



HAL
open science

**Das Vorprogramm. Lehr- / Gebrauchs- / Propaganda- /
unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am
Oberrhein, 1900- 1970. Eine französisch-deutsche
Vergleichsstudie**

Christian Bonah, Tricia Close-Koenig, Gabrielle Moser, Philipp Osten,
Alexandre Sumpf

► **To cite this version:**

Christian Bonah, Tricia Close-Koenig, Gabrielle Moser, Philipp Osten, Alexandre Sumpf (Dir.). Das Vorprogramm. Lehr- / Gebrauchs- / Propaganda- / unveröffentlichter Film in Kinos und Archiven am Oberrhein, 1900- 1970. Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie. Verlag A 25 Rhinofilm, 2015. hal-03106605

HAL Id: hal-03106605

<https://hal.science/hal-03106605>

Submitted on 11 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Aus Sicht des Publikums war das Vorprogramm ein Ärgernis. Dort liefen belehrende Kulturfilm, streng didaktische Aufklärungsfilm, die vor Alkohol oder Geschlechtskrankheiten warnten und Wochenschauen, die bisweilen übelste Propagandabotschaften enthielten. Aus historischer Sicht aber ist es der spannendste Teil des Kinoabends. Über drei Jahre hinweg hat eine Gruppe von Wissenschaftlern aus Straßburg und Heidelberg historische Filmprogramme auf der Basis von Archivmaterial aus Frankreich und Deutschland rekonstruiert. Neben Filmen aus dem klassischen Kino-Vorprogramm kamen Amateurfilme, Lehrfilme und Industriefilme zur Aufführung. Am Beispiel des Oberrheins schildert dieser Band ein Stück vergessener Kino-Geschichte auf beiden Seiten eines Flusses, der hier mehr als Bindeglied denn als Grenze aufgefasst wird. Das Buch führt durch die regionalen Film-Archive im Elsass und im Südwesten Deutschlands, es erzählt die Kino-Geschichte von Straßburg, Heidelberg, Karlsruhe und Ladenburg, analysiert Industriefilme von BAYER, das Kino nach dem Ersten Weltkrieg, Filme für Kinder, Hungerfilme, Anatomie-Filme, Kolonialismus-Filme, einen Propaganda-Film über den Rhein und die filmische Darstellung von Wasserkraft als Sinnbild von Tradition und Moderne. Der Zeitraum, den die französisch-deutsche Vergleichsstudie in den Blick nimmt, reicht von den Wanderkinos der Jahrmärkte um 1900 bis zu den Lehrfilmen aus den Psychiatrien der Universitäten Straßburg und Heidelberg in den 1970er Jahren.

Das Vorprogramm

Osten, Moser, Bonah, Sumpf,
Close-Koenig, Danet (Hg.)

OSTEN, MOSER, BONAH,
SUMPFF, CLOSE-KOENIG,
DANET (HG.)



DAS VORPROGRAMM

LEHRFILM, GEBRAUCHSFILM,
PROPAGANDAFILM,
UNVERÖFFENTLICHTER FILM
IN KINOS UND ARCHIVEN
AM OBERRHEIN, 1900-1970



ISBN 978-3-00-049852-7



Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER) | *Dépasser les frontières : projet après projet*
Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert | *Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt*



Philipp Osten, Gabriele Moser, Christian Bonah,
Alexandre Sumpf, Tricia Close-Koenig und Joël Danet (Hg.)

Das Vorprogramm

DAS VORPROGRAMM

Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film
in Kinos und Archiven am Oberrhein
1900–1970

Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

Herausgegeben von:

Philipp Osten

Gabriele Moser

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-00-049852-7

Die französische Fassung dieses Buches trägt den Titel:

Le pré-programme. Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit dans les cinémas et archives de la interrégion du Rhin supérieur 1900-1970.
Une étude comparée franco-allemande

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)

Dépasser les frontières : projet après projet

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert

Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt

Redaktion: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer

Layout/Gestaltung: Fabian Zimmer

Umschlag: Fabian Zimmer. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

A25 Rhinifilm, Heidelberg & Strasbourg



Inhalt

Einführung

- 9 **Christian Bonah, Gabriele Moser und Philipp Osten**
RhinFilm – Projektionen von Erinnerung, Geschichte und Identitäten im Gebrauchsfilm. Einleitung.
- 25 **Joël Danet**
Vom Filmbetrachtungstisch in den Kinosaal. Programmgestaltung, Darstellung und Übermittlung von Archivmaterial im Rahmen der Vorführungen des „Rhinfilm“-Projekts

Filmarchive am Oberrhein

- 39 **Odile Gozillon-Fronsacq**
Filmarchive im Elsass
- 49 **Kay Hoffmann**
Von Gebrauchs-, Kunst- und Amateurfilmen bis zu Videos des Widerstands. Wichtige Zeitdokumente in Filmarchiven entlang des Oberrheins

Filme für Kinder

- 65 **Alexandre Sumpf**
Kino und Kinder im Elsass der Zwischenkriegszeit
- 95 **Philipp Osten**
Attraktion und Belehrung in Kinos und Schulen der Weimarer Republik

Modernisierungsfilme am Oberrhein

- 123 **Fabian Zimmer**
„Gefesselte Naturkräfte“. Zur filmischen Inszenierung von Wasserkraft und Modernisierung

141 **Brigitte Braun und Philipp Stiasny**
„... am Schluß wurde das Deutschlandlied von Allen
stehend mitgesungen“. Der Rhein in Vergangenheit und
Gegenwart (1922) und der Kampf um den Rhein

Stadt, Land, Kino: Heidelberg, Straßburg, Karlsruhe und Ladenburg

169 **Odile Gozillon-Fronsacq**
Kinos in Straßburg 1900–1970

203 **Jo-Hannes Bauer**
„Nicht vergnügungssteuerpflichtig“. Der Gebrauchsfilm, Dokumentar-
und Kulturfilm im Beiprogramm der Heidelberger Kinos 1910–1970

221 **Philipp Osten**
Kleinstadtkino. Lichtspiel in Ladenburg

241 **Kay Hoffmann**
Eine lokale Wochenschau als Spiegel des
bundesdeutschen Wirtschaftswunders. Das Beispiel
Karlsruher Monatsspiegel (1957–1966)

Lehr- und Industriefilme

261 **Christian Bonah und Maike Rotzoll**
Psychopathologie in Bewegung. Zur Geschichte der
Psychiatriefilme in Straßburg und Heidelberg

285 **Sara Doll**
Muskeln, Blut und Entwicklung. Der filmische
Lehrapparat der Heidelberger Anatomie

299 **Christian Bonah**
Lehren und Werben. Ein Blick auf einen Produzenten
wissenschaftlicher Industriefilme: die Bayer-Filmstelle, 1924–1944

Hunger, Krieg und Kolonialismus im Film

315 **Wolfgang U. Eckart**
Kino, Hunger, „Rassenschmach“. Exemplarische Dokumentar- und
Propagandafilme aus dem Nachkriegsdeutschland, 1919–1924

337 **Marion Hulverscheidt**
Der Weg in die Welt. Propagandafilme für deutsche Kolonialschulen

361 **Autorinnen und Autoren**

367 **Dank**

Einführung

RhinFilm – Projektionen von Erinnerung, Geschichte und Identitäten im Gebrauchsfilm

Einleitung

Im Jahr 1925 schlug Lucien Febvre (1878–1956) in einer von der *Allgemeinen Elsässischen Bankgesellschaft* in Auftrag gegebenen Geschichte des Rheins erstmals vor, den Fluss nicht als „natürliche Grenze“ dreier Nationen zu betrachten, sondern ihn als Bindeglied aufzufassen, als einen Raum des kulturellen und wirtschaftlichen Austauschs.¹ Die Studie des französischen Historikers war ambitioniert und mutig. Bis heute jedoch steht ein Konzept aus, nach dem aus der nationalen Geschichtsschreibung eine europäische Kultur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte entstehen könnte. Immerhin hat sich in den vergangenen 30 Jahren eine so genannte *Verflechtungsgeschichte* (*histoire croisée, entangled history*) herausgebildet, die mittlerweile nach wechselseitigen Einflüssen und Querverbindungen fragt.²

Vor diesem Hintergrund ist die Auswahl der in diesem Band versammelten Beiträge und ihrer Quellen zu verstehen: Filme spiegeln wie kaum ein zweites Produkt des 20. Jahrhunderts ökonomische, soziale und kulturelle Entwicklungen. Anhand des Mediums Film lässt sich rekapitulieren, wie Gesellschaften sich in Bezug auf ihre Umwelt darstellen. Sie kolportieren Träume und Erwartungen. Und doch sind sie zugleich gebannt in die Produktionsbedingungen und Sichtweisen ihrer Zeit.

Bilder prägen und strukturieren unser Verständnis der Welt. Zu Beginn des 20. Jahrhundert ist die Erfindung des Kinos ein Wendepunkt für das Verhältnis von Erinnerung, Geschichte und Gesellschaft. Das ist der Ausgangspunkt unseres französisch-deutschen RhinFilm Forschungsprojekts, das sich auf der

1 Vgl.: Febvre, Lucien: Der Rhein und seine Geschichte. Mit einem Nachwort von Peter Schöttler. Frankfurt am Main 2006.

2 Kocka, Jürgen: Comparative Historical Research. German examples. *International Review of Social History* 38 (1993), S. 369–379. Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte (Hg): *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris 2004. Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

Grundlage von *Gebrauchsfilmen* mit Fragen der Sozial- und Kulturgeschichte befasst hat.³ Zu den Quellen gehörten Industrie- und Städtefilme, Produktionen karitativer Einrichtungen (kirchlicher und kommunaler Trägerschaft), Amateurfilme und Lehrfilme sowie dokumentarische Produktionen. Sie sind lokalen Kontexten in der Regel weit enger verbunden als Spielfilme. Da viele dieser Filme in der Form von Werbung, als Kulturfilme, als Wochenschauen oder mit dem Ziel das Publikum in gesundheitlichen Fragen zu belehren vor dem ‚eigentlichen‘ Film gezeigt wurden, haben wir diesem Buch, das sich ihrer Geschichte am Oberrhein widmet, den Titel *Das Vorprogramm* gegeben.

Das an den Universitäten Straßburg und Heidelberg beheimatete Projekt verfolgte das Ziel, die am Oberrhein produzierten und vorgeführten Gebrauchsfilme als kulturelles Phänomen zu studieren, sie aus den Archiven zu heben und durch öffentliche Vorführungen und Diskussionen neue Fragestellungen an eine bislang weitgehend vernachlässigte Quellengattung zu generieren.

Finanziert wurde das Forschungsvorhaben von dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung, von der Region Elsass und von den Bundesländern Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz im Rahmen des *Interreg-Programms WissenschaftsOffensive*. Ziel des Forschungsvorhabens war, auf beiden Seiten des Oberrheins produzierte und vorgeführte Gebrauchsfilme zu ermitteln, sie aus dem Kontext der Archive zu lösen und durch öffentliche Vorführungen Diskussionen anzuregen.

Zu diesem Zweck knüpften die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Projekts Kontakte zu Filmwissenschaftler(in)en ganz unterschiedlicher Art: Darunter waren professionelle und ehrenamtliche Mitarbeiter von Archiven, die mit Engagement daran arbeiten, ihr weitgehend unbekanntes Material zu bewahren und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, Mitglieder gemeinnütziger Kino-Vereine, die ihre großen und kleinen Lichtspielhäuser für unsere experimentellen, zwischen Forschung und Publikumsveranstaltung changierenden Vorführabende öffneten, und Wissenschaftlerinnen, die ursprünglich nicht zu Filmen geforscht haben, die aber in ihrem Alltag (als Anatomie-Präparatorin, Psychiaterin oder Medizinhistorikerin) Filme im Unterricht an der Universität eingesetzt haben. Dementsprechend enthält dieser Band Beiträge, die bereits äußerlich erkennbar aus sehr unterschiedlichen Kulturen historischen Arbeitens stammen. Darunter sind akademische Abhandlungen mit zahlreichen Fußnoten, Essays, Berichte aus der Archivarbeit und der erst im Beginn begriffenen Sicherung audio-visuellen Erbes auf regionaler Ebene.

3 Der Begriff *Gebrauchsfilm* wird eingeführt bei: Elsässer, Thomas: Archives and Archeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 19–34.

Gebrauchsfilm

Im Mittelpunkt des Interesses standen Filme, die mit vielen unterschiedlichen Begriffen bezeichnet werden: Werbefilme, Industriefilme, ephemere Filme, Kulturfilm, Aufklärungsfilm und unveröffentlichte Filme (*film inédit*). Vereinfachend werden sie hier mit dem Oberbegriff „Gebrauchsfilm“ belegt. Gebrauchsfilm sind Filme, deren primäre Bestimmung nicht darin besteht, gegen Bezahlung vorgeführt zu werden, sondern deren Zweck es ist, Zielen außerhalb des Kinos zu nutzen. Gebrauchsfilm dienen nicht in erster Linie dem Filmgenuss eines Publikums, sondern der Werbung, dem Unterricht und der Information. Frühe Filme dieser Art stammen aus der Industrie, sie dokumentierten einen Fertigungsprozess oder leiteten Mitarbeiter in der Ausführung neuer Tätigkeiten an, sie betrieben ‚Wertwerbung‘ im ökonomischen Sinne oder versuchten, die Arbeitssicherheit zu verbessern. In den Anfangsjahren des Kinos ließ sich eine Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Unterhaltungsfilm kaum treffen. Die Faszination für bewegte Bilder war so groß, dass nahezu jedes animierte Motiv dankbar vom Publikum aufgenommen wurde. Eine einfahrende Lokomotive, ein vorbeiziehender Faszingszug, Schiffe auf dem Rhein oder die Wagen der *Usines Citroën* auf dem Fließband – alles taugte dazu, in einer Jahrmarktbude vorgeführt zu werden, solange es sich bewegte und von den damals noch auf Stative gezwungenen Kameras verwacklungsfrei aufgenommen werden konnte. Treffend hat der Filmwissenschaftler Tom Gunning aus Chicago diese Periode als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet.⁴

Mit dem Ersten Weltkrieg begann sich das zu ändern. Filme wurden zu militärischen Zwecken gedreht,⁵ Wanderkinos, die mit Zirkuswagen durch das Land zogen, gehörten bald der Vergangenheit an. Lichtspielhäuser markierten, dass das Kino nunmehr sesshaft und respektabler geworden war. Doch noch über die 1920er Jahre hinaus gab es Filme, die ursprünglich für die Werbung und für Industriemessen gedreht worden waren, und die eine zweite Karriere in Jugendvorführungen und im Schulunterricht erlebten. Gebrauchsfilm fügen sich in die mediale Struktur ihrer Zeit. Mit der Inflation 1921–1923 etablierten sich Ausstellungen als eine neue Informationsquelle, die sehr dankbar aufgenommen wurde. Wanderausstellungen erreichten zu dieser Zeit mit einfachen Mitteln weit mehr Menschen als Tageszeitungen, und der Hauptanziehungspunkt dieser Ausstellungen blieben Kinovorführ-

4 Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsässer, Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*. London 1990, p. 56–62.

5 Bonah, Christian; Laukötter, Anja: Screening Diseases. Sex Education Films in Germany and France in the First Half of the 20th Century. In: *Gesnerus* 72 (2015) [im Druck].

rungen, die fest zum Programm einer jeden, auch noch so kleinen Schau gehörten.

Sehr anschaulich schildert die Ausstellungsspezialistin Marta Fraenkel, die ab 1925 das wissenschaftliche Konzept der mit über 7,5 Millionen Teilnehmern größten Ausstellung der Weimarer Republik koordiniert hatte, welche ernste Konkurrenz Filme für die klassischen Ausstellungsmedien der Bilder, Dioramen, Schautafeln und Objekte darstellte – eine Entwicklung, der sie durchaus kritisch gegenüberstand. Über die Planung der Ausstellung *Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei)* schrieb Marta Fraenkel rückblickend im Jahr 1927:

„Mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit wurde in allen [...] Vorbereitungen immer wieder der Vorschlag von Filmdarstellungen zur Sprache gebracht. Es bedurfte oft wirklich schwieriger Überredungskünste der Ausstellungsleitung, um die einzelnen, man möchte fast sagen im Banne des modernen Belehrungsmittels ‚Kino‘ stehenden Persönlichkeiten davon zu überzeugen, daß Filme wohl eine vorzügliche Volksbelehrungsmethode, nicht aber eine Ausstellungsmethode seien. [...] Abgesehen von den undurchführbaren technischen Schwierigkeiten, die sich einer Filmaufführung in jedem beliebigen Raume entgegen stellen, wurde von der Ausstellungsleitung immer wieder betont, daß die Psychologie eines Ausstellungsbesuchers die eines Wanderers, nicht aber die eines Theaterbesuchers sei.“⁶

Die Kritik nutzte wenig. Die Aussteller der Düsseldorfer Großausstellung *GeSoLei* luden zu Kinovorführungen und es wurden zahlreiche Duoskop-Apparate (Tageslicht-Betrachtungsgeräte) aufgestellt, die 500 Meter Filme (mit einer ungefähren Spieldauer von 10 Minuten) auf eine Mattscheibe projizierten. Ernüchtert bilanzierte Marta Fraenkel ein Jahr später, den mit „Schönheitsfehlern“ und „Kinderkrankheiten“ behafteten Geräten „und ähnlichen Apparaturen [werde] eine wesentliche Rolle in der Volksbildungsarbeit der nächsten Zeit zufallen“.⁷

Ein überwiegender Teil der Gebrauchsfilme sind sogenannte „ephemere“ „vergängliche“ bzw. „flüchtige“ Filme. Sie erfüllten ihren Zweck innerhalb einer begrenzten Zeit. Werbefilme gehören dazu, die der Ankündigung von Ereignissen dienten, und vor allem die so genannten Wochenschauen, die über aktuelle Ereignisse berichteten. Die ‚Halbwertszeit‘ dieser Filme unterlag einem historischen Wandel: Wochenschauen wanderten von Kino zu Kino, oft

6 Fraenkel, Marta: Allgemeine organisatorische Fragen der Wissenschaftlichen Abteilungen. In: Schlossmann, Arthur (Hg.): *Ge-So-Lei. Große Ausstellung Düsseldorf 1926. Für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. Düsseldorf 1927*, S. 397–420, dort S. 409.

