

Kerstin Stutterheim

Jenseits von „absolutem Film“ und klassischem Kulturfilm: Der Filmemacher Alfred Ehrhardt auf der Suche nach der künstlerischen Symbiose

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21355>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stutterheim, Kerstin: Jenseits von „absolutem Film“ und klassischem Kulturfilm: Der Filmemacher Alfred Ehrhardt auf der Suche nach der künstlerischen Symbiose. In: *Filmblatt*. Filmblatt 52, Jg. 18 (2013), Nr. 2, S. 32–42. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21355>.

Nutzungsbedingungen:

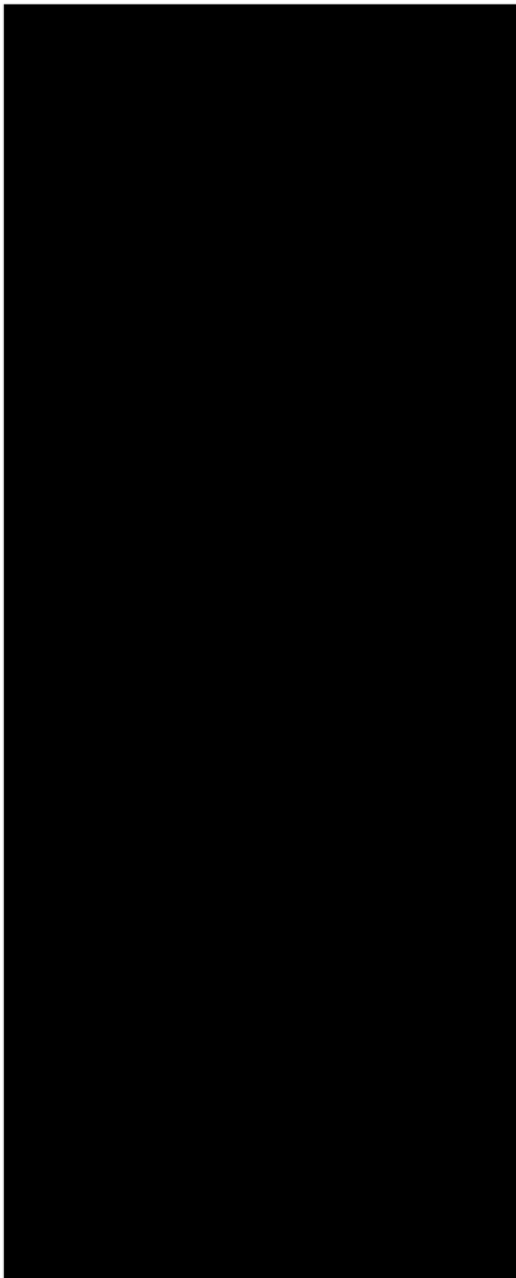
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<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>



„Das organische Ganze“.
Alfred Ehrhardts Aufnahmen
von Dünen an der Kurischen
Nehrung, vom Wattenmeer
und Gesteinsformationen in
Island (Alfred Ehrhardt Stif-
tung)

Kerstin Stutterheim

Jenseits von „absolutem Film“ und klassischem Kulturfilm

Der Filmemacher Alfred Ehrhardt auf der Suche nach der künstlerischen Symbiose

FilmDokument 138, 12. Dezember 2011

Der bildende Künstler, Fotograf und Lehrer Alfred Ehrhardt (1901–1984) schuf zwischen 1937 und 1975 auch gut 50 dokumentarische Filme, von denen die meisten – trotz zahlreicher Preise und Auszeichnungen – heute fast vergessen sind. Von besonderem Interesse sind sie nicht allein wegen ihrer Vielfalt und oft atemberaubenden Schönheit. Vielmehr bilden die zum größten Teil von Ehrhardt selbst produzierten, inszenierten, fotografierten und montierten Filme eine wichtige Schnittstelle unterschiedlicher, lange unversöhnlich nebeneinander existierender Tendenzen im deutschen Filmschaffen: dem wissenschaftlich-erzieherischen Kulturfilm einerseits und dem von der künstlerischen Avantgarde und dem Neuen Sehen inspirierten „absoluten Film“ andererseits. Ehrhardt, der in den 1920er Jahren am Bauhaus unter anderem bei Josef Albers und László Moholy-Nagy studiert hatte, bemühte sich zeitlebens um eine ästhetische Symbiose.

Seit 2002 kümmert sich die in Berlin ansässige Alfred Ehrhardt Stiftung um die Präsentation und Erforschung des künstlerischen Werkes des Multitalents. Die Bedingungen für die Forschung sind also ideal, zumal seine Filme ab 1948 bei der Stiftung auch auf DVD erworben werden können. Darüber hinaus hat Ehrhardts ehemaliger Schüler und Assistent Niels Bolbrinker den Dokumentarfilm *DIE NATUR VOR UNS* (2008) gedreht, in dem er die Orte und Landschaften aufsucht, die für Ehrhardts fotografisches und filmisches Schaffen speziell in den 1930er Jahren wesentlich waren. Auf der DVD-Ausgabe dieser Dokumentation befinden sich auch mehrere Filme von Ehrhardt aus den 1950er und 1960er Jahren.

