

Christoph Büttner

"Inmitten der Wirklichkeit entstand dieser Film." Arbeiterdokumentarfilme und das Bedürfnis nach Wirklichkeit

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/23402>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Büttner, Christoph: "Inmitten der Wirklichkeit entstand dieser Film." Arbeiterdokumentarfilme und das Bedürfnis nach Wirklichkeit. In: *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 69/70: Passionen des Realen. Bilder des Menschen zwischen den Kriegen (2017), S. 115–128. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/23402>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

«Inmitten der Wirklichkeit entstand dieser Film.»

Arbeiterdokumentarfilme und das Bedürfnis nach Wirklichkeit

1 «Propaganda» mit der Wirklichkeit?

Dieser Film zeigt Menschen und Schicksale aus dem Waldenburger Kohlegebiet. Er gibt die Wirklichkeit wieder und nichts anderes. Er verschweigt nichts und setzt nichts hinzu. Keine Schauspieler wirken hier mit. Die Aufnahmen wurden ausnahmslos an Ort und Stelle hergestellt. Der Bericht gibt Zustände und Verhältnisse aus den Januartagen 1929.¹

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.²

Die nachdrückliche Betonung von Wirklichkeit – vom vergleichsweise nüchternen «Bericht Geben» zum emphatischen, teilnahmehaften «inmitten Entstehen» –, die den beiden dokumentarischen Filmen³ *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)* und *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE*⁴ in Schrifttafeln voran gestellt ist und die die folgenden Filmaufnahmen, im ersten Fall fast «notariell», zu beglaubigen sucht, mag mit Blick auf die offensichtlichen politischen Anliegen dieser Filme möglicherweise verfehlt oder zumindest widersprüchlich erscheinen: So werden etwa in einer Montage in *ZEITPROBLEME* eine in einer engen Kellerwohnung zusammengezwängte Familie und ihre leeren Teller einem Frikadellen fressenden Hund und seinem Herrchen, einem dicken, beständig lachenden Bourgeois gegenübergestellt, der sie schließlich, so suggeriert es die Montage, polizeilich aus ihrer Wohnung werfen lässt (Abb. 1a–d). Folglich hat Thomas Tode für beide Filme, wie für aus der Arbeiterbewegung hervorgegangene Dokumentarfilme im Allgemeinen, argumentiert, «dass sie nicht die zeitgenössische Wirklichkeit schildern. Es gilt, [...] [diese] Filme als politische Äußerungen der jeweiligen

1 *ZEITPROBLEME. WIE DER ARBEITER WOHNTE* (D 1930, R: Slatan Dudow), TC 0:00:20.

2 *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)* (D 1929, R: Phil Jutzi).

3 Die aus heutiger Perspektive als solche beschrieben werden, ohne jedoch zwingend unter diesem Namen auch zeitgenössisch zu firmieren. Zur Diskussion der zeitgenössischen Bezeichnungen von *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)* siehe Goergen, Jeanpaul (2002): «Die Wirklichkeit und nichts anderes». *UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)* (D 1929, R: Phil Jutzi). In: *Filmblatt* 7. Jg. H. 19/20, S. 17–24, hier S. 19.

4 Im Folgenden *ZEITPROBLEME* und *UM'S TÄGLICHE BROT*.



Hersteller zu begreifen.»⁵ Thomas Elsaesser betont die Notwendigkeit der Analyse von Auftraggeber*innen, Anlässen und Anwendungen solcher Filme, um die jeweiligen «besonderen Medien-Öffentlichkeit[en]» respektive den «Aspekt der Propaganda» in den Blick zu rücken.⁶ Tatsächlich wurde z. B. ZEITPROBLEME wohl hauptsächlich auf Parteiveranstaltungen der Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) vorgeführt.⁷ Willi Münzenberg, Vorsitzender der kommunistischen Internationalen Arbeiterhilfe (IAH) – die 1928 entschied an der Gründung der Produktionsfirma von UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME, der Filmkartell «Weltfilm» GmbH Berlin,⁸ beteiligt war⁹ –, verdeutlicht jenen Aspekt der «Institutionen, Multiplikatoren und Betroffenen, die durch die Filme angesprochen, mobilisiert oder überzeugt

5 Tode, Thomas (2005): «Dosiertes Muskelspiel. Die linke Filmkultur der Weimarer Republik». In: Kreimeier, Klaus / Ehmann, Antje / Goergen, Jeanpaul (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 2. *Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart, S. 527–575, hier S. 575.

6 Elsaesser, Thomas (2005): «Die Stadt von morgen. Filme zum Bauen und Wohnen». In: Kreimeier / Ehmann / Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 2, S. 381–409, hier S. 383. Siehe Tode: «Dosiertes Muskelspiel», S. 543.

7 Im Folgenden Weltfilm.

8 In: *Folgendes Weltfilm*.

9 Vgl. Mühl-Benninghaus, Wolfgang (2012): «Zur Geschichte von Prometheus-Film GmbH und Film-Kartell Weltfilm. Produktion, Verleih, Finanzierung». In: Agde, Günter / Schwarz, Alexander (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meschrapom-Film und Prometheus 1921–1936*. Berlin, S. 48–61, hier S. 60.

werden sollten»,¹⁰ d. h. den von Elsaesser in den Vordergrund gestellten Anwendungsaspekt, in seiner programmatischen Schrift *Erobert den Film!*:

Bei einer Ausgestaltung der Filmpropaganda könnte man für die gewerkschaftliche Propaganda versuchen, Filme in den Betrieben oder nach Betriebsschluß in den Dienst der Agitation zu stellen und dort [...] den Arbeitern das Sinken der Lebenshaltung, das Sinken ihres Lohnes im Verhältnis zu den steigenden Preisen, die Wirkung der bürgerlichen Führung in der Politik und Wirtschaft zu demonstrieren.¹¹