7 Ebd.

existieren weniger als zehn Kopien von einem Nachrichten-Film. Es konnte vier Monate dauern, bis die Bildberichte die Vorführsäle in kleinen Orten auf dem Land erreichten. In Deutschland änderte sich das ab 1933. Das Propagandaministerium verfügte, die Zahl der Kopien so zu erhöhen, dass jede Wochenschau alle Kinos des Reiches innerhalb von sieben Tagen durchlaufen konnte. Kopien ein und derselben, vorzensierten Version ersetzen nun die Nachrichten-Filme kleinerer, regionaler Produktionsfirmen. Die Frequenz neuer, nun aber staatlich ausgewählter und bearbeiteter Nachrichten nahm zu. Auch in Frankreich zirkulierten die *actualités cinématographiques* der vier großen Filmproduzenten (*Pathé, Gaumont, Éclair* und *Eclipse*) seit dem Ersten Weltkrieg immer schneller und weiträumiger. Brüche ergaben sich im französischen Kontext nicht so sehr in der Zwischenkriegszeit, sondern eher aus den beiden Weltkriegen und der mit ihnen verbundenen medialen Aufgabe, die Massen zu beeinflussen.

Zum Projekt

Für Deutschland herausragende Projekte, die sich zumindest peripher auch mit der Geschichte der Gebrauchsfilm befasst haben, waren beispielsweise die Zusammenstellung aller heute greifbaren zeitgenössischen Kritiken zu Filmproduktionen des Jahres 1929⁸ und die Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938.⁹ In der als breites Handbuch angelegten, dreibändigen *Geschichte des dokumentarischen Films* standen sie im Zentrum.¹⁰ In jüngster Zeit sind zahlreiche Filmzeugnisse aus der Zeit des Ersten Weltkriegs online zugänglich gemacht worden. Für Frankreich sind die bisherigen Arbeiten zu den vor 1945 produzierten Gebrauchs- und Dokumentarfilmen weniger systematisch angelegt. Zu Dokumentarfilmen existieren Einzelstudien und es gibt eine große internationale Überblicksdarstellung der 1950er Jahre,¹¹ die allerdings nur bedingt mit der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland zu vergleichen ist. Vor 1945 angelegte Zensurkarten gelten als verschollen.

8 Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. Berlin 1993.

9 Veröffentlicht auf der Website des Deutschen Filminstituts unter der URL: www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2ta101.htm.

10 Jung, Uli; Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1, Kaiserreich, 1895–1918. Stuttgart 2005. Kreimeier, Klaus; Ehmann, Anja; Goergen, Jeanpaul (Hg): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2, Weimarer Republik, 1918–1933. Stuttgart 2005. Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, „Drittes Reich“, 1933–1945. Stuttgart 2005.

11 Odin, Roger: L'âge d'or du documentaire. Europe années cinquante (Bd. 1 & 2). Paris 1998.

Neu an unserem Projekt sollte der Ansatz sein, Filme im Kontext ihrer Präsentation zu untersuchen. Wir wollten Filme als Episteme auffassen, das bedeutet, die materielle Kultur und die Bedingungen ihrer Vorführungen zu berücksichtigen. Dieses Buch stellt daher nur einen geringen Teil der Ergebnisse des Projekts dar. Unser Ziel, der Öffentlichkeit einen filmischen Blick auf die Vergangenheit des Oberrheins zu ermöglichen, haben wir mit den Mitteln der Filmvorführungen, Diskussionen und Vortragsreihen verfolgt.

In dem auf diese Einleitung folgenden Beitrag von Joël Danet wird das Konzept der Vorführungen in der Region Alsace eingehend beschrieben. An dieser Stelle soll kurz auf Besonderheiten der Publikumsvorstellungen in Deutschland eingegangen werden. Konfrontative nationalistische Aggressionen und die völkerrechtswidrige Besetzung französischer Gebiete im Zweiten Weltkrieg bestimmten die Geschichte des Oberrheins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so sehr wie in kaum einer anderen Region Westeuropas. Die Frage nach der propagandistischen Funktion von Gebrauchsfilmen bildete daher einen Schwerpunkt der Diskussionen auf unseren Vorführabenden.

Bei der Auftaktveranstaltung für das Projekt, die im historischen Kino *Odyssée* in Straßburg stattfand, liefen unmittelbar hintereinander zwei damals 75 Jahre alte Wochenschauen aus dem Jahr 1937: eine deutsche und eine französische. Beide zeigten, und zwar zu einem erheblichen Teil mit denselben, bei internationalen Agenturen eingekauften Bildern, die Verhandlungen und die Folgen des *Münchener Abkommens*. Doch wo die deutsche Version, immer wieder aus neuen Perspektiven aufgenommen, den als Auto-korso-Triumpfzug inszenierten Einzugs Hitlers in den annektierten Teil der Tschechoslowakischen Republik präsentierte, zeigte die französische Fassung Flüchtlingslager und entsetzte Reaktionen. Dass beide Wochenschauen unkommentiert hintereinander auf großer Leinwand in einem historischen Ambiente zu sehen waren, löste Irritationen aus, die anschließend zu einer lebhaften Diskussion im Publikum führten.

Die in Straßburg gewonnenen Erfahrungen haben wir aufgenommen. Im Jahr 2013 wurden für ein Heidelberger Publikum Filmabende aus dem November 1938 rekonstruiert, die genau den Programmen entsprachen, die am Abend der Pogrome vom 9. November in den Kinos der Universitätsstadt gelaufen waren. Anhand von historischen Zeitungsberichten und Werbeanzeigen haben wir Vorfilme, Werbeprogramm, Wochenschauen und Spielfilme identifiziert. Sie waren zu einem großen Teil im Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin vorhanden und wurden für die Vorführungen ausgeliehen; Begleitvorträge rahmten die Diskussionen. Und doch durfte die Rekonstruktion der Filmabende von 9. November 1938 nicht ohne sichtbare Brüche auskommen. Das für ein heutiges Kinopublikum ungewohnte Wechseln der Filmrollen wurde für Vorträge und Kontextualisierungen genutzt. Auch bei einem

historisch nicht bewanderten Publikum schärft die Beschäftigung mit alten Filmen die Sensibilität für Vereinfachungen und Plattitüden und fördert das Gespür für die Argumentationsstrategien ideologischer Agitation. Propagandistische Ziele der Filme werden desavouiert.

Allgemein bekannt ist, dass ein Großteil der in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland hergestellten Filme ohne offensichtliche NS-Symbole auskamen, obwohl deren Produktionen von den Entwürfen der Drehbücher über die Auswahl der Schauspieler bis hin zur Kameraführung sorgsam vom Propagandaministerium überwacht worden waren. Ideologie sollte nicht sichtbar werden, jedenfalls nicht auf den ersten Blick. Weniger bekannt ist, dass bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges in deutschen Kinos ganz selbstverständlich auch Hollywoodfilme, französische, britische und viele weitere internationale Produktionen gezeigt wurden. Auch diese Filme sollten Publikum in die Kinos ziehen. Umso größer war die Bedeutung des Vorprogramms, und das galt nicht nur für die akribisch durchgestalteten Wochenschauen, sondern auch für die anderen Gebrauchsfilme.

Es ist in Vergessenheit geraten, wie viele performative Akte die Vorführungen in Lichtspielhäusern der NS-Zeit enthielten. An den zahlreichen Gedenk- und Feiertagen des Regimes marschierten Formationen der Hitler-Jugend auf, es gab Ansprachen und Darbietungen. Von dem Applaus für Akteure, Musikanten und Vorführer profitierte automatisch auch das ideologische Konzept. Und nicht zuletzt wurde der Konsum „staatspolitisch wertvoller, volksbildender“ Filme durch die vorab von den Tageszeitungen gedruckten Besprechungen ausgewählter „Filmberichterstatter“ sorgsam vorbereitet.

Viele solcher Details offenbarten sich in den Analysen gemeinsam mit dem Publikum, das sich mittels von uns zusammen gestellter Kopien der historischen Zeitungsberichte auf die Veranstaltungen vorbereiten konnte. Unsere Beobachtungen aus den Filmvorführungen sind in viele der Beiträge dieses Bandes eingeflossen. Unser Publikum, und vor allem die Schülerinnen und Schüler, mit denen wir intensiv im Rahmen von Sondervorführungen diskutieren konnten, haben uns zu neuen Blickwinkeln auf alte Filme geführt.

Eine zweite Vorgehensweise, die im Rahmen unseres Projekts erarbeitet wurde, betrifft die Unterschiede der identifizierten, gesichteten und analysierten Gebrauchsfilme. Forschungsfilme, Lehrfilme, Kulturfilme, Industriefilme, Werbefilme, Städtefilme und Wochenschauen oder Amateur- und Familienfilme und ‚home movies‘¹² sind nicht nur Ausdruck visueller Vielfalt, sie eröffnen auch die Möglichkeit, Filme mit sehr unterschiedlichen Zielen in den Blick zu nehmen, die sehr verschiedene Zuschauergruppen anspre-

12 Zimmermann, Patricia R.: *ReelFamilies. A Social History of Amateur Film*, Bloomington 1995. Odin, Roger: *Le Film de famille*. Paris 1995. Odin, Roger: *Le Cinéma en amateur*. In: *Communications* 68. Paris 1999.

chen sollten. So liefern diese Filme eine Vielzahl von Perspektiven auf die sich verändernden Gesellschaften auf beiden Seiten des Rheins. Unser 2013 vorgeführter Filmzyklus *Der Wein, das Gold des Rheins* hat dies durch die Nebeneinanderstellung von Werbefilmen, Amateuraufnahmen, Wochenschauberichten zu Weinfesten und Gesundheitsaufklärungsfilmen im Rahmen der Alkoholismus-Bekämpfung getan. In einem deutsch-französischen Spannungsfeld zwischen Wirtschaft, sozialen Bräuchen und Traditionen des Weingenusses und staatlicher Gesundheitspolitik fordert die filmische Gegenüberstellung kritische Fragen heraus. Bei diesem Ansatz ging es also weniger um historische Rekonstruktionen, weniger darum, Vergangenes nachzuerleben, sondern um die Vergegenwärtigung visueller Vielfalt und um den im Blick auf Gesellschaftsformen am Oberrhein und um ihren Wandel im Verlauf des 20. Jahrhunderts.¹³

In ähnlicher Weise wurde ein zweiter Filmzyklus, den wir 2013/2014 aufgelegt haben, dem Thema *Filmpropaganda* gewidmet. Auch hier ging es weniger darum, Propaganda frontal als Kriegspropaganda aufzufassen, sondern darum, von der visuellen Vielfalt ausgehend (und am Beispiel der Oberrhein-Region) zu analysieren, wie filmische Inszenierungen zu argumentieren versuchten, zu wem das Elsass ‚genuin‘ gehöre. Im Zentrum standen hierbei die Fragen, wie sich die Oberrhein-Region in Gemeinsamkeiten und in Unterschieden dem Fortschrittsglauben stellte und schließlich, wie sie politische und gesellschaftliche Neuordnungen ‚im Namen des Friedens‘ entwarf, die den Oberrhein nach 1945 zu einem europäischen Versuchsfeld werden ließen. Letzteres stellen besonders auch die frühen institutionellen Filme des Europarats, wie *Les Pionniers de l'Europe* (COE 1955), bildhaft dar. Der Ansatz, diese Vielfalt vergleichend einander gegenüberzustellen, erzeugt einen empirisch-induktiven Blick, der einem historischen Kaleidoskop gleicht.

Zu den einzelnen Beiträgen

Eines der Ziele des RhinFilm Projekts bestand in dem Vorhaben, die als Quelle dienenden historischen Gebrauchsfilm in die Öffentlichkeit zurückzuführen, um einem heutigen Publikum die Möglichkeit zu eröffnen, sich über einen filmischen Blick auf die Vergangenheit des Oberrheins langfristige Traditionslinien zu vergegenwärtigen und Brüche zu erkennen. Zugleich wollten wir dem Publikum Einblicke in die Arbeit von Historiker(in)en ermöglichen – und, frei nach Marc Bloch, „das Sehen schulen“.¹⁴ Damit stellten

13 Beschreibungen der einzelnen Filmzyklen und die Programme finden auf der Website des Projekts unter der URL:
rhinfilm.unistra.fr/de/veranstaltungen/vergangene-veranstaltungen/.

14 Bloch, Marc: *Apologie pour l'Histoire ou le metier de l'historien*. Paris 1997 (Original 1949).

wir unser historisches Arbeiten einem – vielleicht risikoreichen, sicherlich ungewohnten – direkten Dialog mit der Öffentlichkeit. *Joël Danet* erläutert die praktische Durchführung dieses Konzepts und wertet unsere Erfahrungen aus. Die methodologische Arbeit begann mit der Auswahl eines Filmkorpus, das es ermöglicht, die in den Filmen vorgestellten spezifischen Besonderheiten zu überschreiten und hieraus auf übergeordneter Ebene allgemeinere Fragestellungen zu generieren. Sehr oft veränderten die öffentlichen Vorführungen unsere ursprünglichen historischen Einordnungen. Mit der Mischung aus Einführungsvorträgen, Filmvorführungen und Diskussionen knüpften wir an eine lange Tradition von Vorführpraktiken in Filmclubs und Vereinskinos an, die seit den 1910er Jahren sowohl in Deutschland als auch in Frankreich bestehen.¹⁵ Sie ermöglichen einen Austausch, dessen Resultate irgendwo zwischen Erinnerung und Geschichte verankert sind, in einer Dualität, die nicht immer problemlos ist, und die als solche durch das Projekt thematisiert wird.

Am Anfang des historischen Arbeitens stehen die Archive. Für unser transregional angelegtes Projekt bedeutete dies, Filmsammlungen zu ermitteln, Findbücher abzugleichen und sich in der Archivlandschaft zu orientieren. Die Unterschiede zwischen der Region Alsace und Baden-Württemberg sind beträchtlich. In Stuttgart existiert eine Landesfilmsammlung (LFS) im *Haus des Dokumentarfilms* (HDF).¹⁶ In Straßburg gibt es keine regionale Kinemathek. Dort kümmert sich allein der Verein *Mémoire des Images Réanimées d'Alsace* (MIRA) um das regionale Film-Kulturerbe.¹⁷ Auf nationaler Ebene sind die Unterschiede ebenfalls erheblich. Den *Archives Françaises du Film* steht das *Bundesarchiv Filmarchiv* in Berlin gegenüber. Beide Institutionen sind für den Erhalt, die Erschließung und für die praktische Bereitstellung der Filme von zentraler Bedeutung. Wer historisch arbeitet, ist auf sie angewiesen. Während TV-Produktionen in Frankreich problemlos über das zentralisierte *Institut National Audio-Visuel* mit seinen weitreichenden digitalen Suchmöglichkeiten recherchierbar sind, herrscht auf deutscher Seite eine unübersichtliche, stark regionalisierte Fernseh-Archivlage.

Odile Gozillon-Fronsacq stellt für dieses Buch die für das Projekt relevanten Filmarchive für die französische Seite vor. *Kay Hoffmann* verfasste einen Führer durch die Archivlandschaft auf der deutschen Seite des Oberrheins, wobei er auch Unternehmensarchive und die Sammlungen von Mu-

15 Paech, Anne: Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung. In: Hoffmann, Hilmar von; Schobert, Walter (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt am Main 1989, S. 226–245.
Gauthier, Christophe: La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Paris 1999. Pinel, Vincent: Introduction au ciné-club: histoire, théorie, pratique du ciné-club en France. Paris 1964.

16 hdf.dokumentarfilm.info. Letzter Zugriff am 02 Mai 2015.

17 www.miralsace.eu. Letzter Zugriff am 02 Mai 2015.

seen berücksichtigt und ausführlich auf Sammlungen privater Amateurfilme eingeht. Einen Schwerpunkt widmet er der Medienwerkstatt Freiburg, einem Netzwerk von ca. 50 Filmemachern, das grenzüberschreitend arbeitete, und dessen politisch engagierten Filme heute den Grundstock eines eigenen Archivs bilden. Die Beiträge von Odile Gozillon-Fronsacq und Kay Hoffmann stellen wertvolle Informationen für zukünftige Forschungsprojekte bereit. Aber auch wer nach Filmmaterial für eigene Produktionen sucht, wird die hier gebotene Zusammenstellung wertschätzen. Wir haben von ihrem Wissen ganz maßgeblich profitiert.

Über die Filme hinausgehend, versuchte das RheinFilm Projekt insbesondere auch den Vertrieb und das Publikum der untersuchten Gebrauchsfilme zu beleuchten. Ein spezielles und bisweilen umworbene Publikum stellen Schulkinder (in Frankreich im Alter zwischen sieben und 16 Jahren) dar, die seit den 1920er Jahren sowohl mit dem Schul- und Lehrfilm als auch mit dem allgemeinen Aufklärungsfilm konfrontiert wurden. Für den Zwischenkriegszeitraum untersucht *Alexandre Sumpf*, wie sich die Erziehungspolitik auf der französischen Seite zu Jugendvorführungen stellte, welche Rolle die Spannungen zwischen konfessionellen und nicht konfessionellen Schulen spielten, inwieweit sich nationale Vorgaben in der regionalen Praxis im Elsass niederschlugen. Wiederum fällt der Filmpolitik im Elsass im Hinblick auf die ökonomischen, politischen sozialen Interessen eine Sonderrolle zu: Die Wiedereingliederung des Elsass nach Frankreich wurde durch regional spezifische Erlasse geregelt.

Aber auch Filmvorführungen im familiären Rahmen gehören zu dem, was Kinder zwischen 1918 und 1939 im Elsass auf Leinwänden sehen und erleben konnten – dank der Erfindung des 9,5 mm *Pathé Baby* Formats im Jahr 1914 und des 17,5 mm *Pathé Rural* Formats, das 1922 auf den Markt kam. Ein Überblick über die Ausstattung von Schulen mit Filmprojektoren verweist auf die technische und kostenintensive Seite der Verbreitung des Schulkinos. Die Frage nach Filminhalten und nach der Rolle des Films in der Pädagogik schließt den Kreis und eröffnet die Möglichkeit eines vergleichenden Blicks nach Baden und auf die Kinder der Weimarer Republik. Der anschließende Beitrag von *Philipp Osten* schildert die Rahmenbedingungen von Filmen für Kinder im Deutschland der Kaiserzeit und der Weimarer Republik. Als eine Quelle diente die Zeitschrift *Bildwart*, ein Publikationsorgan, das der von einem Erdkundelehrer geleiteten Preußischen Bildstelle nahestand, die ein sehr enges pädagogisches Konzept vertrat, gleichwohl aber ohne nachvollziehbare demokratische Legitimation die Zulassung von Filmen für Jugendvorführungen im Deutschen Reich kontrollierte.