Im Folgenden soll es nach einem kurzen biografischen Abriss darum gehen, den prägenden ästhetischen Erfahrungen und Vorstellungen Ehrhardts nachzuspüren und anhand einiger Fallbeispiele seine Position im dokumentarischen Filmschaffen in Deutschland zu skizzieren. Mehr unausgesprochen als ausgesprochen geht es auch um die Position eines Künstlers, dessen Werk in drei politische Systeme fällt – die Weimarer Republik, das „Dritte Reich“ und die Bundesrepublik – und das dennoch eine bemerkenswerte thematische und formale Eigenständigkeit auszeichnet.

Musiker, bildender Künstler, Fotograf, Kunsterzieher. Alfred Ehrhardt, geboren am 5. März 1901 in Triptis bei Gera in Thüringen, arbeitete nach dem Studium der Musik zunächst als Gesangslehrer, Chorleiter und Organist, bildete sich

in Gera und Hamburg im Fach Freie Kunst weiter und unterrichtete danach Musik, Kunst und Gymnastik an einem reformpädagogisch ausgerichteten Gymnasium eines Landerziehungsheims.¹ 1928/29 studierte er ein Semester lang an der Hochschule für Gestaltung in Dessau, dem Bauhaus. Dort absolvierte er den von Josef Albers geleiteten Vorkurs, zu dem auch der Unterricht bei Paul Klee, Wassily Kandinsky und László Moholy-Nagy gehörte. Gleichzeitig hospitierte er in der Theaterwerkstatt von Oskar Schlemmer.

Die am Bauhaus erworbenen Erfahrungen setzte Ehrhardt nach der Rückkehr ans Gymnasium im eigenen Unterricht um und ließ sie 1932 auch in sein Buch *Gestaltungslehre. Die Praxis eines zeitgemäßen Kunst- und Werkunterrichts* einfließen, in dem er sich zum ersten Mal mit der Fotografie auseinandersetzte. Er sah in ihr eine Fortführung der abstrakten Malerei. 1930 wurde er an die Landeskunstschule Hamburg berufen, um dort einen Vorkurs nach dem ganzheitlichen Konzept von Josef Albers einzurichten. Anknüpfend an Albers war für ihn das Material, der Ausgangsstoff der künstlerischen Gestaltung, keine tote Masse, sondern eine „außermenschliche Erscheinung mit eigenen Lebensgesetzen“.² Naturmaterialien und deren Formbarkeit sollten die Kreativität der Studierenden wecken und sie zu kreativen Gestaltungsentwürfen anregen.

Neben der Lehre arbeitete Ehrhardt weiter künstlerisch. 1931 erlebte er den ersten größeren Erfolg als Künstler, als im Hamburger Kunstverein seine Gemälde, Zeichnungen und Radierungen in einer Einzelausstellung gezeigt wurden. Nachdem er 1933 von den Nationalsozialisten wegen seiner Nähe zum verfeimten Bauhaus entlassen worden war, lehrte er an einer Kunstschule in Dänemark und arbeitete dann als Chorleiter und Organist in Cuxhaven.

Von Cuxhaven aus unternahm Ehrhardt erste Fotoexkursionen ins Watt; 1934 folgte eine Fotoexkursion an die Kurische Nehrung. Die Fotografien, die er danach in diversen Einzelausstellungen zeigen konnte, ohne mit der Kunstauffassung der neuen Machthaber in Konflikt zu kommen, verbanden Merkmale der Neuen Sachlichkeit und des Neuen Sehens mit der Idee der malerischen Abstraktion. Ehrhardt interessierte das „organische Ganze“, dessen Struktur er auch in scheinbar unbelebten Dingen der Natur lebendig werden lassen wollte; wenig oder gar kein Interesse hatte er hingegen an bestimmten Themen und Bildmotiven, die für die Neue Sachlichkeit und das Neue Sehen durchaus typisch waren, wie zum Beispiel die Großstadt und die moderne Technik.

Mit dem „organischen Ganzen“ meinte Ehrhardt auch die Einheit von Geist und Materie, die bei ihm hin zur Verhältniskette „Einzelmensch-Volk-Menschheit-Geschöpf-Erde-Welt-All“ reichte. Daraus ergab sich eine gewisse, von ihm so

¹ Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf die Forschungsarbeit von Christiane Stahl, der Leiterin der Alfred Ehrhardt Stiftung (www.alfred-ehrhardt-stiftung.de). Siehe dies.: *Alfred Ehrhardt. Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*. Berlin 2007, S. 9–20.

