

**Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich**

Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2003 (Reihe ‚Close Up‘, Bd. 16), 396 S., ISBN 3-89669-384-0, € 29,-

Zu lange lag die Erforschung dokumentarischer Filme brach, als dass man erwarten könnte, die Defizite würden sich rasch beheben lassen. Nicht umsonst wurde deshalb ein langjähriges DFG-Forschungsprojekt ins Leben gerufen, das in drei Teilprojekten unter der Leitung von Martin Loiperdinger, Klaus Kreimeier und Peter Zimmermann die „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945“ untersucht. Die Ergebnisse dieses Projektes sind noch nicht veröffentlicht, womit der vorliegende Band gewissermaßen die Vorhut bildet und einen ersten Ausblick gewähren will auf das breite und komplexe Spektrum an dokumentarischen Formen. Vom Kürzestfilm der Aktualitäten über den Lehr- und Unterrichtsfilm bis zur Naturdokumentation oder abendfüllenden Expeditionsfilm reicht die Bandbreite und dementsprechend weit gefasst ist die Definition des dokumentarischen Films. Für den vorliegenden Band haben die beiden Herausgeber eine Grobgliederung in drei Kapitel vorgenommen: „Der Kulturfilm in Deutschland“ (S.27-118); „Der dokumentarische Film im internationalen Vergleich“ (S.121-301) und „Propagandafilme im Zweiten Weltkrieg“ (S.305-355). Der Band fasst, und das erweist sich als nicht sonderlich glückliche Entscheidung, die Beiträge von zwei Tagungen aus dem Stuttgarter *Haus des Dokumentarfilms* zusammen: eine über den Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im Jahr 2000, eine weitere über Wochenschauen und Propaganda im Jahr 2001.

Vor diesem Hintergrund wird zwar erklärlich, warum die Artikel dieses Sammelbandes allesamt recht kurz ausgefallen sind, da 20 Autoren und zwei Ko-

Autorinnen mit ihren Tagungsbeiträgen unterzubringen waren. Es wird aber leider auch deutlich, dass die Tagungen den Status eines ‚work in progress‘ hatten. Daher nimmt es nicht Wunder, wenn zum Beispiel die Ausführungen von Klaus Kreimeier zum dokumentarischen Film zwischen 1918 und 1933 im wesentlichen darin bestehen, die Forschungsabsichten zu benennen und die Sub-Genres vom Kolonial- über den Ufa-Kultur- bis zum Werbefilm anzureißen, befand sich das genannte Forschungsprojekt zum Zeitpunkt der Tagung über den Kulturfilm doch gerade erst im Anfangsstadium. Warum man auf der anderen Seite die Zeit während des Zweiten Weltkrieges auf vier, im Übrigen durchaus fundierte Analysen der expliziten politischen Filmpropaganda reduziert hat, erhellt sich nicht so ganz, da diese Art Film nicht annähernd dasselbe Maß an Forschungsdefizit aufweist wie die circa 4.000 dokumentarischen Filme, die die Deutsche Filmografie zum nichtfiktionalen Film aufgrund von Zensurlisten für die Zeit des Nationalsozialismus nennt. Im Gegenteil standen Wochenschauen und deren Derivate in Form von propagandistischen Kompilationsfilmen wiederholt im Rampenlicht der Dokumentarfilm-Forschung. „Die meisten Studien zum dokumentarischen Film im Dritten Reich stützen sich auf einige Dutzend meist propagandistischer Filme“ (S.63), konstatiert Peter Zimmermann, der übrigens den Begriff „Drittes Reich“ fragwürdigerweise stets ohne Anführungszeichen gebraucht. Die gewiss spannende Frage nach der Programmierung, also nach dem, was wann von wem in welchem Kino während der Kriegszeit tatsächlich gesehen wurde, bleibt in dem Tagungsband ausgespart.