Der Stummfilm *Gefesselte Naturkräfte* präsentiert die 1926 fertig gestellte Schwarzenbach-Talsperre im nördlichen Schwarzwald als das Werk heroii-

scher Ingenieure. Er zeigt den Stausee und die Bauten im Einklang mit der Landschaft und visualisiert die von dort ausgehende Elektrifizierung Badens als einen Sieg der modernen Technik über die Naturgewalten. Und doch deuten bereits die Aufnahmen in ihrer Monumentalität Ambivalenzen an, die durch die Übertreibungen der Zwischentitel genährt werden. *Fabian Zimmer* belegt in seiner historischen Analyse, dass die vermeintlich so klare Botschaft des Films durchaus die vehementen Debatten über Naturzerstörung und über die neu ausgehandelten Begriffe von Kultur, Heimat, Natur, Technik und Moderne spiegelt. Beispielhaft führt Zimmers Artikel das Potential gründlicher Quellenarbeit vor, die einen Film mit Hilfe schriftlicher Archivalien kontextualisiert und ihn dennoch als eigenständiges Medium auffasst.

Bereits vor 1933 waren Kinos in Deutschland Schauplätze politischer Auseinandersetzungen. Ein markantes Beispiel ist der Film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, dessen Vorführungen im Jahr 1922 regelmäßig in anti-französischen Kundgebungen mündeten. Das lag, wie *Brigitte Braun* und *Philipp Stiasny* in ihrem Beitrag schildern, zu einem erheblichen Teil auch an der Begleitmusik, die das Publikum animierte, vaterländische Gesänge anzustimmen. Wir haben den Film 2014 im Rahmen der Karlsruher Stummfilmtage gezeigt und zur Begleitung den Freiburger Stummfilmmusiker *Günter A. Buchwald* gewonnen. Er spielte einige der in den 1920er Jahren populären nationalistische Weisen an, um sie dann auf dem Klavier und mit vielen weiteren Klangkunststücken zu dekonstruieren. Die Musikbegleitung wurde so zu einer historischen Kontextualisierung mit gleichzeitigem Kommentar.

Die erforschten Filme des Vorprogramms in Kontext ihrer Vorführungen zu untersuchen, setzt Kenntnisse der lokalen und regionalen Kino-Geschichte voraus. Zu Straßburg existieren zwei monographische Abhandlungen von *Odile Gozillon-Fronsacq*.¹⁸ Über die Geschichte der Heidelberger Kinos erschienen Studien in den Jahrbüchern eines sehr engagierten Geschichtsvereins.¹⁹ Vergleichende transnationale Arbeiten zu diesem Thema sind selten. Sicherlich erlauben die hier vorgestellten Beiträge noch keine Gesamtübersicht, aber sie stellen wesentliche Anstöße zu einer Verflechtungsgeschichte

18 Gozillon-Fronsacq, Odile: *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896–1939*. Paris 2003. Gozillon-Fronsacq, Odile: *Alsace Cinéma. Cent ans d'une grande illusion*. Strasbourg 1998.

19 Bauer, Jo-Hannes: „Hingabe an die Gegenwart“. Kinos in Heidelberg vor dem 1. Weltkrieg. In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 3 (1998), S. 179–196. Ders.: „Es wird zu leicht zur Sucht ...“. Kino und Zensur im Heidelberg der zwanziger Jahre. In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 4 (1999), S. 99–120. Ders.: „Sündig und süß ...“. Das Bergheimer Capitol-Kino (1927–70). In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 14 (2010), S. 37–45. Ders.: „Gut Licht und volle Kassen!“ Heidelberger Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg (1945–80). In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 15 (2011), S. 179–196.

der Kinos am Oberrhein dar. Das bis 1918 an den deutschen Sprachraum gebundene Elsaß wurde von der zentralen Reichsadministration überwacht, gleichsam wurde es durch Beziehungen zu Baden und zur Pfalz geprägt. Die Entwicklungen nach 1918, die in dem Beitrag zu Kinos in Strassbourg von Odile Gozillon-Fronsacq dargestellt werden, sind sowohl sozialer als auch technischer und politischer Natur. *Jo-Hannes Bauer* hat zahlreiche unserer Vorführungen im Heidelberger Karlstorkino mit seiner profunden Kenntnis der regionalen Kinogeschichte bereichert. Anhand von Archivquellen, historischen Werbeanzeigen und Zeitungsberichten spürte er für dieses Buch der Geschichte nicht-fiktionaler Filme in den Heidelberger Kinos nach. Die Gebrauchsfilm des Vorprogramms auch in den visuellen Dispositiven ihrer Vorführungen zu verorten, war ein grundlegender Ansatz unseres Projekts.

Am Beispiel der badischen Kleinstadt Ladenburg schildert *Philipp Osten* das Verhältnis von Kino und Politik in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Das einzige Kino des Ortes wurde von einer Familie betrieben, die zuerst als Schausteller mit Filmvorführungen über die Jahrmärkte in im Elsaß, in Baden und in der Pfalz gezogen war, und die sich 1920 mit einem Lichtspielhaus niedergelassen hatte. Möglich wurde der Beitrag, da Ladenburg über ein ausgesprochen gut organisiertes Archiv verfügt, auf dessen Filmakten wir durch die tatkräftige Hilfe des Ladenburger Stadtarchivars bei der Suche nach Zulassungsbescheinigungen von Filmen für Jugendvorführungen gestoßen sind.

Die Geschichte des „Karlsruher Monatsspiegels“ rekonstruiert der Beitrag von *Kay Hoffmann*. Ebenso wie in Ladenburg, basiert die Möglichkeit, eine lokale Orts-Kinogeschichte zu verfassen, auf der guten Überlieferungslage der archivierten Dokumente. Im Falle von Karlsruhe gelang es Kay Hoffmann, die ungewöhnliche Geschichte des heute kaum noch bekannten filmischen *Monatsspiegels* darzustellen. Der Autor rekonstruiert diese Mediengeschichte aus der außergewöhnlichen Persönlichkeit des All-round-Filmunternehmers Emil Meinzer, und er verknüpft sie mit den sozialhistorischen Entwicklungslinien des 20. Jahrhunderts. So kann Hoffmann schließlich den Rückgang des Kinobesuchs in Karlsruhe nicht nur mit dem (bekannten) Anstieg des Fernsehkonsums korrelieren, sondern durchaus plausibel einen Zusammenhang zu dem geänderten Freizeitverhalten herstellen, das sich – fast als Gegenteil zu interpretieren – in der wachsenden Anzahl von PKWs und Krafträdern niederschlägt.

Maïke Rotzoll und *Christian Bonah* schreiben über universitäre Psychiatriefilme – aus Sammlungen in Heidelberg und in Straßburg. Die von Maïke Rotzoll ermittelten Filme gehören zu dem eindrucksvollsten Material, das im Rahmen des Projekts aus Archiven gehoben wurde. Alle Filme, die für die medizinische Ausbildung in der Universität von den Lehrenden mit ih-

ren Hilfskräften hergestellt wurden, zeigen dieselbe Situation: Eine Patientin oder einen Patienten in Gespräch mit einem Arzt. Maike Rotzoll beschreibt die Entstehungsgeschichte der Filme, schildert ihren Einsatz im Studentenunterricht und erläutert das psychiatrische Diagnosekonzept, dessen Systematik die Filme veranschaulichen, reproduzieren und konstruieren sollten. Christian Bonah stellt den Heidelberger Filmen eine Reihe von französischen Lehrfilmen aus der selben Zeit gegenüber und versucht gemeinsam mit Maike Rotzoll Unterschiede bei der Herstellung und Gemeinsamkeiten in den filmischen Ergebnissen zu erklären.

Der Beitrag von *Sara Doll* ist aus der Perspektive einer aktiven Dozentin geschrieben, die als Präparatorin an der Heidelberger Anatomie arbeitet und die seit mehreren Jahren darum bemüht ist, die Sammlung historischer Lehrobjekte ihres Instituts zu bewahren und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Der Filmbestand, den Sie in ihrem Aufsatz beschreibt, kann als eine typische Hinterlassenschaft eines universitären Lehrmedien-Apparats gelten. Anschaulich rekonstruiert sie die Entstehungsgeschichte der Filme und vor allem die Bedingungen ihres praktischen Einsatzes im Kontext eines universitären Lehrbetriebs. So werden die Intentionen deutlich, die zur Produktion und zur Anschaffung der Filme führten, und es wird nachgezeichnet, welcher kulturelle Wandel die Nutzung der Filme aus dem Unterricht verdrängte.

Mit ihrem Produkt „Aspirin“ war die Firma Bayer der international wohl bekannteste Pharmakonzern des deutschen Kaiserreichs. Mitte der Zwanzigerjahre ging die Firma gemeinsam mit Hoechst, BASF, AGFA und weiteren Chemieunternehmen in der I.G. Farben AG auf. Die Identität der Marke – Kennzeichen war das Bayer-Kreuz – blieb erhalten. *Christian Bonahs* Beitrag analysiert die Film-Kampagnen des Konzerns in der Zeit der Weimarer Republik und des ‚Dritten Reichs‘. Er verzeichnet die 112 zwischen 1924 und 1942 für und von Bayer produzierten Filme und rekonstruiert die institutionelle Anbindung der Filmabteilung und ihre genau auf einzelne Zielgruppen hin konzentrierten Vorführpraktiken. Am Ende standen perfekt geplante Programmabläufe, zu denen Kulturfilme, populäre und wissenschaftliche Vorträge und sogar Zeichentrick- und Märchenfilme gehören konnten. Bonahs Beitrag liefert einen plastischen Einblick in die Werbepraktiken eines Unternehmens, das sich als moderner Konzern von globaler Bedeutung inszeniert, mit allen Mitteln der Filmkultur. Ab 1941 warben die hochwertigen Imagefilme auch für Produkte, die Zwangsarbeiter im I.G. Farben Werk Auschwitz herstellten.

Dokumentarfilme, die propagandistisch Inhalte aufbereiten, und Propagandafilme, die auf wissenschaftlich erhobenen Fakten beruhen, stellt der Beitrag von *Wolfgang Eckart* vor. Die von Wolfgang Eckart analysierten Archivalien und Filme stammen aus der Zeit zwischen Krieg und Frieden 1917–

1923. Sie thematisieren zum einen die Auswirkungen der sog. Spanischen Grippe auf das öffentliche Leben in Süddeutschland und im Oberrheingebiet und präsentieren zwei sehr gegensätzliche Filme über das Nachkriegselend. Um die Übertragung der Grippe zu verlangsamen, forderten Wissenschaftler und Politiker, das öffentliche Leben auf ein unverzichtbares Mindestmaß zu begrenzen. Besonders sprachen sie sich für ein Verbot von „Vergnügungsveranstaltungen“ wie dem Kinobesuch aus. Dazu kam es jedoch nicht, weil – so Wolfgang Eckarts These – sich gerade bei der jüngeren Bevölkerung aus der ständigen Konfrontation mit dem drohenden Tod eine unbändige Lust an Zerstreung und Unterhaltung entwickelt hatte. Der zweite Themenbereich nimmt die gesundheitlichen Folgen der sog. Hungerblockade in den Fokus. Neben dem im Auftrag der deutschen Regierung in der Ufa-Kulturabteilung entstandenen Dokumentarfilm *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* beschreibt Wolfgang Eckart den nur noch in Russland erhaltenen Stummfilm *Hunger in Deutschland*, der 1923 im Auftrag der kommunistischen „Internationalen Arbeiterhilfe“ produziert wurde. Ein letzter Themenschwerpunkt seines Beitrages widmet sich dem im Rheinland und im Oberrheingebiet besonders erbittert, auch unter filmischem Einsatz geführten Propagandafeldzug gegen die Stationierung französischer Soldaten afrikanischer Herkunft.

Einen *Weg in die Welt* sollte dagegen die Wiedererlangung von Kolonien für Deutschland eben. An der Ostsee wurde eine Frauenkolonialschule errichtet, die zentrale koloniale Ausbildungsstätte für Männer – ursprünglich für eine Ansiedlung im Rheintal vorgesehen – wurde aufgrund finanzieller Überlegungen schließlich in Witzenhausen/Hessen realisiert. Die von Paul Lieberenz im Jahr 1937 produzierten Dokumentarfilme über die beiden deutschen Kolonialschulen stehen im Mittelpunkt des Beitrages von *Marion Hulverscheidt*. Als „volksbildend“ und „staatspolitisch wertvoll“ wurden die im Vorprogramm der Kinoveranstaltungen der 1930er Jahre gezeigten Filme vom nationalsozialistischen Staat ausgezeichnet. Zukünftigen jungen Farmern und Farmerinnen wollten sie die Grundlagen der landwirtschaftlichen Tätigkeit in Theorie und Praxis vermitteln. „Kolonialfilme“ bedienten beim damaligen Kinopublikum nicht nur den Wunsch nach Bildern ferner und exotischer Länder. Die Filme bezeugen, dass der Gedanke an deutsche Kolonien in Afrika im NS-Staat durchaus lebendig geblieben war. Die Vorführung der Filme vor heutigen (deutschen) Studierenden der Agrarwissenschaften zeigte dagegen, dass das damalige Schulprogramm als weitgehend ‚neutral‘ und nicht ideologisch aufgeladen rezipiert wurde. Diese Filme, die nach dem Zweiten Weltkrieg auch der Ausbildung von ausländischen Studierenden der Landwirtschaftswissenschaften dienten, hatten ihre frühere poli-

tische Aktualität verloren, ihre praktische Bedeutung in der Fachausbildung jedoch konserviert.

Ausblick

Auch wenn historische Forschung und Medienwissenschaften sich zunehmend dem nicht kommerziellen Gebrauchsfilm zuwenden, werden die Möglichkeiten, die diese Filme für historische Studien eröffnen, bisher noch unterschätzt. Dabei erlauben gerade sie es, unter vielfältigen, sich ergänzenden medialen Blickwinkeln neue Fragestellungen zu erarbeiten. Anhand von Gebrauchsfilmen lässt sich die Verbreitung filmischer Ausdrucksformen über die Grenzen mehrerer nicht-fiktionaler Genres hinweg verfolgen. Die Untersuchung der Rezeption vor Ort unter Einbeziehung der materiellen Kultur stellt ein mentalitätsgeschichtlich höchst relevantes Forschungsfeld dar.

Die hier versammelten Beiträge gehen über eine reine inhaltliche Analyse der filmischen Medien hinaus. Untersucht wurde die Interaktion zwischen Produzenten, Distributoren (Kinos, Ausstellungen, industrielle, kommunale und private Verteiler) und dem Publikum. Forschungen zu Industriefilm, Aufklärungsfilm und Amateurfilm sollten miteinander verbunden werden. Dieses Buch ist eine erste Bestandsaufnahme nicht nur in dieser Hinsicht: Durch die einzigartige historische Konstellation am Oberrhein ließ sich herausarbeiten, wie mit der Hilfe von Filmen an der Konstruktion nationaler Identitäten gearbeitet wurde. Kommerzielle Interessen, politische Doktrinen und medialer Wandel haben den Filmkonsum entscheidend beeinflusst. Ein Ziel der mehr als fünfzig Veranstaltungen, die das RhinFilm Projekt im Elsass, in Baden und auf weiteren, internationalen Foren durchgeführt hat, bestand darin, die in den Filmen transportierten Intentionen aus der Zeit politischer Konfrontation zu desavouieren.

Wir sind uns darüber bewusst, mit unseren *Re-enactments* aktiv die Dekonstruktion tradiertter Vorstellungen von Heimat und nationaler Identität betrieben zu haben. Im Rahmen eines von der Europäischen Union geförderten Projekts haben wir das als unseren Auftrag angesehen. Es war nicht das Ziel unserer Filmprojektionen, neue Identitäten zu schaffen. Aber wir sind davon überzeugt, dass die Reflektion über die medialen Strategien und die materiellen Rahmenbedingungen politischer Indoktrination gerade in der heute prosperierenden Oberrhein-Region eine zukunftsweisende kulturelle Praktik darstellt.

Auf beiden Seiten des Rheins haben wir sehr viel Unterstützung erfahren. Private Vereine, die sich Tag für Tag um die Pflege des regionalen Filmeerbes verdient machen, Filmfestivals und zahlreiche nicht-kommerzielle, ehrenamtlich getragene Kinos haben uns an ihrem Wissen und ihrer Erfahrung

teilhaben lassen und unseren Ideen ein Forum geboten. In wissenschaftlicher Hinsicht gibt es noch viel zu entdecken: Kleine Stadtarchive mögen in ihren Beständen zwar nur einen winzigen Ausschnitt des großen Ganzen abbilden, oft aber sind die dort wartenden Funde besonders gut dazu geeignet, Geschichte anschaulich werden zu lassen und die alltäglichen Auswirkungen politischer Entwicklungen nachzuvollziehen. Die Verbreitung von Filmen war an aufwendige Vorführapparaturen gebunden. Das machte sie – selbst bei weltweiter Verbreitung – zu regional wirksamen Medien, auch wenn immer wieder versucht wurde, Vorführbedingungen zu vereinheitlichen und damit die Gestaltungsmacht der Kinobetreiber vor Ort einzuschränken. Wer Filme als historische Quellen nutzt, sollte sie als Medien von internationalem Einfluss würdigen, und doch zugleich ihre Wirkung im Kontext der mitunter provinziellen, bisweilen progressiven, aber immer unter den Umständen ihrer Zeit zu interpretierenden, regionalen Vorführbedingungen betrachten.

Vom Filmbetrachtungstisch in den Kinosaal

Programmgestaltung, Darstellung und Übermittlung von Archivmaterial im Rahmen der Vorführungen des „Rhinfilm“-Projekts

Die öffentliche Vorführung von Filmen war ein zentrales Ziel der Forschungsarbeiten im Rahmen des Programms „Rhinfilm“. Das Aufspüren von Amateur- und Gebrauchsfilmen, die in der Region des Oberrheins produziert wurden, mobilisierte ein völlig neues Archivgut auf beiden Seiten der Grenze und führte zu drei Vorführungszyklen, die für ein möglichst breites Publikum gedacht waren. Jede Vorführung des Projekts „Rhinfilm“ bot eine Gelegenheit, mit den Organisatoren Beobachtungen und Fragen zu diskutieren, die durch die gezeigten Bilder aufgeworfen wurden. Jahr für Jahr verfolgte jeder neue Vorführzyklus das Ziel, noch einen Schritt weiter zu gehen bei der Entdeckung eines unbekanntes Materials, das jedoch im Herzen der regionalen Kultur verankert ist.