² A. Ehrhardt: *Gestaltungslehre. Die Praxis eines zeitgemäßen Kunst- und Werkunterrichts*. Weimar 1932, S. 13, hier zit. nach Stahl: *Alfred Ehrhardt*, S.10.

sicher nicht beabsichtigte Nähe zur Ideologie des Nationalsozialismus, welche die Auserwähltheit der Arier in einer kosmologisch-historischen Relation darzustellen versuchte und sich romantischer und völkischer Naturanalogien bediente. Obgleich sich Ehrhardts Vorstellungen vom „organischen Ganzen“ vor allem auf Ernst Haeckel und Johann Wolfgang von Goethe bezogen, rief sein fotografisches Werk im Unterschied zu seinem sonstigen künstlerischen Schaffen keinen Unmut auf Seiten des Regimes hervor – vermutlich, weil es mit damals gängigen Kunst-auffassungen in Einklang zu bringen war. Tatsächlich konnte Ehrhardt zwischen 1937 und 1943 in Deutschland zwölf Fotobildbände veröffentlichen, die Landschaften wie dem Watt, der Kurischen Nehrung, Island und Flandern, Kristallen, Muscheln, Schneckenhäusern, Tierkindern und mittelalterlichen Kunstwerken gewidmet waren.

Zwischen Kulturfilm und „absolutem Film“. Ein zusätzliches Betätigungsfeld fand Ehrhardt im Kulturfilm, dem er sich erstmals 1937/38 zuwandte. Die Parallelen zwischen seinem fotografischen Werk und den Arbeiten als Kulturfilmer sind dabei unübersehbar, zumal viele Fotos und Filme bei denselben Reisen entstanden. Seine Suche nach dem „Urgrund des Seins“ ging hier mit den seit den frühen 1920er Jahren verstärkt erkennbaren Bemühungen namhafter Kulturfilmer einher, mit Hilfe technischer Neuerungen – von der mikroskopischen Kamera, dem Teleobjektiv bis hin zu Zeitlupe und Zeitraffer – in Bereiche vorzudringen, die dem menschlichen Auge bis dahin verschlossen waren. Im mikroskopischen Film ließen sich beispielsweise eigentlich unsichtbare Einzeller und mikroskopische Formen der Natur auf die Leinwand bringen: Organismen und Lebewesen erschienen darin als abstrakte Formen.³

Hier ergab sich eine Nähe zwischen einigen Kulturfilmern und jenen Künstlern der Avantgarde, die seit den frühen 1920er Jahren nach dem „absoluten Film“ strebten. Sie wollten den Traum von der „absoluten, objektiven, unpersönlichen Sachlichkeit“ realisieren: die Loslösung vom Subjekt, die reine Objektivität, die reine Anschauung der bloßen Existenz.⁴ „Das reine Objekt wird zur reinen Erscheinung. Die bloße Tatsache wird zum bloßen Bild. [...] [D]er Wirklichkeitsfilm bis zu seiner letzten Konsequenz geführt, ergibt sein Gegenteil: den absoluten Film“, so Béla Balázs. Erwähnenswert sind an dieser Stelle zum Beispiel die reflektorischen Farbenlichtspiele von Ludwig Hirschfeld-Mack.

Ehrhardts erster Film, *URKRÄFTE AM WERK*, widmete sich den von der Natur hervorgebrachten Formen im Wattenmeer und könnte sich an der Schwelle zwischen Kulturfilm und „absolutem Film“ befunden haben (wir können das nur vermuten:

³ Vgl. Kerstin Stutterheim: Gezüchtet und geopfert. Der Tier- und Naturfilm. In: Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik*. Stuttgart 2005, S. 173–186.

⁴ Béla Balázs: *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt am Main 2001, S. 85. Dort auch das folgende Zitat.

der Film ist verschollen). Für Ehrhardt stellte das Watt eines jener großen, unberührten Gebiete dar, in denen „die urhaften Kräfte der Erde noch unmittelbar am Werk“ waren.⁵ Solche Gebiete, in denen ihm als Filmemacher und Fotografen Schöpferkräfte in einer ungestörten und besonders sinnfälligen Weise entgegen traten, ergriffen ihn tief. Diese emotionale Berührung wollte er in seinen Filmen weitergeben und zugleich auch den wissenschaftlichen „Urgrund allen Seins“ darstellen. Im Kulturfilm sah er die ideale Form, um dem „Neuen Menschen“ in der zivilisierten und sich entwickelnden Gesellschaft eine neue erkenntnisreiche Form des Sehens beizubringen. Sein Anliegen, das messianische Züge trug, war es, das Erkennen einer ewigen Bewegtheit in einer Landschaft, „das tiefe Erlebnis einer immer neu formenden Kraft, das Erlebnis einer ewig tätigen Schöpfung“ zu vermitteln.⁶

Dieses Anliegen steht hinter Ehrhardts Interesse an sich stetig verändernden Landschaften, das sich von seinem Debütfilm bis zum Spätwerk durchzieht. Das lassen bereits die Titel einiger seiner Filme erkennen: *NORDISCHE URWELT* (1941), *GLETSCHER UND IHRE STRÖME* (1962), *EIS – GRÖNLÄNDISCHE SKIZZEN* (1962), *VULKANISCHES ANTLITZ* (1962), *IMPRESSIONEN AUS DER URLANDSCHAFT ISLANDS* (1962) und *BLUME DES MEERES. MADEIRA* (1957) sowie *INSEL IM OZEAN – MADEIRA* (1975).

