media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Dorit Müller

Erzählstrategien im populärwissenschaftlichen Film der 1920er Jahre

2007

https://doi.org/10.25969/mediarep/14288

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Müller, Dorit: Erzählstrategien im populärwissenschaftlichen Film der 1920er Jahre. In: Corinna Müller, Irina Scheidgen (Hg.): *Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben.* Marburg: Schüren 2007 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 15), S. 142–165. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14288.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Dorit Müller

Erzählstrategien im populärwissenschaftlichen Film der 1920er Jahre

Seit es den Film gibt, existieren Bestrebungen, kinematografische Darstellungen für die Gewinnung und Darstellung von Forschungsergebnissen wie auch für deren Vermittlung einzusetzen. Dass die technischen Anfänge des Films nicht nur dem Unterhaltungsbedürfnis eines Massenpublikums entsprangen, sondern ihren Ursprung auch spezifischen Forschungsinteressen der Naturwissenschaften verdankten, ist keine neue Entdeckung. Verwiesen sei auf die physiologischen Untersuchungen Etienne-Jules Mareys, auf filmische Darstellungen von Wachstumserscheinungen in der Botanik, die mit Zeitrafferaufnahmen arbeiteten, und auf Filme mit mikrokinematografischen Aufnahmen aus der Zoologie.[1] Um 1900 wurden populärwissenschaftliche Zeitschriften auf die Leistungen der wissenschaftlichen Kinematografie aufmerksam. Berichte über gefilmte Insektenflüge, Röntgenkinematografie und ballistische Zeitlupenaufnahmen erschienen in regelmäßiger Folge und stellten das Erkenntnis- und Bildungspotenzial des Films heraus.[2] Bis 1922 gab es kaum ein wissenschaftliches Gebiet, in dem der Forschungsfilm keine Anwendung fand. Filmische Aufnahmen wurden eingesetzt in der Medizin, der Zoologie und Botanik, in der Biologie und Physiologie, in der Mathematik, Physik und Astronomie, in der Chemie und Mineralogie, auf dem Gebiet der Länder- und Völkerkunde, der Geologie und Meteorologie. Popularisatoren des frühen wissenschaftlichen Films bemühten sich seit etwa 1920, seine Bedeutung für den Gewinn neuer wissenschaftlicher Kenntnisse und ihrer Veranschaulichung hervorzuheben.[3] Bevorzugte For-

1 Umfangreich aufgearbeitet wurde die frühe Geschichte des Forschungs- und Lehrfilms erstmals 1922 von dem Volkswirt und Filmfachmann Oskar Kalbus, der als wissenschaftlicher Referent für die 1918 gegründete Kulturabteilung der Ufa tätig war. Oskar Kalbus: *Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht.* Berlin 1922.

2 Kalbus verweist auf frühe Beiträge im *Prometheus* (1896), in der *Naturwissenschaftlichen Wochenschrift* (1899), im *Kosmos* (1904) und in der *Ärztlichen Sachverständigen-Zeitung* (1908). Ebd., S. 3. Zu den Veröffentlichungen im *Kosmos* vgl. Jeanpaul Goergen: «Lebende Bilder als Lehr- und Lernmittel. Filmrelevante Artikel in: *Kosmos. Handweiser für Naturfreunde*». In: *Filmblatt*. 10. Jg. (2005), Nr. 27, S. 40–46.

3 Ein namhafter Verfechter des wissenschaftlichen Films war der Arzt und medizinische Mitarbeiter der Kulturabteilung der Ufa Curt Thomalla. Aufschlussreich ist sein Beitrag: «Der Film im Dienste des medizinischen Lehrbetriebs der Universitäten». In: *Der Film im Dienste von*

men der Wissenserzeugung und -verbreitung waren so genannte nichtfiktionale Filme. Der Begriff des nichtfiktionalen Films umfasst in der nachfolgenden Verwendung Filme, die zwar fiktionale Elemente und Spielhandlungen enthalten können, jedoch diese nicht als durchgängiges Gestaltungsprinzip aufweisen, sondern einen hohen Anteil an deskriptiven Komponenten aufweisen. Bis 1920 erfuhr der so genannte nichtfiktionale Film hinsichtlich seines Adressatenbezuges eine starke Ausdifferenzierung. Neben frühe Attraktionsfilme, die Ansichten von Menschen, Landschaften und Bauwerken aus aller Welt zeigten und in die frühen, meist im Varieté oder in Wanderkinos gezeigten Kinoprogramme integriert waren, traten nach der Jahrhundertwende Wissenschaftsfilme für Forschungszwecke und die universitäre Ausbildung sowie Lehr- und Unterrichtsfilme, die in Schulen eingesetzt wurden. Seit Anfang der 1920er Jahre produzierte man auch unterhaltende Kulturfilme, die an das breite Publikum gerichtet waren und als Beiprogramm oder abendfüllende Filme in den Kinos vorgeführt wurden.[4] Gegenstand solcher Kulturfilme konnten neben naturwissenschaftlichen und medizinischen Entdeckungen auch künstlerische Schaffensprozesse, geografische und historische Sachverhalte, hygienische Inhalte und industrielle Fertigungsabläufe sein.

Die Bezeichnung «populärwissenschaftlicher Film» hat sich in der Filmgeschichtsforschung aus verschiedenen Gründen nicht durchgesetzt. In Arbeiten zum nichtfiktionalen Film im Kaiserreich taucht der populärwissenschaftliche Film zwar als eine Form des wissenschaftlichen Films auf, doch lautet die These, dass er kein durch spezifische Merkmale charakterisiertes Filmgenre bezeichnet, als vielmehr auf eine Etikettierungspraxis zurückzuführen ist, die Publikumswirksamkeit erzielen sollte.[5] Filmunternehmen wie auch Kinobetreiber bevorzugten zur Bezeichnung ihrer Filme Begriffsbildungen, in denen «Wissenschaft» vorkam, um sie als Vermarktungsstrategie einzusetzen. So häuften sich um 1910 Inserate, in denen etwa von «wissenschaftlichen Sujets» oder «volkswissenschaftlichen Films» die Rede ist. Im Rahmen solcher Zuweisungen wurde nahezu jeder Filmstreifen, der im weiteren Sinne belehrend war, als populärwissenschaftlich gekennzeichnet. An einem «naturwissenschaftlichen Abend», der 1912 zweiwöchentlich gemeinsam vom Naturwissenschaftlichen Verein und von den Düsseldorfer Lichtspielen veranstaltet wurde, konnte man Kennt-

Wissenschaft, Unterricht und Volksbildung. Hg. von der Kulturabteilung der Universum-Film AG, Berlin 1919, S. 33–38. Zur Anwendung des Films in den Naturwissenschaften vgl. auch den im selben Band erschienenen Aufsatz von Fritz Köhler: «Der Film im Dienste der Naturwissenschaft», S. 11–28.

4 Erstmals und umfassend rekonstruiert wurde die Geschichte des frühen nicht-fiktionalen Films in der vom Stuttgarter *Haus des Dokumentarfilms* in Auftrag gegebenen und von Peter Zimmermann edierten dreibändigen *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, die 2005 im Stuttgarter Reclam-Verlag erschien.

5 Uli Jung: «Wissenschaftliche Filme». In: Ders./Martin Loiperdinger (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 1: *Kaiserreich 1895-1918*. Stuttgart 2005, S. 341–348.

nisse über «die Zusammensetzung und den Kreislauf des Blutes» erwerben, sich «ein interessantes Bild aus dem Pflanzenleben» machen, ein «belgisches Hüttenwerk, Kristallisationen, Naturbilder» und vieles mehr anschauen.[6] Auch die 1912 in Berlin gegründete *Gesellschaft für Wissenschaftliche Films und Diapositive*, die Filme herstellte und vertrieb sowie kinematografische Apparate anbot, präsentierte mit Filmen über *Das Garde-Pionier-Bataillon* und über *Die Laufbahn eines Telegrammes* nicht gerade Themen, die sich als wissenschaftlich im heutigen Sinne bezeichnen ließen.[7] Diese Beobachtung gilt auch für die nach 1920 produzierten Lehr- und Kulturfilme, als der Ausdruck «populärwissenschaftlicher Film» in der Kulturfilm-Debatte zum geläufigen Vokabular gehörte. So wurde er etwa verwendet, um den «Volksbelehrungsfilm» vom Unterrichtsfilm und unterhaltenden Film zu unterscheiden[8] oder um den Grad der «belehrenden Tendenz» eines Bildungsfilms zu bezeichnen.[9] Insgesamt aber hat sich eine Trennung in ‹populärwissenschaftlich› versus ‹unterhaltsam› oder ‹belehrend› nicht durchgesetzt, da alle drei Komponenten – in unterschiedlicher Gewichtung und Ausprägung – jeden der Lehr- und Kulturfilme der 1920er Jahre bestimmten.

Wenn ich dennoch den Begriff des «populärwissenschaftlichen Films» im Titel des Beitrages verwende, so hat das mit einer bestimmten Perspektive zu tun, aus der ich die frühen nichtfiktionalen Filme betrachten möchte. Es geht wohlgemerkt nicht darum, ein neues Filmgenre zu begründen[10], sondern um die Konzentration auf eine bestimmte Funktion der Filme, die in der Kulturfilmforschung bisher wenig berücksichtigt wurde – ihr medienspezifisches Potenzial hinsichtlich der Popularisierung von Wissensbeständen. An eine solche Betrachtungsweise knüpfen sich Fragen nach den Wissensansprüchen, die in den Filmen kommuniziert und durch Einsatz vielfältiger Gestaltungsmittel in den unterschiedlichen Zeichensystemen, derer sich die belehrenden – seinerzeit ja

6 *Der Kinematograph*, Nr. 272, 13. 3. 1912. Zit. nach ebd., S. 346.

