Selbstreflexivität im Dokumentarfilm.

KARL PRÜMM, geb. 1945. Seit 1994 Professor für Medienwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg. Bücher u. a.: *Kurt Gerron (1897–1944). Gefeiert und gejagt. Das Schicksal eines deutschen Unterhaltungskünstlers* (1992); als Herausgeber: *Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen* (1999).

KERSTIN STUTTERHEIM, geb. 1961. Filmwissenschaftlerin und Dokumentarfilmerin. Promotion über Okkulte Weltvorstellungen im Hintergrund dokumentarischer Filme des »Dritten Reiches«. Seit 2001 Professorin für Film/Video an der FH Würzburg. Forschungsschwerpunkt: Natur und technische Bildmedien.

THOMAS TODE, geb. 1962. Filmemacher, Lehrbeauftragter und Publizist. Studium der Visuellen Kommunikation, Germanistik und Etudes Cinématographiques in Hamburg und Paris. Filme u. a.: »Im Land der Kinoveteranen – Filmexpedition zu Dziga Vertov« (1996). Beiträge für *CineGraph Lexikon*, *Cinémathèque* (Paris), *Cinema* (Zürich).

GERLINDE WAZ, geb. 1955. Studium der Ethnologie, Publizistik und Theaterwissenschaften. Lehraufträge für ethnografischen Film. Mitarbeiterin der Stiftung Deutsche Kinemathek / Marlene Dietrich Collection. Zahlreiche Veröffentlichungen über den ethnografischen Film.

REINER ZIEGLER, geb. 1959. Studium der Geschichte und Kunstgeschichte, Ausbildung zum Wissenschaftlichen Dokumentar beim Süddeutschen Rundfunk. Seit 1999 tätig im Haus des Dokumentarfilms für die Landesfilmsammlung Baden-Württemberg. 2002 Promotion am Kunsthistorischen Institut der Universität Stuttgart.

## Abkürzungen

ADGB	Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund	FR	Frankreich
AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft	GB	Großbritannien
Agfa	Aktiengesellschaft für Anilin-Fabrikation	IAH	Internationale Arbeiterhilfe
AIZ	Arbeiter-Illustrierte-Zeitung	ICA	Internationale Camera, Dresden
AT	Österreich	IWF	IWF Film und Wissen (früher Institut für den Wissenschaftlichen Film)
AvT	Archivtitel	JP	Japan
BA	Bundesarchiv	KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
BA-FA	Bundesarchiv-Filmarchiv	NL	Niederlande
BA-MA	Bundesarchiv Militärgeschichtliches Archiv	NO	Norwegen
BE	Belgien	NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
BR	Brasilien	P	Produktionsfirma
BuFA	Bild- und Filmamt	R	Regie
CH	Schweiz	RFB	Roter Frontkämpfer Bund
CIAM	les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne	RfdU	Reichsstelle für den Unterrichtsfilm
CICI	Congrès International du Cinéma Indépendant	RLG	Reichslichtspielgesetz
CS	Tschechoslowakei	RM	Reichsmark
Dafu	Deutsch-Amerikanische Film-Union	RWU	Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht
DDP	Deutsche Demokratische Partei	SDK	Stiftung Deutsche Kinemathek
DE	Deutschland	SE	Schweden
Degeto	Deutsche Gesellschaft für Ton und Bild	SU	Sowjetunion
DIF	Deutsches Filminstitut – DIF	SWB	Schweizerischer Werkbund
DK	Dänemark	Tobis	Tonbild-Syndikat A. G.
DLG	Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (später Deulig)	Ufa	Universum Film AG
DNVP	Deutschnationale Volkspartei	US	Vereinigte Staaten von Amerika
DVP	Deutsche Volkspartei	USPD	Unabhängige Sozialdemokratische Partei Deutschlands
Fifo	Internationale Werkbundaussstellung Film und Foto, Stuttgart 1929	Woba	Schweizerische Wohnungsbauausstellung
FIULI	Film- und Lichtbilddienst der SPD	ZK B	Zulassungskarte der Berliner Filmprüfstelle

## Abbildungsnachweis

**Archiv – und Museumsstiftung der VEM, Wuppertal:** 218

**Bauhaus-Archiv Berlin:** 401

**Berlinerische Galerie:** 506

**Bundesarchiv, Bestand Film:** 34 + 35 (K 54349-1), 91 (K 85386-9), 93 (B 57316-4 / Murnau Stiftung), 94 (K 247236-4), 99 (BSP 4179-9), 104 (K 51155-4), 115 (K 258551-5 / Murnau-Stiftung), 125 (BSP 16300-1), 143 (o.) (B 33933-1), 143 (u.) (B 126334-1), 144 (2) (K 54349-1), 145 (o.) (BSP 23654-2 / Friedrich-Ebert-Stiftung), 145 (u.), 146 (o.) (K 263543-3), 146 (u.) (K 267380-1), 147 (o.) (B 33933-1), 147 (u.) (K 263543-3), 148 (o.) (BVK 50230-1), 148 (u.) (K 63732-2), 149 (o.) (K 63982-1 / Landesarchiv Schleswig-Holstein), 149 (u.) (BSP 11202-4), 150 (o.) (B 69323-1 / Sünke Michel), 150 (u.) (BSP 4111-6), 156 (6) (K 244111-1), 163 (K 51155-4), 165 (BSP 10493-1), 180 (BSP 5327-2), 190 (B 38416-3), 212 (K 60023-11), 221 + 224 (K 258058-1 / Cürlis), 275 (2) (K 258551-5 / Murnau-Stiftung), 290 (2) (BSP 17828-2), 295 (o.) (BVK 50230-1 / ), 295 (u.) (K 258551-5 / Murnau-Stiftung), 352 (6) (K 191479-1), 369 (K 74091-1), 372 (K 71382-1), 375 + 376 (K 74095-2) / Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv), 385 (BSP 21881-2), 386 (2) (B 47476-1), 387 (BSP 10980-3 / Friedrich-Ebert-Stiftung), 389 (K 208745-1 / Deutsche Kinemathek), 408 (B 47476-1), 419 (2) + 423 + 426 + 427 + 429 (BSP 4111-6), 443 + 444 + 445 (2) + 447 (B 122391-1), 470 + 472 (K 224488-5 / Archiv Höffkes), 486 (2) + 488 + 489 + 491 (2) (BSP 14475-6 / Fanck), 501 (o.) (BSP 15424-1 / Murnau-Stiftung), 520 (2), 521 (2) (BSP 12400-2), 528, 538 (B 33933-1), 539 (BSP 1119-4), 542 (B 37777-2), 545 (B 2488-6), 546 (BSP 2715-8), 560 (B 69323-1 / Sünke Michel), 562 (K 76256-2), 564 (3) (K 63982-1 / Landesarchiv Schleswig-Holstein), 572 (2) (BSP 23654-2 / Friedrich-Ebert-Stiftung), 587 (K 267380-1), 589 (2) (BCSP 7282-3), 591 (K 123878-7), 593 (3, o.) (B 63267-2), 593 (3, Mi.) (BSP 4111-6), 593 (3, u.) (BSP 9453-8), 595 (li.) (B 63267-2), 595 (Mi.) (BSP 4111-6), 595 (re.) (BSP 9453-8), 596 (3, o.) (B 63267-2), 596 (3, Mi.) (BSP 4111-6), 596 (3, u.) (BSP 9453-8), 598 (li.) (B 63267-2), 598 (Mi.) (BSP 4111-6), 598 (re.) (BSP 9453-8), 599 (l.) (B 63267-2), 599 (Mi.) (BSP 4111-6), 599 (re.) (BSP 9453-8), 600 (3, o.) (B 63267-2), 600 (3, Mi.) (BSP 4111-6), 600 (3, u.) (BSP 9453-8)