Um die Beziehungen zwischen Ehrhardts von Ernst Haeckel und Johann Wolfgang von Goethe inspirierten Vorstellungen vom „organischen Ganzen“ einerseits und der Ästhetik der fotografischen und filmischen Avantgarde andererseits etwas genauer zu fassen, lohnt sich ein Blick zurück auf Ehrhardts Zeit am Bauhaus und seine künstlerische und geistige Entwicklung.

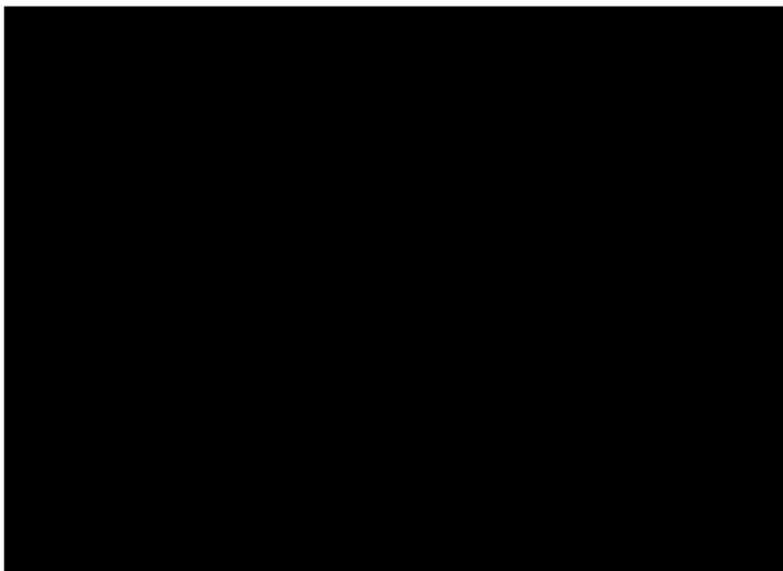
Einer der Bauhaus-Meister, die Ehrhardt beeinflussten, war László Moholy-Nagy: Er suchte nach einem „unsichtbaren Gesetz“, mit dem sich der Reichtum der Linien regeln ließe. Ausgehend von der Beschäftigung mit der Malerei des Futurismus und Kubismus entwickelte er eine „vision in motion“ und wollte mithilfe des Films, der dynamischen Plastik und der Lichtmaschinen die statische Malerei überwinden.⁷ Moholy-Nagy interessierte sich nicht nur für Abstraktionen und deren moderne technische Umsetzung, sondern „entwickelte auch im filmischen Bereich seine Gedanken innerhalb der Interessen, die für ihn stets grundlegend blieben: die Suche nach einer neuen Beziehung zwischen Mensch und Welt durch die neuen, vor allem optischen Instrumente, wie sie die Technologie gerade herstellte.“

Wie Moholy-Nagy in seinem Buch über das Neue Sehen und die Fotografie, *Malerei, Fotografie, Film* (1925) schrieb, war die Fotografie in der Lage, neue formale Beziehungen zu schaffen – zum einen durch eine neue sinnlich wahrnehmbare

⁵ Alfred Ehrhardt: *Fotografische und filmische Gestaltung in der Gegenwart*. Berlin 1932, S. 23. Zum folgenden vgl. ebd. S. 7–21.

⁶ Ebd., S. 13.

⁷ Vgl. Gianni Rondolino: László Moholy-Nagy. Malerei, Fotografie, Film. In: László Moholy-Nagy, Renate Rüdiger (Red.): *László Moholy-Nagy. Ausstellungskatalog*. Stuttgart 1991, S. 13–20. Das folgende Zitat ebd., S. 17.



Alfred Ehrhardt, 1940 (Alfred Ehrhardt Stiftung)

„Form“, zum anderen durch die objektive Registrierung von wirklichen Gegensätzen und Tatsachen.⁸ Ehrhardt war zwar von diesen Theorien beeinflusst, ging in seiner fotografischen Arbeit wie auch im Kulturfilm jedoch nicht den gleichen Weg der Abstraktion. Er vertrat eine andere Vorstellung des Verhältnisses von Mensch und Gesellschaft; sie war bei ihm weniger von der linken Avantgarde und ihrer Utopie bestimmt.