Die Betrachtung der aus der Arbeiterbewegung hervorgegangenen Dokumentarfilme unter dem Aspekt der «Propaganda» läuft jedoch Gefahr – indem sie sich auf Produktionskontext und Adressat*innen konzentriert und die Betonung des Wirklichen angesichts eines impliziten Verweises auf eine andere, «tatsächliche» Realität verwirft – gegebenenfalls einige wichtige Punkte aus dem Blick zu verlieren: zum einen eine mögliche Multiplizität von Wirklichkeiten und ihre Produktivitäten und zum anderen, dass auch das Beschwören von Wirklichkeit durch seine ideologische Inanspruchnahme nicht weniger wirksam wird. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich daher am Beispiel von *UM'S TÄGLICHE BROT* und *ZEITPROBLEME* auf die enge Verbindung der Filme und ihrer Rhetorik der Wahrhaftigkeit mit rund um die Arbeiterbewegungen zirkulierenden Wirklichkeits- und Realismuskonzepten. Dabei lässt er Produktionskontexte und das spezifische Adressat*innenfeld nicht außer Acht und deutet eine Umakzentuierung des praktischen Einsatzes der Filme an.

2 Film und Wirklichkeit als Mittel des politischen Kampfes

«Erst später lernten die Proletarier, daß es nicht gilt, die Maschinen zu zerstören, sondern daß es vielmehr darauf ankommt, die Maschinen zu erobern und in einer den Arbeitern nützenden Weise anzuwenden. Das gleiche trifft heute auf den Film zu.»¹² Was Münzenberg 1925 rückblickend für die Geschichte der Arbeiterbewegung konstatiert, ist ein gängiges filmgeschichtliches Narrativ geblieben: Arbeiter*innen hätten zwar früh einen großen Teil des Filmpublikums ausgemacht, ihre Organisationen jedoch erst zur Mitte der 1920er-Jahre begonnen, selbst eine kontinuierliche Filmproduktion zu etablieren.¹³ Neben einer «Modernisierungsskepsis und

10 Elsaesser: «Die Stadt von morgen», S. 383.

11 Münzenberg, Willi (1925): *Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda*. Berlin, S. 9.

12 Ebd., S. 5 f.

13 Vgl. Tode: «Dosiertes Muskelspiel», S. 527; Happel, Reinhold / Michaelis, Margot (1980): «Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films». In: Korte, Helmut (Hg.): *Film und Realität in der Weimarer Republik*. Frankfurt a. M., S. 93–102, hier S. 93; Welch, David (1981): «The Proletarian Cinema and the Weimar Republic». In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* Jg. 1 H. 1, S. 3–18, hier S. 4; Thompson, Kristin (1992): «Rezension zu Film and the German Left in the Weimar Republic». In: *Film Quarterly* Jg. 45 H. 4, S. 36–38, hier S. 37. Demgegenüber führt Steven J. Ross an, dass es nicht nur in den USA, sondern auch in Europa und Deutschland schon in

Misstrauen gegenüber neuen Medientechnologien»¹⁴ werden als Gründe, die einem Auf- und Ausbau proletarischer Filmproduktionen entgegenstanden, u. a. hohe Produktionskosten, Schwierigkeiten in der Distribution – etwa beim Finden von Filmtheatern, die bereit waren, solche Filme zu spielen –, staatliche Zensur sowie als wichtiger Faktor die Aufspaltung der Arbeiterbewegung in verschiedene Lager, vor allem in KPD und Sozialdemokratische Partei (SPD), genannt.¹⁵

Die Differenzen zwischen KPD und SPD drückten sich nicht zuletzt auch in unterschiedlichen Auffassungen über den Bezug des Films auf die soziale Wirklichkeit aus. Mit der Gründung eines eigenen Filmverleihs, des Film- und Lichtbilddienstes (1926), und der anfänglichen Unterstützung des unter Mitwirkung von prominenten Künstlern wie G. W. Pabst oder Heinrich Mann gegründeten Volksfilmverbands (1928) versuchte die SPD, dem dominanten Filmbetrieb eine eigene Perspektive entgegenzusetzen. «[T]his association of social democrats and Communists (although they went to great lengths to point out that their ranks <consisted of three times more non-communists than Communists>) – organised groups on a nation-wide scale to fight against what they believed was the falsification of reality which marked most of the films then produced. »¹⁶ Gleichwohl positionierten sich die Bemühungen der SPD sowohl auf dem Feld der Filmdistribution als auch auf dem der Filmproduktion (z. B. in Bezug auf den bereits 1924 erschienenen Film *DIE SCHMIEDE* [D, R: Martin Berger]) innerhalb der sozialen, kulturellen und politischen Institutionen der Weimarer Republik und zielten vorrangig auf deren <Verbesserung>. Dieser dem kapitalistischen System gegenüber als <reformistisch> bemängelte Ansatz war Anlass für Kritik sowohl seitens der zeitgenössischen KPD als auch seitens linker akademischer Interpretationen bis in die 1980er-Jahre.¹⁷

Demgegenüber betrieb die KPD ihre filmbezogenen Aktivitäten hauptsächlich über die 1925 gegründete Prometheus Film-Verleih und -Vertriebs GmbH¹⁸ und die Weltfilm. Nachdem durch die Prometheus zunächst hauptsächlich sowjetische Filme in Deutschland verliehen wurden, hatten beide Firmen, nicht zuletzt

den 1910er-Jahren eine proletarisch orientierte Filmproduktion gegeben habe. Siehe Ross, Steven J. (1991): «Struggles for the Screen. Workers, Radicals, and the Political Uses of Silent Film». In: *The American Historical Review* Jg. 96 H. 2, S. 333–367, hier S. 338f. und Fußnote 2, S. 333.