**Bundesarchiv, Fotoarchiv:** 19 (F105 C39892), 30 (li.) (F014 C39748), 30 (re.) (F027 C39759), 41 (F117 C39899), 48 (F117 C39899), 57 (F115 C39898), 62 (re.) (F115 C39898), 72 (F058 C39791), 79 (li.) (F045 C39779), 81 (F058 C39791), 109 (li.) (F047 C39782), 118 (re.) (F047 C39782), 122 (F120 C39933), 197 (F031 C39731), Farbtafel I (F080 C39866), Farbtafel II (F351 C39993), Farbtafel III (F350 C39991), Farbtafel IV (F065 C39846), Farbtafel V (F118 C39906), Farbtafel VI (F352 C39992), Farbtafel VII (F354 C40018), Farbtafel VIII (F354 C39783), 258 (F338 C39989), 276 (F005 C39718), 280 (F342 C39946), 307 (F335 C39987), 315 (F043 C39734), 318 (F040 C39738), 320 (F070 C39778), 324 (F001 C39724), 331 (F132 C39956), 338 (F054 C39794), 341 (F056 C39785), 342 (F119 C39893), 531 (F074 C39854)

**Deutsche Kinemathek, Berlin:** 25, 26, 199 (o. + u.), 524 (2)

**DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt:** 495 (2):

**Sammlung Jeanpaul Goergen, Berlin:** 62 (li.), 79 (re.), 109 (re.), 118 (li.), 139, 161, 176, 242, 247, 278, 439, 501 (u.), 512, 525 (2),

**Sammlung Niels Bolbrinker, Berlin:** 311

## Personenregister

- Ackerknecht, Erwin 120, 250  
Ackermann, Erich 120f.  
Adam 62  
Adelmann, Jos 22  
Adenauer, Konrad 229  
Adorno, Theodor W. 229, 477  
Agde, Günter 36  
Alexander, Gertrud G. L. 527  
Alexandrow, Grigori 543  
Allégret, Marc 202, 511  
Allgeier, Sepp 480, 482f., 485, 490  
Alt, Theodor 154, 158, 164, 236  
Ammann, Hans 31, 127  
Amsler, André 36  
Amundsen, Roald 325  
Angel, Ernst 536, 547, 551  
Anschütz, Ottomar 47  
Anstey, Edgar 22  
Arndt, Ernst Moritz 109  
Arnheim, Rudolf 25, 160, 171, 249f., 253, 255, 283, 346f., 436, 438, 440, 448, 450, 462, 472, 500, 611  
Arp, Hans 230  
Artaria, Paul 406  
Asagaroff, Georg 201  
Ascher, Curt 400f.  
Attenberger, Toni 155f., 166  
Außenberg, Julius 170, 415
- Baader, Ernst 482  
Bach, Johann Sebastian 236, 434  
Baeßler, A. W. Ado 282  
Bagier, Guido 505, 512f.  
Balázs, Béla 18, 38f., 91, 250, 255, 283, 427, 433, 453, 475f., 497, 500, 510, 515, 529, 536, 548, 550f., 579, 586  
Baranowskaja, Wera 573  
Baratay, Eric 195  
Barbarossa (Kaiser Friedrich I.) 109  
Barbian, Jan-Pieter 42, 60f.  
Barkhausen, Hans 16, 40  
Barys, Alexander von 312  
Barthes, Roland 87f.  
Bartók, Béla 362  
Bartosch, Berthold 219  
Basse, Gertrud T. 24f., 314f., 437f., 441, 446, 449, 455, 458–462, 518  
Basse, Wilfried 16, 24–26, 68, 159, 164, 171, 314, 349, 356, 381, 404f., 407, 435–438, 440–443, 446–462, 469, 478, 509, 515, 518, 526, 543, 577, 583, 597  
Baum, Vicky 203, 367  
Baumann 80  
Baumeister, Willy 436  
Baumunk, Bodo-Michael 40  
Bausinger, Hermann 234  
Bavaud, Maurice 613  
Bayer, Herbert 504  
Bebel, August 561  
Becker, Carl Heinrich 58, 237, 248  
Becker, Dorothea 23  
Beethoven, Ludwig van 236  
Behne, Adolf 401, 504  
Behrens, Peter 392
- Bell, Johannes 191  
Below, Fritz von 328  
Belstler, Hans 121, 138  
Belting, Hans 605, 612  
Benjamin, Walter 243, 441, 605  
Benn, Gottfried 250, 481  
Berend-Corinth, Charlotte 225  
Berg, Alban 229  
Berg, Bengt 514  
Berger, John 182  
Berger, Martin 555f.  
Bergmann-Michel, Ella 25, 150, 354, 388, 403f., 407f., 526, 560  
Bernhardt, Kurt (Curtis) 536  
Bertele, Ludwig 310  
Beyfuss, Edgar 82, 100, 258, 270, 279–281, 494, 587–591  
Bie, Oskar 62  
Biebrach, Rudolf 95, 194, 279, 281  
Biermann, Aenne 500  
Birett, Herbert 285  
Blass, Ernst 164, 509  
Blioch, Jakow 538, 571  
Bloch, Ivan 77  
Blücher von Wahlstatt, Gebhard Leberecht 102  
Blum, Albrecht Viktor 106, 143, 146f., 381, 497, 511, 516, 534, 536–539, 541f., 543, 547f., 550, 569, 586f.  
Blumenthal 510  
Bock, Hans-Michael 24  
Bock-Stieber, Gernot 282  
Boese, Carl 187, 192  
Boese, Carl Heinz 192f.  
Böhl, Michael 200  
Bollenbeck, Georg 56, 58  
Bonsels, Waldemar 180  
Borgstädt, Jam (Johann Albert Meno) 555, 565, 569, 574  
Böse, Georg 41, 246  
Böß, Gustav 169  
Bouquet, Jean-Louis 516  
Brandlmeier, Thomas 27, 482, 484, 490  
Brandt, Hans-Jürgen 25, 27f.  
Braun, Otto 567  
Braune, Heinrich 570  
Brecht, Bertolt 230, 243, 296, 535, 542, 545f., 553  
Breger 293  
Brehm, Alfred 185  
Brodersen, Niels 563f.  
Brüning, Heinrich 287f., 296, 343  
Brüning, Jan 28  
Brunner, Karl 121  
Bucher, Peter 16  
Büchner, Georg 250  
Bulcke, Carl 61, 261, 288  
Buñuel, Luis 502  
Burke, Kenneth 245  
Busch, Ernst 563
- Carlyle, Thomas 108, 583  
Cavalcanti, Alberto 21f., 39, 165, 502f., 507, 577f., 582, 585, 592–600  
Chamisso, Adalbert von 175