Als Reaktion auf die modernen Strömungen der 1920er Jahre entwickelte Ehrhardt, der sich selbst einer gerade begonnenen neuen Epoche angehörig fühlte, eine Theorie der Kräfte und der Mitte. Die Ausdrucksformen künstlerischer, gesellschaftlicher, wissenschaftlicher, politischer und religiöser Art seien noch sehr im Entstehen begriffen und unfertig, meinte er. In nicht allzu langer Zeit werde das von ihm angestrebte „Prinzip der Mitte“ wieder als Basis alles künstlerischen Schaffens zurückkehren. Seiner Ansicht nach müsse man wieder an die enge Verbundenheit der Dinge untereinander erinnern und „vor allem an das gewaltige Urelement des schaffenden und erhaltenden Rhythmus.“⁹ Der Rhythmus galt ihm als Basis aller künstlerischen Gattungen; er war für ihn die Mitte der Kunst und verwies auf das „Prinzip der Mitte“: „Rhythmus ist die elementarste

⁸ Vgl. ebd.

⁹ Alfred Ehrhardt: *Wende-Synthese*. Manuskript. Berlin 1929, S. 3f. (Archiv der Alfred Ehrhardt Stiftung) Das folgende Zitat ebd.

Gewalt des gesamten Seins. Alles seiende ist dieser gewaltigen Macht unterworfen. Sie schafft, sie schwimmt empor und schwingt in Tiefen. Rhythmus bestimmt die Zäsuren der Dinge und Geschöpfe, er lässt werden und vergehen im großen gesetzvollen Ablauf. Rhythmus gibt ihnen ihren großen Sinn, er schwingt die spiralen Kurven der Menschheitsentwicklung. Rhythmus ist der Gestalter und wir sind seine Geschöpfe und sind zutiefst von ihm durchflutet, bestehen aus seinem eigenen Stoff.“

Neben dem Rhythmus des Lebens sprach Ehrhardt in diesem Text von 1929 ein Motiv an, das sich durch sein Werk zog: die Spirale. Deutlich zeigte sich hier auch, wie stark seine Hinwendung zur Natur aus seinem Verständnis der Moderne der 1920er Jahre heraus entwickelt war. Beeinflusst von seinen Bauhaus-Lehrern Wassily Kandinsky und Paul Klee suchte er nach Korrespondenzen zwischen Natur, Schöpfung und abstrakter Kunst. Es war die Suche nach genau jenen Korrespondenzen zwischen Natur, Schöpfung und abstrakter Kunst, die Ehrhardts Kulturfilmschaffen lebenslang prägte.

Themen und Formen. Weitere große Themenkomplexe im Werk Ehrhardts waren die Kunst und das künstlerische Schaffen, religiöse Bildwelten sowie der naturnah tätige Mensch. So realisierte er Filme über Ernst Barlach, Tilman Riemen-schneider und Edward Grieg, über afrikanische Kunst, süddeutsche und norddeutsche Barockorgeln, Marienplastiken und moderne Malerei und Plastik auf der zweiten Documenta-Kunstaussstellung von 1959.

Seine Filme lassen sich aber nicht nur inhaltlich, sondern auch formal kategorisieren: In jene Filme, deren Ästhetik eher dem klassischen Kulturfilm verpflichtet war und jene, die an Traditionen des „absoluten Films“ anknüpften.

Beispielhaft für einen klassischen Kulturfilm ist *SCANNO – FELSENNEST IN DEN ABRUZZEN* (1954). Der Film beginnt mit einer weiten Totale, einem Schwenk und einem „Ransprung“, die uns an den Ort heranführen. Auch die Musik ist im traditionellen Kulturfilmstil gehalten, orchestral romantisch. Zu fröhlichem Flötentönen sieht man blühende Obstbäume und das beeindruckende Gebirgs Panorama. Der Kommentarsprecher erklärt im Duktus alter Ufa-Kulturfilme die geografische Lage und beschreibt noch einmal, was wir im Bild sehen können. Er fungiert als „voice of god“ und allwissender Lehrer, wenn er einen Vergleich zu den Inka-Siedlungen in den Anden Südamerikas zieht. Er buhlt um Respekt für den Filmemacher, der sich „nach langer beschwerlicher Reise“ zu einem Ort begeben habe, an dem im Mai noch Schnee liege und wohin noch vor kurzem nur steile Maultierpfade geführt hätten. Früh am Morgen beobachtet man Frauen, die „in ihren schönen kupfernen Gefäßen“ Wasser holen. Eine Schafherde läuft über die Straße, ein Mann geht mit seinen Schafen die Treppe herunter, die Schafherde wird abgelöst von einer Ziegenherde, gefolgt von vielen Kindern. Junge Mädchen waschen am Fluss, und man sieht die Männer des Dorfes beim Wegebau. All dies wird begleitet von Blicken in die schöne Landschaft und untermalt mit fröhlich romantischer Musik.