7 Inserate in: *Der Kinematograph*, Nr. 297, 4.9.1912 und *Der Kinematograph*, Nr. 302, 9.10. 1912.

8 Der Ufa-Mitarbeiter Curt Thomalla sprach vom «populärwissenschaftlichen Volksbelehrungsfilm für ein allgemeines Publikum», dem die Aufgabe der Illustration eines Vortrages in außerschulischen und -universitären Bildungsstätten zukam. Vgl. Curt Thomalla: «Was ist ein Lehrfilm?» In: *Der Bildwart.* Jg. 1/2 (1924), S. 20 f.

9 So differenzierte der Generaldirektor der deutschen Lichtbild-Gesellschaft Josef von Coböken zwischen «ausgesprochen populärwissenschaftlichen Filmen», «geografisch-ethnologischen Anschauungsfilmen» und Filmen von «starker dekorativer Kultur». Josef Coböken: «Meine Stellung zum Kulturfilm». In: E. Beyfuss/A. Kossowsky (Hg.): *Das Kulturfilmbuch*. Berlin 1924, S. 14–15, hier: S. 15.

10 Obwohl es an der Zeit wäre, zumindest der Begriffsgeschichte des populärwissenschaftlichen Films einmal genauer nachzugehen. Seine gegenwärtige Präsenz im Fernsehen, die mit der Entwicklung einer Reihe neuer Sendeformen einherging, ist weder systematisch noch historisch zufriedenstellend erforscht worden. Auch die in der Zeit nach 1945 in Ost und West einsetzenden Bemühungen um den wissenschaftlichen bzw. populärwissenschaftlichen Film harren einer gründlichen Untersuchung.

noch stummen – Filme bedienten, realisiert wurden.

Das Thema hat auch in der seit einigen Jahren verstärkt betriebenen Popularisierungsforschung noch keinen Eingang gefunden. Zwar werden hier neuerdings einzelne Medien wie Bilder, Musik oder Ausstellungen unter dem Gesichtspunkt ihrer spezifischen Strategien der Wissenspräsentation verstärkt in den Blick genommen[11], doch blieben filmische Präsentationen ausgeblendet. Das ist schon deshalb erstaunlich, weil Ende der 1990er Jahre die These formuliert wurde, dass sich mit dem «Siegeszug der audiovisuellen Medien» und der damit verbundenen Durchsetzung einer Massenöffentlichkeit die Bedingungen der Wissensverbreitung nachhaltig verändert hätten.[12]

Soll es um die medientypische Wissenspräsentation in frühen nichtfiktionalen Filmen gehen, dann liegt es nahe, nicht nur die Kommunikatoren (d. h. die Filmemacher), die Rezipienten (die möglichen und wirklichen) und den Kommunikationsrahmen (die Filmvorführung in Schule, Universität oder Kino) zu untersuchen, sondern vor allem das Kommunikat (den Film selbst) in den Blick zu nehmen. Es wird hier also die Auswahl und Anordnung seiner Elemente sowie das Zusammenspiel der Gestaltungsebenen und ihrer Zeichensysteme analysiert und insbesondere danach gefragt, was und wie der Film zeigt und erzählt. Gerade das Erzählen erweist sich als eine der grundlegenden Formen menschlicher Informations- und Wahrnehmungsorganisation, indem es komplexe Erscheinungen an das Handeln und Erleben von Figuren bindet, sprich: Komplexität reduziert und Anschaulichkeit schafft. Im Folgenden soll deshalb der Versuch unternommen werden, medienspezifische Strategien der Wissensvermittlung im frühen populärwissenschaftlichen Film mit dem Fokus auf die Funktionsweisen narrativer Elemente zu analysieren. Dabei ist zunächst einmal zu klären, inwieweit narratologische Instrumentarien auf nichtfiktionale filmische Diskurse überhaupt anwendbar sind. Schließlich werde ich an exemplarisch ausgewählten Filmen diskutieren, wo von narrativen Strategien gesprochen werden kann, wie sie eingesetzt werden und welche Funktionen sie erfüllen.

Ansätze zu einer Narratologie des Dokumentarischen

Über Reichweite und Leistung narratologischer Verfahren für die Untersuchung nichtfiktionaler Filme wurde lange Zeit kaum nachgedacht. Das liegt zum einen daran, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit dokumenta-

11 Gudrun Wolfschmidt (Hg.): *Popularisierung der Naturwissenschaften*. Berlin 2002. Und: Carsten Kretschmann (Hg.): *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*. Berlin 2003.

12 Vgl. Andreas Daum: *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914.* München 1998, S. 6 f.

rischen Filmen gemessen am Spielfilm erst spät einsetzte[13], und zum anderen, dass die Filmforschung häufig eine Grenze zwischen dokumentarischen und narrativen Darstellungsformen gezogen hat. Während man in den 1970er Jahren die Produktionen des populären Erzählkinos nach narratologischen Konzepten zu analysieren begann[14], wurden Dokumentarfilme den nüchternen Diskursen mit sozialkritischer Funktion zugeordnet. Ausgehend von der Überzeugung, dass Dokumentarfilme Wirklichkeit abbildeten und der kritischen Theorie als Informationslieferant dienten, gerieten sie selbst als zu interpretierende mediale Konstrukte nicht in den Blick.[15] Der von Filmemachern (und Filmtheoretikern) verordnete gesellschaftskritische Impetus bezog auch den Widerstand des Dokumentarischen gegen die Bilderflut des populären Erzählkinos ein, so dass schon Spuren des Erzählens als affirmative Kraft verdächtig werden konnten.[16] Narrativität galt als subtile Form der Illusionierung und Ideologisierung, die dem normativen Begriff des kritischen Dokumentarfilms diametral entgegen stand.[17] Eine neuere Dokumentarfilmforschung, die ihre Definition des Dokumentarischen nicht mehr auf das Verhältnis von filmischer Abbildung und Wirklichkeit gründet, sondern die Rezeption dokumentarischer Filme und die Komplexität ihrer Zeichenhaftigkeit und Kommunikationszusammenhänge in den Blick nimmt, öffnet sich auch gegenüber narratologischen Ansätzen. Sie betrachtet Dokumentar- und Spielfilm gleichermaßen als Ergebnis eines Signifikationsprozesses und geht generell davon aus, dass beide Genres jeweils dokumentarische und fiktionale, also auch narrative Anteile enthalten können.[18]

13 Hattendorf legt den Beginn der theoretischen Auseinandersetzung mit dem Dokumentarfilm in die Zeit um 1970 und nennt als einen der Gründe für diesen späten Zeitpunkt, dass semiotische Ansätze Metzscher Prägung das Dokumentarische zunächst aus dem Gegenstandsbereich ausschlossen. Manfred Hattendorf: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz 1994, S. 28.

14 Vgl. Christian Metz: *Semiologie des Films*. München 1972; Roy Armes: *The Ambiguous Image. Narrative Style in Modern European Cinema*. London 1976; Nick Browne: *The Rhetoric of Filmic Narration*. Ann Arbor 1976; Edward Braningan: *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York 1984; David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London u. a. 1985.

15 Vgl. Bill Nichols: *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington 1991, S. 8–12.

16 Vgl. Wilma Kiener: *Die Kunst des Erzählens. Narrativität in dokumentarischen und ethnographischen Filmen*. Konstanz 1999, S. 30 f.

17 Der Ideologievorwurf wurde – allerdings auf den fiktionalen Film bezogen – von Vertretern einer sich an semiologischen, marxistischen und psychoanalytischen Modellen geschulten Filmtheorie vorgebracht, die sich seit den 1970er Jahren an amerikanischen und englischen Universitäten etablieren konnte und an Namen wie Stephen Heath, Dudley Andrew oder John Ellis gebunden war. Siehe die Auseinandersetzung mit diesen Ansätzen bei Noël Carroll: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contempory Film Theory*. New York 1988, S. 147–181.

18 Vgl. ebd., S. 147; Eva Hohenberger: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim 1988, S. 63; William Guynn: *A Cinema of Nonfiction*. London 1990, S. 219–220; Bill Nichols: *Representing Reality*, S. 107; Roger Odin: «Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre». In: Christa Blümlinger (Hg.): *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. München 1990, S. 125–146,

In besonderer Weise gilt dies für die frühen dokumentarischen Filmformen. Gerade sie demonstrieren, wie transparent die Grenzziehungen zwischen fiktionalen und nichtfiktionalen Filmgenres waren und wie sehr die einzelnen Formen wechselseitig aufeinander Einfluss nahmen. Nicht nur, dass enge Austauschbeziehungen zwischen Filmproduzenten, Regisseuren und Schauspielern unterschiedlicher Filmformen bestanden, es zirkulierten auch bestimmte Tricktechniken, dramaturgische Strategien und ganze Filmepisoden zwischen Spiel-, Dokumentar-, Werbe- und Experimentalfilmen. So wiesen auch die so genannten nichtfiktionalen Filme vielfach Rahmenhandlungen auf, in denen Akteure auftraten, und es wurden Spielszenen integriert, die historische Ereignisse nachstellten oder komplizierte Sachbestände in nachvollziehbare Alltagshandlungen einbanden. Insofern hier die für einen narrativen Text konstituierenden Elemente Ereignis, Akteur, Raum und Zeit gegeben waren[19], lassen sich narratologische Verfahren auch auf Kulturfilme anwenden.

Ausgehen möchte ich von einem begrifflichen Instrumentarium, das Gérard Genette 1972 in «Discours du récit» entwickelt hat.[20] Seine Leistung besteht darin, die seit den 1950er Jahren bestehenden Ansätze der Erzählforschung zusammengeführt und eine Brücke zum Strukturalismus geschlagen zu haben.[21] Genette unterscheidet «Erzählung», «Geschichte» und «Narration» als drei Schichten eines narrativen Systems. Während der Terminus «Erzählung» die narrative Aussage, also in unserem Fall den filmischen Diskurs betrifft, in dem von Ereignissen die Rede ist, bezieht sich «Geschichte» auf die narrative Struktur, d. h. auf die fiktiven oder realen Handlungen und Situationen, in denen der Gegenstand bzw. die Aussage verhandelt wird. «Narration» wiederum umfasst den Akt des Erzählens und im weiteren Sinne die Situation, in der der kommunikative Akt erfolgt.[22] Alle drei Schichten stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander, denn jede narrative Aussage bedarf einer Konkretion in Handlungen und Situationen, und jede Geschichte benötigt den Akt der Umsetzung, wenn sie als Erzählung Geltung beanspruchen will. Dieses Wechselspiel zwischen narrativer Aussage, narrativem Inhalt und narrativem Akt ist Untersuchungsgegenstand der textanalytischen Methode. Sie hat

hier: S. 125; Carl R. Platinga: *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge 1997, S. 84–85; Kiener: *Die Kunst des Erzählens* (wie Anm. 16), S. 13–18.