Die Vorführungen eröffneten zwei unterschiedliche Blickwinkel auf das Archivmaterial: den des Historikers und den des Zuschauers, was die Spannung zwischen Zeitzeugenschaft und dem historisch-wissenschaftlichen Blick steigerte, die die Haltung zur unmittelbaren Vergangenheit kennzeichnet. Welchen Bezug kann ein Zuschauer, der weder Historiker noch Spezialist ist, zu nicht-veröffentlichten Filmen entwickeln, bei denen es sich entweder um unpersonliche, bestellte Produktionen oder um private Amateurfilme, die den Familienkreis, für den sie ursprünglich bestimmt waren, verlassen haben? Wie erfasst er die filmischen Darstellungen – die natürlich längst vergangene Zeiten in Szene setzen – aus der Region, in der er lebt, wie konfrontiert er sie mit seinen eigenen Vorstellungen?

Der Gang an die Öffentlichkeit, die Vorlage dieser Dokumente – das impliziert Abstriche beim wissenschaftlichen Ansatz zum Erreichen eines inhärenten persönlichen Ziels, das noch lebendig ist, wenn es sich um Darstellungen aus dem 20. Jahrhundert handelt. Dies bedeutet auch die Berücksichtigung des Vorführungsrahmens als kulturelle Veranstaltung zum Zeitpunkt der Planung und Begleitung des Programmes. Das Programm „Rhinfilm“ erfor-

derte auf eine gewisse Art und Weise ein Einstellen des Historikers auf das archivierte Bildinventar wie auch des Publikums auf diese Filmüberlieferung.

Um das gesammelte Material aufzuwerten, sah das Projekt „Rhinfilm“ pädagogisch eingebettete Vorführungen für Schüler auf nationaler Ebene vor. Das Ziel bestand in der Einfügung von lehrplanbezogenen Projekten in den Unterricht, die in Zusammenarbeit mit den Lehrerinnen und Lehrern entwickelt und von einem Mitglied des Forschungsteams geleitet wurden. Für jüngere Zuschauer war das Ziel der Vorführung von Gebrauchsfilm aus Archiven aus historischer Sicht ein anderes: In erster Linie sollte eine Sensibilisierung des Publikums für diese Art von ihm bis dato unbekannter Filme erreicht werden. Das geschah durch die Auswahl eines Themas, zu dessen Verständnis die Filme beitragen konnten, und durch eine gemeinsame Entschlüsselungsarbeit.

Der öffentliche Teil des Projekts brachte durch die Vorführungsveranstaltungen und die pädagogischen Maßnahmen eine beständige Dynamik mit sich. Der Alltag unserer Forschung beschränkte sich nicht auf jene Momente, in denen wir uns alleine oder in der Gruppe mit Archivalien befassten. Durch die erneute Sichtung der Filme bei den Vorführungen im Saal und durch die Diskussionen mit den Zuschauern wurde die Archivarbeit um die Begegnung mit dem Publikum ergänzt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die verschiedenen Aspekte dieses Experiments genauer zu betrachten, wobei jeweils die Absichten der Programmgestaltung jeder Vorführung, die Besonderheit des Filmdokuments, das als Grundlage für die Vorführung im Saal dient, die Intensität der Begleitkommentare der Historiker und schließlich – am Rande der verschiedenen Zyklen – die Relevanz der Archivfilme für ein junges Publikum in einem pädagogischen Kontext herausgestellt werden sollen.

Die Programmgestaltung: Zusammenstellung eines Filmkorpus, Angebot einer Kinovorführung

Die Programmgestaltung war darauf angelegt, historische Gebrauchs- oder Amateurfilme zu zeigen, die den Oberrhein als geografische oder politische Einheit an der Schnittstelle zwischen mehreren Staatsgebieten darstellten. Die Themen der Programme sollten durchgängig einen Ansatz erkennen lassen: Sie sollten daran erinnern, dass das Bild der Region nach wie vor von zwei entgegengesetzten Diskursregistern geformt wird, manchmal sogar im gleichen Film. Einerseits sind hier die traditionellen Inszenierungen zu nennen, die sich in den Elementen eines aus Landschaften und folkloristischen Bezugspunkten bestehenden Erbes wiederfinden. Andererseits gibt es die modernen Inszenierungen, die die gleiche Region auf dem ‚neuesten Stand‘

zeigen wollen, indem sie politische und wirtschaftliche Umwälzungen hervorheben, denen die Region unterworfen ist. Zu Beginn des Projekts bestand der Plan darin, Korpora für öffentliche Vorführungen zusammenzutragen, die einem Laienpublikum einen analytischen Blick auf die audiovisuellen Archivalien ermöglichen. Mit diesem übergeordneten Ziel führte jedes für die Vorführungen ausgewählte Rahmenthema zu Recherchen in verschiedenen Archiven in Frankreich und Deutschland, sowie zu Treffen der Teams zur Festlegung einer Auswahl und einer Reihenfolge der Darstellung.

Die fünf verschiedenen Räumlichkeiten, die als Vorführsäle dienen sollten, wurden besonders für das Profil der jeweiligen Vorführung ausgewählt: Die am häufigsten genutzten Vorführorte waren das Karlstorkino in Heidelberg, das sich in einem zum Kulturzentrum umgebauten, ehemaligen Bahnhof mit Konzertsälen und Licht- und Tonanlagen befindet (ebenso wie das Kommunale Kino in Freiburg (KoKi)); der Festsaal im Studentenhaus Karlsruhe; das Kino Odyssee in Straßburg, dessen Hauptsaal eine prunkvolle, von bedeutenden Theatern des 19. Jahrhunderts inspirierte Architektur aufweist; und der Festsaal des Krankenhauses Hôpital Civil – eine große, in einem historischen Gebäude befindliche Halle, die mit der erforderlichen technischen Ausstattung für Konferenzen und Kolloquien ausgestattet ist. Fünf Kulturstätten, von denen die drei erstgenannten der Öffentlichkeit zugänglich und dem Kunst- und Versuchskino gewidmet sind; die zuletzt genannte befindet sich auf dem Gelände des Krankenhauskomplexes und ist für dessen offizielle Empfänge vorgesehen.

Bei der Programmgestaltung bestand die Problemstellung in der gegenseitigen Abstimmung der Recherchen und in dem Zeitplan für die Vorführungen in den oben genannten Sälen. Der Bezug zum Film unterscheidet sich je nach Betrachtungsort maßgeblich – Präsentation auf der Leinwand und vor Publikum versus reine Sichtung am Bildbetrachtungstisch. Es kristallisieren sich neue Erkenntnisse heraus: die ‚Erfahrung des Ablaufs‘ ist in erster Linie zu nennen. Der Film verliert seinen Objektstatus, er wird nicht mehr durch Vor- und Rückspulen untersucht. Ein Blick zurück und ein Anhalten der Bilder, das ist im Kino nicht möglich. Berücksichtigt man die Kontinuität einer Vorführung, so spult sich ein Film nach dem anderen ab, um für das nächste Dokument Platz zu lassen. Dann folgt der Effekt der Anzahl und der Dauer: Zu viele Filme vorzuführen, birgt beim Zuschauer das Risiko einer Verwechslung. Zu dichte und zu intensive Vorführungen behindern die Offenheit des Publikums für die Inhalte kommender Arbeiten. Schließlich sind da die Effekte der Vorführdynamik, die in der Vielfalt, in Rhythmen und in der Anordnung eines jeden Programms bestehen. Kaum merklich passte sich die Programmgestaltung von „Rhinfilm“ an diese verschiedenen Herausforderungen an. Die Einbeziehung von Werbefilmen war eine Möglichkeit,

„Atempausen“ zwischen zwei als nüchtern eingestuften Filmen zu schaffen und weitere für die Forschung wichtige Filme hinzuzufügen, ohne die Geduld des Publikums zu sehr zu strapazieren.

Ab dem zweiten Zyklus wurde in den Straßburger Veranstaltungen, unter Einbeziehung der Erfahrungswerte aus den ersten Vorführungen, eine Kürzung einzelner Archivfilme zur Einhaltung einer angemessenen Vorführdauer und eines gewissen Rhythmus der aufeinander folgenden Filme in Betracht gezogen. Die Berücksichtigung der vermuteten Erwartungshaltung der Zuschauer führte zu einer vom Publikum als gegeben hingenommenen Darstellung der Archivfilme, die in Auszügen, ohne Leerlaufzeiten und ohne als unvorführbar beurteilte Sequenzen gezeigt wurden. Außerdem waren die besten Vorführungen gewiss diejenigen, in denen eine Chronologie der verschiedenen Filme erkennbar wurde. Der Aufbau der aufeinander folgenden Filmvorführungen sollte sich allerdings nicht zu sehr den Praktiken aktueller Dokumentarfilmer nähern, die historische Filmsequenzen durch pointierte Platzierung und eine radikale Beschneidung von Kontext und Inhalt in eine Doku-Fiktion integrieren.

Im Laufe der Vorführungen zeigte sich jedoch, dass die Forschungsarbeit nicht mit Vorführungsbeginn im Saal endet. Wie beiläufig stellte die physische und durch den kollektiven Charakter intensivierte Erfahrung der Vorführung das allen gezeigten Filmen gemeine Vergleichsprinzip heraus. Da feststeht, dass die Kopplung, die Verbindung zweier Filme auf einer Rolle, eine weitere Bedeutungsdimension generiert, die den Sinn eines einzeln gezeigten Films ergänzen kann,¹ wirft die Programmgestaltung durch die Gegenüberstellung ein neues inhärentes Licht auf die Lektüre jeden Films. Dies wird noch deutlicher beim Einblenden eines Amateurfilms zwischen zwei klassische Dokumentarfilme. Eine rein formale Beobachtung drängt sich hierbei zuerst auf: Der Beständigkeit des Blicks, die durch einen Wechsel stehender Bilder und flüssiger Kamerabewegungen charakterisiert ist, stehen viele Amateur-Filme gegenüber, die häufig nicht im Gleichgewicht sind, und bei denen die Bilder allein durch die Reihenfolge, in der sie aufgenommen wurden, strukturiert werden – und nicht durch das Ziel, Information zu vermitteln und durch eine an diesem Ziel orientierte Darstellung.² Oft geschieht das durch eine Stimme

1 Jean Mitry: *La sémiologie en question*, Paris 1987.

2 In *L'âge d'or du documentaire français* (Paris 1998, S. 64), verwendet Roger Odin den Begriff des „erklärenden“ Modus, der von Bill Nichols (*Representing reality*, Bloomington 1991, S. 32) erarbeitet wurde, um eine „durch Bilder illustrierte Lektion“ zu bezeichnen: „Der Kommentar aus dem Off erläutert die Bilder, die ausdrücklich zur Mitteilung ausgewählt wurden“.

aus dem ‚off‘. Nach dem Kommentar zu den Bildern, der „Voice of God“,³ die unpersönlich ist und die die Auslegung lenkt, folgt eine Stille, die dazu einlädt, sich tausend Geschichten zu erzählen. Bei der Kopplung mehrerer unterschiedlicher Filmgenres zu einem Programm konterkarieren Amateurfilme die Dokumentarfilme. Sie enthüllen die Vorhersehbarkeit ihrer Erzählweise, den orthonormierten Stil des Schnitts. Auf der Kinoleinwand versetzen die Amateurfilme den Zuschauer in einen Zustand der Unsicherheit. Bei der Vorstellung des Amateurfilms *Séjour en Alsace* (1933), einer Reiseerzählung, sieht er die Weinberge, die von altem Mauerwerk umgebenen Dorfplätze, die grünen Landschaften und die Fachwerkbauten, die im vorhergehenden Film, dem professionell gedrehten *L'Alsace heureuse* (1920), bereits ausführlich gezeigt wurden. Im Amateurfilm sieht er sie nun in Nahaufnahmen, die so aufgenommen wurden, dass die Bilder unscharf geworden sind. Panoramaaufnahmen wirken ruckartig oder verwackelt, ohne den übergeordneten Bezugsrahmen, der das professionelle Kino auszeichnet. Die Ansichten der Orte liefern kein abgeschlossenes Bild mehr, keine regelmäßige Abfolge von bewegten Postkarten, sondern diffuse Eindrücke wie die Wiedergabe eines Blickes, der einen Ort entdeckt, und der bemüht ist, dessen Aussehen zu erfassen. Das irritiert heutige Zuschauer, vor allem da nun die Erläuterungen fehlen, die der Filmende damals den wenigen Verwandten dazu reichte, die sein Werk begutachten durften.

Außerdem können die Zuschauer von einem Film zum nächsten einen großen Unterschied in der Darstellung von Menschen bemerken. Die Personen, die in *L'Alsace ...* auftauchen, sind Einwohner der Dörfer, die der Regisseur dazu eingeladen hat, vor dem Objektiv zu posieren, und die stellvertretend für die einheimische Bevölkerung stehen. Die Personen schließlich, die in *Séjour ...* zu sehen sind, sind nur Verwandte des Regisseurs, die wie er Besucher auf der Suche nach Malerischem sind und neue Landschaften erkunden. Sie spiegeln die Attitüde des Filmers wider. Dessen Aufmerksamkeit konzentriert sich auf seine Verwandten, die an einen fremden Ort versetzt werden, nicht auf als repräsentativ ausgewählte Fremde. Im Vergleich der Filme ist der Kameraeffekt fühlbar anders. Die Einwohner des Elsass zeigen eine eingeschüchterte Gefälligkeit, während die Freunde oder Eltern wie Komplizen blicken, die sich nicht vor einem anonymen Objektiv befinden, sondern intime familiäre Blicke mit demjenigen austauschen, der sie beauftragt hat. Schließlich besitzt *Séjour ...* eine szenische Abfolge in chronologischem Aufbau: Die Personen versammeln sich, um sich auf einen Baumstamm zu setzen, zwei Frauen unterhalten sich, ein Mann zündet sich gelassen eine Zigarre an,

3 Um den Ausdruck von Richard Meran Barsam aufzunehmen, der den Kommentar von *March of time*, einem in den USA in den fünfziger Jahren gezeigten Dokumentarfilm erwähnt (*Non fiction film*, Dutton, 1992, S. 127).

und als jeder an seinem Platz steht, läuft ein Kind zwischen den Personen hin und her, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, was erneut Unruhe in die ursprüngliche Konstellation bringt. Dieses Kino, ein Kino, das eine tatsächliche, sich in der Interaktion mit den Hauptdarstellern entwickelnde Szene zeigt, existiert in *L'Alsace...* nicht, wo die beauftragten Personen fest an ihren Plätzen stehen und einem Plan unterliegen, der jedwedes unvorhergesehene Ereignis ausschließt.

Ebendiese Vorführung, die Amateur- und Gebrauchsfilm nebeneinander zeigt, macht uns empfänglicher für die Merkmale der Filmgenres. Sie stellt ein anonymes Kompositionskino, das mit Fachwissen gemäß den Publikumsnormen ausgearbeitet wurde, einem Kino gegenüber, „das sich nicht kennt“, das intuitiv ist, dessen Zielgruppe eine begrenzte Zahl von Privatleuten ist. Die Bilder werden durch die öffentliche Vorführung aus ihrer Isolierung herausgenommen und neben professionelle Filme gestellt, die anderen Regeln gehorchen, und deren ideologisches Ziel um so klarer ersichtlich wird.⁴ In gewisser Weise lädt diese neue Art der Konfrontation die Amateurfilme dazu ein, die Gebrauchsfilm von ihrem Thron zu stürzen, denn sie stellen den ihnen eigenen Wahrheitsanspruch in Frage, den die zuletzt genannten sich auf den öffentlichen Leinwänden angemäht hatten. In der Art und Weise, in dem die Amateurfilme missverständlich und subjektiv sind, vermitteln sie dem Publikum im Saal (und damit auch uns Historikern) eine Ahnung von diesem ungewissen, in der Vergangenheit verborgenen Wahrheitsanspruch.

Der Filmclub: Diskussion und Kommentar

Um den Verständnisprozess der Programme von „Rhinfilm“ beim Publikum zu begleiten, wurde eine Art ‚Filmclub‘ konzipiert, der die Vorführungen rahmte. Eine Darstellung des Projekts, des Zyklus und des Themas geht der Vorführung voraus, eine Abfragung der Reaktionen auf die Bilder schließt sich an, was zu einem Austausch mit den Zuschauern führt. Der Filmclub inspirierte zahlreiche Debatten über das „goldene Zeitalter“ des Kinos mit seinem Erziehungsauftrag. Die Zuschauer verbalisierten allerdings regelmäßig ihre Zurückhaltung hinsichtlich eines Dialogs nach dem Film, der sie zwang, ihre persönlichen Eindrücke in Worte zu fassen, ihre Auslegung derjenigen der anderen Zuschauer gegenüberzustellen, ihre Gefühle preiszugeben, deren Quelle ihnen oft auch dann nicht bewusst wurde, wenn sie die Kommentare

4 Jean-Louis Comolli erinnert hinsichtlich der heutigen erneuten Aufführung der ursprünglich als aktuell in den Kinosälen aufgeführten Filme in den Kinosälen daran, dass sie „sich zu audiovisuellen Archiven der Dokumentarfilme, die Akteure der Meinungsbildung und manchmal der Manipulation waren, zusammengefügt haben“ (Jean-Louis Comolli: *Corps et cadre – cinéma, éthique et politique*, Lonrai 2012, S. 401)

zu den Bildern gehört hatten, die allen im Publikum als Information dienten.⁵ Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass jede öffentliche Vorführung dazu einlädt, Kritik an den Filmen zu verbalisieren und gemeinsam eine Diskussion anzustoßen, wobei dem Austausch im Saal absoluter Freiraum gelassen wurde, mit dem Ziel, die Diskussion aufzubauen, zu verfeinern und sie im Hinblick auf weitere Treffen offen zu lassen. Dies gilt umso mehr, als es sich um historische Gebrauchs- oder Amateurfilme handelt, um selten oder noch nicht gezeigte Dokumentarfilme, die eine informative und analytische Begleitung zur Kontextualisierung und Einordnung der Filme erfordern.

In dieser Hinsicht hatte die Begleitung der „Rhinfilm“-Vorführungen zum Ziel, mehr auf die „soziale Funktion“ als auf die ästhetische Beschaffenheit der Filme einzugehen⁶ – der Annahme folgend, dass die Archivfilme, Laurent Véray folgend, „weder Beweise noch Illustrationen“ sind, sondern „lückenhafte und manchmal enttäuschende Überreste, Fragmente einer sozialen Realität, in die sie ihre Wurzeln tauchen“.⁷ Dieser Blickwinkel vieler Historiker wurde nicht vom gesamten Publikum geteilt, einer heterogenen Gruppe, deren Interessen breit gefächert waren. Einige kamen aus Sehnsucht nach Vergangenheit mit Lokalkolorit zur Filmvorstellung, andere aus Liebe zu alten Filmen, wieder andere aus Interesse an intimen und anonymen Filmen.⁸ Von der Vorbereitung der Vorführung bis zu ihrem Stattfinden verfestigten sich zwei verschiedene Bezüge zum Film: Der des Historikers und der des Zuschauers, wobei festzuhalten wäre, dass der Bildhistoriker selbst dazu neigt, sich vor den Bildern wie ein Zuschauer zu verhalten. Der Erstgenannte erforscht, hält inne, drosselt das Tempo, zeigt erneut. Der Letztgenannte lässt sich nieder, lässt sich gehen, lässt sich ablenken, lässt sich ergreifen ...