- Chaplin, Charles Spencer 246, 279, 547, 599, 600  
 Chapman, Jay 597  
 Chenal, Pierre 381  
 Chomette, Henri 507  
 Clair, René 404, 494  
 Cleve, Wera 25, 80  
 Coböken, Josef von 260f.  
 Conradt, Walther 216  
 Cooper, Merian C. 277f., 514  
 Corinth, Lovis 221–225  
 Cosandey, Roland 36, 510  
 Courths-Mahler, Hedwig 230  
 Crawford, Flora 406  
 Cuno, Wilhelm 297f.  
 Cürlis, Hans 39f., 60, 83, 96, 112f., 131, 151, 191,  
 219–227, 356f., 405, 437, 440, 441, 511  
 Curtius, Ernst Robert 248  
  
 Dachwitz, Wilhelm 207, 209  
 Dalcroze, Jacques 113f.  
 Dalsheim, Friedrich 196, 199, 201, 203  
 Daney, Serge 607  
 Darwin, Charles 182, 185  
 David, Eduard 329  
 David, Gertrud 30, 186, 567  
 Davidson, Paul 336  
 Dekeukeleire, Charles 497  
 Delabar, Walter 463  
 Denis, Armand 196  
 Dennert, Karl 312  
 Deslaw, Eugène 509  
 Deutsch, Gustav 514, 588  
 Diederichs, Helmut H. 18  
 Diercks, Carsten 14  
 Dierks, Klaas 29f.  
 Dietzel, Wolfgang 27  
 Dirks, Walter 245  
 Disney, Walt 603  
 Dix, Otto 85, 226, 239  
 Döblin, Alfred 85, 230, 601  
 Domela, Cesar 353  
 Döring, Johann Friedrich 157, 356  
 Dowshenko, Alexander 202, 299, 536  
 Drew, Robert 603  
 Dreyer, Dietrich W. 29  
 Dudow, Slatan 26, 296, 381, 384f., 535f., 541–543,  
 545f., 553  
 Dulac, Germaine 502  
 Duncker, Hermann 551  
 Dungern, Adolf von 174f., 180, 182f., 279, 282  
 Dupont, Ewald A. 588  
 Dürer, Albrecht 236  
  
 Ebert, Friedrich 330f., 333  
 Ebinger, Blandine 101  
 Edschmid, Kasimir 468  
 Ehmann, Antje 14  
 Eggeling, Viking 436, 494–496, 507  
 Einstein, Albert 246, 325  
 Eisenstaedt, Alfred 504  
 Eisenstein, Sergej M. 287, 299, 388, 403, 406, 450,  
 499, 503, 510, 530, 549, 585  
 Eisler, Hanns 243, 535, 545, 553  
 Eisner, Lotte H. 277, 281, 283, 448  
 Ekk, Nikolaj 549  
  
 El Lissitzky 230, 399, 436  
 Elsaesser, Thomas 58, 477, 487, 576, 584  
 Elton, Arthur 22  
 Emmel, Felix 499  
 Engels, Friedrich 568  
 Enzensberger, Hans Magnus 41, 338  
 Ernemann, Heinrich 306, 309  
 Erzberger, Matthias 329  
 Ewald, Hans 133  
 Ewaleit, Robert 195  
 Ewert, Malte 33  
  
 Falckenberg, Otto 413  
 Fanck, Arnold 26f., 270, 273, 474–492, 496  
 Fanck, Matthias 474, 496  
 Farocki, Harun 34, 588  
 Feld, Hans 171, 283, 438, 440, 449, 452f., 511, 588  
 Fest, Joachim C. 259, 610  
 Fichte, Johann Gottlieb 101, 168  
 Fiebiger, Georg 549  
 Filchner, Wilhelm 200  
 Finkeldey, Bernd 28  
 Finsler, Hans 433  
 Fischinger, Oskar 490, 526, 566, 578  
 Fitzmaurice, Tony 592  
 Flaherty, Robert 17f.8, 20–22, 27, 67, 74, 130, 165,  
 201–203, 404, 438, 498, 585  
 Fleischer, Paul 62  
 Florey, Robert 412, 577  
 Flöttmann, Wilhelm 22  
 Foertsch, Karl 246f.  
 Ford, Henry 241, 374, 464  
 Foster, Stephen C. 28  
 Foucault, Michel 87, 175, 264  
 Fraenkel, Albert 62  
 Franken, Mannus 154, 485, 514, 577  
 Frederick, Christine 396  
 Freud, Sigmund 195, 250  
 Freund, Karl 169f., 305, 316, 414, 424, 493, 497–499,  
 505, 519  
 Freytag, Gustav 233  
 Fricke, Gerhard 245  
 Friedell, Egon 232  
 Friedländer, Max 155, 353  
 Friedrich der Große 169  
 Friedrich, Caspar David 159, 484  
 Frowein, Eberhard 133  
 Fuchs, Peter 198  
 Fuhrmann, Hans 387, 559, 566  
 Furtwängler, Wilhelm 246  
 Futter, Walter 195  
  
 Gabel, Ben 485  
 Garden, Ernst 193  
 Gay, Peter 61  
 Geiger, Theodor 551  
 Geiss, Gertrud (Gertrud Basse) 435, 450  
 Geller, Wolfgang-Peter 463  
 George, Stefan 223, 229, 239, 582  
 Germann, Paul 200  
 Gide, André 202, 511  
 Giese, Hans-Joachim 40, 337, 340  
 Gilbreth, Frank 396  
 Glombeck, Robert 190  
 Godard, Jean-Luc 18, 580, 584, 588, 612

- Goebbels, Joseph 12, 33, 226, 462  
 Goergen, Jeanpaul 14, 463  
 Goethe, Johann Wolfgang 77, 153, 167, 236, 406  
 Goldbaum, Wenzel 291  
 Goldbeck, Maximilian von 384, 386, 408, 517  
 Goldberg, Emanuel 181, 314f.  
 Goll, Ivan 252  
 Gothein, Georg 329  
 Gotthart, Bernhard 479  
 Graebner, Grith 27  
 Grafe, Frieda 40  
 Gräff, Werner 513  
 Granowsky, Alexis 159, 516, 577  
 Grass, Günter 601  
 Grau, Alexander 74, 76  
 Griep, Karl 14  
 Grierson, John 14, 17, 20, 22, 67, 130, 255, 257, 398, 412, 583, 585  
 Grieving, Hermann 85  
 Gropius, Walter 382, 392, 401, 407, 519  
 Grosz, George 223, 239f., 494  
 Grune, Karl 350, 503  
 Gruß, Hans 287  
 Grzimek, Bernhard 603  
 Guckes, Emil 35  
 Guitry, Sacha 222  
 Gunning, Tom 14  
 Günter, Hans 200, 601  
 Günter, Mathias 36, 601  
 Günther, Walther 17, 33, 84, 122, 152, 166, 219  
 Guter, Johannes 359  
 Gutmann, Fritz 18, 260  
  