19 Hier lehne ich mich an Mieke Bals Bestimmung des narrativen Textes an. Mieke Bal: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto 1985, S. 7. Nach dieser Definition lassen sich auch Texte mit wenig ausgeprägter Ereignisstruktur in die Untersuchung einbeziehen.

20 Gérard Genette: «Discours du récit». In: *Figures III*. Paris 1972.

21 Genette gelang es, die narratologischen Ansätze Eberhard Lämmerts, Franz K. Stanzels, Roland Barthes u. a. zu einer kohärenten und praktikablen Theorie der literarischen Erzählung zu verdichten. Vgl. dazu auch Eckart Goebel: «Stationen der Erzählforschung in der Literaturwissenschaft». In: Eberhard Lämmert (Hg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin 1999, S. 3–33, hier: S. 8-13.

22 Vgl. Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994, S. 16.

unterschiedliche Kriterien entwickelt, um die komplexen Beziehungen zu analysieren. Nach Genette lassen sich «Zeit», «Modus» und «Stimme» unterscheiden. Für das Verhältnis zwischen narrativer Aussage («Erzählung») und inhaltlicher Aussage («Geschichte») ist die Kategorie der Zeit entscheidend. Sie betrifft die Art der Übertragung von Ereigniszeit in erzählte Zeit und bestimmt die Formen der Dissonanzen und Übereinstimmungen zwischen der Ordnung der Geschichte (story) und der Erzählung (plot). Die Kategorie des «Modus» sagt vor allem etwas über die Qualität und Steuerung des Informationsflusses aus. Sie zielt in unserem Fall auf die Mittelbarkeit und Fokalisierung in der filmischen Umsetzung narrativer Aussagen. Die Kategorie «Stimme» fragt nach der Anwesenheit der Personen des kommunikativen Aktes und fokussiert damit Probleme, die mit der Person des Erzählers bzw. der aussagenden Instanz der «Erzählung» zu tun haben.[23]

Mit Blick auf die Vermittlungsleistung der zu untersuchenden Filme kann die Erzählanalyse klären, wie sich das Verhältnis von Wissensansprüchen und deren filmischer Umsetzung durch Kameraeinstellung und Montage gestaltet, welche Möglichkeiten die Einbindung der zu kommunizierenden Wissensbestände in narrative Strukturen eröffnet, wie dadurch emotionale Beteiligung evoziert wird, kausale Zusammenhänge geschaffen werden und Neuordnungen im Wissen zustande kommen. Nun stellt sich die Frage, ob es überhaupt legitim ist, das ursprünglich auf literarische Texte zugeschnittene Analyseinstrumentarium auf Filme anzuwenden, die weder durchgehend narrativ strukturiert sind noch einem Vergleich mit literarischen Texten standhalten. Der Frage lässt sich durch zwei Hinweise begegnen: Erstens gibt es keinen narrativen Text per se, denn letztlich lassen sich in jedem noch so fiktional angelegten Text oder Film immer auch Elemente finden, die als Gegengewicht zum Narrativen ausgelegt werden können.[24] In der Filmforschung wurden verschiedene Kategorien zur Kontrastierung des Narrativen vorgeschlagen. Dazu zählen z. B. die Begriffe der «Beschreibung» und des «Argumentierens», denen im Unterschied zur Erzählung auf der Ebene des Signifikats nur eine räumliche, aber keine zeitliche Ausdehnung zugestanden wird[25], dazu gehören aber auch Formen der Handlungsorganisation, die als nicht vollkommen narrativ bezeichnet werden.[26] So wie jeder

23 Ebd., S. 16–20.

24 Bal: *Narratology* (wie Anm. 19), S. 9: «It is […] impossible to specify a fixed corpus; we can only specify a corpus of texts in which the narrative characteristics are so dominant that their description may be considered relevant.» Zur Produktivität einer Abgrenzung des Narrativen auch Seymour Chatman: *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London 1990, S. 6: «I have come to realize that Narrative, like most things, is best understood in contrast to what it is not.»

25 Siehe Chatman: *Coming to Terms* (wie Anm. 24), S. 9–15 und Metz: *Semiologie des Films* (wie Anm. 14), S. 38–39.

26 Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London/New York 1992, S. 19–20. Nach Branigan muss die Erzählung eine Ereigniskette entwickeln, die nach einem Schema in

narrative Text auch nichtnarrative Elemente enthält, so können auch überwiegend deskriptive Texte Ereignisfolgen enthalten und auf eine Instanz schließen lassen, die als Vermittler einer auch noch so kleinen «Geschichte» fungiert. Zweitens weisen Filme, trotz aller Unterschiede zu literarischen Textformen, narrative Strukturen auf, die den von Genette beschriebenen durchaus ähnlich sind und die für das Analyseverfahren vergleichbare Fragen aufwerfen. Gerade die gattungsbestimmenden Techniken der filmischen Vermittlung, Kamerahandlung und Montage, sind Elemente, die schon bei den Pionieren der Filmgeschichte als narrativierende Verfahren zum Einsatz kamen. So haben Filmregisseure und Autoren schon in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zielbewusst und teils in Anlehnung an literarische Vorbilder darüber nachgedacht, wie sie die Handlungsorganisation der Stummfilme mittels zeitlicher und räumlicher Sprünge, Raffungen und Auslassungen so gestalten können, dass dem Rezipienten plausible und emotional wirkungsvolle Geschichten vermittelt werden konnten.[27] Die im Zuge des Strukturalismus entwickelten filmsemiotischen Ansätze haben einen Erzählbegriff geschaffen, der auch auf den Film anwendbar ist. Obwohl hinsichtlich der konkreten Visualität des Films und der Ausdrucksdimension des Zeigens und Sagens im Film wiederholt Einwände gegen eine Übertragung der literaturwissenschaftlichen Erzählanalyse formuliert wurden, hat sich die Kategorie des «Erzählens» als filmtheoretischer Begriff bereits in den 1970er Jahren etabliert. Grundsätzlich lässt sich zusammenfassen: In der Stellung der Bilder zueinander und im Blick auf die gefilmten Objekte äußert sich eine erzählende Instanz. Dies geschieht durch die Auswahl der Perspektiven, durch Einstellungsgrößen, Schwenks, Überblendungen und Montage von Ereignisfolgen. Es lässt sich von einer narrativen Aussage, ihrer Umsetzung in Handlungen und Situationen und von einem performativen Akt des Erzählens ausgehen. Auch im Film existieren Unterschiede zwischen Ereigniszeit und erzählter Zeit (durch Schnitt, Kommentar usw.), steuern unterschiedliche Darstellungsmodi den Informationsfluss (durch Innen-, Außen- oder Nullfokussierung) und macht sich eine «Stimme» des Erzählers bemerkbar, die das zu Erzählende aus unmittelbarer Nähe oder in Distanz zu den Figuren, als beobachtende, aussagende oder erlebte Rede präsentiert. In dokumentarischen oder wissensvermittelnden Filmformen mag der Grad der Narrativität reduziert sein und Anteile der Beschreibung oder Argumentation überwiegen. Dennoch kann es sich als produktiv erweisen, die Funktionen des Narrativen zu bestimmen und eine Beschreibung und Systematisierung der für den Kulturfilm typischen narrativen Muster zu liefern.

bestimmte Phasen strukturiert ist. Dort, wo eine offene Handlungsgestaltung dominiert, wird von einer Abweichung des Erzählens in nichtnarrative Formen ausgegangen.

27 Vgl. Jörg Schweinitz: «Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft». In: Lämmert: erzählerische Dimension (wie Anm. 21), S. 73–87, hier: S. 74–77.

Erzählstrategien im Verkehrsfilm

Im Strudel des Verkehrs ist ein so genannter «Polizei-Lehrfilm» von 1925, der über die Gefahren des Großstadtverkehrs aufklären möchte. Er wurde von der 1918 gegründeten Kulturabteilung der Ufa produziert. Sie war für die Ausdifferenzierung der Kulturfilmproduktion in der Zeit zwischen 1918 und 1933 von maßgeblichem Einfluss. Ihre Aufgabe sah sie in der «Herstellung von Lehrfilmen auf allen Gebieten des Unterrichts und der Wissenschaft, der Volksbildung und der Volkswohlfahrt, des Handwerks und der Technik».[28] Einen dieser vielfältigen Wissensbereiche besetzte der «populär-wissenschaftliche Polizeifilm».[29] Sein Ziel sollte einerseits darin bestehen, «durch eine gewisse Aufklärung über die schwierige Tätigkeit der Polizei Verständnis und Unterstützung beim Publikum zu erzielen»[30], andererseits sollte das Publikum mittels verschiedener Beispiele über Gefahren und deren Vermeidung informiert und belehrt werden. In den meisten dieser Filme ging es um richtiges Verhalten im Straßenverkehr.[31] Es gab aber auch Polizeifilme wie der 1930 uraufgeführte Film Dienst am Volk, der die Ausbildung und den Dienstalltag der Schutzpolizei behandelte. Hier lag eine durchgehende Spielhandlung zu Grunde, die von Berufsschauspielern und Laien getragen wurde und sich an gängigen Spielfilmdramaturgien orientierte.[32] Dass zur Veranschaulichung der Gefahrenquellen und Konsequenzen ihrer Nichtbeachtung gern auf Spielszenen zurückgegriffen wurde, zeigt auf paradigmatische Weise auch der Film Im Strudel des Verkehrs von 1925.[33] An seiner Konzeption und Herstellung war nicht nur in beratender Funktion der Polizei-Hauptmann Erwin Saal beteiligt, sondern auch der Schriftsteller und Drehbuchautor Willy Rath[34] sowie der durch Spiel-

28 Zit. nach: Klaus Kreimeier: «Ein deutsches Paradigma. Die Kulturabteilung der Ufa». In: Ders./Antje Ehmann/Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Bd. 2: Weimarer Republik 1918-1933. Stuttgart 2005, S. 67–86, hier: S. 71.