14 Tode: «Dosiertes Muskelspiel», S. 527.

15 Siehe Happel/Michaelis, «Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films», S. 93. Als Beispiel für das Konfliktfeld arbeiterschaftlichen Filmengagements zwischen bürgerlichen Linksinstruktuellen, SPD und KPD kann auch die Geschichte des sogenannten Volksverbands für Filmkunst (Volksfilmverband) gelten. Siehe dazu den Aufsatz von Nowak, Kai (2008): «Gegen <Kitschfilm> und <Filmreaktion>». *Der Volksfilmverband (1928–1932) und die Kulturpolitik der KPD*. In: *Filmblatt* Jg. 13 H. 38, S. 5–22.

16 Welch: «The Proletarian Cinema and the Weimar Republic», S. 9. Allerdings betont Kai Nowak gegenüber Welch, dass die Rolle der SPD in Bezug auf den Volksfilmverband historisch nicht geklärt ist. Siehe Nowak: «Gegen <Kitschfilm> und <Filmreaktion>», S. 15.

17 Siehe für Ersteres Welch, «The Proletarian Cinema and the Weimar Republic», S. 6ff. Für Letzteres vgl. etwa Happel/Michaelis: «Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films», S. 94ff.

18 Im Folgenden Prometheus.

aufgrund des sogenannten Kompensationsmechanismus, der gesetzlich die Produktion eigener Filme beim Import ausländischer Filme vorschrieb, ihre eigene Filmproduktion erheblich erhöht.¹⁹ Unter den von der Prometheus und der Weltfilm produzierten Filmen waren neben UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME noch etwa fünfzig weitere, meist kürzere Dokumentarfilme und sogar eine Wochenschau namens WELT UND ARBEIT (D 1930–31).²⁰ Während die nicht-fiktionalen Filme zu einem großen Teil Partei- und Gewerkschaftsveranstaltungen, d. h. Parteitage, Aufmärsche etc., behandelten,²¹ wendeten sie sich zu Ende der 1920er-Jahre, also zu einer Zeit, die Siegfried Kracauer mit Blick auf die Spielfilmproduktion als «kurze[] Blütezeit der Gesellschaftskritik» im Weimarer Kino bezeichnete,²² auch den privaten Lebenssituationen der Proletarier*innen zu. Zu dominierenden Sujets – auch in UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME – wurden neben schlechten Arbeitsbedingungen vor allem die hohe Arbeitslosigkeit und katastrophale Wohnbedingungen.²³ Welch beschreibt die Arbeit kommunistischer Filmgruppen in jener Zeit als Hinwendung zu einer «realistischen Filmkunst»: ²⁴ «Professional actors were now abandoned in favour of «adequate types from the street», and wherever possible directors left the studios and shot the genuine milieu instead.»²⁵

Spätestens seit Karl Marx seine berühmte These vom Bewusstsein bestimmenden gesellschaftlichen Sein und der Erklärung sozialer Veränderungen «aus den Widersprüchen des materiellen Lebens, aus dem vorhandenen Konflikt zwischen gesellschaftlichen Produktivkräften und Produktionsverhältnissen» aufgestellt hat,²⁶ lässt sich argumentieren, dass linke, marxistisch orientierte politische Projekte auf eine *Verfügbarkeit* materieller bzw. sozialer Wirklichkeit angewiesen

19 Siehe Schwarz, Alexander (2012): «Von der Hungerhilfe zum roten Medienkonzern». In: Agde/Ders. (Hg.): *Die rote Traumfabrik*, S. 24–34, hier S. 27; siehe Mühl-Benninghaus, «Zur Geschichte von Prometheus-Film GmbH und Film-Kartell Weltfilm», S. 55; vgl. auch Welch, «The Proletarian Cinema and the Weimar Republic», S. 8.

20 Siehe Schwarz, Alexander (2012): «Von Glühbirnen und Gletschern, Kombinat und Kaffeeskla-ven. Ein Überblick über die Dokumentarfilm-Produktion». In: Agde/Ders. (Hg.): *Die rote Traumfabrik*, S. 110–119, hier S. 116; siehe auch Tode: «Dosiertes Muskelspiel», S. 530 f.

21 Unter Mitarbeit bzw. Regie von Phil (bzw. Piel) Jutzi etwa die von der Prometheus oder der Weltfilm produzierten DIE ROTE FRONT MARSCHIERT (D 1927), 1. MAI – WELTFEIERTAG DER ARBEITERKLASSE (D 1929) oder 100 000 UNTER ROTEN FAHNEN (D 1930).

22 Kracauer, Siegfried (1984 [1947]): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M., S. 209–210. Als Teil dieser «Blütezeit» beschreibt Kracauer Filme wie ZUFUCHT (D 1928, R: Carl Froehlich) und die von der Prometheus produzierten JENSEITS DER STRASSE (D 1929, R: Leo Mittler, Albrecht Viktor Blum) und MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK (D 1929, R: Phil Jutzi) Für eine Diskussion dieser Filme zwischen «Lähmungszustand» (ebd., S. 210) und revolutionärem Impuls vgl. ebd., S. 206 ff.

23 Wie auch in Spielfilmen wie MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK oder KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? (D 1932, R: Slatan Dudow). Tode vermutet gar, dass UM's TÄGLICHE BROT – gemeinsam mit russisch importierten Filmen – einen gewissen Trend in Richtung dieser Sujets auslöste. Siehe Tode, «Dosiertes Muskelspiel», S. 538 f. und S. 545.