 Haarmann, Fritz 292  
 Haas, Max de 577  
 Haas, Willy 273f., 279, 283, 433, 580  
 Hackenschmied, Alexander 405  
 Hacker, Hermann 449, 450  
 Haeckel, Ernst 185  
 Haenisch, Konrad 82  
 Häfeli, Max Ernst 406  
 Haffner, Sebastian 49–51  
 Häfker, Hermann 173f., 253  
 Hagener, Malte 584  
 Hähnle, Hermann 40  
 Hake, Sabine 250f.  
 Halfeld, Adolf 241  
 Hamsun, Knut 230  
 Hanna-Daoud, Thomas 43  
 Hansen, E. A. 154  
 Hanslik, Erwin 219  
 Harbou, Thea von 138, 481  
 Harder, Marie M. 516, 557  
 Hardouin-Fugier, Elisabeth 195  
 Harms, Rudolf 250  
 Hartlaub, Gustav Friedrich 350  
 Harvey, Lilian 160  
 Haseloff, Gesine 28  
 Hasenclever, Walter 499  
 Hattendorf, Manfred 69  
 Hauptmann, Gerhart 51, 238, 337  
 Hauser, Heinrich 27, 36, 170–172, 381, 433, 463–473, 597  
 Hausmann, Raoul 504  
 Häußler, Johannes 21, 282  
  
 Havenstein, Otto Berthold 370  
 Heartfield, John 76, 243, 494  
 Hedin, Sven 194  
 Heidegger, Martin 245, 379  
 Heinroth, Otto 178f.  
 Heintze, Erich 531, 550  
 Heiß, Friedrich 371  
 Heller, Heinz B. 293  
 Hellwig, Albert 285, 291  
 Helmstetter, Rudolf 28  
 Herbst, Helmut 188, 305  
 Herbst, L. 188  
 Herder, Johann Gottfried 233, 239  
 Herf, Jeffrey 244  
 Herlinghaus, Hermann 26  
 Hermann, Villi 173f., 613  
 Herold, Karl 329  
 Herrendoerfer, Christian 610  
 Herzberg, Georg 590  
 Herzfelde, Wieland 76, 494  
 Herzog, Rudolf 230  
 Herzog, Wilhelm 231  
 Heuser, Kurt 192  
 Heuss, Theodor 252  
 Heuwinkel, Christiane 28  
 Hickethier, Knut 32  
 Hielscher, Friedrich 50  
 Hildebrand, Gerhard K. 32  
 Hindemith, Paul 246, 485  
 Hindenburg, Paul von 102, 118f., 343f., 610  
 Hippler, Fritz 492  
 Hirdina, Heinz 38  
 Hirschfeld, Magnus 77, 133  
 Hirschfeld-Mack, Ludwig 494  
 Hirt-Reger, Götz 14  
 Hirtsiefer, Heinrich 567  
 Hitler, Adolf 51, 85, 187, 299, 339, 464, 586, 610f.  
 Höch, Hannah 504  
 Hochbaum, Werner 145, 570–573  
 Hofacker, Marion von 28  
 Hoffmann, E. T. A. 168, 446  
 Hoffmann, Hilmar 41, 168  
 Hoffmann, Justin 28, 168  
 Hoffmann, Kay 14  
 Hofmann, Hans 405  
 Hofmannsthal, Hugo von 441  
 Hohenberger, Eva 69, 249, 256  
 Holland, Lotar 507  
 Hollay, Camilla 226  
 Hollmann, Adele 94  
 Horak, Jan-Christopher 27, 38, 474f., 480f., 483, 485  
 Horaz 262  
 Horkheimer, Max 477  
 Hörsing, Otto 556  
 Horstmann, Johannes 30, 31  
 Hrich, Eugen 168  
 Hübler-Kahla, Johannes Alexander 537, 564  
 Hugenberg, Alfred 60, 68, 84f., 117, 343, 346f.  
 Humboldt, Wilhelm von 166–168, 519  
 Hürlimann, Martin 282  
  
 Ihering, Herbert 585  
 Ivens, Joris 17, 21, 253, 314f., 347, 368, 398, 403f., 408, 444, 448, 450, 452, 508f., 514–518, 550f., 577f., 580, 582, 584