29 Erwin Saal: «Der Film im Unterricht der Polizeibeamten». In: Beyfuss/Kossowsky: *Kulturfilmbuch* (wie Anm. 9), S. 178–181, hier: S. 180.

30 Ebd.

31 Aus Zensurkarten sind folgende Verkehrsfilme für den Zeitraum bis 1930 überliefert: Verkehrsfilm des Polizeipräsidiums Dresden (1926), Der Thüringische Polizeifilm (1926), Verkehrsfilme der Polizeidirektion München: Radfahrer (1929), Die Verkehrszeichen (1929), Der Fussgänger (1930), Der Kraftfahrer (1930).

32 Zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Films vgl. Carsten Dams und Frank Kessler: «Bürgernahe Polizei: *Dienst am Volk* (D 1930)». In: *Filmblatt*. 11. Jg. (2006), H. 30, S. 5–17.

33 Die nachfolgende Filmanalyse beruht auf einer knapp 40-minütigen VHS-Fassung: Im Strudel des Verkehrs (Ein Film für Jedermann, 1925, R: Leo Peukert, K: Friedrich Weinmann, D: Herbert Paulmüller, Viktor Schwannecke, Karl Berger u. a., P: Ufa, Kulturabteilung, L: 1108 m, Bundesarchiv-Filmarchiv). Der dreiaktige, in einer Länge von 1210 m aufgeführte Film wurde am 30.9.1925 von der Film-Prüfstelle Berlin ohne Einschränkungen «zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reiche, auch vor Jugendlichen, zugelassen». Zensurkarte im Bundesarchiv-Filmarchiv (BA-FA), Prüf-Nr. 11394.

34 Rath kam als Mitglied des Kabaretts *Die elf Scharfrichter*, als Spielleiter des Düsseldorfer Schauspielhauses sowie Theaterkritiker und Bühnenschriftsteller ursprünglich vom Theater

filmproduktionen bereits ausgewiesene Regisseur Leo Peukert.[35] Man verfolgte offensichtlich das Konzept einer Synthese faktualer und fiktionaler Elemente, wobei auf Erfahrungen im Spielfilmbereich zurückgegriffen wurde.

Den Rahmen der Darstellung bildet ein Expertenvortrag, der den Zuschauer durch die einzelnen thematischen Stationen der Vorführung begleitet. Im Verlauf des Films wird die Geschichte der Verkehrsentwicklung als eine Problemgeschichte konstruiert, die nicht nur Unfälle und Todesfälle produziert, sondern auch Verhaltensweisen des Großstadtmenschen auf die Probe stellt und außergewöhnliche Lernprozesse erfordert. Der Unfall wird auf unterschiedliche Weise ins Bild geholt: Ein Riese stapft als «Moloch Verkehr» durch die Stadt und stiftet Unheil, Passanten geraten unter Omnibusse, oder es werden statistische Zahlen über Todesfälle im Großstadtverkehr aufgeführt. Es folgen Realfilmaufnahmen einer Aufklärungsaktion für Kinder, die mittels Vorführung eines Films (der Lehrfilm im Lehrfilm!) darüber informiert, wie die Straße richtig überquert wird. Diese Aufnahmen werden wiederum von kommentierten Spielszenen abgelöst, in denen Automobilisten mit Kutschern streiten, alkoholisiert gegen Bäume fahren oder in denen «Onkel Paul» vom Lande erfolglos versucht, sich durch den Großstadtverkehr zu kämpfen. Am Ende erscheint der Polizist als Freund und Helfer, der den Verkehr regelt und Passanten über die Straße begleitet.

Wie nun werden hier narrative Elemente eingesetzt, die den Prozess der Wissensvermittlung steuern sollen? Zunächst einmal sind dem verhandelten Problem der Unfallgefahr inszenierte Ereignisse unterlegt. Die einen Erzähltext konstituierenden Elemente Ereignis, Akteur, Zeit und Raum sind nicht nur in den Einzelerzählungen gegeben, sie bestimmen auch die Gestaltung des Films im Ganzen. Denn es wird hier die sich über 25 Jahre erstreckende «Geschichte» der Verkehrsentwicklung und ihrer Implikationen erzählt. Der diese Entwicklung vorantreibende Akteur – der Verkehr – wird zunächst als ein von Passanten bestaunter, kurbelangetriebener Motorwagen eingeführt, bevor er sich über das Stadium des gefährlichen Automatenmenschen zum geregelten System wandelt, das Anpassung und Rücksichtnahme der Verkehrsteilnehmer erfordert. Unter Rückgriff auf die Erzähltextanalyse lassen sich folgende Erzählstrategien auffinden:

zum Film. Nach 1918 schrieb er für über dreißig deutsche Stummfilme und einige Tonfilme die Drehbücher. Vgl. Jörg Schweinitz: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig 1992, S. 442.

35 Seit 1912 hatte Peukert in zahlreichen, zum Teil mehraktigen Spielfilmen Regie geführt. Aus Zensurentscheiden lassen sich u. a. folgende Titel ermitteln: Leo als Aushilfskellner (1912), Was man aus Liebe tut (1915), Baronin Kammerjungfer (1917), Alles für die Firma (1921), Die Puppenklinik (1923). Die Angaben entstammen der vom Kinemathekenverbund herausgegebenen CD-ROM: *Die deutschen Filme. Deutsche Filmographie 1895-1998*. Frankfurt/M. 1999.

Auf der Ebene der Zeit: Es kommt zu Manipulationen des chronologischen Ablaufs durch den Einsatz von Zeitsprung, Zeitraffung und Verdichtung. Der Film setzt in der unmittelbaren Gegenwart mit einer Erzählerfigur ein, die ankündigt, dass sie im Auftrag des Berliner Polizeipräsidiums einen Vortrag halten wird. Mittels Zwischentitel folgt ein Zeitsprung zurück in das Jahr 1900 (TC 01:07). Es wird das Ankurbeln eines Automobils als publikumswirksames Spektakel nachgestellt. Ein erneuter Zeitsprung in das Jahr 1925 soll vor Augen führen, wie rasant sich die Verkehrsverhältnisse entwickelt haben (TC 01:34). Statt eines Autos, um das sich Straßenpassanten drängen, ist nun ein Passant zu sehen, der von Autos regelrecht eingekreist wird. Zeitliche Rückgriffe, bei Genette auch als Analepsen bezeichnet, tauchen also auf, wenn belegt werden soll, dass besonders krasse Veränderungen in den Wahrnehmungs- und Verhaltensweisen der Verkehrsteilnehmer innerhalb eines bestimmten Zeitraums vor sich gegangen sind. So wird auch in der «Onkel Paul»-Episode ein rückführender Zeitsprung auf der Ebene des Zwischentitels und durch eine Abbildung erzeugt (TC 28:40–28:50). Der ältere Herr aus der Provinz, der sich zu einer Reise nach Berlin aufmacht, versichert seiner beunruhigten Frau: «Bewahre, den Potsdamerplatz kenn' ich ganz genau – – mein Vater hat mir früher oft davon erzählt.» Die Erzählung des Vaters und eine idyllische Postkarte von Berlin aus dem 19. Jahrhundert, die er seiner Frau zeigt, bilden eine Kontrastfolie, vor der die Verkehrsverhältnisse dann im Berlin der Gegenwart als für den Provinzler um so bedrohlicher dargestellt werden können.

Eine andere typische Form der Zeitmanipulation im Film ist die Zeitraffung. Sie dynamisiert und dramatisiert das Geschehen. So wird zum Beispiel eine Verfolgungsjagd auf betrunkene Autofahrer inszeniert und dabei durch bewegte Kamera, Schnitt und Montage die Erzählgeschwindigkeit beschleunigt (TC 20:45–21:35). In der knapp einminütigen Episode kommen zehn Einstellungswechsel vor, was für Episoden mit kommentarlosen Realfilmaufnahmen eher ungewöhnlich ist. Die Parallelmontage, die alternierende Sequenzen verknüpft, kann zudem als verdeckte Raffung beschrieben werden. Aufnahmen des Polizeiautos und des verfolgten Wagens sowie eine Detailaufnahme des Tachometers wechseln in schneller Folge und suggerieren, dass die einzelnen Erzählstränge gleichzeitig und in Echtzeit ablaufen. Diese Form der Zeitmanipulation ist filmtypisch und muss zu den von Genette festgehaltenen Kategorien des Rückgriffs und der Vorschau hinzugefügt werden. Es lassen sich aber auch Verlangsamungen in der Erzählzeit konstatieren. Dies geschieht an Stellen, wo statistische Zahlen und tricktechnische Grafiken eingeblendet oder wo didaktische Hinweise gegeben werden wie zum Beispiel: «Im Straßenverkehr sind wir mehr oder weniger Alle noch Schulkinder» (TC 08:12), «Ein Automobil ist kein Spielzeug. Laßt die Finger davon!» (TC 07:21) oder «Das schwere und verantwortungsvolle Amt des Verkehrspolizisten setzt sorgfältigste Aus-

bildung voraus» (TC 10:16). Diese Verlangsamungen erinnern den Zuschauer daran, dass neben der unterhaltsamen Geschichte immer auch die Belehrung im Vordergrund steht. Entsprechend bestimmen den Teil, der die Ausbildung der Verkehrspolizisten behandelt, längere Einstellungen und weniger Zeitraffungen.