Durch die Vielzahl an Artikeln und Gegenständen einerseits, durch den reduzierten Umfang von durchschnittlich 12 Textseiten je Beitrag andererseits, fällt der im Untertitel angekündigte internationale Vergleich insgesamt leider recht rudimentär aus. Obwohl dieser Teil mehr als die Hälfte der Beiträge ausmacht, thematisiert lediglich Thomas Elsaesser explizit den internationalen Kontext, allerdings nur aus stilistischer und filmtheoretischer Perspektive, zudem anhand von klassischen Filmbeispielen wie *Spanish Earth* (1937) von Ivens. Die meisten Autoren fokussieren mehr oder minder geschickt auf einen Aspekt der jeweiligen nationalen Filmkultur. So konzentriert sich Brian Winston auf seine bekannten Ausführungen zur Rolle John Griersons im britischen Dokumentarfilm und Guy Gauthier zeichnet im Zeitraffer einige grobe Linien der französischen Entwicklung nach. Vergleiche zu ziehen zwischen den einzelnen Nationalkinos, wird durch diese Vorgehensweise nicht unbedingt erleichtert. Zumal der Leser über die Produktionsfirmen und ihre Vertriebswege, über die Kinostruktur und das Publikum nicht informiert wird, zumindest nicht systematisch. Weder wird der deutsche Kulturfilm auf internationalem Parkett untersucht, den Hilmar Hoffmann einst als einen erfolgreichen Exportartikel der Ufa ansah, noch werden die grundlegenden Daten entwickelt, denen die Produktion und Rezeption der französischen, spanischen, englischen etc. Kultur- bzw. Dokumentarfilme unterlagen.

Der Sammelband ist mit 30 Seiten an Abbildungen reich und in passabler Qualität bebildert. Hier und dort hat sich in die Bildlegenden allerdings ein unverständlich despektierlicher Unterton eingeschlichen. So wird Bild 13, welches das Operationsbesteck in einem Auge zeigt, mit den Worten kommentiert, diese „Großaufnahme von 1941 erinnert fatal an die schockierende Sequenz in Bunuels *Der andalusische Hund* (1928).“ (S.78) Diese Erinnerung an den ganz und gar nicht medizinischen Bunuel-Film wird man nachvollziehen können. Was aber ist „fatal“ daran, wenn in einem medizinischen Lehrfilm über eine Augenoperation ein solches Bild auftaucht? Bild 14, um ein weiteres Beispiel zu geben, zeigt ein Foto von der Arbeit an einem Ufa-Tierfilm. „Um effizient arbeiten zu können“, heißt es in der Bildlegende, wurden „die berühmten Tier- und Biologiefilme [...] oft in den Ufa-Studios mit höchstem technischen Aufwand inszeniert – wie hier ‚dokumentarische‘ Aufnahmen von Eidechsen.“ (S.80) Warum zoologische Aufnahmen, sobald sie in einem Außenstudio und nicht als Verhaltensbeobachtung in der freien Natur stattfinden, die Bezeichnung dokumentarisch nur noch in Anführungszeichen verdienen, erhellt sich zumindest aus diesem Kommentar nicht. Nachvollziehbar werden solche Bildlegenden vermutlich erst, wenn künftig publizistischer Raum geschaffen werden kann für ausführliche Filmbeschreibungen, die an ausgewählten Beispielen aufzeigen, wie solche Lehr- oder Tierfilme überhaupt konzipiert waren. Dass sich solche kleinteiligen, mikroanalytischen Beschreibungen von dokumentarischen Filmen, die außer den jeweiligen Autoren ohnehin nur sehr wenige wirklich gesehen haben, mit Gewinn lesen lassen, beweist der Eingangsartikel von Uli Jung. Er zeigt in einem Vergleich der kurzen Streifen *Cologne, sortie de la cathédrale* (1896) von dem Lumière-Operateur Charles Moisson und *Domausgang in Trier* (1904) von Peter Marzen auf, dass der Verwertungskontext darüber entscheidet, ob ein Film zum Sub-Genre der Städtebilder oder dem der Lokalaufnahmen einzuordnen ist. Die Zeit des frühen Kinos, die immerhin fast die Hälfte des Untersuchungszeitraums bis 1945 ausmacht, ist jedoch deutlich unterrepräsentiert.