- Jacoby, Gerhard 33  
 Jaeckel, Willy 226  
 Jäger, Ernst 336, 554  
 Jäger, Harry 336  
 Jahn, Ernst 401  
 Jahn, Friedrich Ludwig 116  
 Jakob, Felicitas 14  
 Janser, Andres 37, 394, 402, 406  
 Jaspers, Karl 237, 245  
 Jerofejew, Wladimir 541  
 Jessner, Leopold 239  
 Joffre, Joseph Jacques Césaire 119  
 Juchacz, Maria 329  
 Jülich, Herta 80, 184, 318  
 Jung, Arthur 164, 372f.  
 Jung, Uli 14, 27, 164  
 Jünger, Ernst 244, 421, 481  
 Jünger, Friedrich Georg 51  
 Junghans, Carl 27, 533, 536f., 550  
 Junghans, Walter 526  
 Junghans, Wolfram 85f., 179–181  
 Junker, Kurt 103  
 Jurczek, Stephan 206, 211  
 Jutzi, Phil (Piel) 27, 381, 509, 533, 536, 539–541, 543–545
- Kafka, Franz 230  
 Kähler, Wilhelmine 329  
 Kalbus, Oskar 47, 61, 70f., 73–78, 80–85, 87, 126, 267, 348, 362, 493, 580, 585, 587f., 590f.  
 Katz, Otto 551  
 Kaufman, Boris 21, 165, 315, 577  
 Kaufman, Michail 21, 315  
 Kaufmann, Nicholas 31, 77, 80, 83–86, 93–95, 124, 189, 269, 271, 289, 317, 362f.  
 Kayser, Rudolf 239  
 Kayser, Ulrich 80, 86, 111, 271  
 Keller, Paul 230  
 Kemeny, Adalberto 412  
 Kempe, Fritz 36  
 Kerr, Alfred 62, 283  
 Kerschensteiner, Georg 120, 137, 140  
 Kershaw, Ian 65  
 Kessel, Gustav von 328  
 Kessler, Harry Graf 51, 63f.  
 Kiepenheuer, Wolfgang 24, 435, 437, 451  
 Kiliani, Richard 59  
 Kinter, Jürgen 43, 567  
 Kittler, Friedrich 97  
 Klabund (Alfred Henschke) 231  
 Klapp 62  
 Klaue, Wolfgang 596  
 Klemperer, Otto 246  
 Klepper, Otto 567  
 Klitzsch, Ludwig 73, 84  
 Kluge, Alexander 256, 258  
 Klughardt, August 310f.  
 Knopfe, Gerhard 23  
 Koch, August 157  
 Koch, Erich 286  
 Koch, Joseph Anton 484  
 Koch, Julius 240  
 Koch, Karl 219f.  
 Köhler 80  
 Kohl-Larsen, Ludwig 518
- Kohner, Paul 27  
 Kolbe, Georg 226  
 Kopf, Christine 42  
 Kordts, Friedrich 140f.  
 Korff, Kurt 325  
 Korff, Litta 325, 489  
 Kortner, Fritz 568  
 Koshofer, Gert 14  
 Kossowsky, Alexander 258  
 Koster, Simon 439, 517  
 Kotzer, Erich 384, 386, 408, 517  
 Kracauer, Siegfried 15, 23, 38f., 41, 65, 100, 114, 119, 189, 196, 243, 250, 254f., 256, 283, 424f., 441, 448, 474, 507, 544, 547f., 576, 584, 586, 594  
 Kraft, Ellen 219  
 Kramer, Friedrich 391  
 Kraszna-Krausz, Andor 518f., 551  
 Krause, Fritz 200  
 Kreimeier, Klaus 14, 17, 26, 29, 256, 258, 284, 580  
 Krenek, Ernst 239  
 Kreuzberg, Lola 16, 175–178, 196, 203, 271, 514  
 Krieger, Ernst 71, 74–77, 80, 84, 106, 124, 132, 273  
 Kübler, Sabine 28  
 Kühn, Michael 32f.  
 Kühnemann, Arnold 80  
 Kummernus, Adolph 573  
 Kuntze, Reimar 418  
 Kurowski, Ulrich 39  
 Küsters, Meinulf 212  
 Kyser, Hans 497
- Laban, Rudolf 114  
 Laemmle, Carl 480  
 Laforgue, Leo de 412  
 Lammert, Oliver 14  
 Lampe, Felix 56, 78, 89f., 108, 110, 123f., 126–130, 132, 137, 152, 222, 263f., 272, 587  
 Lamprecht, Gerhard 499  
 Landmann, Ludwig 390f.  
 Lang, Fritz 189, 350, 418, 450, 457, 494  
 Lange, Felix 552  
 Lange, Konrad 254, 285  
 Lange, Walter 167  
 Lania, Leo 106, 509, 536, 539f., 543  
 Larsen, Niels 186  
 Lasko, Leo 113, 277, 403  
 Lassalle, Ferdinand 561  
 Le Corbusier (Charles E. Jeanneret) 37, 407, 436  
 Leacock, Richard 603  
 Lederer, Hugo 226  
 Léger, Fernand 494  
 Lehmann, Fritz 14  
 Leiser, Erwin 12  
 Leistikow, Grete 391  
 Leistikow, Hans 391  
 Lenhardt, Günther 271  
 Lenin, Wladimir Iljitsch 289, 529f., 536  
 Lennhoff, Rudolf 62  
 Leopold, Prinz von Hohenzollern-Sigmaringen 239, 334  
 Leskow, Nikolaj 230  
 Lessing, Gotthold Ephraim 101, 168  
 Lethen, Helmut 64  
 Lettow-Vorbeck, Paul von 189  
 Liebeneiner, Wolfgang 413

- Lieberenz, Paul 185, 194, 279  
 Liebermann, Max 85, 221, 224, 226, 336  
 Liebknecht, Karl 76, 333, 535  
 Liebknecht, Wilhelm 333, 561  
 Linné, Carl von 175  
 Linse, Ulrich 29  
 Litwinow, Maximowitsch 344  
 Löbe, Paul 569  
 Lohmann, Friedrich 557  
 Loiperdinger, Martin 14, 34, 42  
 London, Kurt 172  
 Löns, Hermann 230  
 Loos, Adolf 238  
 Lubitsch, Ernst 336  
 Lüddecke, Theodor 243  
 Lüddecke, Heinz 172, 552  
 Ludendorff, Erich 74, 118 f.  
 Ludin, Alfred 480  
 Lüdtke, Alf 378  
 Lumière, Auguste und Louis 99, 327, 393, 482  
 Lüning, J. 33  
 Lustig, Rudolf Rex 412  
 Luther, Hans 120  
 Luxemburg, Rosa 76, 333  
  
 Madsack, August 435, 455  
 Malraux, André 602  
 Man, Felix H. 504  
 Mann, Heinrich 229, 238, 246, 548  
 Mann, Thomas 229, 238, 246, 264  
 Marey, Étienne-Jules 47, 98, 477  
 Marker, Chris 603  
 Marx, Karl 568  
 May, Ernst 390–399, 401, 407, 519  
 May, Joe 192, 407  
 May, Karl 230, 407  
 Mayer, Carl 414 f., 493, 503  
 McLuhan, Marshall 602  
 Mecklenburg, Adolf Friedrich zu 154, 160, 192, 202  
 Medina, Paul 502  
 Meid, Hans 226  
 Meienberg, Niklaus 613  
 Meisel, Edmund 413, 496, 549, 584  
 Meister, Friedrich 22, 120  
 Mendel, Victor 175  
 Mendelsohn, Erich 382  
 Mendelssohn, Moses 168  
 Mendelssohn, Peter de 168, 332  
 Messter, Oskar 222, 322 f., 325–328, 330 f., 333 f., 336 f.  
 Metz, Christian 250  
 Metzner, Ernő 565, 568  
 Meydam, Wilhelm 74, 80, 85  
 Meyer, Thomas 14  
 Michael, Theodor 188  
 Michaelis, Heinz 273, 499  
 Mies van der Rohe, Ludwig 382, 510, 533  
 Migge, Leberecht 401  
 Milestone, Lewis 296  
 Misiano, Francesco 550 f.  
 Mittenzwei, Werner 243  
 Mittler, Leo 543  
 Mizoguchi, Kenji 412  
 Mjön, Helga 103  
 Moeller van den Bruck, Arthur 50  
  
 Moholy, Lucia 504  
 Moholy-Nagy, László 28, 164, 306, 314, 382, 404, 418, 469, 504, 508 f., 516, 519–526, 578  
 Moholy-Nagy, Sibyl 523 f.  
 Mol, Jan Cornelis 500 f.  
 Mommsen, Wolfgang J. 235  
 Monet, Claude 222  
 Montagu, Ivor 541  
 Mörtzsch, Friedrich 362  
 Morus (Richard Lewinsohn) 117  
 Moser, Werner 403, 406  
 Mühl-Benninghaus, Wolfgang 42, 320  
 Müller, Hermann 60, 75, 296  
 Müller, Rosel 14  
 Mumm, Reinhard 42, 286  
 Münzenberg, Willi 256, 527, 530, 536, 548, 550, 552, 554  
 Murnau, Friedrich Wilhelm 203, 457, 588  
 Musser, Charles 67, 69  
 Mussolini, Benito 157, 344  
 Muybridge, Eadweard 47, 98, 477  
  