Wir haben es also mit vielfältigen temporalen Erzählverfahren zu tun, die in ihrem Wechselspiel als Rhythmuseffekte dienen und den Zuschauer bei Laune halten bzw. seine Aufmerksamkeit lenken. Ein wichtiges Moment der zeitlichen Beeinflussung, die Verdichtung in Form von Wiederholungen der Erzählinhalte, besitzt im Film eine besondere Bedeutung. Verdichtungen sind insofern gegeben, als die Geschichte des Unfalls auf unterschiedliche Weise beständig wiederholt wird – etwa in Form des visualisierten Molochs, als nachgestellter Unfall oder auch mittels statistischer Angaben. Dieses wiederholende Erzählen eines Sachverhalts in immer wiederkehrenden, ähnlichen Ereignissen ist ein wesentliches Merkmal des frühen Bildungsfilms. Es fördert die Memorierung der Wissensbestände, erleichtert den Zugang zu komplexen Sachverhalten und bietet eine Reihe von Problemlösungsstrategien gerade in Bezug auf alltagsweltliche Situationen an.

Modus-Ebene: Fragt man nach der Perspektive, aus der die «Geschichte» oder auch die einzelnen Ereignisfolgen erzählt werden, so dominiert im Fall des Verkehrsfilms die Übersicht (Nullfokussierung). Der Erzähler sagt mehr als irgendeine der Figuren weiß. Die Überzeugungskraft des Dargestellten beruht auf der Autorität des Kommentators; er behält das letzte Wort. Seine Aufgabe ist es nicht, dem Zuschauer einen uneingeschränkten Zugriff auf das Bewusstsein der Figuren zu verschaffen (interne Fokussierung) oder ihn am Geschehen bloß beobachtend teilhaben zu lassen (externe Fokussierung), sondern genau zu informieren, Erwartungen zu wecken, Hypothesen zu bilden, zu überraschen, Hinweiszeichen zu geben, die das Interesse wecken, vor allem aber aufzuklären und zu belehren. Dass die Übersicht zuweilen durch externe und interne Fokussierungen aufgebrochen wird, ändert nichts an der dominierenden Perspektive des «allwissenden Erzählers». Innensichten dienen aber zum Beispiel dazu, das Verhalten und den emotionalen Zustand bestimmter Figuren zu plausibilisieren und damit beim Rezipienten Befremden, Verständnis oder auch Mitleid zu erzeugen. Solche Innensichten werden auf der Bildebene des Films erzeugt, wenn mit Kamerafahrten gearbeitet oder der Blick einer Figur auf die sie umgebende fiktive Außenwelt nachgeahmt wird.[36] Wenn also der Blick des betrunkenen Autofahrers auf die Straße in Form von verzerrten Bildern wiedergegeben wird (TC 20:08) oder «Onkel Pauls» Bestürzung angesichts der Ver-

36 Siehe zur Innensicht im Film Matthias Hurst: *Erzählsituationen in Literatur und Film: ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen*. Tübingen 1996, S. 97.

Abb. 1 Im Strudel des Verkehrs: Blick auf den Potsdamer Platz mit subjektiver Kamera

Abb. 2 Die Überblendung der Einzelerzählungen am Ende des Films Im Strudel des Verkehrs

kehrsflut am Potsdamer Platz durch kaleidoskopartige Abbildungen der Wirklichkeit ins Bild geholt wird (TC 32:17-32:20; Abb. 1), dann lassen sich darin Strategien erkennen, die den Zuschauer in die Erlebniswelt der Figuren hineinversetzen sollen, um emotionale Beteiligung zu wecken.

An einer Stelle wird die Kamera auf einen Feuerwehrwagen montiert und kann so das subjektive Erleben der Fahrt auf visueller Ebene dem Zuschauer auf eindringliche Weise vermitteln (TC 18:38-19:08). Hier dient der Einsatz der subjektiven Kamera auch dem Zweck, den Rezipienten mit neuen, dynamisierten Wahrnehmungsweisen bekannt zu machen. Letztlich behält aber der Off-Erzähler, der sich im Stummfilm über die Zwischentitel äußert, immer das letzte Wort. Er kommentiert die Ereignisfolgen auf eine Weise, die zeigt, dass er über Informationen bzw. Vorannahmen verfügt, von der die Figuren keine Kenntnis haben. Das beginnt schon mit den Kapitelüberschriften, die eine Spielhandlung ankündigen: «Der schlimmste Feind des Verkehrs heißt Alkohol» oder «Der Autoführer ohne Furcht und Tadel». Zielgerichtet führen die einzelnen Kommentare in die am Ende des Films formulierte Botschaft: «Helfe jeder durch Besonnenheit und Aufmerksamkeit. Dann wird es keinen Unfall mehr geben.»

Dass der Modus der Übersicht vorherrscht, ist aber nicht nur auf der Ebene der Zwischentitel auszumachen, sondern auch auf der bildlichen Ebene. Das geschieht durch die eingeleiteten Rückblenden, den Einsatz von Montagen, die Handlungen miteinander verknüpfen, von denen die involvierten Figuren nichts wissen, durch den Wechsel zur Innenperspektive und nicht zuletzt durch die stringente Anordnung der Einzelerzählungen, die am Ende des Films in Überblendung noch einmal zusammengefasst ins Bild kommen und den bildlichen wie auch argumentativen Hintergrund für die Botschaft bilden (TC 37:51-38:42; Abb. 2).

Die Ebene der Stimme: Sie betrifft Fragen nach der Anwesenheit des oder der Erzähler im Text und nach ihrem Verhältnis zur dargestellten «Geschichte». Im Film haben wir es mit zwei Erzählern zu tun: mit dem historischen Autor als Erzähler erster Stufe (dem Filmemacher) und einer optisch-visuellen Erzählerfigur zweiter Stufe (dem Vortragenden). Sie stehen in einem hierarchischen Verhältnis zueinander. Der eingangs und am Ende gezeigte Vortragende ist Teil der Handlung, erzählt aber nicht seine eigene Geschichte. Er rahmt mit seinen Statements die Ereignisse ein und stellt sich über die Aussagen der am Geschehen beteiligten Figuren, indem er wertende Urteile abgibt, den Informationsfluss lenkt und zusätzliche Deutungen bringt. Ihn kennzeichnet, dass er den Zuschauer direkt adressieren kann, indem er aus dem Bild heraus spricht und in den Kommentaren die direkte Kommunikation mit dem Zuschauer sucht (z. B. über die Floskel «Sehr geehrte Damen und Herren» oder «Handeln Sie nicht manchmal ebenso kopflos?»). Der optisch wahrnehmbare Erzähler wird wiederum durch den Erzähler erster Stufe, also den Filmemacher dominiert, der außerhalb der dargestellten Welt existiert, sich aber in der Filmerzählung durch einen bestimmten Blick auf die Dinge zu erkennen gibt – etwa in der Position der statischen oder bewegten Kamera zum Objekt, in der Montage, im Titel, in den Kommentaren oder Grafiken. Er führt den Redner als Experten ein, der durch seine optische Präsenz den Wahrheitsgehalt der Wissensbestände, die in den einzelnen Geschichten vermittelt werden, beglaubigen soll.

Der Erzähler erster Stufe übernimmt also die Gestaltungsfunktion im Film. Er kann unterschiedliche Typen verkörpern, die sich nach seinem Verhältnis zur «Geschichte» und zum narrativen Akt bestimmen lassen. Mit Blick auf den Dokumentarfilm schlägt Kiener sieben Haupttypen vor: den nüchternen, den expressiven, den investigativen, den autobiografischen und den fiktionalisierten Erzähler sowie einen Reporter- und einen Protagonisten-Erzähler.[37] Im Verkehrsfilm kommen im Fall des erzählexternen, außerhalb der Handlung stehenden Erzählers der nüchterne oder der expressive Erzähltyp in Betracht. Während der nüchterne Erzähler eher eine sachliche, distanzierte, ja «objektive» Beschreibung von Vorgängen anstrebt, schöpft der expressive das filmsprachliche Formenrepertoire aus und besteht nicht unbedingt auf dem unverfälscht Authentischen, sondern interpretiert, arbeitet mit assoziativen Bildfolgen, verwendet Kommentartexte im feuilletonistischen Stil. Letztere Gestaltungsweisen sind typisch für den vorliegenden Film.

37 Vgl. Kiener: *Kunst des Erzählens* (wie Anm. 16), S. 239–271.

Kolonialgeschichte als Erzählung

Beim zweiten Beispiel handelt es sich um einen Film, der 1926 am von Hans Cürlis gegründeten Institut für Kulturforschung gedreht wurde. Das seit 1919 bestehende Institut verstand sich als «die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewusst den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeit gewählt hatte».[38] In schneller Folge brachte sie neben geografischen und kulturpolitischen Filmen[39] solche über künstlerische Schaffensprozesse und Schulpädagogik heraus, die sich zum Teil auch im Ausland absetzen ließen.[40] Als Vorsitzender des Bundes deutscher Lehr- und Kulturfilmhersteller war der promovierte Kunsthistoriker Cürlis in den 1920er Jahren bestrebt, den «Lehrfilmgedanken» gegenüber der Öffentlichkeit, den Behörden und Parlamenten zu vertreten, um ihn zu einem gewichtigen «Kulturfaktor» zu erheben.[41] Bis zu seiner Schließung in den 1970er Jahren produzierte das Institut rund fünfhundert Filme, wobei Cürlis selbst bei den meisten Regie führte. Er beeinflusste in nicht unerheblichem Maß die Kulturfilmproduktion der großen Konzerne und bestimmte den bildungspolitischen wie künstlerischen Anspruch des Genres entschieden mit.[42]

Im Januar 1927 wurde der Film Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte in der Berliner Urania uraufgeführt.[43] Auftraggeber und Finanzier war die Deutsche Kolonialgesellschaft, nach deren Anweisung Cürlis das Drehbuch schrieb.[44] Der Film reagierte wie viele andere Filme der 1920er Jahre auf den Verlust der deutschen Kolonien nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg. Der Versailler Friedensvertrag hatte verfügt, dass die Kolonien als Mandate an den Völkerbund übergingen und von England und Frankreich verwaltet wer-

38 Hans Cürlis: «Zehn Jahre Institut für Kulturforschung». Sonderdruck aus: *Der Bildwart. Blätter für Volksbildung* (1929), H. 6, S. 1.