Wenn der Kommentarsprecher auf das „starke Rückgrat der fleißigen Frauen“ verweist, das in den steinigen Gassen Wagen und andere Transportmittel ersetzt, klingt dies beinahe so, als sei das ein Idealzustand. Ebenso scheint es beinahe erstrebenswert, dass sich das Leben auf den Straßen abspielt, weil die Häuser zu klein und dunkel sind. Schön ins Bild gesetzt und bestaunt werden die unterschiedlichsten Menschen, die in Scanno leben. Ein wenig erinnern diese Bilder an deutsche Kulturfilme aus den späten 1930er und frühen 1940er Jahren, etwa *IM LANDE WIDUKINDS* (1935), *IM TAL DER SENSENSCHMIEDE* (1942) oder *DER LETZTE EINBAUM* (1944). Sie vermitteln eine Atmosphäre, die man als „das bäuerliche Früher“ bezeichnen kann, als eine Zeit der Trachten und Bräuche, eine Zeit, „die noch lebendige Vergangenheit und reale Geschichte ist“: „Es ist die Zeit der Eltern, sozusagen die ‚normale‘ Zeit. Der damalige Wohlstand basierte auf zwei Elementen: dem Besitz von Boden und Vieh einerseits und der Lohnarbeit andererseits.“¹⁰

Ähnlich wie der Film über Scanno waren viele Kulturfilme zuvor in einem archaischen, vormodernen Milieu angesiedelt. Man sah weder Autos noch anderes technisches Gerät, das eine zeitliche Einordnung nahe gelegt hätte. Viele Kulturfilme dokumentierten auf den ersten Blick Formen des ländlichen, dörflichen oder kleinstädtischen Lebens, das sich vom Leben in den modernen Großstädten geradezu diametral zu unterscheiden und einer vergangenen Epoche anzugehören schien; vor allem aber verwiesen diese Filme auf ein scheinbar zeitloses, daher auch zu idealisierendes, entbehrungsreiches wie naturnahes Leben als Alternative zu dem mit der Moderne und der Weimarer Republik assoziierten Leben in den Städten. *SCANNO – FELSENNEST IN DEN ABRUZZEN* entsprach damit einer Tendenz des Kulturfilms der 1950er Jahre, die die von den Nationalsozialisten betonte und ideologisch überhöhte Opposition von Großstadt und Land fortsetzte.

Auch in Ehrhardts Film wird das Leben auf dem Lande romantisiert und erscheint als das wahre, reinere, bessere Leben. Der Alltag, den er zeigt, ließe sich zeitlich nicht einordnen, würde der Kommentarsprecher nicht im Präsens reden. Am Schluss steht eine Passage über den Sonntag: Sie beginnt mit einer Vorführung der Sonntagstracht junger Frauen, die – laut Sprecher – eine Ähnlichkeit mit der friesischen Tracht aufweist. „Ebenso auffallend ist, wie viele blonde und blauäugige Menschen in den Abruzzern leben. Reste transalpiner Völker, die vor hunderten von Jahren nach dem Süden gingen und sich in den entlegenen Bergsiedlungen ziemlich rein erhalten konnten“, so der Sprecher. Während so ein Kommentar heute verwundern oder erschrecken mag, war dies Mitte der 1950er Jahren nicht ungewöhnlich. Es war die Zeit der Heimatfilme, einige von ihnen erfolgreiche Remakes von Filmen aus dem „Dritten Reich“. Bildsprache und Kommentarton von *SCANNO – FELSENNEST IN DEN ABRUZZEN* lassen hier inhaltliche,

¹⁰ Lucie Varga, Peter Schöttler: *Zeitenwende. Mentalitätshistorische Studien, 1936–1939*. Frankfurt am Main 1991, S. 148.

formale und ideologische Kontinuitäten aus der Zeit des Nationalsozialismus erkennen. Diese finden sich selbst in der Arbeit eines Filmemachers, dessen Schaffen durch die Politik der Nationalsozialisten zunächst beeinträchtigt wurde und der zuvor ein distanzierendes Verhältnis zum Regime eingenommen hatte.¹¹

Parallel zu einem der Kulturfilm-Ästhetik verpflichteten Film wie SCANNÖ – FELSSENEST IN DEN ABRUZZEN drehte Ehrhardt Filme, die an die Tradition des „absoluten Films“ der 1920er Jahre anknüpften, darunter SPIEL DER SPIRALEN (1951) und TANZ DER MUSCHELN (1956). Er entfernte Objekte aus ihrer angestammten Umgebung, ließ sie zur reinen Erscheinung und in sich ruhenden Realität werden. Durch extreme Großaufnahmen und einen neutralen Hintergrund werden aus den Muscheln abstrakte Formen; sie verwandeln sich in Strukturen, die sich – wie die Formen im „absoluten Film“ – rhythmisch bewegen: Der Film scheint die naturalistische Abbildung der Wirklichkeit zu verneinen und eine andere Wirklichkeit der Dinge zu postulieren. Ehrhardt suchte hier den Urgrund der Natur in der Schönheit der Struktur.