 Neuhaus, R. 198  
 Neumann, Hans 507  
 Nichols, Ben 69  
 Nielsen, Asta 510, 588  
 Nierendorf, Karl 510  
 Nipperdey, Thomas 45 f., 50, 55, 232, 237  
 Noldan, Svend 27, 80, 90, 94, 106, 116, 119, 403, 451  
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 264  
 Nuschke, Otto 286  
  
 Odin, Roger 69, 327  
 Oertel, Curt 586  
 Olimsky, Fritz 110, 171 f., 250 f., 461  
 Oppenheimer, Max 223, 226  
 Ortega y Gasset, José 245  
 Osborn, Max 62  
 Ossietzky, Carl von 246  
 Oswald, Richard 293  
 Ottwalt, Ernst 545, 553  
  
 Pabst, Georg Wilhelm 113, 314, 450  
 Paech, Joachim 446  
 Painlevé, Jean 20, 40, 502  
 Pallat, Ludwig 120, 126  
 Pardo, Herbert 570  
 Pasch, Heinrich 356  
 Pascha, Kemal 345  
 Paschen, Joachim 32  
 Passuth, Krisztina 28  
 Patalas, Enno 39  
 Paulick, Richard 401, 519  
 Pechstein, Max 223, 226  
 Peringer, Gerhard P. 14  
 Peterkirsten, Erika 511  
 Petersen, Klaus 42, 296  
 Petzet, Wolfgang 287  
 Peukert, Leo 104, 163  
 Pewas, Peter 164, 437, 524  
 Pfeffer, Gulla 196, 201–203  
 Pfeiffer, Richard 530  
 Pfenninger, Rudolf 526  
 Philipp, Gerd 34 f., 144  
 Picasso, Pablo 252

- Pieck, Wilhelm 537  
 Piel, Harry 160, 175  
 Piltz, Günther 14  
 Pinschewer, Julius 29, 35f., 313, 348, 351, 353, 355f., 494  
 Pinthus, Kurt 56, 62, 94, 114  
 Pirandello, Luigi 308  
 Piscator, Erwin 16, 239, 245f., 277, 494, 535f., 540, 542, 547, 550  
 Plage, Friedrich 135  
 Plaut, Richard 20  
 Pleß, Hans Heinrich Fürst von 540  
 Plessen, Victor von 203  
 Plessner, Helmuth 231  
 Plicka, Karel 456  
 Podoll, Klaus 33  
 Poelzig, Hans 250  
 Pol, Heinz (Heinz Pollack) 169, 551  
 Polysius, Max 374  
 Porten, Henny 587f.  
 Prager, Wilhelm 113, 115, 274f., 281, 294, 298, 533, 561f.  
 Preidel, Franz 367  
 Preuk, Hedwig 40, 196  
 Pringsheim, Klaus 88  
 Prinzler, Hans Helmut 17  
 Pritzel, Lotte 95, 101  
 Prodolliet, Simone 210  
 Proust, Marcel 230  
 Prümm, Karl 605f., 612  
 Puchstein, Fritz 157  
 Pudowkin, Wsewolod 299, 573  
 Putz, Petra 29  
  
 Quaresima, Leonardo 27, 477  
  
 Raabe, Wilhelm 168  
 Raboldt, Toni 219  
 Raith, Anita 14  
 Rapp, Christian 27, 477, 483  
 Rasmussen, Knut 203  
 Rathenau, Walther 63f.  
 Ray, Man 418, 507  
 Redslob, Erwin 351  
 Regel, Helmut 30  
 Reger, Erik 52, 54f.  
 Regnault, Félix-Louis 198  
 Reich, Gisela 382  
 Reichwein, Adolf 140  
 Reifenberg, Benno 468  
 Reinhardt, Dirk 36  
 Reinhardt, M. 14  
 Reinhardt, Max 250  
 Reiniger, Lotte 100, 219, 495  
 Rembrandt (Harmenszoon van Rijn) 236  
 Renger-Patzsch, Albert 433, 463, 468f., 500  
 Rennings, Jest van 40, 323  
 Renoir, Auguste 222  
 Rentschler, Eric 27, 476–478, 481, 490  
 Richter, Hans 20, 28, 37, 164, 256–258, 283, 351, 354, 361, 382, 388, 398, 405–407, 409, 418, 436, 446, 453, 477, 494–496, 500, 505–510, 513–516, 526, 550f., 570, 577f.  
 Richter, Ludwig 20f., 37, 382, 457, 494, 506–509, 514  
 Riefenstahl, Leni 12, 26f., 96, 457, 481, 488  
  
 Riemann, Gustav 569  
 Rikli, Martin 28, 85f., 184–186, 189, 193, 198f., 281, 315f., 479  
 Rilke, Rainer Maria 229  
 Rodenberg, Hans 550  
 Roeber, Georg 33  
 Roellenbleg, Heinrich 325, 337, 339f., 347  
 Roh, Franz 59, 500  
 Rohde, Hans 482  
 Rohde, Ilse 482, 485, 492  
 Roosevelt, André 196  
 Roosevelt, Franklin Delano 344  
 Roscher, Gerd 614f.  
 Rosenberg, Arthur 50  
 Rosenfeld, Fritz 556  
 Rosenfeld, Hermann 73  
 Rosenthal, Alan 68, 603  
 Ross, Colin 40f., 56, 198, 282  
 Rotha, Paul 22, 462, 581  
 Rothe, Alexander von 125  
 Rouch, Jean 201, 599, 603  
 Rüegg, Arthur 37, 406  
 Ruprecht, Horst 32  
 Rust, Bernhard 142  
 Ruttmann, Walter 15f., 21, 28, 39, 67f., 95, 150, 157, 161, 164, 253, 277, 350f., 361f., 381, 398, 403, 411–434, 436, 446f., 457, 460, 467, 469, 477, 490, 493–499, 502f., 505, 508–510, 513–516, 518, 526, 577–585, 592–600, 605, 612  
  