39 Zu den kulturgeografischen Filmen zählten u. a. Der Mensch im Gebirge (1919), Oberschlesien (1921), Von Ozean zu Ozean (1923), Die deutsche Nordsee (1925) und Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte (1927). Siehe die Filmografie in Ulrich Döge: *Kulturfilm als Aufgabe. Hans Cürlis (1889-1982)*. [Filmblatt-Schriften. Beiträge zur Filmgeschichte, Bd. 4], Cinegraph Babelsberg 2005, S. 74–126.

40 Vgl. Reiner Ziegler: *Kunst und Architektur im Kulturfilm 1919-1945*. [Reihe Close up, Bd. 17], Konstanz 2003, Kap. 2: «Hans Cürlis und sein Berliner Institut für Kulturforschung», S. 35–40; Ders.: «Schaffende Hände. Die Kulturfilme von Hans Cürlis über bildende Kunst und Künstler». In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2 (wie Anm. 28), S. 219–227.

41 Hans Cürlis: *Vom deutschen Lehrfilm*. Hg. vom Bund deutscher Lehr- und Kulturfilm-Hersteller. 1930, S. 20.

42 Vgl. zur Entwicklung des Instituts Döge: *Kulturfilm als Aufgabe* (wie Anm. 39), S. 9–68.

43 Die Filmanalyse basiert auf folgender Filmfassung: *Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte* (1926, R: Hans Cürlis, Wissenschaftliche Bearbeitung: E. Krafft, Trickausführung: Walter Türck, P: Institut für Kulturforschung, L: 1933 m), Bundesarchiv-Filmarchiv.

44 Vgl. Gerlinde Waz: «Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnografische Filme». In: *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2 (wie Anm. 28), S. 187–203, hier: S. 191.

den sollten. Von fast allen politischen Strömungen wurde dieser Eingriff als Unrecht wahrgenommen und förderte nicht nur die rassistische Stimmung im Land, sondern brachte auch eine Flut an Filmen hervor, die für eine Wiedergewinnung der verlorenen Gebiete warben. Dazu gehörten die Kamerunfilme des Berliner Kameramannes Paul Lieberenz[45] ebenso wie die Filme der Kulturfilmhersteller Hans Schomburgk, Martin Rikli und J. Waldeck.[46] Die Filme wurden teils in kolonialrevisionistischen Kreisen, die sich in zahlreichen Vereinen organisierten, vorgeführt, teils als Beiprogrammfilme im Kino gezeigt.

Glaubt man der Einschätzung Cürlis', dass innerhalb eines Jahres rund zwei Millionen Kinobesucher und Schüler seinen Film sahen[47], so kann Die Weltgeschichte als Kolonialgeschichte wohl als der populärste Kolonialfilm der Weimarer Republik gelten. Für seine Verbreitung setzten sich das Auswärtige Amt, das Preußische Kultusministerium sowie der Reichsverband der Deutschen Industrie ein. Das erstaunt nicht, denn der Film propagiert eine historische Sichtweise, in der die Entwicklung der modernen Weltmächte zu einer Geschichte stetiger Eroberungen ferner Kontinente umgedeutet wird. Dabei soll der Anspruch Deutschlands auf Teilhabe an den kolonialen Gebieten durch seine historische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklung und unter Einsatz aller zur Verfügung stehenden Gestaltungsmittel beglaubigt werden.

Obwohl der Film im Unterschied zum Verkehrsfilm keine Spielhandlungen integriert, sondern sich auf die Abfolge von Realfilmaufnahmen, trickgrafischen Darstellungen und Zwischentiteln beschränkt, lässt sich eine narrative Grundstruktur ausmachen. Die Gliederung des Films erfolgt unter systematischen Gesichtspunkten. Eingeleitet wird die «Geschichte» durch eine knappe Gegenüberstellung europäischer und tropischer Klima- und Arbeitsverhältnisse. Im ersten Akt wird die Beziehung Europas zu den Tropen entfaltet und zwar unter dem eingeschränkten Gesichtspunkt der Anwendungsmöglichkeiten tropischer Produkte in Haushalt, Medizin und Industrie. Hier wird mittels kleiner realfilmbildlich umgesetzter Erzählungen und Zwischentitel demonstriert, wie lebensnotwendig Kakaobohnen, Palmöl oder Kautschuk insbesondere für die deutsche Bevölkerung waren. Der zweite Akt erzählt anhand animierter kartografischer Abbildungen die «Geschichte» der Eroberung tropischer Gebiete seit der Antike durch europäische Länder. Im dritten Akt geht es um die Aufteilung Afrikas seit 1800, wobei Deutschlands Bemühungen zur Erlangung und Bewirtschaftung von Kolonialbesitz und seine Verluste durch das «Versailler

45 Jeanpaul Goergen: «Berichte aus verlorenen Kolonien. Kamerunfilme von Paul Lieberenz». In: *Filmblatt*. 10. Jg. (2005), H. 27, S. 24–31.

46 Verlorenes Land (1925, P: Hans Schomburgk, L: 1546 m); Heia Safari! (1928, P: Martin Rikli, L: 2139 m); Aus Kameruns Fruchtkammer (1928, Bearbeitung: J. Waldeck, K: Paul Lieberenz, P: Kulturabteilung, Ufa, L: 280 m). Zu diesen Filmen siehe den Beitrag von Waz: *Heia Safari* (wie Anm. 44), S. 188–190.

47 Ebd., S. 191.

Diktat» besonders hervorgehoben werden. Der vierte und fünfte Teil verweisen noch einmal auf die Abhängigkeit des Landes von tropischen Rohstoffen und Absatzmöglichkeiten, sowie auf eine durch Kolonialbesitz erhoffte Verbesserung der Arbeitsmarktlage. Eine Intensivierung der Narrativität ist dort auszumachen, wo zur Beglaubigung der vorgebrachten These über die Gesetzmäßigkeit kolonialer Eroberungen Bezüge zur Geschichte und zur Alltagspraxis geschaffen und eine emotionale Beteiligung der Rezipienten erzeugt werden soll.

Erzählstrategien auf der Zeit-Ebene: Hinsichtlich der Erzählgeschwindigkeit unterscheiden sich die einzelnen thematischen Blöcke. In den Teilen, die über die Vielfalt und Anwendungsmöglichkeiten tropischer Produkte handeln, dominieren szenische Darstellungen. Es werden bestimmte Vorgänge und Tätigkeiten gezeigt: Das Entladen von Frachtern, das Füttern eines Kindes mit Reis, das Einschenken von Kaffee. Die Aufnahmen werden meist sachlich kommentiert: «Kisten mit gewaschenem Rohgummi werden ausgepackt» oder «Schon der Säugling wird mit Gummi aller Art bedacht». (TC 08:32) Hier scheint die Erzählzeit still zu stehen. Die einzelnen Handlungen sind zeitlich nicht aufeinander bezogen. Sie bleiben als Einzelvorgänge isoliert und dienen zur Demonstration der zu Grunde liegenden These. Der beschreibende Charakter wird später in einen narrativen überführt, wenn die Konsequenzen des Ersten Weltkrieges zur Sprache kommen. Hier schlägt der bisher nüchterne, im Präsenz gehaltene Kommentar ins Präteritum um: «Tropische Produkte haben so unsere ganze Lebenshaltung durchdrungen. (...) Wie völlig unentbehrlich sie wurden, enthüllte erschreckend, jedem fühlbar, der Krieg. (...) Mit Geringem begann es. Das Eingemachte, nicht dicht verschließbar, verschimmelte.» (TC 13:26–13:45) In den Realfilmaufnahmen werden nun kurze Rückblenden realisiert. Die im Krieg durch Gummimangel entstandenen Alltagsprobleme werden mittels Großaufnahmen in Szene gesetzt: Eine Hand, die verdorbene Früchte im Einweckglas zeigt, eine Krankenschwester, die ein schreiendes Baby aus Zeitungspapier wickelt, Hände, die Wäsche mit schmierig schwarzer Seife aus Ersatzmitteln waschen. Die Rückblenden fungieren als Argumentationshilfen, indem sie die im Kommentar formulierte These von der Angewiesenheit Europas auf tropische Rohstoffe belegen sollen. Auch die beiden historischen Teile über die Geschichte von Eroberungen sind als eine Art Rückblende zu verstehen. Sie verhandeln die Vorgeschichte der eigentlichen «Erzählung» über die unverdiente Enteignung und notwendige Wiedereroberung deutscher Kolonien. Naturgemäß kommt hier die Ellipse, also das Auslassen wesentlicher Zeitstrecken, als bestimmendes Gestaltungsmittel zum Einsatz. Kämpfe und Grenzverschiebungen, die sich im Verlauf zweier Jahrtausende ereigneten, werden in fünfundzwanzig Minuten durch trickgrafische Abbildungen abgehandelt. Die Erzählgeschwindigkeit beschleunigt sich durch die Vielzahl der bewegten indexikalischen Zeichen (Pfeile, Punkte, Schraffuren) sowie durch die Zeitsprün-

ge zwischen den Einstellungen. Die Zwischentitel bieten zahlreiche geschichtliche, geografische und wirtschaftliche Informationen, die zeitlich beim «Versailler Diktat» und der als Unrecht dargestellten Übernahme der Mandatsgebiete durch England und Frankreich enden. In Teil vier und fünf verlangsamt sich die Erzählzeit wieder. Die Argumentation nimmt einen großen Raum ein. Trickgrafische Aufnahmen überwiegen. Sie sollen belegen, welche wirtschaftlichen Vorteile Deutschland im Fall einer Nutzung seiner früheren kolonialen Gebiete hätte. Im Zwischentitel erscheint häufig der Konjunktiv: «Bereits heute wären unsere früheren Kolonien beachtliche Rohstoffquellen» (TC 41:30). Wenn im Film die hypothetische Frage gestellt wird: «Wie würde es sein, wenn Deutschland Kolonien hätte?», und daran anschließend mittels einer Zeichentrickfolge die Sanierung Deutschlands aufgrund der Rohstoffeinfuhr und Absatzmarktchancen durch die Einbindung von Kolonien gezeigt wird, dann bestärkt dies beim Rezipienten nicht nur das Gefühl, ungerecht behandelt zu werden, sondern suggeriert auch die Notwendigkeit einer schnellen Problemlösung.