Mit SPIEL DER SPIRALEN und TANZ DER MUSCHELN gelang es Ehrhardt, seine zu Beginn seines filmischen Schaffens formulierte Intention umzusetzen, „reine und wirklich neue Filmwerke“ aus einem Guss zu schaffen und eine Einheit zwischen der Idee und den darstellenden Mitteln zu erreichen.¹² Die ihn interessierenden Erscheinungsformen der Natur filmt er so, dass wir ein Spiel von Formen und Strukturen erleben und die tatsächlichen Muscheln und Korallen fast vergessen. Der Kreis zu seinem bereits früher geäußerten Wunsch, einen „grafischen Tonfilm“ als Teil des Kulturfilms zu etablieren, schließt sich hier.¹³ Die Tradition der grafischen Zeichnung in der deutschen Kunst sollte ihre Fortsetzung im grafischen Tonfilm erfahren.

Symbiosen. Eine Symbiose aus klassischem Kulturfilm und „absolutem Film“ schuf Ehrhardt in Zwischenwerken wie GLETSCHER UND IHRE STRÖME (1962) und KOCHENDE ERDE (1962), deren Gestaltung sich einerseits mit möglichst grafisch wirkenden und montierten Aufnahmen im Rhythmus zur Musik an die Kunst der Avantgarde anlehnte und die andererseits mit einem Kommentarton versehen waren, wie er seit Mitte der 1930er Jahre im Kulturfilm eingesetzt wurde. Der Kulturfilm-Kommentar setzt üblicherweise faktisch und didaktisch zugleich die Bilder in einen Wirklichkeitsbezug; Zweifel am Gesagten lässt der Duktus der Rede nicht zu.

¹¹ Dass Ehrhardt sich im „Dritten Reich“ auch für die Propagierung der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Mythologie instrumentalisieren ließ, zeigen seine beiden im besetzten Belgien entstandenen Tobis-Kulturfilme LEINEN AUS KORTRYK (1941) und FLANDERNS GERMANISCHES GESICHT (1941). Dazu ausführlich Roel Vande Winkel: Flanderns germanisches Gesicht. Deutsche Kulturfilme über das besetzte Belgien. In: *Filmblatt*, Nr. 36, Frühjahr 2008, S. 5–21.

¹² Ehrhardt: *Fotografische und filmische Gestaltung*, S. 17.

¹³ Vgl. Ehrhardt: *Wende-Synthese* (wie Anm. 9).

GLETSCHER UND IHRE STRÖME beginnt mit einer Karte von Island, um dann in ein eher abstrakt wirkendes Bild umzuschneiden. Es wird eine grafische Idee durch die Kameraarbeit in das Filmbild eingebracht, und die Aufnahmen werden nach den Prinzipien des ästhetischen Konflikts montiert. Das bedeutet, dass vor allem visuelle Kontraste hergestellt werden, indem Linien aufeinander treffen, helle Flächen auf dunkle, Zeichnungen in der Landschaft wie grafische Muster genutzt werden. Die für damalige Zeit außergewöhnliche, nicht-illustrative Musik, von Oskar Sala komponiert und auf dem Mixtur-Trautonium eingespielt, unterstützt die Wirkung des Films. Salas Töne begleiten den ersten Dreiklang von Luftaufnahmen einer Gletscherlandschaft. Sehr bald, bereits nach 28 Sekunden, setzt der Kommentar ein. Wir werden sogleich darüber informiert, dass Island am Rande der arktischen Welt liegt und ein Neuntel der Insel von ewigem Eis bedeckt ist. Derart faktisch sind alle Texte gehalten.

Interessant ist der Rhythmus – es wechseln sich rein visuelle Sequenzen in Avantgarde-Ästhetik und sehr kurze, meist nur wenige Sätze umfassende Kommentarpassagen ab, die sehr genau gesprochen sind und insgesamt wie Untertiteltexte oder Lexikoneinträge wirken. In der Mitte des Films gibt es dann auch kurze, stärker realistische Bilder der phänomenalen Naturkräfte, vor allem der Wasserfälle und der Stromschnellen. Visuell bewegt sich der Film von der Küste ins Innere der Insel und wieder zurück zur Küste, unternimmt dramaturgisch gesehen eine Reise und gibt der eher grafischen Bildgestaltung eine lineare Basis.

KOCHENDE ERDE ist ein bemerkenswertes Pendant von GLETSCHER UND IHRE STRÖME. Hier werden Bilder und atmosphärische Töne der Dampf-Quellen, Schwefel-Vulkane und Geysire auf Island als reine Beobachtungen, ohne jeden Kommentar oder Musik montiert. Die Natur kann in ihrer Kargheit und Schönheit pur bewundert werden, ohne einer Übersetzungsleistung, Interpretation oder Belehrung zu dienen. Der Film nimmt das Publikum auf eine Entdeckungsreise durch Island mit, bietet ihm ein rein visuelles Erlebnis, versetzt es in Staunen.