 Sadoul, Georges 85, 582f.  
 Sahl, Hans 202  
 Salomon, Erich 311, 504  
 Sander, August 38  
 Sauvage, André 510  
 Schadt, Thomas 412  
 Schäfer, Jutta 14  
 Schamoni, Victor 499  
 Scheidemann, Philipp 330f., 333  
 Scheinhardt, Willi 569, 575  
 Scherl, August 325  
 Scherpe, Klaus J. 193  
 Schiche 80  
 Schickling, Willi 354  
 Schiller, Friedrich 236, 238  
 Schirach, Baldur von 51  
 Schlegel, Hans-Joachim 34  
 Schmeling, Max 343  
 Schmidt, Hans 406  
 Schmidt-Ott, Friedrich 123  
 Schmitt, Heiner 16, 30f., 204, 207, 215  
 Schmölders, Claudia 200  
 Schneider, Hannes 482f., 485, 489f., 492  
 Schoedsack, Ernest B. 277f.  
 Schomburgk, Hans 40, 185, 188, 190, 192–195, 200, 269, 274  
 Schön 80  
 Schönberg, Arnold 229, 238f., 246  
 Schonger, Hubert 83, 135, 281  
 Schöning, Jörg 40  
 Schreiber, Walter 567  
 Schreiner, Lothar 204  
 Schulz, Ulrich K. T. 40, 78, 80, 83, 86, 148, 174, 183–185, 277, 294f., 318, 500f., 603  
 Schulze, H. O. 372

- Schütte-Lihotsky, Grete 391  
 Schwanebeck, Axel 31  
 Schwärzel, Paul 356  
 Schweitzer, Alexander W. 85  
 Schwitters, Kurt 436  
 Seeber, Guido 165, 308, 313 f., 316, 353, 477  
 Seeger, Ernst 61, 131, 288  
 Seel, Martin 467, 490  
 Seeler, Moriz 164, 509, 516  
 Seeßlen, Georg 34  
 Segantini, Giovanni 406  
 Seidenstücker, Friedrich 28  
 Seitz, Robert 166  
 Seitz, Theodor 112  
 Seligmann, Paul 524–526  
 Sembène, Ousmane 201  
 Senda, Korea 552  
 Servaes, Franz 62  
 Severing, Carl 344, 563, 567  
 Sheeler, Charles 577  
 Shiel, Mark 592  
 Siemens, Friedrich 365  
 Siemsen, Hans 230  
 Siewersen, Woldemar 183  
 Simmel, Paul 226  
 Sintenis, Renée 226  
 Siodmak, Robert 438, 516, 583  
 Sjöström, Victor 128  
 Slevogt, Max 221, 224  
 Sochaczewer, Ludwig 133  
 Soekawati, Raka 196  
 Soffner, H. 558  
 Sontag, Susan 26, 194  
 Spaich, Herbert 478  
 Spies, Walter 203  
 Spitzweg, Carl 457  
 Spormann-Lorenz, Ursula 39  
 Stalin, Josef 157, 246  
 Stam, Mart (Martinus Adrianus) 354, 391, 403  
 Stamm, Karl 14, 39, 468  
 Stamm, Rainer 465, 467 f.  
 Stapel, Wilhelm 51  
 Stauss, Emil Georg von 74  
 Steger, Milly 226  
 Steiger, Rudolf 406  
 Stein, Joseph 193  
 Steinach, Eugen 61, 132 f.  
 Steiner Daviau, Gertraud 27  
 Steinhoff, Hans 192  
 Steinitz, Alwin 226  
 Stenzel, Kurt 14  
 Stinnes, Clärenore 28, 196  
 Stone, Sasha 514  
 Storck, Henri 21, 165, 347, 578  
 Stramm, August 252  
 Strand, Paul 162, 577  
 Strasser, Alex 60, 510 f., 514, 516, 518  
 Straßmann, Ferdinand 62  
 Strathausen, Carsten 592  
 Stresemann, Gustav 62, 297, 344  
 Sturm, Eva 42, 284  
 Sturm, Hans 613  
 Stutzin, Joaquin J. 80  
 Stutterheim, Kerstin 14  
 Szakall, Szöke 497  
 Tarnow, Fritz 560  
 Tauern, Deodatus 478, 482  
 Taussig, Hans 170  
 Taut, Bruno 37, 382, 392, 396, 401 f., 407  
 Taylor, Frederic Winslow 374  
 Teichler, Hans-Joachim 563  
 Terveen, Fritz 24, 31, 461  
 Teutloff, Gabriele 40  
 Thälmann, Ernst 537, 540, 611  
 Thielmann, Ewald 139  
 Thoma, Helmut 27, 58, 237, 436, 477, 482, 527, 607  
 Thomalla, Curt 33, 77, 80, 87, 93–95, 124, 132 f., 135, 271 f.  
 Thorndike, Andrew 12, 23  
 Tiesler, Max 140  
 Tintner, Hans 164, 170  
 Tissé, Eduard 133, 287, 543  
 Tode, Thomas 436, 454, 503, 510  
 Toelle, Carola 336  
 Toller, Ernst 586  
 Töteberg, Michael 24, 71  
 Traub, Hans 118  
 Trenker, Luis 26, 482, 492  
 Trier, Walter 226  
 Trivas, Victor 516  
 Trotha, Hans Dietrich von 189  
 Trotha, Lothar von 189 f.  
 Trotz, Adolf 99, 167 f., 502  
 Tuillon, Louis 222  
 Tucholsky, Kurt 246  
 Turek, E. 553  
 Turin, Viktor 21, 517, 531, 538  
 Udet, Ernst 354  
 Ulbricht, Walter 537  
 Ullmann, Gerhard 14  
 Ullstein, Hermann 325  
 Ulmer, Edgar G. 438  
 Umbo (Otto Umbehr) 504  
 Unfried, Emil 530 f., 551, 569  
 Unwin, Raymond 407  
 Vallentin, Maxim 453 f.  
 Vidor, King 279  
 Viertel, Berthold 497, 577  
 Vigo, Jean 21, 165, 577  
 Villinger, Bernhard 201, 482  
 Vincke, Kristin 38, 394  
 Vogt, Guntram 469, 473  
 Voigt, Hans-Gunther 17, 41  
 Völcker, Hans-Jürgen 362  
 Völger, Werner 129  
 Volz, Robert 349  
 Wachenheim, Hedwig 555  
 Wachler, Ernst 236  
 Wagner, Johannes 553  
 Wagner, Martin 166, 391 f., 402, 407  
 Wagner, Rainer C. M. 14  
 Wagner, Richard 138, 166, 406, 434  
 Waldeck, J. 190  
 Walsler, Martin 601  
 Walter, Fritz 202  
 Wangenheim, Annette von 188  
 Warschauer, Frank 505