Modus-Ebene: Für alle thematischen Blöcke gilt, dass der Kommentar die bildlichen Elemente dominiert. Es werden permanent Behauptungen aufgestellt und Kausalitäten geschaffen, die dann in Form einzelner Beispiele belegt werden sollen. Kennzeichnend für den Film ist die Nullfokussierung. Hier fließen die Informationen eindeutig über einen omnipräsenten Erzähler, der sich über Kommentartext, Kameraeinstellung und Bildmontagen Ausdruck verschafft. Figuren kommen im Film nur insofern vor, als sie das Mitgeteilte illustrieren und beglaubigen. Es geht keineswegs darum, an der Erlebniswelt der Figuren teilzunehmen. Angesprochen wird vor allem eine kognitiv orientierte Rezeptionshaltung, denn der Erzähler will den Zuschauer vor allem von seiner These überzeugen.

Ebene der Stimme: Im Unterschied zum Verkehrsfilm bleibt die Erzählerfigur unsichtbar. Sie agiert als extradiegetischer «nüchterner» Erzähler, dessen Ziel es ist, den Wahrheitsgehalt seiner Aussagen zu unterstreichen. Arbeitet er auf der Kommentarebene mit Aussagen und Begründungen, so enthalten die Bilder kleine Erzählungen, die Evidenz stiften sollen. Dies geschieht erstens durch die Auswahl der gezeigten Objekte, die entweder an die Alltagspraxis (Familie, Kinder, Haushalt) angebunden sind und deshalb ein starkes Identifikationspotenzial für jedermann beinhalten oder die auf gesellschaftlich anerkannte Bereiche wie die Medizin rekurrieren. Das geschieht zweitens durch die spezifische Aufnahme der Objekte – etwa durch Nah- und Detailaufnahmen, die den Blick lenken sollen und emotionale Wirkung hervorrufen können (das Gesicht einer Krankenschwester, die Hände einer waschenden Frau, ein kleines Mädchen beim Essen usw.). Drittens wird Evidenz erzeugt durch die Verknüpfung der einzelnen Bilder, die eine lückenlose logische Beweisführung der vorgebrachten Thesen sug-

gerieren soll. Das narrative Potenzial dieses Films entfaltet sich also insbesondere auf der Ebene der Kameraführung und der Montage, während die sprachliche Ebene weitgehend argumentative Strukturen aufweist.

Deskription und Narration im Expeditionsfilm

1930 wird von der Film-Prüfstelle Berlin ein Expeditionsfilm zur öffentlichen Vorführung im Deutschen Reich zugelassen, der unter der Leitung des Geophysikers und Polarforschers Alfred Wegener gedreht wurde.[48] Wegener war 1929 gemeinsam mit den Wissenschaftlern Fritz Loewe und Ernst Sorge zu seiner dritten Expedition auf das grönländische Inlandeis aufgebrochen. Die Reise diente der Vorbereitung einer Hauptexpedition, bei der 1930 die Mächtigkeit des Festlandeises und das Wetter ganzjährig gemessen werden sollten. Die Filmaufnahmen machte der Regierungsrat Dr. Johannes Georgi, der bei der Deutschen Seewarte Hamburg tätig war. Da über die Produktions- und Aufführbedingungen sowie über die Finanzierung des Filmes keine Informationen vorliegen, lässt sich nur vermuten, dass es sich um einen Auftrag der Deutschen Seewarte an Wegener handelt, die Reise zu dokumentieren, um sie später einem wissenschaftlichen und interessierten Publikum vorzuführen.

Schon der Titel Die deutsche Expedition vom Jahre 1929 auf dem grönländischen Inlandeis weist darauf hin, dass es sich um eine Art Filmbericht handelt, der die Forschungsreise ausgewählter Akteure detailliert wiedergeben will.[49] Während Verkehrs- und Kolonialfilm im Titel eine These formulieren, die der Film umsetzen soll (Verkehr als gefährlicher «Strudel», «Weltgeschichte» als «Kolonialgeschichte»), legen hier Angaben zur Nationalität der Expeditionsteilnehmer, zum anvisierten Ziel und zum Zeitpunkt der Reise die Form eines Berichtes nahe. Expeditionsfilme über Polarregionen sind in den 1920er Jahren keine Ausnahme. Sie bedienten eine sich in breiten Kreisen der Bevölkerung ausbreitende Faszination für das heldenhafte Erkunden unbetretener Regionen. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts machte sich diese Begeisterung auch auf dem Buchmarkt bemerkbar. Reiseberichte von Expeditionen an Nord- und Südpol und ihre belletristischen Umsetzungen erlebten hohe Auflagen.[50] Da die

48 Zensurkarte im Bundesarchiv-Filmarchiv, Prüf-Nr. 24687. Alfred Wegener wurde vor allem als Begründer der Kontinentalverschiebungstheorie bekannt, die geologische Großformen der Erdkruste, insbesondere die Verteilung der Ozeane und Kontinente, aus der horizontalen Bewegung der Kontinentalschollen erklärte. Er gilt als Vorreiter der modernen Plattentektonik. Bei den Zeitgenossen war seine Theorie umstritten. Ruhm erlangte er vor allem durch seine vier Grönlandexpeditionen. Bei der letzten, die 1930 stattfand, kam er durch Herzversagen ums Leben.

49 Die deutsche Expedition vom Jahre 1929 auf dem grönländischen Inlandeis (1929, Leitung: Prof. Dr. A. Wegener, Photographie und Bearbeitung: Dr. J. Georgi, 1990 m), Bundesarchiv-Filmarchiv.

50 U. a. erschienen in den 1920er Jahren Wilhelm Filchner: *Zum sechsten Erdteil. Die zweite deut-*

Forschungsreisenden zunehmend auch mit Kameras ausgerüstet wurden, gab es seit Anfang der 1920er Jahre vielfältige Filmaufnahmen solcher Unternehmungen. Dazu zählen Filmberichte über die Shackleton-Expedition zur Umfahrung der Antarktis (um 1920), der Polflug Amundsens von 1925 oder die Fahrt des Eisbrechers Krassin zur Rettung der Nobile-Expedition (1929).[51] Aufgabe solcher Filme war es, ein Wissen über die geografischen Besonderheiten der neu entdeckten Landschaften zu vermitteln und den heroischen Kampf der Forscher mit der unwirtlichen Natur auf einprägsame Weise wiederzugeben.

Der vorliegende Film realisiert diesen Auftrag, indem er von den einzelnen Stationen der Reise ausführlich berichtet, dabei die Tätigkeiten der Expeditionsmitglieder erläutert und ihre Erlebnisse kommentiert. Es wird die Geschichte einer Reise erzählt, die ihren Anfangs- und Endpunkt am Hafen von Kopenhagen hat, wo die Wissenschaftler von winkenden Menschen verabschiedet und nach einigen Monaten wieder empfangen werden. Die einzelnen Teile des Films sind chronologisch geordnet. Sie betreffen den «Anmarsch» nach Grönland, einzelne «Erkundungsfahrten» mit dem Handschlitten zum Inlandeis, die Wanderung über den Kamarujuk-Gletscher und die Heimreise.

Temporale Ebene: Der Film kommt ohne Rückblenden und Vorausschauen aus. Der Wechsel von Landschaftsaufnahmen und Kommentar bestimmen den Rhythmus. Es dominieren langsame Panoramaschwenks, die das Besondere der Landschaft herausstellen sollen. Sie bedingen gemeinsam mit den meist auf Datenvermittlung abzielenden Kommentaren den hohen Anteil an Dehnungen in der Erzählzeit, wodurch der Gesamteindruck einer ausführlichen Beschreibung entsteht. So werden Höhenangaben der Gletscher, Bezeichnungen von Ortschaften, Entfernungen und Zeitangaben zur Orientierung und Aufklärung des Rezipienten eingeblendet und räumliche Sachverhalte durch sekundenlanges Verweilen auf den Eislandschaften veranschaulicht. Pausen in der Erzählzeit entstehen aber auch dann, wenn mittels kartografischer Einblendungen der Reiseweg nachgezeichnet oder durch Trickgrafik die Messung der Eisdicke schematisiert wird. Solchen Dehnungen steht auf der Ebene der Zwischentitel die Zeitraffung entgegen, die sich bis zur Ellipse ausweiten kann. An einer Stelle wird auf diese explizit hingewiesen. Im Kommentar wird angekündigt, dass am neunzehnten Mai die Reise ins Innere der Insel beginnen soll. Hier heißt es: «Die Filmkamera bleibt nun zurück.» (TC 18:34) Der nächste Zwischentitel markiert einen Zeitsprung von fast einem Monat. Er verkündet, dass der Vormarsch von 150 Kilometern geglückt ist und am zwölften Juni die Randzone wieder erreicht wurde. Zeitraffungen finden sich ansonsten im Film eher verdeckt. Sie

sche Südpolar-Expedition. Berlin 1922, Tryggve Gran: *Wo das Südlicht flammt. Scotts letzte Südpol-Expedition und was ich dabei erlebte*. Berlin 1928; Stefan Zweig: «Der Kampf um den Südpol». In: *Sternstunden der Menschheit. Zwölf historische Miniaturen.* Leipzig 1927.