24 Siehe Welch: «The Proletarian Cinema and the Weimar Republic», S. 9.

25 Ebd.

26 Karl Marx (1961 [1859]): «Zur Kritik der Politischen Ökonomie». In: Ders. / Engels, Friedrich:

sind. Wie verschiedene Autor*innen bemerkt haben, kam, trotz der Betonung der Wissenschaftlichkeit der ökonomischen Untersuchung durch Marx und Friedrich Engels,²⁷ immer auch den Künsten die Sicherstellung einer solchen Verfügbarkeit zu bzw. sind sie von marxistischen Kunsttheoretiker*innen als Quellen einer solchen Verfügbarkeit konzipiert worden.²⁸ Dass diese Konzeption auch für den Film in Anschlag gebracht wurde, drückt sich z. B. in der Bemerkung des Filmemachers und -kritikers Oleg Woinoff in Bezug auf die Dziga Vertov'sche *Kino-Glaz*-Bewegung aus, dass «[d]ie ausschließliche Beschränkung der filmischen Darstellung auf reale Vorgänge [...] programmgemäß bedingt durch die materialistische Weltanschauung» gewesen sei.²⁹ Eine ähnliche Auffassung vertrat Klara Zetkin bei ihrer Bestimmung des proletarischen Films:

Wir müssen [...] die im Lichtbild ruhenden großen kulturellen Möglichkeiten in revolutionärem Sinne entwickeln. Im revolutionären Sinne, das bedeutet freilich nicht, daß wir einfach den bürgerlichen Film mit umgekehrten Vorzeichen spielen, den Bourgeois als Teufel, den Proletarier als Engel zeigen. Der Film soll die soziale Wirklichkeit widerspiegeln, statt der Lügen und Märchen darüber, mit denen das bürgerliche Massenkino die Werktätigen betört und betrügt. Die soziale Wirklichkeit aber wird gestaltet durch den Klassengegensatz zwischen Proletariat und Bourgeoisie und durch die Auswirkungen dieses Klassengegensatzes. Der Film revolutionären Inhaltes muß daher Erkenntnis der proletarischen Klassenlage vermitteln [...].³⁰

Entsprechend wurde der Film und damit die «Aneignung der Wirklichkeit im Interesse der arbeitenden Menschen» innerhalb der KPD als «Waffe im Klassenkampf» verstanden, was sie wiederum von den stärker didaktischen Bemühungen der SPD abgrenzte.³¹ Hier zeigt sich auch der von Alexander Zons in der Einleitung dieses Heftes angedeutete Einsatz der Wirklichkeit – die selbst zu einer Art

Werke. Band 13. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, S. 3–160, hier S. 9.

- 27 Vgl. ebd.; vgl. auch Engels, Friedrich (1989 [1880]): «Die Entwicklung des Sozialismus von der Utopie zur Wissenschaft». In: Marx, Karl / Ders.: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*. Band V. Hg. v. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Berlin, S. 401–477, hier S. 445 ff.
- 28 Vgl. Klein, Wolfgang (2003): «Realismus/realistisch». In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 5. Stuttgart/Weimar, S. 149–197, hier S. 177 f.; vgl. N. N. (1976): «Kunst, Kunstwerk. IV. Die Tradition marxistischer K.-Theorien. 1.–4». In: Ritter, Joachim / Gründer, Karlfried (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 4. Darmstadt, S. 1402–1410, hier S. 1403–1404.
- 29 Woinoff, Oleg, zit. n. Goergen, Jeanpaul (2005): «Die Avantgarde und das Dokumentarische». In: Kreimeier/Ehmann/Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 2, S. 493–526, hier S. 503. Vgl. auch Happel/Michaelis, «Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films», S. 100: «Ziel proletarischer Filme war die Darstellung gesellschaftlicher Realität [...] und das Aufzeigen von Alternativen für die Arbeiterklasse. Damit stand der proletarische Film in einem direkten Bezug zur politischen Praxis».
- 30 Zetkin, Clara, zit. n. Münzenberg, *Erobert den Film!*, S. 4.
- 31 Happel/Michaelis: «Grundlagen und Notwendigkeit eines oppositionellen Films», S. 99.

«Waffe im Klassenkampf» wird – im Dienste der «Machbarkeit», des «Handelns» oder des «Beginns». Gleichzeitig kann mit jener Wirklichkeit kein «nur im Singular denkbare[r] [...] Einheits- und Umbegriff alles Realen» gemeint sein,³² das Wirkliche zeigt sich hier vielmehr als Teil «gruppenrelative[r], in Teilen inkompassible[r] sozialer Welten»,³³ und kann dadurch erst zum umkämpften Terrain werden.

3 «Das unvorstellbare Elend bildhaft gemacht»

Die Hinwendung zur Wirklichkeit, die von UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME so emphatisch beschworen wird, ist aber noch aus einer weiteren Perspektive bedeutsam, die sich sowohl in der Münzenberg'schen wie der Zetkin'schen Sichtweise auf den Film finden lässt und die auch in einer zeitgenössischen Rezension von UM's TÄGLICHE BROT aufscheint: «Der Filmstreifen HUNGER IN WALDENBURG, der sich schlicht ein Filmbericht nennt, hat nüchtern und gewissenhaft das unvorstellbare Elend bildhaft gemacht. Dem unerbittlichen Auge der Kamera ist nichts entgangen.»³⁴

Wichtig ist hier, dass der Ausdruck «bildhaft gemacht» sich nicht lediglich als «abgebildet» im Sinne von «wiedergegeben», sondern ebenso als «bildhaft vorstellbar» bzw. «ins Bild überführt» verstehen lässt. Die Betonung der *Bereitstellung* von Wirklichkeit mittels ihrer Transformation in sicht- bzw. anschauliche (Bewegt-)Bilder findet sich bei Münzenberg, wenn er fordert, «den Arbeitern das Sinken der Lebenshaltung [...] zu demonstrieren»³⁵, ebenso wie in Zetkins Hoffnung, der Film könne «Erkenntnis[se] der proletarischen Klassenlage vermitteln».³⁶ Ein Kritiker bewertete ZEITPROBLEME als «proletarische[n] Tatsachenfilm, der nicht versöhnt, sondern aufrüttelt, der dem Proleten sein elendes Dasein ungeschminkt zeigt»³⁷ – als ob dies notwendig gewesen wäre. Es artikuliert sich in diesen Äußerungen eine Hoffnung auf die Produktion eines Wirklichkeitseffekts, der sich offenbar durch die Erfahrungen des proletarischen Alltags(er)lebens nicht einstellen will. Insofern verweisen die Äußerungen auch auf den «Anteil ästhetische[r] Repräsentationen in Bezug auf die historisch variablen Formen und Modi [...] [des] «Gemachtseins» der [Arbeiterklasse]».³⁸

32 Gehring, Petra (2011): ««Wirklichkeit». Blumenbergs Überlegungen zu einer Form». In: *Journal Phänomenologie* Jg. 16 H. 35, S. 66–81, hier S. 69.