- Warstat, Willi 121  
Wassermann, August von 62  
Waz, Gerlinde 31, 40  
Weber, Norbert 205, 212–214  
Weber, Wolfgang 213, 504  
Weckerle, Eduard 194  
Wedekind, Frank 229  
Wegener, Paul 85  
Wegscheider, Hildegard 62  
Weidenmüller, Hans 359  
Weihsmann, Helmut 37, 597  
Weill, Kurt 246  
Weinberg, Herman G. 159, 412  
Weitzenberg, A. O. 181  
Welk, Ehm 245  
Wellert, Karl 188  
Welles, Orson 312  
Wendorff, Hugo 329  
Werfel, Franz 250  
Wertow, Dsiga 17, 20f., 39, 67, 249, 255, 315, 404, 422, 444, 453, 456, 467, 469, 498, 503–505, 509f., 514f., 518, 528, 536, 538, 549f., 573, 575, 577f., 581f., 592–600  
Westbrock, Ingrid 36  
Wiesner, Herbert 509  
Wigman, Mary 114  
Wildenhahn, Klaus 603  
Wilder, Billy 438  
Wilharm, Irmgard 29  
Wilhelm I. 168  
Wilhelm II. 168, 327, 332  
Wilson, Thomas Woodrow 59  
Winston, Brian 20  
Winter, Michael 28, 165, 216, 484  
Winterfeld, Achim von 191  
Wiskowski, Wjatscheslaw 536  
Wissel, Rudolf 567  
With, Karl 219  
Woinoff, Oleg 503  
Wolf, Friedrich 413, 514, 534  
Wolf, G. 31, 514  
Wolff, Paul 28, 157, 162, 356, 393, 396, 465  
Wolff, Willi 192  
Wolfrad, Willi 494, 497  
Woltmann, Arnold 370  
Wong Kar-wai 592  
Worowsky, Wazlaw W. 529  
Worsley, Wallace 128  
Woysch, Remus von 328  
Wundt, Max 248  
Zeller, Wolfgang 95, 457, 460f.  
Zetlmeier, Josef 287  
Ziegler, Reiner 14  
Zielke, Willy 24, 28, 164, 516  
Zierold, Kurt 129  
Zille, Heinrich 168f., 226, 440  
Zimmermann, Peter 14  
Zinnemann, Fred 438  
Zörgiebel, Karl-Friedrich 541  
Zubeil, Friedrich 329  
Zucker, Heinz 166  
Zürn, Walter 80, 124, 132, 151  
Zweig, Arnold 601



## HAUS DES DOKUMENTARFILMS Europäisches Medienforum Stuttgart

Das HAUS DES DOKUMENTARFILMS ist ein Institut, das der Sammlung, Erforschung und Förderung des dokumentarischen Films dient und allen Interessierten offen steht.

Tagungen, Workshops  
und Film-Retrospektiven

Videothek mit mehr als 8.000  
Dokumentarfilmen, Reportagen  
und Dokumentationen der  
deutschen und internationalen  
Film- und Fernsehgeschichte

Fachbibliothek zum Film- und  
Fernseh-Dokumentarismus

Arbeitsplätze zur individuellen Sichtung

Beratung bei filmischen,  
journalistischen und wissenschaftlichen  
Recherchen und Studien

Datenbankrecherche im Internet

### Öffnungszeiten

Di - Fr 9.00 - 17.00 Uhr  
Um Anmeldung wird gebeten

Telefon 0711-99 78 08-0  
Fax 0711-99 78 08-20  
hdf@hdf.de  
www.hdf.de



Schriftenreihe CLOSE UP  
mit aktuellen Studien zu Geschichte,  
Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms  
im Universitätsverlag Konstanz (UVK)



Geschichte des dokumentarischen Films in  
Deutschland. Die Bände 1 bis 3 (Kaiserreich,  
Weimarer Republik, „Drittes Reich“) sind  
im Reclam Verlag erschienen.



LANDEFILMSAMMLUNG Baden-Württemberg

Seit Beginn der Kinogeschichte gibt es auch  
eine regionale Filmtradition in Südwest-  
deutschland. Diese audiovisuellen Dokumente  
und die von der Medien- und Filmgesellschaft  
(MFG) geförderten Filme werden im HAUS  
DES DOKUMENTARFILMS erfasst, gesammelt,  
archiviert und erschlossen.



Einen Überblick vermittelt das Buch:  
Filmschätze in Baden-Württemberg  
Gerlingen 2002

FILMREIHE DER LANDEFILMSAMMLUNG



O Heimatland – Filmschätze aus  
100 Jahren Baden und Württemberg  
(90 Min., dt./engl. VHS/DVD, 2002)

STUTTGART

Eine Filmreise in die Vergangenheit  
(45 Min., VHS/DVD, 2003)



ESSLINGEN

Eine Filmreise in die Vergangenheit  
(45 Min., dt./engl./frz., DVD, 2005)

## CLOSE UP

Schriftenreihe des Hauses des Dokumentarfilms  
im Universitätsverlag Konstanz (UVK)

Peter Zimmermann (Hg.)  
Fernseh-Dokumentarismus  
Bilanz und Perspektiven 1994



Rudolf Aurich, Ulrich Kriest (Hg.)  
Der Ärger mit den Bildern  
Die Filme von Harun Farocki 1998

Peter Zimmermann (Hg.)  
Deutschlandbilder Ost Dokumentarfilme  
der DEFA von der Nachkriegszeit bis zur  
Wiedervereinigung 1995 (Vergriffen)



Eva Orbanz (Hg.)  
Helen van Dongen: Robert Flahertys  
„Louisiana Story“ 1998

Heinz-B. Heller, Peter Zimmermann (Hg.)  
Blicke in die Welt Reportagen und Magazine  
des nordwestdeutschen Fernsehens in den  
50er und 60er Jahren 1995 (Vergriffen)



Wilma Kiener  
Die Kunst des Erzählens  
Narrativität in dokumentarischen und  
ethnographischen Filmen 1999

Manfred Hattendorf  
Dokumentarfilm und Authentizität  
Ästhetik und Pragmatik einer Gattung 1994/1999



Peter Zimmermann, Gebhard Moldenhauer (Hg.)  
Der geteilte Himmel  
Arbeit, Alltag und Geschichte  
in ost- und westdeutschen Filmen 2000

Dieter Ertel, Peter Zimmermann (Hg.)  
Strategie der Blicke  
Zur Modellierung von Wirklichkeit in  
Dokumentarfilm und Reportage 1995 (Vergriffen)



Alexandra Gramatke, Thomas Tode (Hg.)  
Dziga Vertov Tagebücher/Arbeitshefte 2000

Hans-Joachim Schlegel (Hg.)  
Die subversive Kamera  
Zur anderen Realität in mittel- und  
osteuropäischen Dokumentarfilmen 1999



Gerhard Lampe  
Panorama, Report und Monitor  
Geschichte der politischen Fernsehmagazine  
1957-1990 2000

Erwin Leiser  
Auf der Suche nach Wirklichkeit  
Meine Filme 1960-1996 1996



Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.)  
Triumph der Bilder  
Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945  
im internationalen Vergleich 2000

Robert Schändlinger  
Erfahrungsbilder Visuelle Soziologie  
und dokumentarischer Film 1998

Reiner Ziegler  
Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945  
2003

Kay Hoffmann (Hg.)  
Trau - Schau - Wem Digitalisierung  
und dokumentarische Form 1997

Matthias Steinle  
Vom Feindbild zum Fremdbild  
Die gegenseitige Darstellung von BRD  
und DDR im Dokumentarfilm 2003



HAUS DES DOKUMENTARFILMS

Europäisches Medienforum Stuttgart

www.hdf.de, hdf@hdf.de