Deutlich exponiert, vielleicht über Gebühr, wirkt hingegen die Figur Walter Ruttmann, mit dem sich gleich drei Artikel befassen. Während Heinz-B. Heller anhand von Ruttmanns Industriefilmen, namentlich *Mannesmann* (1937), das Verhältnis von filmischer Avantgarde und Faschismus zum „Testfall filmanalytischer und filmhistorischer Methodik“ (S.105) nimmt, wartet Irmbert Schenk mit einer informativen Analyse des in einem italienischen Stahlwerk gedrehten *Acciaio* (1932) auf. Allerdings beziehen sich Schenks Ausführungen auf einen Spielfilm, wenn auch mit Laiendarstellern und einer Vielzahl „realistischer Stilelemente“ (S.223) gedreht, noch dazu handelt es sich um einen Film von geringer Publikumsresonanz. Dies mag im Zusammenspiel eines Bandes, der sich um die eklatanten Wissenslücken im dokumentarischen Bereich kümmert, nicht unbedingt zwingend erscheinen.

Problematisch wirkt an dem Band vor allem sein Titel *Triumph der Bilder*; in beabsichtigter Anspielung auf Riefenstahls NS-Parteitagfilm *Triumph des Willens* (1935). Haben sich die Herausgeber einleitend des Titels noch in Anführungszeichen bedient, so führt Peter Zimmermann in seinen Darlegungen zum „Kulturfilm im Dritten Reich“ (S.59ff.) aus, wie er den Titel verstanden wissen will: Historische Dokumentarfilme und Fernsehdokumentationen hätten sich seit den 60er Jahren in der „Aporie“ verfangen, sich einerseits kritisch mit der „Zeit des Dritten Reichs“ auseinandersetzen zu wollen und dafür andererseits genau die Bilder der Wochenschauen und Kulturfilme jener Zeit verwenden zu müssen. Seine Schlussfolgerung: „Jetzt erst vollzog sich in unser aller Köpfen der wahre Triumph der Bilder, entfalteten Goebbels Propagandakompanien, Riefenstahls ‚heroische Reportagen‘ und die vielen anderen Kulturfilme ihre größte Wirksamkeit, avancierten Hitler und seine Helfer zu Medienstars, erstrahlte die Bild-Ästhetik der Ufa in einem Glanz, gegen den die kritischen Kommentare mühsam anzukämpfen versuchen.“ (S.71) Dieses Szenario fußt auf dem beharrlichen Glauben, dass es Bilder seien, die die Macht ausüben, und nicht der Gewaltapparat, für den sie zustande kamen. Seinen Gegenpart hätte es mühelos in dem Aufsatz von Karl Prümm finden können, der als signifikantes Merkmal der NS-Kriegs-Propagandafilme aufweist: „Nie dürfen diese Bilder für sich selbst sprechen, zu keinem Augenblick werden sie daher aus dem Regiment des Kommentars entlassen.“ (S.328) Im Übrigen verweist das Szenario auf eine empfindliche Lücke in der Bildkenntnis, denn die kritische Aufarbeitung des Faschismus war immer auch mit Filmmaterial bestückt, das den Zeitgenossen damals nicht allgemein zur Verfügung stand, Amateuraufnahmen aus Konzentrationslagern und Fotografien von Angehörigen der Wehrmacht etwa.

Fazit: Bei aller Kritik bleibt es festzuhalten, dass mit diesem Sammelband eine Fülle von Informationen gegeben und der Anspruch, damit einen kursorischen Überblick über die Breite der Palette dokumentarischer Formen zu geben, erfüllt wird. Das mit 346 Textseiten umfängliche Buch sollte man als Signal einer Trendwende in der aktuellen Filmwissenschaft verstehen, deren volles Ausmaß an der angekündigten „Publikation einer umfassenden Dokumentarfilmgeschichte“ (S.9) sicher noch ertragreicher sein wird.

Annette Deeken (Trier)

#### Hinweise

- |   |   |
|---|---|
| Andrew, Geoff: <i>The Films of Nicholas Ray. The Poet of Nightfall</i> . London 2004, 193 S., ISBN 1-84457-001-0  | Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt/M. 2004, 420 S., ISBN 3-518-29252-8  |
| Ayers, Brenda (Ed.): <i>The Emperor's Old Groove. Decolonizing Disney's Magic Kingdom</i> . New York, Bern, Berlin, Frankfurt/M., Oxford, Wien 2003, 203 S., ISBN 0-8204-6363-9 | Elsaesser, Thomas, Alexander Horwath, Noel King (Eds.): <i>The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s</i> . Amsterdam 2004, 391 S., ISBN 90-5356-631-7 |
| Diederichs, Helmut H. (Hg.): <i>Geschichte der</i>  |   |