33 Ebd., S. 73.

34 H.G. (1978 [1929]): «Die Zensur verbietet Lohnangaben. Hunger in Waldenburg». In: Kühn, Gertraude / Tümmeler, Karl / Wimmer, Walter (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*. Band 2. Berlin, S. 79–80, hier S. 80.

35 Münzenberg: *Erobert den Film!*, S. 9.

36 Zetkin, zit. n. ebd., S. 4.

37 Lüdecke, Heinz (1978 [1930]): «Wie lebt der Berliner Arbeiter? Ein proletarischer Reportagefilm». In: Kühn/Tümmeler/Wimmer (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*. Band 2, S. 58–59, hier S. 58.

38 Lillge, Claudia (2016): *Arbeit. Eine Literatur- und Mediengeschichte Großbritanniens*. Paderborn,

Innerhalb des hier vorgestellten Ansatzes, der die von den Filmen aufgerufene Wirklichkeit nicht einfach als propagandistisches Zerrbild verwirft, sondern ihre Fabrikation als mehrfach produktiven Prozess ernst nimmt, lässt sich nun fragen, in welcher Form UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME ihren Wirklichkeitsbezug herstellen. Diese Frage erweist sich nicht zuletzt deshalb als aufschlussreich, weil sich die Ästhetiken der Filme und ihre verschiedenen Modi dokumentarfilmischer Wirklichkeitserzeugung verschiedener, differierender Konzeptionen des Wirklichen selbst assoziieren lassen. Die entsprechenden Befunde – die nach einer tiefergehenden Interpretation verlangen, die zum Schluss dieses Aufsatzes nur angedeutet werden kann – verkomplizieren allerdings die bisherige Rede von *einer* Wirklichkeit der Arbeiterbewegung.

4 Zur Ästhetik von UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME

UM's TÄGLICHE BROT beginnt mit einem Teil, der erzählerisch entlang eines ›typischen Arbeitstages‹ strukturiert ist. Zunächst durchmisst die Kamera ein Zimmer, in dem ein Arbeiter mit seiner gesamten Familie wohnt. Während die Familienmitglieder noch schlafen, schwenkt die Kamera langsam erkundend von Eltern zu Kindern und durch den Raum. Zwischendurch ruht die Einstellung mehrmals kurz auf Wandgemälden, auf denen etwa zu lesen ist: «Vertrau auf Gott, er hilft in Not». Gleichzeitig stellt der Film diese Hoffnung ernsthaft in Frage, wenn er im Anschluss daran auf ein in einer Margarinekiste schlafendes Baby weiterschwenkt. Ergänzt werden die Aufnahmen durch überblendete Schrift, die zählbares Faktenwissen mitteilt, etwa «7% aller Kinder ohne Bett» oder «8,8% ohne Frühstück» (Abb. 2). Nachdem die Familie aufgewacht ist und der Film begonnen hat, die Tagesvorbereitungen der Familie und der Stadt (Ankleiden, Kaffee Trinken, Schnee Räumen usw.) qua Montage zu parallelisieren, steigern sich Montage-Rhythmus und Bewegungsdynamik der Bilder zunehmend: Wiederholt nimmt die Kamera Bewegungen verschiedener Fortbewegungsmittel auf, schwenkt dann aber unvermittelt mit einer gegenläufigen Bewegung mit. Dazu werden im Stile eines *overlap editing* Bewegungen und Einstellungen wiederholt.³⁹ Die Sequenz mündet schließlich in eine Montage, die erkennbar an sowjetischen Montagefilmen orientiert ist und in der

S. 126. Lillge bezieht sich in ihren Ausführungen auf Edward P. Thompson, der Klasse und Klassenbewusstsein als Teil historisch variabler, kultureller Interpretationsprozesse begreift. Siehe Thompson, Edward P. (1987 [1963]): *Die Entstehung der englischen Arbeiterklasse*. Erster Band. Frankfurt a. M., S. 7–8.

39 Der vorliegende Aufsatz bezieht sich auf eine im Bundesarchiv (Eingangs-Nr. B 95333-1) vorliegende und dort gesichtete VHS-Kopie des Films, die eine durch das Bundesarchiv rekonstruierte Fassung enthält, die teilweise englische Zwischentitel aufweist. In einer anderen Fassung des Films ist die beschriebene Sequenz zwischen die (in der Originalfassung später auftretende) Spielhandlung geschnitten. Zur behandelten Fassung liegen dem Verfasser leider keine Timecodes vor. Zur Versionsgeschichte des Films siehe Hampicke, Evelyn (1998): «UM's TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG) oder: Wie man einen Film überfordert». In: von Keitz, Ursula (Hg.): *Früher Film*

2 Hampicke, Evelyn (1998):
 «UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER
 IN WALDENBURG) oder: Wie
 man einen Film überfordert».
 In: von Keitz, Ursula (Hg.):
*Früher Film und späte Folgen.
 Restaurierung, Rekonstruktion
 und Neupräsentation
 historischer Kinematographie.*
 Marburg, S. 23–47, S. 31.



in rascher Folge Bilder von rauchenden Schornsteinen, Kohlefördertürmen, sich drehenden Maschinenteilen und Förderbändern verbunden werden.⁴⁰ Der Montagerhythmus verlangsamt sich während einer Einstellung kurz – während eines *extreme low angles* eines in Gitterbauweise errichteten Masts kippt die Kamera nach hinten weg –, bevor er sich wieder beschleunigt und sich die Montage auf Bilder eines Kohleabbaus unter Tage ausweitet (Abb. 3a–d). Später wird auch die Arbeit an einem Webstuhl in einer ähnlichen Montage gezeigt.