Zudem werden die gezeigten Filme aus einer relativ entfernten Vergangenheit (die meisten stammen aus der Zeit ab dem frühen 20. Jahrhundert und reichen bis in die sechziger Jahre) von den Zuschauern als fühlbare Zeichen einer längst vergangenen aber noch präsenten Zeit aufgenommen – insbesondere von älteren Menschen. Einerseits besteht die Aufgabe der Vorführung in der Widergabe des Entstehens und Vergehens einer politischen Konfrontation in einer durch die nationalistischen Tendenzen gepeinigten Region.

5 These der Doktorarbeit von Léo Souillès-Debats: *La culture cinématographique du mouvement ciné-club: histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, verteidigt am 02.12.2013.

6 Estelle Caron, Michel Ionascu und Marion Richoux: *Le cheminot, le mineur et le paysan*, in: Roger Odin (Hrsg.), *L'âge d'or du documentaire*, Paris 1998, S. 63: „Das Interesse dieser Filme (Gebrauchsfilm) bestand hauptsächlich in ihrer sozialen Funktion, auch wenn ihre ästhetische Anziehungskraft nicht immer gleich null ist. (...) Wichtig ist, dass gezeigt, gar bewiesen wird.“

7 Laurent Véray: *Les images d'archives face à l'histoire*, Montigeon 2011, S. 8.

8 Ein Interesse, das sich bereits durch den Erfolg der Ausstellung *Instants anonymes* offenbarte, die der Amateurfotografie gewidmet war und die im Jahr 2008 vom Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg organisiert wurde.

Andererseits ist sie eine Möglichkeit der intimen Vergegenwärtigung, eine Möglichkeit, Zeugen zu hören, die aus erster Hand, oder über Erlebnisse von Verwandten, von den Erfahrungen berichten, die auch das kollektive Unterbewusstsein mit geformt haben. Der Austausch nach den Vorführungen schwankte somit zwischen zwei Polen, zwischen der Erinnerung und der Geschichte, mit dem Risiko der Verfestigung von Missverständnissen, die weiterhin die öffentliche Wahrnehmung der Arbeiten von Historikern am Kino prägen, der Verfestigung der Beobachtung von Pierre Laborie, die von Sylvie Lindeperg folgendermaßen charakterisiert wird: „Der Historiker ist ein Erinnerungsverderber.“⁹

Diesbezüglich diente die Moderation der Reduzierung der Distanz, die den Teams von „Rhinfilm“ aufgefallen war. Rednerpulte wurden zum Beispiel außen vor gelassen, und wenn, wie im Kino *Odysee*, eine Bühne vorhanden war, so wurde sie nicht betreten, um auf einer Ebene mit dem Publikum zu stehen. Oder es wurde dafür gesorgt, dass einige Zuschauer sich zum Moderator gesellten. Schließlich wurde durch die Vorführung von Filmfragmenten an die Materialität des ursprünglichen Dokuments erinnert, eine Tatsache, die angesichts digitaler Vorführungen immer mehr in Vergessenheit gerät. Zudem stieß der „Umtrunk“ am Ende der Vorführung auf ein unerwartetes Interesse, das über ein gemütliches Beisammensein, das eigentliche Ziel, hinausging, denn er stellte einen zusätzlichen Anknüpfungspunkt zum traditionellen Filmclub dar. In einem Nebenraum des Vorführsaals hat der Umtrunk zu einer zweiten, festlich geprägten und informellen Austauschmöglichkeit über die Filme geführt, gekennzeichnet durch spontane Gespräche, die oft von den Zuschauern angeregt werden. Die Zuschauer fühlten sich befreit vom Druck, den das ‚dozierende‘ Instrument der Treffen ausübte, und erleichtert, nicht mehr innerhalb eines Publikums mit konzentrierter Aufmerksamkeit das Wort ergreifen zu müssen; sie zögerten nun weniger, ihre entstehenden Überlegungen der Analyse des Expertenredners entgegenzusetzen, persönliche Erinnerungen oder gar Meinungen, die in der Debatte schwierig zu vertreten gewesen wären, mitzuteilen. In dieser Hinsicht hat sich die lange Dauer des Projekts als nützlich erwiesen. Von Treffen zu Treffen kamen immer mehr Stammgäste, die manchmal zu den diskreteren Zuschauern gehörten, was die Kontinuität des Gesamtprogramms greifbar machte.

⁹ Im Dokumentarfilm *Face aux fantômes* von Jean-Louis Comolli und Sylvie Lindeperg, 2009, 98' (bei 07:49)

Die Übermittlung im Klassenraum: Sensibilisierung für das Archiv, Einführung einer kollektiven Analyse

Hinsichtlich der Gymnasialklassen, die für die im Projekt „Rhinfilm“ vorgesehenen pädagogischen Aktionen ausgewählt wurden, war das Ziel ein anderes. Es handelte sich hierbei um ein Publikum mit hoher Auffassungsgabe, das wahrscheinlich nicht aus eigener Initiative zur Ansicht dieser Dokumente erschienen wäre – zum einen, weil die Vorliebe für alte Filme in gewisser Weise einem begrenzten Zirkel vorbehalten bleibt, zum anderen, weil dieses junge Publikum nicht mit den älteren Generationen die Vertrautheit mit der Vergangenheit teilt. In einem ersten Schritt sollte das Interesse der Schüler für alte Filme geweckt werden, die, wenn sie auch fremdartig oder in ihrer Verwendung altmodisch erschienen, ein gemeinsames Erinnerungspotenzial beinhalten. Somit erweitern diese Aktionen eine Bildungsstrategie, die seit dem Jahr 2000 den Zugang zu den Archiven mittels Digitalisierung forciert, damit bei jungen Menschen eine Sensibilisierung für filmische Darstellung der Vergangenheit stattfinden kann. Es handelt sich dabei sowohl um Bilder, die im alltäglichen Leben verankert sind, als auch um solche, die längst vergangene Lebensweisen darstellen, z.B. bei Propagandamaterial oder Reklame, die eine zeitgenössische Kommunikation repräsentieren.

Diese Aktionen, die in verschiedenen Regionen Frankreichs durchgeführt wurden, bestehen häufig in der Einladung der jungen Teilnehmer zur Besichtigung der Aufbewahrungsorte (der *Archives Françaises du Film* oder regionaler Filmarchive, deren Zahl in letzter Zeit stark zugenommen hat), damit sie dort – gemeinsam mit einem Betreuer und einem Konservator – eine Reihe von Filmen entdecken können, die ihnen zur Verfügung gestellt werden, bevor sie damit im Rahmen von Kleingruppen selbst arbeiten: Die Schülerinnen und Schüler können eine Tonspur hinzufügen, die Filme schneiden, neu zusammensetzen und die Sequenzen in heute gedrehte Filme integrieren. Im Rahmen von „Rhinfilm“ sollte die pädagogische Einführung helfen zu vermeiden, dass die historischen Archivfilme als Steinbruch für komplette Neuaussagen genutzt wurden, beispielsweise, um einen fiktionalen Film oder ein experimentelles Werk anzufertigen. Der Ansatz ähnelte dem des Vereins *Cinémémoire* mit Sitz in Marseille, wonach „diese Workshops eine Gelegenheit sind, bei der verschiedene Generationen aufeinander treffen, die zwischen Klein und Groß einen Austausch über die konkrete Erfahrung der Zeit, der technischen Entwicklung des Kinos und der städtebaulichen Veränderungen ermöglichen.“¹⁰

Im Zusammenhang mit dem Zyklus „L’or du Rhin: le vin“ [„Das Gold des Rheins: Der Wein“] wurde den Schülern der 12. Klasse des Gymnasiums Cassin in Straßburg im Rahmen des Unterrichts in Geisteswissenschaften

10 Auf Cinememoire.net, gelesen im November 2014.

und Kommunikation eine Arbeit zur Geschichte der Suchtprävention durch den Film am Beispiel Alkohol angeboten. Mittels einer mit den Lehrern abgestimmten Vorführung, versuchte ein Mitglied des „Rhinfilm“-Teams, die historisch gewachsenen (ursprünglichen) Elemente der aktuellen Präventions-Botschaften zum gleichen Thema zu skizzieren. Durch das Zeigen mehrerer Film-Dokumente – unter ihnen auch solche, die wir in unseren Kino-Veranstaltungen gezeigt hatten – von den Anfängen des Kinos bis zur unmittelbaren Nachkriegszeit, wurde eine Reflektion über die Entwicklung der Präventionsstrategien ermöglicht. Dabei traten folgende Ansätze zutage: Das Überzeugen durch Angst oder durch für objektiv erklärte Informationen, und das Zeigen oder Nicht-Zeigen der Auswirkungen des Suchtverhaltens. Die Auswahl des filmischen Materials sollte daran erinnern, dass die Protagonisten dieser Kampagnenfilme, von *L'oubli par l'alcool* aus dem Jahr 1918 von Comandon und O'Galop bis zu *A votre santé* von Pierre Thévenard aus dem Jahr 1951, hauptsächlich Männer fortgeschrittenen Alters waren. Der Vergleich der Darstellung verschiedener Dokumente schuf eine Empfänglichkeit für die sich hartnäckig haltenden Topoi im Zusammenhang mit Alkoholmissbrauch: Wein tröstet, macht solidarisch, befreit und entfesselt. Weitere Gebrauchsfilme zur Arbeit der Winzer im Rheintal zeigten die wirtschaftliche und identitätsstiftende Bedeutung des Weinanbaus in Frankreich und Deutschland.

Nach der Vorführung jedes Films wurden die Schüler, unter Hilfestellung des Lehrers, wenn erforderlich, nach den Inhalts- und Regieelementen gefragt. Somit waren sie nicht mehr ausschließlich Zuschauer, die ihre Meinung je nach persönlichem Geschmack darlegen, sondern sie wurden zu Dekodierern von Bildern, die deren Kommunikationsstrategie herausarbeiten sollten. Die Verbalisierung innerhalb der Gruppe führte zur Sensibilisierung für diese Art von Zeugnissen, die sie normalerweise nicht kennen, weder dem Thema nach, noch in Form eines Films, der eine Analyse seiner Grundelemente erfordert. Schließlich befähigte diese historische Untersuchung der Darstellungen von Alkoholabhängigkeit die Schülerinnen und Schüler dazu, auch die zeitgenössischen Präventionsdiskurse einzuordnen, die der jungen Generation gut bekannt sind, da sie heute deren bevorzugte Zielgruppe darstellt.

Durch die Einbeziehung des Publikums in den Mittelpunkt seiner Umsetzung unterwarf das Programm „Rhinfilm“ einen Teil seiner Forschungsaktivitäten zum Kino und das Studium des ihm inhärenten Filmmaterials den Blicken heterogener, nicht methodisch vorgehender Zuschauer, deren Reaktionen nicht vorhergesagt werden konnten, die ihre Kenntnisse nur aus eigenen Erfahrungen gewonnen haben, und die häufig ungefiltert ihre Empfindungen und Reaktionen mitteilten. Das durch Historiker initiierte Projekt gibt An-

stöße zu einer neuen Kultur des Gedenkens, die dazu auffordert, historische Archivfilme einem breiten Publikum zur Verfügung zu stellen. Der Filmtheoretiker Jean-Louis Comolli hat die von ihm beobachteten Entwicklungen der Bildzirkulation wie folgt charakterisiert:

„Wir leben in einer Zeit, in der die feierliche Thematisierung der Vergangenheit eine Beschäftigung der Gegenwart geworden ist. Die Nutzung audiovisueller Archive im Fernsehen wird aufgrund der zunehmenden Konjunktur von Gedenkfeiern und Jahrestagen automatisiert und nicht durchdacht, wie eine professionelle, vom Markt bestimmte Geste (...) Die Bilder der Vergangenheit sind keinesfalls Bilder einer weit entfernten Vergangenheit: Es ist die Vergangenheit unserer Eltern, Großeltern, die des zwanzigsten Jahrhunderts, die der Ausbreitung des Kinos und der zunehmenden Macht des Fernsehens, diese Vergangenheit ist unsere –, diese Bilder werden meistens unvorsichtig, ohne Sorge um Orientierung oder Sinn, in die Programme eingebaut, als ob die gefilmten Archive die Garantie einer Wahrheit und einer Richtigkeit in sich trügen.“¹¹

Schlussfolgerung

Der im Rahmen von „Rhinfilm“ gewählte Ansatz ist gewissermaßen eine Reaktion auf die Tendenz, Archivfilme ohne kritische Prüfung zu verbreiten. Durch die Vorführungen in Kinosälen und mit Hilfe der damit verbundenen historischen Einordnung wurden die jeweiligen Bilder niemals so gezeigt, als ob sie ‚alleine, für sich bestehen könnten‘. Im Gegenteil: Sämtliche Maßnahmen, die zur Betreuung der Vorführungen ergriffen wurden, unterlagen stets einer ausgearbeiteten Begleitung, die darauf abzielte, die Filme entsprechend einzuordnen und eine objektive Sicht auf ihre Anliegen und ihre Gestaltung zu ermöglichen. Die Diskussionen und Fragerunden, die zu jeder unserer Veranstaltungen gehörten, boten Einsichten und neue Perspektiven, die uns Historikern bei einer einsamen Sichtung des Materials im Filmarchiv verborgen geblieben wären.

¹¹ Comolli (2012), S. 398 [wie Anm. 4].

Filmarchive am Oberrhein

Filmarchive im Elsass

Das Elsass besitzt kein regionales Filmarchiv. Das ist eine bedauerliche Lücke, da auch das Elsass im Hinblick auf das Kino eine lange Geschichte hat, und immer mehr französische Regionen eine Institution dieser Art besitzen, die es ihnen im Zusammenhang mit der regionalen Geschichte ermöglicht, ihre Filme zu sammeln, zu restaurieren, zu speichern und wiederzuverwerten. Bis heute müssen Forscher und andere Wissbegierige meist das Elsass verlassen, um Filme über das Elsass zu finden. Die französischen Filmarchive besitzen sehr viele Dokumente aller Art zu dieser Region.

Die wichtigsten öffentlichen Filmarchive auf nationaler Ebene sind:

Die *Archives Françaises du film* (AFF) mit Sitz in Bois d'Arcy im Großraum Paris. Dieses Archiv ist mit der Bibliothèque Nationale de France in Paris (BNF) verbunden, die Überlieferung besteht jedoch vor allem aus professionellen Dokumentarfilmen. Die Archivalien sind online über den Katalog des Centre National de la Cinématographie (CNC) recherchierbar.

Das *Filmarchiv der Armee* – Etablissement de production et de communication AV de l'Armée et de la Défense (ECPAD). Wie sein Name schon sagt, liegt der Sammelschwerpunkt auf der militärischen Geschichte des Elsass, hierzu bewahrt das Archiv vor allem Reportagen oder Dokumentarfilme, insbesondere Propagandafilme auf.

Diverse institutionelle Filmarchive wie z.B. das des *Ministeriums für Landwirtschaft*, des *Centre National de Documentation Pédagogique* (CNDP – Online-Katalog unter <http://www.cndp.fr/media-sceren/catalogue-de-films.html>) oder auch des wichtigen *Musée Albert Kahn*, das aus der privaten Kollektion des elsässischen Bankiers in Boulogne bei Paris hervorging und heute ein Museum des Départements ist.

Neben den öffentlichen Filmarchiven gibt es auch große private Filmarchive, die ebenfalls Filme im Zusammenhang mit dem Elsass besitzen. Hierbei handelt es sich vor allem um:

Die großen historischen Produzenten Gaumont und Pathé, die heute ihr Archiv zusammengelegt haben in den *Gaumont Pathé Archives* (<http://www.gaumontpathearchives.com/>). Hier findet man Spielfilme, aber auch Dokumentarfilme oder Nachrichtenfilme.

Die *Cinémathèque française*, entstanden im Jahr 1936 dank des Engagements von Henri Langlois, Georges Franju, Jean Mitry und Paul Auguste Harlé als gemeinnütziger Verein. Die *Cinémathèque française*, die sich lange im Palais de Chaillot befand, ist im September 2005 in ein modernes Gebäude umgezogen, das von dem Architekten Frank Gehry in der Rue de Bercy 51 im 12. Pariser Arrondissement errichtet wurde.

Die *Cinémathèque euro-régionale de Perpignan*, die 2006 das *Institut Jean Vigo* ablöste, ist ein Zusammenschluss von Kinoliebhabern, der 1981 von „Les Amis du cinéma“ um den Historiker und Filmkritiker Marcel Oms (1931–1993) gegründet worden war.

Die *Cinémathèque de Toulouse*, die in den sechziger Jahren als gemeinnütziger Verein durch Raymond Borde gegründet wurde. Allerdings sind die 30.000 Filme, die dort aufbewahrt werden, hauptsächlich Spielfilme aus aller Welt.

Das *Institut Lumière de Lyon*. Die Gebrüder Lumière, die beide mit Elsässerinnen verheiratet waren, weigerten sich, das Elsass zu filmen, während es zu Deutschland gehörte. Ihre Produktionsfirma hatte bereits den Betrieb eingestellt, als das Elsass 1918 wieder Französisch wurde, aber es gibt Autochromfotografien der Gebrüder Lumière, die im Elsass aufgenommen wurden.

Lobster Films, gegründet 1985 in Paris von dem Fernsehregisseur und Produzenten Serge Bromberg, widmet sich hauptsächlich der Sammlung und Restaurierung älterer Filme.

Aber alle diese sehr großen nationalen Filmarchive legen ihren Sammlungsschwerpunkt nicht auf das Elsass, sondern ihre Sammlungen orientieren sich an den Interessen der internationalen Kinoliebhaber. In Frankreich haben sich daher neben den großen Einrichtungen regionale Filmarchive entwickelt, die alle Filmgattungen aufbewahren, die sich thematisch mit einer Region befassen, und die insbesondere auch zahlreiche Amateurfilme in ihre Sammlungen aufgenommen haben.

Die wichtigsten regionalen Filmarchive sind folgende:

Mehrheitlich unter kommunaler Leitung: *Cinémathèque de St Etienne* (das älteste regionale Filmarchiv Frankreichs, 1922 gegründet), die Filmarchive von Paris (*Cinémathèque Robert Lynen*, *Forum des Images*, ehemalige Vidéothèque de Paris), Bordeaux (*Mémoire de Bordeaux*), Grenoble, Marseille (*CinéMémoire* und *Cinémathèque de Marseille*), Nizza u.a.