51 Vgl. Rudolf Oertel: *Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films*. Wien 1943, S. 219.

Abb. 3 Die Deutsche Expedition vom Jahre 1929 auf dem Grönländischen Inlandeis: Die Expeditionsteilnehmer auf der Heimreise

Abb. 4 Aufnahme der Hundeschlittenfahrt mit bewegter Kamera in Die Deutsche Expedition vom Jahre 1929 auf dem Grönländischen Inlandeis

sind gegeben, wenn der Zwischentitel neue Stationen anzeigt oder Zusammenfassungen bietet, wie diese: «Nach fünftägiger mühevoller Wanderung bietet sich uns ein überwältigender Ausblick» (TC 1:16:30). Trotz der summarischen Erzählelemente ist die zeitliche Raffung kaum zu spüren. Das mag zum einen am Effekt der ikonischen Darstellung liegen, in der des öfteren erzählt wird. Wenn also fast jede Einstellung aufs Neue die Bewegung der Forschungsreisenden durch die Schneelandschaft zeigt und selbst der Kommentar diese Wiederholung mit den Worten: «Stunde um Stunde, Tag um Tag das gleiche Bild: die ‹weiße Wüste›» verstärkt, dann scheint die Erzählzeit nahezu identisch mit der erzählten Zeit zu sein. Zum anderen wirken die ausdauernden szenischen Einstellungen verlangsamend, weil sie kaum Aktionen der Figuren zeigen, sondern vielmehr den Blick auf Schnee, Wasser, Hundeschlitten und manchmal auch auf kleine, am Hafen liegende Ortschaften lenken. Zur Beschleunigung der Erzählzeit kommt es nur dort, wo gefährliche Situationen entstehen oder wo die bewegte Kamera zum Einsatz kommt. So friert auf der Heimreise der Fjord zu, und die Männer müssen sich mit dem Boot durch das Eis schlagen (TC 1:22:31–1:23:18: Abb. 3). Die Kamera ist nun vorn auf dem Boot postiert und filmt die schnelle schwankende Bewegung über das brüchige Eis. An anderer Stelle wird eine Hundeschlittenfahrt aus der Sicht des Schlittenführers gefilmt, so dass der Eindruck entsteht, man bewege sich als Zuschauer in hohem Tempo mit dem Gefährt über den Schnee (TC 1:00:27–1:01:53; Abb. 4).

Insgesamt lässt sich jedoch konstatieren, dass die temporalen Erzähltechniken weniger auf Unterhaltung zielen als vielmehr der Beschreibung von Sachverhalten und Situationen dienen.

Diesem Anspruch folgt auch der gewählte *Modus* der Außensicht. Die Ka-

mera filmt leblose Szenerien oder gibt aus der Distanz das Verhalten der Expeditionsteilnehmer wieder. Sie werden bei bestimmten Tätigkeiten wie Zelt aufbauen, Essen zubereiten, Boot entladen oder beim Vermessen der Eisdicke gezeigt. Ihre Erlebniswelt bleibt verborgen. Nur manchmal wird die Distanz durch Großaufnahmen ihrer Gesichter oder durch den Einsatz der subjektiven Kamera aufgebrochen, etwa wenn der Blick aus dem Boot auf die bedrohlichen Eisschollen nachgeahmt wird. Die Zwischentitel kommentieren meist sachlich die filmischen Bilder. Sie bringen geografische Informationen, aber keine zusätzlichen Deutungen. Der Zuschauer soll sich beobachtend informieren, ohne von einer bestimmten These überzeugt zu werden.

Auf der *Ebene der Stimme* entspricht die Außenperspektive häufig dem nüchternen Erzählertyp. Er bietet eine sachliche, distanzierte Beschreibung von Vorgängen und Situationen und steht außerhalb der dargestellten Welt. Typisch sind Einstellungen mit langer Dauer und der Verzicht auf eine effektbetonte Bildgestaltung und Schnitttechnik. Trifft dies auf die filmbildliche Gestaltung des Grönland-Filmes weitgehend zu, so finden sich kontrastive Gestaltungsweisen auf der sprachlichen Ebene. Denn hier wird zur Beschreibung der Situationen oft das kollektive «Wir» benutzt und zum Teil eine expressivere Sprache verwendet: «Mit Mühe entrinnen wir den Eispressungen» (TC 28:50), oder «Zoll für Zoll schlagen wir uns durch das Eis. Wird das Boot durchhalten??» (TC 1:22:35). Das «Wir» verweist auf eine Identifizierung des Autors mit den gezeigten Figuren. Er wird an diesen «Wir»-Stellen zu einer intradiegetischen Erzählerfigur, die expressivere Ausdrucksmittel bevorzugt. Dieser Wechsel vom nüchternen extradiegetischen zum expressiven intradiegetischen Erzähler besitzt eine wichtige Funktion für die Rezeption der filmischen Vorgänge. Das «Wir» und die dramatisierende Ausdrucksweise erhöhen die Authentizität des Gezeigten, ermöglichen dem Zuschauer einen emotionalen Zugang zu den Beteiligten und erfüllen so in gewisser Weise auch eine Beglaubigungsfunktion des Dargestellten.

Im Unterschied zu den besprochenen Kulturfilmen tritt in diesem Film die didaktische bzw. ideologische Funktion stark zurück. Abgesehen von der Intention, die Arbeit der Expeditionsteilnehmer als wissenschaftliche Leistung und Überlebenskampf zu feiern, kommt es vor allem darauf an, geografische Kenntnisse zu vermitteln und die Arbeitsbedingungen der Polarforscher zu veranschaulichen. Diese Vermittlung basiert auf Erzähltechniken, die durch Dehnungen der Erzählzeit einer sachlichen Beschreibung breiten Raum einräumen, durch eine distanzierte Außenperspektive auf das Geschehen die Objektivität des Gezeigten unterstreichen und durch die zeitweilige Einbindung des Erzählers in die dargestellte Welt auf eine Steigerung der Authentizität zielen.

Erzählweisen und ihre Funktionen im frühen populärwissenschaftlichen Film

Zusammenfassend lassen sich eine Reihe von Formen und Funktionen narrativer Elemente in den frühen Bildungsfilmen konstatieren. Die Filme gliedern sich entweder in Einzel- und Mikrogeschichten, die eine These systematisch veranschaulichen sollen (Deutschland braucht Kolonien bzw. der Verkehr erfordert besondere Verhaltensweisen), oder sie zeigen ein Ereignis in chronologischer Abfolge (eine Expedition ins Unbekannte). Die narrativen Einschübe auf der film- und sprachbildlichen Ebene besitzen die Funktion, das zu vermittelnde Wissen an vertraute Bestände des Alltags- und Weltwissens anzubinden, die zu Grunde liegenden Wissensansprüche in kausale Abhängigkeiten zu bringen und die Gedächtnisleistung der Rezipienten zu unterstützen.

Dabei kommen einzelnen Erzähltechniken unterschiedliche Aufgaben zu. Die Rückblende dient einer historischen Kontextualisierung der zu vermittelnden Wissensbestände und lenkt den Blick auf die Relevanz der aktuellen Thematik. Der durch Zeitraffungen, szenische Darstellungen und Pausen erzeugte Wechsel von Beschleunigung und Verlangsamung in der Erzählzeit schafft einen abwechslungsreichen Rhythmus, der die Rezeption der Informationen in der Weise steuert, dass emotionale und rationale Perzeptionsformen alternierend angesprochen werden. Zeitraffungen können das Geschehen dynamisieren und dramatisieren, Pausen in Form didaktisierender Einschübe und beschreibender wie schematischer Darstellungen bieten vor allem Erklärungen und Argumentationen. Verdichtungen, d. h. wiederholte Erzählungen einmaliger oder regelmäßig ablaufender Vorgänge, unterstützen die Gedächtnisleistung des Zuschauers und offerieren unterschiedliche Bewältigungsstrategien von Gefahren und Konflikten.

Als dominierende Erzählperspektive wird meist die «Übersicht» ausgewählt, weil sie der Intention einer Aufklärung des Rezipienten entgegenkommt. Sie ermöglicht die Vermittlung der zu Grunde liegenden Wissensansprüche aus der Sicht eines «allwissenden Erzählers», der Thesen exemplifiziert, veranschaulicht und Wissensbestände in kausale Abhängigkeiten bringt. Zur Beglaubigung der Aussagen kann eine optisch-visuelle Erzählerfigur eingesetzt werden, die sich als Experte ausgibt, direkten Kontakt zum Zuschauer sucht und Identifikationsangebote schafft. Sie wird durch den Erzähler erster Ordnung dominiert, der außerhalb des Geschehens steht und die Filmerzählung durch einen spezifischen Blick auf die Dinge bestimmt. Er kann einen nüchternen bis expressiven Erzählertyp verkörpern, der sich entweder hinter sachlichen, «Objektivität» suggerierenden Gestaltungsmitteln versteckt hält oder aber sich mit erhobenem Zeigefinger an das Publikum wendet und seine Bildungsarbeit bewusst zur Schau stellt, indem er rhetorische Fragen, Deutungen und Urteile einspeist.

In bestimmten Fällen kann aber auch eine distanzierte Außenperspektive auf die Vorgänge und Figuren die vermeintliche Objektivität des Gezeigten hervorheben und Beglaubigungsfunktion übernehmen. Zudem lassen sich bestimmte Filmtechniken – der Einsatz der subjektiven Kamera oder sprachliche Ausdrucksformen im Zwischentitel wie das kollektive «Wir» – als Wechsel zu einer Art Innenperspektive deuten, der dem Zuschauer einen emotionalen Zugang zum Geschehen ermöglicht und die Authentizität der Erzählung unterstreicht. Insgesamt kann man davon ausgehen, dass Erzählformen im frühen populärwissenschaftlichen Film neben der Steigerung des Unterhaltungseffektes Funktionen der Überredung des Rezipienten sowie der Beglaubigung von Thesen übernehmen und die Evidenz der dargestellten Wissensansprüche erhöhen sollen.

Dass die Ergebnisse der an drei Filmbeispielen durchgeführten Erzählanalyse nicht auf alle frühen populärwissenschaftlichen Filme zutreffen, ist keine Frage. Doch dürfte angesichts der vielfältigen Erkenntnisse, die eine Anwendung der differenzierten narratologischen Verfahren hervorbringen kann, das bisher kaum genutzte Potenzial einer ausführlichen Beschäftigung mit Erzählweisen in frühen nichtfiktionalen Filmen deutlich gemacht haben.