Die zweite Hälfte des Films jedoch besteht dann aus einem Teil, in dem ein Schauspieler (Holmes Zimmermann) einen weiteren Arbeiter spielt, der keine Arbeit findet, beinahe Essen stiehlt (davon aber von einem anderen Arbeiter abgehalten wird) und schließlich während eines Streits mit einem Vermieter eine Treppe hinunterstürzt und stirbt. In diesen Sequenzen wiederum sind die Kamerabewegungen deutlich zurückgenommen sowie Raum und Zeit der Erzählung stärker zusammenhängend. Das selbstbewusste, exzessive Moment der Montagesequenz tritt also zugunsten eines stärker die Entwicklung der Spielhandlung stützenden Stils zurück.⁴¹

In ZEITPROBLEME findet sich zwar keine ähnliche Montagesequenz,⁴² für den Film lässt sich aber eine ähnlich «faszinierende Mischung von Konventionen» feststellen.⁴³ Auch hier vermischen sich eine kurze Spielhandlung (die Arbeiterfamilie

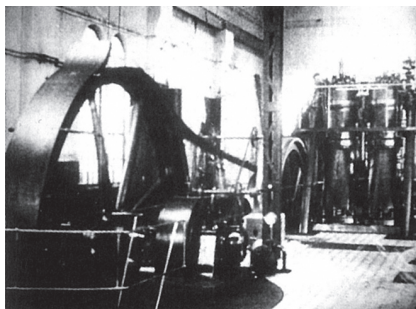
und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie.
 Marburg, S. 23–47, hier S. 27 ff.

40 Vgl. ebd., S. 32 f.

41 Siehe zur Differenz eines solchen «klassischen» und eines «historisch-materialistischen» Stils auch Bordwell, David (1997 [1985]): *Narration in the Fiction Film*. London, S. 163 ff. und S. 238 ff.

42 Grundlage für die Analyse von ZEITPROBLEME bildet hier die als Bonusmaterial auf der in der filmedition suhrkamp erschienenen DVD von KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT? vorliegende Fassung.

43 Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 269. Bordwell bezieht sich in seinem Zitat auf KUHLE WAMPE ODER WEM GEHÖRT DIE WELT?: «The most famous example of Soviet influence is, of course,



3a-d Hampicke, «UM'S TÄGLICHE BROT (HUNGER IN WALDENBURG)», S. 35.

wird von Polizisten aus ihrer Wohnung geworfen), dokumentarisch beobachtende Passagen, unkonventionelle Einstellungen – auch immer wieder gekippte bzw. kippende Ansichten von Hinterhöfen –, die Rhetorik der eingangs erwähnten kontrastierenden Montage etc.

5 Verschiedene Modi des Wirklichkeitsbezugs

Eine solche Vermischung filmischer Stile muss einerseits vor dem Hintergrund der nicht-fiktionalen Filmproduktion der Weimarer Zeit verstanden werden. So bemerkt Jeanpaul Goergen zu UM'S TÄGLICHE BROT, dessen Verbindung von «Spielhandlung mit dokumentarischen Aufnahmen» sei ein «keineswegs ungewöhnlicher Ansatz» gewesen.⁴⁴ Das in den 1920ern und 1930ern verbreitete Format der Kulturfilme mischte häufig Spielszenen, Animationen, lehrfilmhafte Szenen und dokumentarische Aufnahmen.⁴⁵ Klaus Kreimeier argumentiert, dass all diese Formen zeitgenössisch «nach allgemeiner

KUHLE WAMPE (1932), a film which shows a fascinating mingling of conventions drawn from the more radical silent films and from the emerging canons of Socialist Realism».

44 Goergen: «Die Wirklichkeit und nichts anderes», S. 17.

45 Vgl. ebd.; vgl. Kreimeier, Klaus (2005): «Komplex-starr. Semiologie des Kulturfilms». In: Ders./Ehmann/Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 2, S. 87–119, hier S. 100 ff.; vgl. Goergen, Jeanpaul (2005): «Der dokumentarische Kontinent. Ein Forschungsbericht». In: Kreimeier/Ehmann/Ders. (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 2, S. 15–43, hier S. 17 ff.

Übereinkunft als ‚dokumentarisch‘ rezipiert» wurden, «weil der Betrachter bereit ist, der Abbildung, bezogen auf das Signifikat, einen ‚Wahrheitsgehalt‘ zuzugestehen.»⁴⁶

Nimmt man andererseits die Emphase des «[e]r gibt die Wirklichkeit wieder und nichts anderes» ernst, so lassen sich die verschiedenen formalen Herangehensweisen, von der Adressierung einer abstrakten, überindividuellen Wirklichkeitsebene in den statistischen Zahlen über eine zeigende oder observierende Kamera, avantgardistisch inspirierte Montagen bis zu klassischeren Erzählformen auch als je eigene Arten oder Modi des Wirklichkeitsbezugs interpretieren. Diese können zudem bestimmten, auch in arbeiterschaftlich orientierten Diskursen zirkulierenden, konkurrierenden Wirklichkeitskonzepten und dazugehörigen Realismustheorien assoziiert werden.