Von den Regionen gefördert: *Pôle image de Haute Normandie, Cinémathèque des pays de Savoie et de l'Ain, Ciclic* (Region Centre) u.a.

Im Hinblick auf die Erforschung elsässischer Themen ist auch an ausländische oder internationale Filmarchive zu denken, darunter an die niederländischen und die amerikanischen (NARA) Filmarchive, die Cinémathèque de Lausanne und vor allem die deutschen Filmarchive: Auf staatlicher Ebene ist das *Bundesarchiv-Filmarchiv* in Berlin zu nennen, sowie aufgrund der föderalistischen Struktur der Bundesrepublik auch die Archive auf Landesebene, insbesondere das *Haus des Dokumentarfilms* in Stuttgart, und auch die Archive in kommunaler Trägerschaft. Da das Elsass in der Geburtsstunde des Kinos und während des Zweiten Weltkriegs deutsch war, finden sich in vielen deutschen Archiven Filme über das Elsass. Der folgende Beitrag von Kay Hoffmann berichtet ausführlich über die Archivlandschaft in Südwestdeutschland.

Auch in den Archiven von Filmproduzenten, die im Allgemeinen ihre Produktionen selbst aufbewahren, sollte recherchiert werden, auch wenn sie nun gesetzlich verpflichtet sind, von jeder Produktion eines oder mehrere Exemplare bei der BNF (Dokumentationen) oder den AFF (Spielfilme) zu archivieren.

Der im Jahr 2006 ins Leben gerufene Verein *Mémoire des Images Réanimées d'Alsace* (MIRA) verfolgt das Ziel, das Fehlen eines regionalen Filmarchivs im Elsass zu kompensieren. MIRA wird von den Gebietskörperschaften unterstützt und arbeitet mit Forschern der Universität Straßburg zusammen. Da es im Elsass kein Filmarchiv gibt, möchte dieser Artikel Institutionen, Unternehmen (das Elsass ist eine alte Industrieregion mit hauptsächlich Textil-, Chemie-, Metall- und Lebensmittelindustrie) und Vereine, die eventuell Filmdokumente besitzen, dazu anregen mit MIRA in Kontakt zu treten. Dieser Beitrag möchte zunächst die Frage „Wer verfügt über Filme im Elsass?“ beantworten, die sich in diesem Zusammenhang in erster Linie auf analoges Filmmaterial bezieht.

Die Archive im Elsass. Einige Beispiele

In Frankreich gibt es öffentliche Archive auf drei Ebenen: Nationale Archive, Archive auf der Ebene des Départements und Gemeindearchive. Öffentliche Archive sollen die Dokumente aufbewahren, die das politische Leben und die Verwaltungstätigkeit betreffen (Verwaltungsüberlieferung, rechtliche Urkunden, Unterlagen des Standesamtes, Krankenhausarchive, Dokumente des Bildungswesens usw.). Sie bewahren auch private Dokumente auf, wenn diesen ein historischer Wert zukommt, sind hierzu jedoch nicht verpflichtet.

Im Hinblick auf Abbildungen und audiovisuelle Medien gibt es eine gute Überlieferung von Bildern unterschiedlicher Art wie Karten, Pläne, Grafiken oder Fotos, bewegte Bilder sind dagegen in der Minderzahl. Die Archive haben einzig die Verpflichtung, Ratssitzungen, politische Treffen und verschiedene offizielle Veranstaltungen zu dokumentieren.

Die *Archive des Départements Bas-Rhin* (abgekürzt ADBR oder AD67) bewahren eine große Anzahl von Filmen auf. Dies ist einem ihrer früheren Direktoren zu verdanken, der zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Aufbau eines regionalen Bilderpools in den Archiven des Départements initiierte (2001–2006). Unter den Filmdokumenten befinden sich viele Originalaufnahmen, aber auch Videokopien oder digitale Kopien sind vertreten; die Filme stammen aus (Industrie-) Unternehmen und verschiedenen Institutionen und Einrichtungen, darunter sind auch Amateurfilme. Die AD besitzen auch Videokopien einer ganzen Reihe professioneller Filme. Die ACA (Agence Culturelle d'Alsace) hat den *Archives Départemental* ihre alten Filme anvertraut, die vor allem im Video-Format (U-matic und andere) vorliegen. Diese Filme, die in Kofinanzierung mit dem Département produziert wurden, werden ebenfalls in den AD eingelagert, sowie auch Kopien einiger Produktionen des Regionalfernsehens.

Über den wichtigsten Bestand an *Originalaufnahmen* verfügt das größte lokale Unternehmen für Werbefilme THOMSEL. Die Firma hat von den 1960er bis in die 1980er Jahre Hunderte von Filmen über Unternehmen der Region Ostfrankreich gedreht.

Der größte digitalisierte Bestand an Filmen über das Elsass ist derjenige der Armee. Nach dem Abschluss eines Abkommens zwischen den *Etablissement de production et de communication AV de l'Armée et de la Défense* (ECPA-D) mit den *Archives Départemental* erhielten Letztere Kopien der meisten, von der französischen Armee im Elsass oder über das Elsass gedrehten Filme.

Es existieren zahlreiche private Bestände, die oft sehr interessant sind, von denen die Öffentlichkeit aber noch wenig Kenntnis hat. Es handelt sich um Filme über das Familien-, Gemeinde- und Berufsleben seit den 1930er Jahren, aber auch über die Natur, darunter einen großen Bestand über die elsässische Flora und Fauna, die zumeist in dem *Département Bas-Rhin* aufgenommen wurden.

Im Jahr 2013 haben die *Archives Départemental du Bas-Rhin* ein Abkommen mit dreijähriger Laufzeit mit dem Verein MIRA unterzeichnet, der ihnen die Originale, die er gesammelt und digitalisiert hat, überlässt. Alle digitalisierten Filme können vor Ort eingesehen werden, nachdem die Rechte von dieser Einrichtung erworben wurden. Die *Archives Départementales du Bas-Rhin* verfügen über einen großen Lagerraum speziell für die Aufbewahrung

von Filmen und Videos (niedrige Temperatur, entsprechende Luftfeuchtigkeit), so dass es sinnvoll wäre, diese Stätte zum zentralen Filmarchiv für die gesamte Region auszubauen. Nur hier gibt es die entsprechenden technischen Möglichkeiten und die optimalen Lagerungsbedingungen.

Die *Archives Départementales du Haut-Rhin* (abgekürzt ADHR oder AD68) bewahren neben Aufzeichnungen von öffentlichen politischen Sitzungen auch eine große Anzahl von Filmen auf, die hauptsächlich aus der Kali-Industrie stammen, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts für die Region große Bedeutung hatte. Es handelt sich meist um Werbefilme der *Société commerciale des Potasses d'Alsace* (SCPA) und der *Mines de Potasse d'Alsace* (MDPA), welche die Themen Landwirtschaft in aller Welt sowie Chemie und Bergbau (1950–1965) abhandeln. Die AD68 sind führend in der Digitalisierung von Mikrofilmen, aber sie besitzen (noch) nicht das notwendige Equipment für die Sichtung ihrer Originalfilme im 16-mm-Format.

Es finden sich auch pädagogische Filme unterschiedlicher Herkunft in den *Archives Départementales du Haut-Rhin*: Aus dem Bestand einer Spinnerei stammen Filme über das traditionell im Elsass stark verbreitete Textilhandwerk sowie vom Ausschuss des Départements Haut-Rhin gegen Atemkrankheiten produzierte Tuberkulose-Präventionsfilme (1970–1980). Außerdem besitzen diese Archive einen Bestand von insgesamt 376 Zeitzeugenberichten zum Zweiten Weltkrieg: Die Zwangseingliederung der Elsässer-Mosellaner der Jahrgänge 1908 bis 1926 in die deutsche Armee, ihre Kämpfe, ihr Alltag (besonders an der russischen Front), ihre Kriegsgefangenschaft in der UdSSR, vor allem in Tambov, und die Umstände ihrer Rückkehr. Schließlich besitzen die Archive noch einen Filmbestand, der die Straßenarbeiten im Département Haut-Rhin in den 1960er Jahren dokumentiert.

Die Archives municipales de Colmar – Diese Archive wurden aus dem Bestand eines Vereins gebildet, der Filmdokumente aller Art sammelte. Nach der Auflösung des Vereins hat die Stadt Colmar die Überprüfung und die Verwaltung dieses Bestandes übernommen und wird in Kürze mit der nicht geringen Erschließungsarbeit beginnen.

Die Archives municipales de Mulhouse – Die audiovisuellen Quellen der Archives de Mulhouse bestehen aus einem kleinen Bestand von 11 analogen Filmen in den Formaten 8 mm, 9,5 mm und 16 mm, sowie einem sehr viel umfangreicheren Bestand an rund 1.000 Videos in den Formaten Beta, U-matic, BVU und VHS. Die Themen der hier aufbewahrten Filmdokumente betreffen hauptsächlich Mulhouse, z.B. Aufnahmen von Parlamentsdebatten, politischen, kulturellen und sportlichen Ereignissen, Eröffnungsfeiern usw.

Die Archives municipales de Strasbourg – Neben einer Reihe von „offiziellen“ Filmen über die Geschichte Straßburgs bewahren die kommunalen Archive der Stadt nur wenige Filme auf. Es handelt sich hierbei um den Film

L'Entrée des Français à Strasbourg von 1918 sowie weitere Filme über politisch-militärische Ereignisse aus den ersten Monaten des erneut Französisch gewordenen Elsass (Ende 1918 / Anfang 1919), über die die Einweihung des Leclerc-Denkmal (1951) und die Anfänge des Europarates im Jahr 1949. An weiteren Filmdokumenten sind vor allem Videos über das Leben in Gemeinde und Verwaltung zu nennen.

Die Aufbewahrung von Filmen setzt Lagerungsbedingungen mit einer Kontrolle der Temperatur und Luftfeuchtigkeit voraus, über die die wenigsten Gemeindearchive verfügen. Zufällige Funde und Spenden sowie das Interesse einiger Konservatoren und Archivare an audiovisuellen Medien sorgte jedoch dafür, dass in mehreren Gemeinden auch Filme aufbewahrt werden. Dies ist z.B. in *Bischwiller* (Bas-Rhin), *Guebwiller* und *Saint-Louis* (Haut-Rhin) der Fall, die einige Amateurfilme oder von der Gemeinde finanzierte Filme über Sportveranstaltungen und politische Versammlungen, das Leben in den Schulen, Feste oder Arbeiten in der Gemeinde besitzen.

Bibliotheken

Die Bibliothèque Nationale Universitaire de Strasbourg (BNUS) – Straßburg ist eine der wenigen Städte Frankreichs, deren Universitätsbibliothek als eine *nationale* Bibliothek eingestuft ist. Die BNUS ist die zweitgrößte Bibliothek Frankreichs in Bezug auf die Größe ihrer Sammlungen, die sich speziell der deutschen Kultur, den Religionswissenschaften, der Antike, den europäischen Fragen und natürlich dem Elsass widmen. Nach umfangreicher Restaurierung wurde die BNUS im Dezember 2014 wieder eröffnet. Die BNUS setzt sich stark für die Digitalisierung von Bilddokumenten und Büchern ein, hat jedoch noch keinen wirklichen Filmbestand. Die Alsatica-Sammlung beinhaltet zwar einige Dutzend Videos und DVDs zu Themen der elsässischen Geschichte, aber ein öffentlicher Zugang zu den meisten dieser Dokumente ist aus rechtlichen Gründen nicht möglich. Die Leitung der BNUS überprüft gegenwärtig ihre Haltung zum Stellenwert von Filmdokumenten in ihrer Alsatica-Sammlung.

Gemeinde-Mediatheken besitzen häufig einen großen Videobestand, insbesondere die Mediatheken in Straßburg, aber sie haben keine Originalfilme.

Museen

Die Firmen- und kleinen Gemeindemuseen sehen ihre Aufgabe nicht in der Aufbewahrung von Originalen, so dass die meisten nur über Video- oder DVD-Kopien von Handelsfilmen verfügen, die ihren eigenen Bereich betreffen. Dennoch ist es möglich, dass einige private oder lokale Museen noch den

einen oder anderen Schatz beherbergen. Eine genauere Aussage hierüber ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt jedoch noch nicht möglich, denn der Umfrageradius müsste erweitert und ausgedehnt werden.

Verschiedene Stiftungen, Institutionen und Vereine

Filme lassen sich auch an zahlreichen Orten finden, wo man es nicht unbedingt erwarten würde, wie das Beispiel des *Mémorial d'Alsace-Moselle* zeigt. Dieser Gedenkort dient nicht in erster Linie der Aufbewahrung von Dokumenten, sondern er verfolgt ein pädagogisches Ziel: Er will einem großen Publikum die einzigartige Geschichte von Elsass und Lothringen präsentieren, die beide 1870 und 1940 vom Deutschen Reich annektiert wurden. Im Laufe seiner erfolgreichen Geschichte wurde das Mémorial jedoch auch zu einem Archivort. Seit 2015 erhielt es beispielsweise alle audiovisuellen Bestände der *Fondation Entente Franco-allemande*, die vor allem den Zeitraum des Zweiten Weltkriegs betreffen. Dieser Verein ging aus dem Kampf um die Anerkennung der *Malgré-Nous* hervor, der elsässischen Soldaten, die in die deutsche Armee zwangseingezogen wurden. Diese Bewegung, die von elsässischen Politikern mit Unterstützung von Verbänden ehemaliger Kämpfer geführt wurde, möchte, dass Deutschland die *Malgré-Nous* aus dem Elsass und aus dem Département Moselle als „Opfer des Nationalsozialismus“ anerkennt und ihnen eine moralische und materielle Entschädigung gewährt. Diese Forderung ist Gegenstand eines 1981 zwischen Deutschland und Frankreich unterzeichneten Vertrags, der zur Gründung der *Fondation Entente Franco-allemande* führte. Diese verwaltet zugleich die Gelder, die für diese Entschädigung gedacht sind (250 Millionen DM), sowie der Arbeit an der Aussöhnung zwischen Deutschland und Frankreich dient. (Siehe <http://www.fefa.fr/sites/fefa/files/files/documents/histoire-de-la-fondation-entente-franco-allemande.pdf>).

Der Europarat

1949 in Straßburg gegründet, der Stadt, die für die deutsch-französische Aussöhnung steht, hat der Europarat Tausende von Fotos und Filmen zur Geschichte Europas aufbewahrt und digitalisiert. Die Originale werden jedoch nicht hier vor Ort aufbewahrt; die Digitalisierung findet in Brüssel statt, aber man kann auf Kopien dieser Dokumente zugreifen.

Das Fernsehen

Das ARTE-Archiv

Der deutsch-französische Sender besitzt Beta Sp- und Beta Num-Archive. Er produziert selbst zahlreiche Reportagen, Filme, Serien und Nachrichten. ARTE archiviert alle Programme, die seit 1992 auf dem Sender gezeigt worden sind, sowie auch alle Internetproduktionen, die auf seiner Website veröffentlicht wurden. Die Elemente werden entweder auf einem physischen Träger (Beta SP / Beta Digital / HDCAM / HDCAM SR / DAT / Diskette / ¼ Zoll-Bänder) oder in der IT-Bibliothek auf AVC-Intra 100 bis 112 Mbps (4.2.2, 1920x1080, 10 Bit), WAV-Dateien (Audio) oder STL-Dateien (Untertitelung) archiviert.¹

Institut National de l'Audiovisuel (INA), Abteilung Grand Est

Laut des Pressebüros der INA „sammelt und konserviert das 1975 gegründete *Institut National de l'Audiovisuel* seit 80 Jahren Radiobeiträge, sowie seit 70 Jahren Fernsehbeiträge. INA beschreibt und katalogisiert diese Bestände, um sie möglichst vielen Menschen in Frankreich und im Ausland zugänglich zu machen. Die Bild- und Tonaufnahmen sind teilweise auf der öffentlichen Website ina.fr, sowie vollständig in von der INA betriebenen Besucherzentren (INATHEQUE) zugänglich. Die Bestände der INA existieren, da alle öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehsender gesetzlich dazu verpflichtet sind, alles gesendete Material einer staatlichen Einrichtung zu überlassen. Diese „Pflichtexemplare“ werden dann von INA für die Produktion und die Ausstrahlung von neuen Sendungen, für das Verlagswesen, für die schulische Nutzung von Bildern und für kulturelle Programme bereitgestellt.

Die Abteilung Grand Est der INA mit Sitz in Straßburg archiviert und nutzt die Sendungen, die von Radio und Fernsehen auf regionaler Ebene im Elsass, in Lothringen sowie in der Champagne Ardenne produziert und ausgestrahlt wurden. Die Abteilung kann aber auch über Bestände anderer regionaler Fernseh- und Radioproduzenten verfügen wie z.B. diejenigen des Regionalfernsehens „Télé Alsace“, die im Rahmen der gesetzlich vorgeschriebenen Hinterlegungen aufbewahrt werden.“²

- 1 Danke an Ralf Kuchheuser, Verantwortlicher für den Bereich mehrsprachige Nachbearbeitung (Arte) für seine präzisen Darlegungen.
- 2 Text der INA. Ich danke Isabelle Pantic-Guillet (Verantwortliche der Abteilung Grand-Est), die im Hinblick auf Information und Vermittlung bei meiner Forschungsarbeit eine wichtige Rolle gespielt hat.

Die Privatunternehmen

Manche Unternehmen haben ihr Archiv selbständig und unabhängig aufgebaut, wie das Unternehmen De Dietrich, das zu diesem Zweck einen Verein gegründet hat, der 1996 als gemeinnützig anerkannt wurde. Geleitet wird der Verein von Henri Mellon, und er ist im Schloss von De Dietrich in Reichshoffen, einem Gebäude aus dem 18. Jahrhundert, das unter Denkmalschutz steht, ansässig. Das Gebäude beherbergt die gesamte Überlieferung des Unternehmens mit fast 100.000 Zeichnungen und 1.200 Glasplatten mit Fotografien, die die Produkte De Dietrichs im Eisenbahn- und Automobilbau zeigen. Zu den zahlreichen Schätzen und Sammlerstücken im Schloss gehören eine Porträtgalerie, das Originalgemälde von „La Marseillaise“, gusseiserne Pfannen und Kaminplatten sowie die „De Dietrich Bollée“ – ein Auto, das 1898 gebaut und 1970 sorgfältig restauriert wurde. Auch in diesem Archiv sind filmische Dokumente vorhanden: Werbefilme des Unternehmens, Familienfilme der De Dietrichs sowie einige Dokumentarfilme, die im Auftrag des Unternehmens von Dritten hergestellt worden sind.