Schaut man zurück auf das Filmschaffen von Alfred Ehrhardt, so kann man ihn als einen Künstler beschreiben, der stets auf der Suche war: Er schuf sowohl klassische Kulturfilme wie auch rein visuell wirkende, klar rhythmisierte, musikalisch Werke, die sich unverkennbar an den „absoluten Film“ und die künstlerische Moderne der Weimarer Republik anlehnten; nicht zuletzt schuf er Filme, die diese beide unterschiedlichen Ansätze zu verknüpfen suchten und in denen seine verschiedenen Talente und seine Weltvorstellung zu einer Einheit verschmolzen. In produktions- und mediengeschichtlicher Hinsicht ist festzustellen, dass Ehrhardt – wie ein *auteur* und autonomer Künstler – im kommerziellen Umfeld des Kulturfilmschaffens in der Bundesrepublik immer wieder auf die gleichen Themen und Materialien zurückkam. Das gefilmte Material gestaltete er – nicht selten begleitet von der Publikation eines Fotobildbands – zeitlich wohl parallel (wie die Variation eines Themas) mal auf eher herkömmliche Weise im Stil eines Kulturfilms, mal in Form eines „reinen“, frei schwebenden, abstrakten Films.

NORDISCHE URWELT

Deutschland 1941 / Regie, Kamera: Alfred Ehrhardt / Musik: Georg Vollerthun / Produktion: Tobis-Filmkunst GmbH, Berlin / Zensur: 12.9.1941, B.55883, jugendfrei
Kopie: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, Ton, 466 m, 17 Minuten

SPIEL DER SPIRALEN

BRD 1951 / Regie, Kamera, Schnitt: Alfred Ehrhardt / Musik: Johann Sebastian Bach / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / FSK: 10.10.1951, Nr. 3293, ab 6 Jahre, feiertagsfrei / Prädikat: Besonders wertvoll / Auszeichnungen: Bundesfilmpreis 1952; I. Preis für beste Kamerarbeit, Internationale Filmfestspiele Vancouver 1958
Kopie: Landesinstitut für Lehrerbildung und Schulentwicklung (LI), Hamburg, 35mm, s/w, Ton, 395 m, 14 Minuten

SCANNO – FELSENNEST IN DEN ABRUZZEN

BRD 1954 / Regie, Kamera, Schnitt: Alfred Ehrhardt / Musik: Walter Girnatis / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / FSK: 10.3.1954, Nr. 7550, Jugendgeeignet, Jugendfördernd, feiertagsfrei / Prädikat: Wertvoll
Kopie: LI, Hamburg, 35mm, s/w, Ton, 406 m, 15 Minuten

TANZ DER MUSCHELN

BRD 1956 / Regie, Kamera, Schnitt: Alfred Ehrhardt / Elektronische Klänge: Wilhelm Keller, Bernhard Aign / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / FSK: 23.3.1956, Nr. 11839, Jugendgeeignet, Jugendfördernd, feiertagsfrei / Prädikat: Besonders wertvoll / Auszeichnungen: Diploma of Merit, Internationales Film-Festival Edinburgh, 1956; Taga d'Oro, Rassegna del Film Scientifico, Universität Rom, 1959
Kopie: LI, Hamburg, 35mm, s/w, Ton, 429 m, 16 Minuten

GLETSCHER UND IHRE STRÖME

BRD 1962 / Regie: Alfred Ehrhardt / Assistenz: Walter Dobert, Jens Ehrhardt / Musik: Oskar Sala / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / Prädikat: Besonders wertvoll / Auszeichnungen: Fipresci-Preis der Internationalen Filmkritik, Festival Città di Trento 1963; Ehrenvolle Auszeichnung, Internationales Farbfilmfestival Barcelona 1968
Kopie: LI, Hamburg, 35mm, Farbe, Ton, 10 Minuten

KOCHENDE ERDE

BRD 1962 / Regie: Alfred Ehrhardt / Assistenz: Rainer Stuhlmacher / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / Prädikat: Wertvoll / Auszeichnungen: Sonderpreis, Internationales Festival Città di Trento 1964 / Kopie: LI, Hamburg, 35mm, Farbe, Ton, 11 Minuten

KORALLEN – SKULPTUREN DER MEERE

BRD 1964 / Regie: Alfred Ehrhardt / Assistenz: Rainer Stuhlmacher / Musik: Oskar Sala / Produktion: Alfred Ehrhardt-Film, Hamburg / Prädikat: Besonders wertvoll
Kopie: LI, Hamburg, 35mm, s/w, Ton, 11 Minuten