So lassen sich die stärker beobachtenden Passagen in *ZEITPROBLEME*, aber auch der zeigende Gestus der Kamerabewegung zu Beginn von *UM'S TÄGLICHE BROT* als Ausdruck eines Wirklichkeitsbezugs verstehen, der vorrangig über das Sehen vermittelt wird und dessen Garant das fotografische Bild der Filmkamera ist. Gleichzeitig rückt so das Sichtbare in den Vordergrund des Wirklichkeitsverständnisses.⁴⁷ Colin MacCabe hat diese Auffassung der Wirklichkeit als materieller Welt, die durch Anschauung erfasst werden könne, als grundlegende Prämisse eines «classic realist text» ausgemacht: «[T]he only problem that reality poses is to go and look and see what *Things* there *are*. [...] The real is not articulated – it is.»⁴⁸ Diese Form des Wirklichkeitsbezugs (und impliziten -konzepts) sei auch in der Geschichte arbeiterschaftlich orientierter Texte, Filme und anderer Künste dominant gewesen.⁴⁹ In ähnlicher Weise argumentiert auch Roland Barthes, dass «[d]ie engagierte Kunst [...] immer nur abbildend, gesetzlich sein» könne.⁵⁰

Demgegenüber hatte Bertolt Brecht 1931 bekannterweise argumentiert, 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.»⁵¹ Als Antwortmöglichkeit auf dieses Problem stellt er entsprechend die Aufgabe einer künstlerischen Bearbeitung der Wirklichkeit heraus.⁵² Die

46 Kreimeier: «Komplex-starr», S. 100.

47 Filmtheoretisch drückt sich eine ähnliche Auffassung in Siegfried Kracauers Begriff der «Kamera-Realität» aus, der Wirklichkeitskonzept, apparatives Moment und Sinnesadressierung in eins fasst. Siehe Kracauer, Siegfried (2005 [1964]): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M., S. 65–67.

48 MacCabe, Colin (1974): «Realism and the Cinema. Notes on some Brechtian theses». In: *Screen Jg.* 15 H. 2, S. 7–27, hier S. 12.

49 Siehe ebd., S. 16.

50 Barthes, Roland (2013 [1973]): «Diderot, Brecht, Eisenstein». In: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a. M., S. 94–102, hier: S. 101.

51 Brecht, Bertolt (1992 [1931]): «Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment». In: Ders.: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Band 21. Hg. v. Werner Hecht et al. Berlin u. a., S. 448–514, hier S. 469.

52 Siehe ebd.; vgl. Geiselberger, Heinrich (2008): «Vom Dreigroschenprozeß zu Kuhle Wampe. Brechts



4 ZEITPROBLEME, TC 0:05:32.

Vorstellung einer Wirklichkeit, die sich nicht durch Anschauen erlangen lässt, sondern eine aktive *Interpretation* (auch des Sichtbaren) erfordert, findet sich in verschiedenen Äußerungen rund um die Montage, die als geeignetes Mittel für eine solche Leistung erscheint.⁵³ Wenn beispielsweise Wsewolod I. Pudowkin vermerkt, dass die Montage eine «Methode der Manifestation und klaren Präsentation aller – von oberflächlichen bis zu den tiefsten – Zusammenhängen, die in der realen Wirklichkeit existieren»,⁵⁴ sei, deutet sich darin auch eine gegenüber der «äußeren Wirklichkeit» zumindest verkomplizierte, pluralisierte Wirklichkeitsauffassung an. Die Montagesequenzen in UM's TÄGLICHE BROT lassen sich dann gegebenenfalls als Herstellung eines solchen interpretativen Wirklichkeitsbezugs verstehen.

Wieder andere Autor*innen betonen die Probleme einer überkomplexen Welt, die sich in einer Multiplikation fotografischer und filmischer Bilder niederschlägt, die aber «das Bewusstsein einer sinnhaften Welt» zerstört.⁵⁵ Der «antiempiristische» Impuls einer idealistischen Wirklichkeitsauffassung, wie sie sich schließlich im sozialistischen Realismus findet, wird von Wolfgang Klein als möglicher Ant-

Programm für den «nichtaristotelischen» Film». In: Ders. (Hg.): *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? Kommentar und Materialien*. Frankfurt a. M., S. 6–42, hier S. 17 ff.

- 53 Vgl. auch Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, S. 238. Vgl. für eine Diskussion der Brecht'schen Position zur Montage auch Silberman, Marc (2009): «Whose Revolution? The Subject of KUHLE WAMPE (1932)». In: Isenberg, Noah (Hg.): *Weimar Cinema. An Essential Guide to Classic Films of the Era*. New York, S. 311–330, hier S. 317 ff.
- 54 Pudowkin, Wsewolod I. (2003): «Über die Montage». In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart, S. 74–96, hier S. 82.
- 55 Kappelhoff, Hermann (2003): «Eine neue Gegenständlichkeit. Die Bildidee der Neuen Sachlichkeit und der Film». In: Koebner, Thomas (Hg.): *Diesseits der «Dämonischen Leinwand». Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München, S. 119–138, hier S. 126. Vgl. die Position Kracauers zur Fotografie, auf die sich Kappelhoff hier bezieht, in Kracauer, Siegfried (1993 [1927]): «Photography». In: *Critical Inquiry* Jg. 19 H. 3, S. 421–436, hier S. 431 ff.

wortversuch auf dieses <Chaosproblem> angedeutet.⁵⁶ Die Sequenzen in UM's TÄGLICHE BROT, die stärker an einer Spielhandlung orientiert sind, lassen sich – etwa in der starken Typisierung der Figuren – zumindest als ähnliches Verfahren der <Idealisierung> des Wirklichen interpretieren.⁵⁷