Weitere Unternehmen, wie der Werbefilm-Produzent Thomsel oder die Société commerciale des Potasses d'Alsace (SCPA), haben ihre archivalische Überlieferung den öffentlichen Archiven anvertraut, in diesem Fall den Archiven der Départements Bas-Rhin und Haut-Rhin. Die meisten jedoch dachten nicht daran, Filme aufzubewahren, die für eine interne Nutzung nicht mehr aktuell genug waren, sei es zu Schulungs- oder Werbezwecken. Dank des Netzwerks der MIRA konnten einige Bestände, z.B. die Filme des Unternehmens Stracel oder des Unternehmens Steinlein-Dieterlin in Rothau, gerettet werden, aber die meisten Filmbestände drohen unterzugehen. MIRA führt derzeit eine systematische Bestandsaufnahme durch.

Ausblick

Es muss dringend eine professionelle Struktur eingeführt werden, die für das Sammeln, das Auflisten, die Restaurierung und die Nutzung der Filme über das Elsass zuständig ist. Der Verband MIRA, der mit einem jungen Team erfolgreich arbeitet, hat im Januar 2015 seine neue Website vorgestellt; MIRA besitzt eine leistungsstarke Datenbank, die DIAZ, die in Kooperation mit verschiedenen regionalen französischen Filmarchiven erstellt wurde und sich speziell dem Amateurfilm widmet. Diese Datenbank gibt Auskunft zu verschiedensten Aspekten der Filme, z.B. über Produzenten, Rechte, Inhalt, Ausstrahlung usw. Sie ist ein hervorragendes Werkzeug für die Suche und Bereitstellung von Bildern zu allen nachgefragten Themen und trägt damit zum Aufbau eines regionalen digitalen Filmarchivs bei. Die Einstellung von Personal in Vollzeitstellen und die Anschaffung professioneller Ausrüstungs-

materialien helfen dabei, die außergewöhnlichen und seltenen Bestände, so fachmännisch und sorgfältig zu behandeln, wie sie es verdienen. Historische Filme sind für die Geschichte und das Gedächtnis der Region unersetzliche Dokumente und ein wertvoller, wenn auch fragiler Teil unseres Erbes.

Von Gebrauchs-, Kunst- und Amateurfilmen bis zu Videos des Widerstands

Wichtige Zeitdokumente in Filmarchiven entlang des Oberrheins

Im Südwesten gibt es auf der deutschen Seite des Rheintals zahlreiche Archive, Medienzentren, Industrieunternehmen, staatliche und städtische Institutionen mit einem Filmbestand. Das Stuttgarter „Haus des Dokumentarfilms“ (HDF) hat 2002 die Ergebnisse einer Befragung¹ veröffentlicht, in der Orte mit Filmbeständen erfasst wurden. Dabei werden entlang des Rheins knapp 90 Stellen genannt, die über Filmbestände in den unterschiedlichsten Formaten von 35 mm, 16 mm, 8 mm, 9 ½ mm, Super 8 mm bis zu U-Matic, Beta und VHS-Kassetten verfügen. Knapp zwei Drittel dieser Orte verfügen nur über wenige Produktionen (1 bis zu 99 Filme), 22% archivieren zwischen 100 und 750 Produktionen und 13% über 1000 Produktionen. Zu diesen Institutionen gehört natürlich der *Südwestrundfunk* (SWR) in Baden-Baden als öffentlich-rechtlicher Fernsehsender mit über 100000 Produktionen. Außerdem sind verschiedene Kreis- und Landesmedienzentren und Hochschulen in dieser Kategorie vertreten, wobei sie überwiegend Kaufmedien für eine Nutzung anbieten und nur in geringerem Umfang Eigenproduktionen oder Filme mit lokaler oder regionaler filmhistorischer Bedeutung herstellen oder vertreiben.

Das ZKM Karlsruhe

Das *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* (ZKM) wurde 1989 als Museum in Karlsruhe gegründet. Auch in internationaler Perspektive handelt es sich um eine einzigartige Kulturinstitution, denn sie verbindet die unterschiedlichsten Künste in einem Haus. Das ZKM ist ein Haus sowohl für raumbasierte Künste wie Malerei, Fotografie und Skulptur als auch für zeitbasierte Künste wie Film, Video, Medienkunst, Musik, Tanz, Theater und Performance. Es sieht seine Mission darin, die klassischen Künste ins digitale Zeitalter fortzuschreiben und wird auch als „elektronisches Bauhaus“

1 Haus des Dokumentarfilms (Hg.): Filmschätze in Baden-Württemberg. Gerlingen 2002.

bezeichnet, ein Ausdruck, der auf den engagierten ZKM-Gründer Heinrich Klotz (1935–1999) zurückgeht. Darüber hinaus wurden am ZKM Bibliotheken, Medienarchive, Forschungsinstitute und Labs eingerichtet. Die Mediathek mit über 3 000 Produktionen umfasst eine einzigartige Sammlung von Videokunst und Medieninstallationen wichtiger Künstlerinnen und Künstler sowie von Wissenschaftlern. Außerdem dokumentieren die Archive die im ZKM durchgeführten Ausstellungen und Projekte.

„Das seit 2004 bestehende Labor für antiquierte Videosysteme widmet sich der Aufgabe, Videokunst aus den Archiven des ZKM und seiner laufenden Projekte und Ausstellungen zu bewahren.

Gerade weil sogenannte ‚Medienkunst‘ nur von wenigen Museen gesammelt wird und die Kunstwerke – seien es Installationen oder Single-Channel-Videos – oft nur in Form weniger analoger Kopien in den Museen der Welt zirkulieren, fühlt sich das ZKM dieser Herausforderung besonders verpflichtet. ZKM-Direktor Peter Weibel nennt das ZKM mit Blick auf den konservatorischen Generationenvertrag deswegen gern eine ‚mediale Arche Noah‘.²

Mit über 2 100 Produktionen verfügt das *Landesmuseum für Technik und Arbeit* in Mannheim über einen großen Bestand an Filmen über Industrie und Technik, die zwischen ca. 1930 und 2002 entstanden sind. Ein besonderer Bestand sind die Filme der früheren Gesellschaft zur Förderung der deutschen Rheinschifffahrt. Als Filmarchive in Unternehmen sind vor allem das Bauunternehmen Bilfinger & Berger in Mannheim mit rund 600 Produktionen zu nennen, Roche-Diagnostics in Mannheim mit den Imagefilmen der Firma Boehringer, Heidelberger Zement mit rund 100 Produktionen und die Industrie- und Handelskammer Rhein-Neckar mit 31 Filmen. Ab 1952 bis zu seiner Pensionierung 1969 arbeitete der renommierte Regisseur, Kameramann und Trickfilmer Svend Noldan (1893–1978) für die BASF AG in Ludwigshafen und drehte über 20 Industriefilme wie „Herr über das Unkraut“ (1952), „Kleine Laus – ganz groß“ (1953/54), „Düngen bringt sichere Ernte“ (1958), „Gesunde Reben – fruchtiger Wein“ (1963), „Obst und Wein – unkrautrein“ (1969). Der Filmbestand des Unternehmensarchiv der BASF AG liegt überwiegend in Form von Videokassetten vor.

Die Bestände und ihre Erschließung in den einzelnen Institutionen unterscheiden sich sehr stark und es wird seit der Erfassung des Haus des Dokumentarfilms 2002 einige Veränderungen gegeben haben.

2 <http://zkm.de/mediathek-bibliothek/labor-fuer-antiquierte-videosysteme> (Aufruf 24.1.2015).

Landesfilmsammlung Baden Württemberg

Zu den sich ständig ändernden Einrichtungen gehört die Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, die einige der katalogisierten Bestände übernommen hat und inzwischen über einen Bestand von rund 8 500 historischen Produktionen sowie rund 1 000 Filmen verfügt, die von der *Medien- und Filmgesellschaft Baden-Württemberg* (MFG), der regionalen Filmförderung, unterstützt wurden. 1998 übernahm das Haus des Dokumentarfilms als ersten Schritt für eine Landesfilmsammlung die Aufgabe, die Belegexemplare der von der MFG geförderten Produktionen zu archivieren. Ab 2002 begann der Aufbau der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg. Sie wird heute im Auftrag des Landes Baden-Württemberg aus Mitteln der Filmförderung und des Ministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst finanziert sowie aus Drittmitteln. Kamen die Bestände zunächst überwiegend aus Privatbesitz, so werden sie inzwischen vermehrt aus kommunalen und kirchlichen Archiven sowie aus Industrieunternehmen an die Landesfilmsammlung abgegeben und archivarisch aufbereitet. Es kam zu einer engen Zusammenarbeit mit dem Städtetag Baden-Württemberg, was zur Übernahme von Filmbeständen aus zahlreichen Stadtarchiven führte. Ebenso wichtig war die Kooperation mit dem Wirtschaftsarchiv, die zur Übernahme vieler Produktionen aus der Wirtschaft und Industrie führte.

Anfang 2012 kamen noch rund 40 % der Bestände aus Privatbesitz. Diese Filme zeigen Impressionen aus allen Regionen Badens und Württembergs. Im Bestand finden sich zahlreiche Filme aus der Rheinregion, zu einzelnen Orten, Industrieunternehmen, Schifffahrt und Fischerei auf dem Rhein und den Austausch im deutsch-französischen Grenzgebiet. Schließlich gehörte das Elsass zwischen 1871 und 1918 sowie zwischen 1940 und 1944/45 zu Deutschland. Außerdem gibt es einige Amateurfilme zu Wochenendausflügen oder Urlaubsreisen in das Elsass.

Ein besonderer Bestand der Landesfilmsammlung sind Filmtagebücher von Wehrmichtsangehörigen aus dem Zweiten Weltkrieg. Doch in der Regel dokumentieren Amateurfilme den Familienalltag und das berufliche Umfeld sowie die ausgedehnten Urlaubsreisen in die ganze Welt. Dies ist spezifisch für den Amateur- und Familienfilm, wie Alexandra Schneider in ihrer Analyse dieses Genres herausgearbeitet hat:

„Die beliebtesten Sujets bilden Urlaubsmotive und Aufzeichnungen von Kindern. Ist die private Fotografie eine Technik des Festes, wie Bourdieu schreibt, so müsste man den Familienfilm als Verfestigungstechnik und Verfestigungstechnik bezeichnen: als Verfestigungstechnik, die dazu dient, etwas festzuhalten. Die Halberzählungen des Familienfilms entsprechen dabei den offenen Erlebnisstrukturen des Familienlebens: Ein-

drücke werden gesammelt und in einer fortlaufenden Aufzählung präsentiert. Die Filme verfestigen das Familienleben, indem sie gemeinsame Erfahrungen erzählbar und damit auch überlieferbar machen. Andererseits verleiht das Medium Film den Ereignissen und Dingen eine Aura des Besonderen, Dramatischen und Spektakulären.“³

Im Falle der Amateurfilme geben oft die Erben die Aufnahmen der Eltern- bzw. Großelterngeneration an die Landesfilmsammlung ab, die kaum einen Bezug zu den Aufnahmen haben und sie selbst auch nicht mehr vorführen können. Es gibt allerdings auch sehr interessante professionelle Aufnahmen aus Privatbesitz, wie den Teilbestand von Hermann Hähnle (1879–1965), der ab 1902 mit einer 35 mm-Kamera Filme produzierte oder den Bestand des Flugpioniers Paul Strähle (1893–1985) mit Luftaufnahmen von Städten und Regionen in Süddeutschland aus den Jahren 1921–1924. In Lahr wurde der Photo- und Kinohändler Stober aus dem benachbarten Offenburg zwischen 1930 und 1949 von der Stadt beauftragt, wichtige kommunale Ereignisse auf 16 mm-Film zu dokumentieren. Dies ermöglichte auch farbige Aufnahmen. Es entstanden rund 50 Filme, die zunächst im Stadtarchiv Lahr archiviert waren und inzwischen in die Landesfilmsammlung übernommen wurden.

Ziel der Landesfilmsammlung ist nicht nur die dauerhafte Archivierung des originalen Filmmaterials, sondern auch eine Nutzung der Filmdokumente in aktuellen Produktionen. Das historische Material wurde bereits für zahlreiche Produktionen des SWR, anderen ARD-Anstalten, das ZDF und Arte, sowie von Filmproduzenten und -regisseuren, Werbeagenturen, aber auch von Museen und Ausstellungsmachern genutzt. Zunehmend gibt es auch aus dem Ausland von europäischen Produktionsfirmen, aber ebenso aus Nordamerika und Asien Interesse an diesem historischen Footage-Material. Die Nutzung des Materials erfolgt auf Grundlage von Filmlizenzen, die in der Regel für sieben Jahre vergeben werden. Die Höhe der Lizenzgebühr richtet sich nach dem jeweiligen Ausstrahlungsgebiet. Um das Material öffentlich bekannt zu machen, produziert das Haus des Dokumentarfilms die DVD-Reihen „Eine Filmreise in die Vergangenheit“ und „Der Film. Die Geschichte“. In diesem Zusammenhang wird die Landesfilmsammlung häufig in den Gemeinden präsentiert. Das oft stumme Material wird dabei vertont und mit Musik und Kommentar versehen. Aus dem Rheintal gibt es entsprechende Produktionen zu Karlsruhe, Baden-Baden, Lahr und Freiburg.

3 Alexandra Schneider: Die Stars sind wir. Heimkino als filmische Praxis. Marburg 2004, S. 228.

Kurzer Exkurs zur Geschichte des Amateurfilms⁴

Schon sehr früh begeisterten sich auch Laien für das neue Medium Film. Allerdings war dieses Hobby eher etwas für betuchte Kreise, denn es gab zunächst nur das 35 mm-Format und um 1910 kostete eine entsprechende Kamera um 1000 Reichsmark (RM). Der Monatslohn eines Angestellten betrug zu dieser Zeit etwa 160 RM. Aber die Kamera und weiteres technisches Zubehör waren nur ein Teil der Kosten. Zu Buche schlug vor allem auch das Filmmaterial, das pro Minute 20 RM kostete; dafür musste ein Industriearbeiter damals fast drei Tage arbeiten. Trotzdem gab es ab der Jahrhundertwende einige Enthusiasten, die diese erheblichen Kosten nicht scheuten.

Hermann Hähnle ist ein gutes Beispiel dafür. Er wurde 1879 als Sohn eines Filzfabrikanten geboren. Seine Mutter war Lina Hähnle (1851–1941), die 1899 in Stuttgart den *Bund für Vogelschutz* gründete.⁵ Auf der Pariser Weltausstellung 1900, die er mit seinem Vater besuchte, entdeckte Hermann Hähnle das Medium Film für sich. Er plante damit „Natururkunden“ und Filme über gefährdete Tiere zu drehen, um seine Mutter in ihrer Arbeit für den Tierschutz zu unterstützen. Der Verein arbeitete schon mit modernen Werbemitteln wie Fotos, stereoskopischen Aufnahmen oder Tageslichtprojektoren, die die Vorträge bereicherten. Der Film sollte eine wichtige Ergänzung dazu werden. Hähnle kaufte eine 35 mm-Kamera und begann kurz nach der Jahrhundertwende, erste Filme zu drehen. Neben den Produktionen für den Vogelschutzbund entstanden auch private Aufnahmen der Familie oder kurze Sujets über Ereignisse in Stuttgart wie das Treiben auf dem Schlossplatz, ein neues Automobil, seine Burschenschaft oder den pompösen Trauerzug eines Generals durch die Stadt. Gerade diese Aufnahmen sind heute wichtige Zeitdokumente für den Familienalltag einer großbürgerlichen Familie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die Dreharbeiten vom Stativ gestalteten sich oft schwierig. Das damalige Filmmaterial war noch nicht sehr lichtempfindlich. Deswegen musste möglichst bei Sonnenschein gedreht werden oder man benötigte starke Scheinwerfer. Es standen im Magazin der Kamera nur 30 m Film zur Verfügung, das heißt, je nach Drehgeschwindigkeit zwischen 1 bis 1,5 Minuten Material. In der Regel mussten die Aufnahmen deshalb sorgfältig inszeniert werden.

4 Herzlichen Dank an Dr. Reiner Ziegler, Leiter der Landesfilmsammlung Baden-Württemberg, für die Unterstützung bei der Erstellung des Überblicks zur Geschichte des Amateurfilms.

5 Zu den beiden wurden in der DVD-Edition des Haus des Dokumentarfilms zwei Filme veröffentlicht: „Filmpionier Herman Hähnle. Immer in Bewegung“ (ein Porträt von Kay Hoffmann sowie 70 Minuten Bonusmaterial aus seiner Filmsammlung) und „Die Vogel-mutter. Lina Hähnle, ein Leben für den Naturschutz“ (R: Anita Bindner). Nähere Infos: www.filmreise.info.

Hähnle bildete auch weitere Kameraleute aus, die er auf regelrechte Expeditionen quer durch Europa und bis ins Nordmeer schickte, um interessante Aufnahmen von Wildtieren und Landschaften zu drehen, die später auch im Kino gezeigt wurden.

Das Filmen als Hobby blieb bis in die 1920er Jahre eine Domäne einer wohlhabenden, urbanen Oberschicht. Zwar gab es schon früher Versuche, eine kostengünstigere Lösung zu entwickeln. Der deutsche Kinopionier Oskar Messter (1866–1943) bot in seinem ersten kinematographischen Katalog 1897 bereits einen „Messter Amateur-Kinematograph“ an, der mit 35 mm und einer Geschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde arbeitete. Der Apparat zur Aufnahme und Projektion lebender Photographien kostete 200 RM. Das Entwickeln, Kopieren usw. wurde in Messters Laboratorium zu „mäßigen Preisen“ ausgeführt, wie in Annoncen geworben wurde. Ein Jahr später stellte der Engländer Alfred Darling (1862–1931) sein „Biokam“-Verfahren vor, bei dem die Perforation zwischen den Kadern eingestanz war. Das Verfahren hatte einige Schwierigkeiten, einen stabilen Gleichlauf zu erzeugen; außerdem arbeiteten die frühen Kameras mit dem sehr leicht entzündlichen Nitrofilm. Ab 1903 bot die Dresdner Firma Heinrich Ernemann AG den Filmprojektor „Kino 1“ gezielt für den privaten Gebrauch an. Doch auch er kostete 200 RM und konnte sich auf dem Markt letztlich nicht durchsetzen.