Für die hier vorgelegte Argumentation gelten allerdings einige Einschränkungen. *Erstens* sind die vorgestellten Modi des Wirklichkeitsbezugs stark vereinfacht und in keiner Weise vollständig. Es ließen sich freilich noch weitere Wirklichkeitsauffassungen und -bezugsformen finden, etwa in einer Einstellung in ZEITPROBLEME, die in ihrer Bildkomposition eine starke Betonung des ästhetischen Eigenwerts der Bilder aufweist (Abb. 4). Was von Lotte Eisner als «Ausbeutung des Pittoresken des Elends» kritisiert wurde, das «allen sogenannten Sozialfilmen unendlich geschadet» habe,⁵⁸ lässt sich hingegen auch als Verweis auf weitere, ästhetisch-selbstreferenzielle Wirklichkeitsdimensionen, die gegebenenfalls nicht im Dienst am Klassenkampf aufgehen, verstehen. *Zweitens* stellen die hier vorgebrachten Argumente lediglich *mögliche Assoziationen* verschiedener ästhetischer Stile mit bestimmten Wirklichkeits- und Realismusauffassungen dar, für die es durchaus konkurrierende Zuschreibungsmuster geben kann. So könnten Avantgarde-Ästhetiken sowohl als kreative Interpretation der Wirklichkeit als auch als entseeltes, mechanisiertes Sehen interpretiert werden.⁵⁹ Schließlich stellen die hier vorgebrachten Argumente *drittens* auch keine diskurshistorischen Thesen dar, sondern präsentieren lediglich – möglicherweise selbst schon historisch anmutende – kulturell verfügbare Deutungsmuster.

6 Dokumentarfilme als heterogene Zeichenreservoirs

Die zeitgenössische Rezeption von UM's TÄGLICHE BROT – die so heterogen ist, wie die Ästhetiken des Films – hebt allerdings tatsächlich je unterschiedliche Verfahren als besonders wirklichkeitsgetreu hervor. Eine Rezension vermerkt etwa: «Die Bildmontage ist nach russischem Vorbild gemacht. Das ist gut so, weil es die größte Eindringlichkeit, Sachlichkeit, die umfassendste Wiedergabe aller Einzelheiten und des Gesamtzustandes ermöglicht».⁶⁰ Wohingegen sich eine weitere Rezension über die Montage beschwert: «Voraussetzung des Berichtfilms ist die Zuspitzung, Inspizierung der Vorgänge. Aneinandergereihte Tatsachen können durch Montage – die an sich bereits wieder Bearbeitung und Beeinflussung ist – wirken. Verlässlicher bleibt die Wendung zum Spielfilm.»⁶¹ Dieses Moment wird dagegen von wieder

56 Vgl. Klein: «Realismus/realistisch», S. 180 f. und S. 184.

57 Obschon dies natürlich kein erreichtes Ideal des sozialistischen Lebens darstellt.

58 Eisner, Lotte H. (1980 [1955]): *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M., S. 333.

59 Vgl. Kappelhoff, «Eine neue Gegenständlichkeit», S. 128 f.

60 H. G.: «Die Zensur verbietet Lohnangaben», S. 80.

61 N. N.: «Hunger in Waldenburg». In: *Film-Kurier* 16.3.1929. <http://www.filmportal.de/node/41713/material/713472> (09.11.2017).

einem anderen Rezensenten kritisch betrachtet, der zwar lobend vermerkt: «Keine Atelieraufnahmen, keine Berufsschauspieler, keine Schminke, keine Masken, keine Kostümierung, die Arbeiter von Waldenburg, ihre Familien, wie sie sind, wie sie leben, gefilmt», allerdings kritisiert, dass «ihre [die Arbeiter] Natürlichkeit stellenweise zu einer schlimmen Theaterei mißbraucht» werde.⁶²

Wie gezeigt lassen sich die Filme also nicht auf einen Modus des Wirklichkeitsbezugs festlegen. Damit muss jener Wirklichkeitsbezug jedoch noch keineswegs verworfen werden. Denn einerseits lassen sich UM's TÄGLICHE BROT und ZEITPROBLEME gerade als besonders auf Fragen der Wirklichkeit bezogen interpretieren, indem sie – je nach Blickwinkel – vermögen, zwischen «filmischer Realitätsproblematik und unproblematischer Realitätsevidenz»⁶³ zu changieren und damit einzulösen, was Jaques Rancière als dokumentarisches Ideal skizziert.⁶⁴ Andererseits hängt eine *Verfügbarmachung* von Wirklichkeit nicht zwingend von einer durchgängigen Homogenität des Wirklichkeitsbezugs ab. Vielmehr können auch einzelne Bilder, Figuren, narrativen Elemente etc. eine solche Verfügbarkeit herstellen, schlicht indem sie als wirklich gelesen (und gegebenenfalls erinnert) werden. In ihrer (vermeintlichen) Heterogenität können sich die Filme also als eine Art Reservoir solcher potenzieller «Wirklichkeitszeichen» verstehen lassen, die möglicherweise gerade in ihrer vorliegenden Form umso effektiver sind.⁶⁵

62 Durus (1978 [1929]): «Ein Film der Wirklichkeit. Hunger in Waldenburg». In: Kühn/Tümmeler/Wimmer (Hg.): *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932*. Band 2, S. 81–82, hier S. 82.

63 Kleesattel, Ines (2017): «Problematische Realitäten. Über dokumentarische Wahrheit und die Waffen der Fiktion nach Jaques Rancière». In: Heinze, Carsten / Weber, Thomas (Hg.): *Medienkulturen des Dokumentarischen*. Wiesbaden, S. 131–145, hier S. 136.

64 Vgl. ebd., S. 135. Vgl. Rancière, Jacques (2014 [2001]): *Die Filmfabel*. Berlin, S. 236.

65 Für Charles Taylor etwa zeichnet sich das «soziale Imaginäre» gerade durch seine Uneinheitlichkeit und Heterogenität aus: «[T]he way ordinary people imagine their social surroundings [...] is often not expressed in theoretical terms, but is carried in images, stories, and legends.» «It is in fact that largely unstructured and inarticulate understanding of our whole situation within which particular features of our world show up for us in the sense they have». Taylor, Charles (2004): *Modern Social Imaginaries*. Durham/London, S. 23 und S. 25. Vgl. zum Konzept des Zeichenreservoirs auch Dittelmeyer, Jan (2013): *Katastrophe und Kapitalismus. Phantasien des Untergangs*. Berlin, S. 61 f.