Popularisierung des Amateurfilms

In Frankreich entwickelte die Firma Pathé ab 1921 das günstigere 9,5 mm-Format für den Amateurfilmbereich; dessen Mittelperforation garantierte darüber hinaus eine optimale Bildausnutzung. Den wirklich entscheidenden Impuls für die Verbreitung des Films bei den Amateuren lieferte aber erst die Entwicklung des 16 mm-Filmmaterials durch die amerikanische Firma Eastman Kodak im Jahr 1923. Einen weiteren Marktvorteil sicherte sich Kodak durch die Produktion von Umkehrmaterial, mit der eine Umkopierung vom Negativ auf Positivfilm nicht mehr notwendig ist und so Kosten eingespart werden konnten. Im Gegensatz zum leicht entflammaren 35 mm- bzw. 17,5 mm-Nitrofilmmaterial der Jahre zuvor wurden diese Filmformate auf einem schwer brennbaren Azetatcelluloseträger⁶ hergestellt.

Ab Mitte der 1920er Jahre kamen zahlreiche Modelle handlicher Filmkameras auf den Markt, die mit einem Federwerk ausgestattet waren und im Vergleich zum individuell mit Kurbel bewegten Film einen gleichmäßigen Bildtransport garantierten. Die Kamera war handlicher, musste nicht mehr

6 In den 1920er Jahren löste das Cellulose-Triacetat das leicht entzündliche Zelluloid als Schichtträger ab, da es schwerer entflammbar ist. Filme mit einem Schichtträger aus Acetylzellulose werden daher als „Safety Film“ oder „Sicherheitsfilm“ bezeichnet.

auf ein Stativ gestellt werden und ermöglichte eine mobile Handkamera mit dynamischer Bildästhetik. Doch es blieb ein teures Hobby: 1928 kostete eine Filmminute auf 35 mm etwa 20 RM, auf 16 mm 8 RM auf 9,5 mm 4,50 RM. Zum Vergleich: das durchschnittliche Netto-Einkommen von Arbeitern und Angestellten betrug 1929 163 RM im Monat.⁷ Hinzu kam die Entwicklung des Materials von ungefähr 1 RM pro Meter beim 16 mm-Film und etwa 0,25 RM bei 9,5 mm-Film. Die größte Investition stellten jedoch die Kameras dar, die Ende der 1920er Jahre in einem breiten Spektrum angeboten wurden. Kameras für das 9,5 mm-Format kosteten zwischen 75 RM (Pathé-Baby) und 200 RM (Pathé-Moto-Kamera). Für 16 mm-Kameras musste man zwischen 185 RM (Cine-Nizo Modell B, Ihagee-Bolex) und 1050 RM (Ciné-Kodak Modell A) investieren; das Ciné-Kodak Modell B kostete 300 RM.

Es entstanden Amateurfilmclubs, Zeitschriften für diese Zielgruppe und zahlreiche Handbücher und Anleitungen, die umfangreiche Einführungen in verschiedene Aspekte der Amateurfilmproduktion boten. Martina Roepke hat sich intensiv mit der Praxis des Amateurfilms beschäftigt, zu den Ratgebern schreibt sie:

„Anfang der dreißiger Jahre zielte eine Publikationsflut von Anleitungsliteratur darauf, das Regelwerk für die familiäre Filmpraxis zu formulieren. Diese Anleitungsliteratur, die ich als Poetiken des Familienfilms bezeichnet habe, beruhte auf einem Wissen und der Erfahrung einer relativ kleinen Gruppe passionierter Amateure. In einer charakteristischen Mischung aus scherzhaft-persönlichem Erfahrungsbericht und Handlungsanleitung formulierten die Handbücher das Repertoire, auf das die Mitglieder des Ensembles als kompetente Mitglieder einer Kultur bei ihrer Selbstinszenierung zurückgreifen konnten. Auf diese Weise sorgte die Handbuchliteratur dafür, dass das Wissen weniger Experten und Liebhaber für einen breiteren Nutzkreis zugänglich gemacht wurde. Und sie stellte die Voraussetzung dafür dar, dass das Filmen in den dreißiger Jahren zu einer populären Freizeitbeschäftigung werden konnte.“⁸

Kodak brachte 1932 in den USA den Doppel 8-Film auf den Markt. Dieser ist sehr ökonomisch, da mit einem einfachen Trick das 16 mm-Filmmaterial verwendet werden kann. Zunächst wird nur eine Hälfte des 16 mm-Films belichtet, danach die Kassette umgedreht und die zweite Hälfte belichtet. Im Kopierwerk können die Maschinen für den 16 mm-Prozess verwendet werden, denn es müssen lediglich mehr Perforationslöcher gestanzt und der Film zum Schluss in der Mitte zerteilt werden.

7 Michael Kuball: Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Bd. 1 1900–1930, Hamburg 1980, S. 101.

8 Roepke, Martina: Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945. Hildesheim 2006, S. 214.

1936 nahm in Deutschland die Firma Agfa die Produktion des Einfach 8-Films auf. In der Folgezeit wurden immer kleinere und handlichere Kameras hergestellt. Dieser technologische Innovationsschub in den 1930er Jahren hatte zur Folge, dass das Filmen zu einem weit verbreiteten Hobby wurde. Filmkameras und Filmmaterial wurden für die Mittelschicht erschwinglich. Mitte der 1930er Jahre wurde der Amateurfilm deshalb auch sehr populär, und im Gegensatz zum professionellen 35 mm-Film konnte man schon in Farbe drehen. Zu diesem Zeitpunkt wurden Schmalfilmprojektoren sogar für Tonfilm ausgerüstet, aber aus Kostengründen blieb der Amateurfilm bis in die 1960er Jahre überwiegend stumm.

Aber insgesamt ist festzuhalten, dass das private Heimkino an Bedeutung gewann. Die farbigen Aufnahmen des NS-Alltags werden seit den 1990er Jahren gerne als Archivmaterial und Zeitdokumente in historischen Dokumentationen über diese Periode gezeigt. Im Zentrum der Filme stand jedoch weiterhin die Familie, wie Manfred Delling in einer Besprechung der sieben-teiligen NDR-Fernsehserie „Familienkino“, einer frühen Kompilation von Alfred Behrens und Michael Kuball aus historischen Amateurfilmen 1900–1959, notierte:

„Meine Frau, meine Kinder, meine Familie: mein Haus, mein Garten, meine Welt – damit fängt der Amateurfilm an. Die familiäre Idylle ist sein Lieblingsmotiv geblieben, Momente einer schönen Gegenwart, denen man Zukunft verleihen will, das Verweile-doch, dem man Ewigkeit geben möchte mit dem Film: die Sommerfrische, dem glücklichen Besitz des Autos, den spielenden Kindern, dem Großvater an der Harfe. [...] Der typische Amateurfilmer will das Glück fixieren. Und erst, wo es von der Gesellschaft bedroht und verhindert wird (Unruhen, Krieg), wendet er seine Kamera dieser zu – wie mit einer Geste der Verzweiflung, wie ein Akt des Widerstandes, wie eine Waffe.“⁹

Der Amateurfilm genoss auch in den 1950er Jahren eine große Popularität, denn mit den Kameras konnten die Familien ihren persönlichen Aufstieg in der Gesellschaft dokumentieren, die sich vom Wiederaufbau zum Wirtschaftswunder entwickelte. So sind viele Amateurfilme von den ersten Urlaubsfahrten nach Italien und Spanien überliefert. Die Entwicklung des Super 8-Films im Jahr 1965 löste schließlich einen wahren Boom im Amateurfilmbereich aus. In vierzig Jahren wurden weltweit rund 30 Millionen Super 8-Kameras verkauft und allein im Jahr 1980 wurden in Deutschland knapp 20 Millionen Filmkassetten verfilmt. Konkurrenz bekam der Super 8-Film Ende der 1970er Jahre durch die Videotechnik. Zu Beginn war diese teuer

⁹ Manfred Delling: Besprechung „Familienkino“, in: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 21.1.1979; zitiert in Kuball 1980, S. 17.

und unhandlich, einfach zu bedienende und handliche Camcorder kamen erst ab Mitte der 1980er Jahre auf den Markt und ab Mitte der 1990er Jahre eroberte schließlich die Digitaltechnik den Heimmarkt.

Medienwerkstatt Freiburg

Die Medienwerkstatt Freiburg wurde 1978 gegründet und gehörte zu einem Netzwerk von rund 50 Videogruppen und Medienwerkstätten, die sich in den 1970er Jahren bildeten. Sie fühlten sich den damaligen Protestbewegungen eng verbunden und wollten eine Gegenöffentlichkeit und eine Alternative schaffen zu den bürgerlichen Medien, die nur ungenügend oder sehr kritisch über die alternative Szene berichteten. Beherrschende Themen waren Stadt-sanierung, Wohnungsnot und Mietspekulation, Jugendkrawalle, Proteste gegen Atomenergie und Wiederaufrüstung sowie staatliche Repressionen gegen Andersdenkende. Im Juni 1977 kam es zu einer Hausbesetzung im sogenannten „Dreisameck“ in Freiburg. Um die Besetzer zu unterstützen, drehte ein Teil der späteren Gründer der Medienwerkstatt den Super 8-Film „Hausbesetzung“, in dem die Atmosphäre im Haus und das Zusammenleben der Besetzer aufgenommen wurde. Als „Medienwerkstatt Freiburg“ nutzten sie die Möglichkeiten der neuen Video-Technik, um das gedrehte Material schnell vorführen zu können. Das Modell des „public access“ war ihnen wichtig, wie eine Selbstdarstellung von 1979 deutlich machte:

„Im Medienladen sollen Initiativgruppen und einzelne Unterstützung finden, die bei ihrer politischen Arbeit Medien brauchen. Medien heißt hier: Video, S-8 Film, Foto, Siebdruck. Mit Unterstützung meinen wir: Verfügbarmachen von Produktionsmitteln, helfen, beraten, erklären, Materialsammeln (z.B. Zeitschriften, Bücher, Filme, Fotos, Bänder), vor allem aber, mit Gruppen längerfristig zusammenzuarbeiten.“¹⁰

Von Anfang an baute man ein Archiv nicht nur der eigenen Produktionen auf, sondern auch von anderen Videogruppen oder auch von aufgezeichneten Fernsehsendungen. Nach einem Jahr waren 64 Filme aus dem Themenspektrum Umwelt, Repression, Medien, Jugend, Stadt usw. zusammengetragen. Doch zunächst wurde das Angebot der Medienwerkstatt kaum angenommen von der Bewegung. Die Skepsis gegenüber dem neuen Medium, das vom Staat zur Überwachung eingesetzt wurde, überwog.

Ein Problem war der Schnitt des Materials, denn die Gruppen mussten sich die entsprechenden Geräte selber zusammenstellen, um durch Überspielung das Band zu gestalten. Im Gegensatz zum Film konnte man die Videobänder

¹⁰ Wolfgang Stickel: Zur Geschichte der Videobewegung. Politisch orientierte Medienarbeit mit Video in den 70er und 80er Jahren. Freiburg 1991, S. 107.

nicht mechanisch schneiden. Das Signal wurde als Schrägspur aufgezeichnet und war nicht sichtbar. Deswegen mussten die Bänder durch Überspielung geschnitten werden. Das Band brauchte aber immer einen Moment, um auf die richtige Laufgeschwindigkeit zu kommen. Deshalb musste ein spezieller Videomischer gebaut werden, der auf dem Markt nicht erhältlich war. Nachteil dieser Methode war allerdings, dass sie mit einem Qualitätsverlust bei jeder neuen Generation verbunden war.

Zu den Gründern gehörten die Zwillingbrüder Pepe und Didi Danquart, Miriam Quinte, Wolfgang Stickel und Bertram Rotermund. Konzeptionell orientierten sie sich wie die übrigen Gruppen an Bert Brechts (1898–1956) Radiotheorie: „Der Rundfunkapparat ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln“.¹¹ Eine wichtige Rolle spielten sowjetische Theoretiker wie Sergej Tretjakov (1892–1937) und Dsiga Vertow (1895–1954), die einen Operativismus forderten, in dem es jedem möglich sein sollte, eigene Filme zu drehen. Außerdem orientierte man sich natürlich an den medientheoretischen Überlegungen von Oskar Negt und Alexander Kluge sowie Hans Magnus Enzensberger:

„Zum ersten Mal in der Geschichte machen die Medien die massenhafte Teilnahme an einem gesellschaftlichen und vergesellschafteten produktiven Prozeß möglich, dessen praktische Mittel sich in der Hand der Massen selbst befinden. Ein solcher Gebrauch brächte die Kommunikationsmedien, die diesen Namen bisher zu Unrecht tragen, zu sich selbst. In ihrer heutigen Gestalt dienen Apparate wie das Fernsehen oder der Film nämlich nicht der Kommunikation, sondern ihrer Verhinderung.“¹²

Zu Beginn ihrer Arbeit drehte die Medienwerkstatt Freiburg viele Videos zu den Themen Stadtentwicklung, Mietwucher, Häuserbesetzungen und Jugendproteste. Es waren Filme von Betroffenen und die Filmemacher waren Teil der Bewegung. Der Filmkritiker Wilhelm Roth schrieb 1981 in der *Süddeutschen Zeitung* über ein Video zu einer Hausbesetzung:

„Die besten Bänder, soweit ich sie kenne, kommen von der Medienwerkstatt Freiburg. Dort hat man einen Stil entwickelt, der im aktuellen Ereignis das Prinzipielle sieht. Die Freiburger bauen dichte Montagegewebe, sie agitieren, kommentieren, ironisieren, neben das Bild, oft mit

11 Bertolt Brecht: Radiotheorie. In: Gesammelte Werke 18 (Schriften zur Literatur und Kunst I). Frankfurt a.M. 1967, S. 129.

12 Hans Magnus Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, Berlin 1970, S. 160.

Originalton, treten Texte und Musik – und das alles geschieht, das muss man sich immer wieder klar machen, oft innerhalb von 24 Stunden.“¹³

1981 erhielt die Medienwerkstatt Freiburg von der Redaktion *Kleines Fernsehspiel* des ZDF den Auftrag für „Paßt bloß auf“, einen Film über Stadtplanung und Wohnungsnot und die Proteste dagegen durch die Hausbesetzer-Szene. Dies war ein Schritt in die Professionalisierung ihrer Filmarbeit, und das Produktionsbudget sicherte die Existenz des Teams und ermöglichte den Einstieg in die professionelle U-Matic-Technik.

„Als ‚Paßt bloß auf‘ gezeigt wurde, erregte der Film großes Aufsehen; Gegner dieser ‚Kultur von unten‘ sahen darin gleich das Werben für eine kriminelle Vereinigung, Volksverhetzung und Verherrlichung von Gewalt und baten den damaligen Generalbundesanwalt Rebmann um Hilfe; seit 1970 hätte es im deutschen Fernsehen keinen so unverblühten Angriff gegen die freiheitlich-demokratische Grundordnung mehr gegeben, so der Vorsitzende der Zuschauervereinigung AFF in der Berliner Morgenpost am 7.8.1982. In den meisten Fällen war die Resonanz aber positiv.“¹⁴

Neben Filmen über den Häuserkampf in Freiburg und besetzte Häuser stand sehr früh der Kampf gegen die Atomenergie im Vordergrund ihrer Filme. Zu den frühen Produktionen der Medienwerkstatt Freiburg gehörte 1979 „Gorleben ist überall“, in dem aufgezeichnete Berichte aus dem Fernsehen in einen anderen Zusammenhang gestellt wurden. Im selben Jahr folgte „Keiner strahlt reiner“ (1979), ein Band, das den Aufbau und die Wirkungsweise von Druckwasserreaktoren beschrieb und auf die verharmlosten Gefahren hinwies. Ein weiterer Schwerpunkt war der Kampf der badisch-elsässischen und Schweizer Bürgerinitiativen gegen industrielle Großprojekte und vor allem gegen die Kernenergie und die befürchteten Folgen für die Region, die als grenzüberschreitende Gesamtheit gesehen wurde (z.B. Bleiwerk Marckolsheim (F), AKW Breisach (D), AKW Fessenheim (F), AKW Wyhl (D), AKW Heiteren (F), AKW Kaiseraugst (CH)).

Die Bürgerinitiativen arbeiteten seit 1970 zusammen und unterstützten sich gegenseitig in ihrem Protest. Bei den Bauplatzbesetzungen geplanter Großprojekte strömten Kaiserstühler, Badener, Elsässer und zum Teil auch Schweizer zusammen, auch um dort eine alternative Form des Zusammenlebens zu praktizieren. Man errichtete an vier Orten „Freundschaftshäuser“, die als Anlauf- und Informationspunkte, aber ebenso als Zentren einer alternativen Kultur dienten. Dort wurden Volkshochschulen mit alternativen In-

13 Wilhelm Roth: Zusammenhalt durch Video. In: Süddeutsche Zeitung, 1.9.1981, S. 29.

14 Stickle 1991, S. 115.

halten eingerichtet, engagierte Protestlieder geprobt, originelle Transparente gemalt oder der gewaltfreie Widerstand trainiert. Dies zeigt, wie kreativ der damalige Protest war, der von allen Schichten der Bevölkerung getragen wurde. Dazu hatte schon Mitte der 1970er Jahre Nina Gladitz den Film „Lieber heute aktiv als morgen radioaktiv“¹⁵ gedreht, der Ende 1976 Premiere hatte. Darüber schrieb das Magazin *Der Spiegel*:

„Die Premierengäste, darunter vor allem Weinbauern, Landwirte, Arbeiter und Studenten, erwartet allerdings weder ein spektakuläres Schlachtengemälde noch eine abendfüllende Tagesschau. Denn die nach eigenem Urteil ‚parteionabhängige revolutionäre Dokumentarfilmemacherin‘ Nina Gladitz, 30, wollte ‚vor allem zeigen, was man vordergründig nicht sehen kann‘, und hat deshalb Bild-Protokoll und Wort-Agitprop gescheit, aber gefährlich vermischt.

So fehlen zwar nicht die allzu bekannten Krawall-Szenen mit Wasserwerfern und prügelnden Polizisten, aber anders als der seinerzeit heftig umstrittene ARD-Beitrag ‚Vor Ort‘ geht Frau Gladitz mit Schnappschüssen und Originalton vom Kriegsschauplatz sparsam um. Stattdessen schneidet sie, dramaturgisch scheinbar willkürlich, Menschenansammlungen, stumme Gesichter, Bauern bei der Ernte, Landschaftspanoramen und Dorfidyllen zu unsensationellem Anschauungsmaterial zusammen, dem sie einen ‚erzählenden Kommentar‘ unterlegt: ein politisch ehrliches, filmisch überzeugendes, dokumentarisch fragwürdiges Verfahren.“¹⁶

Am 7. März 1977 ging auf französischer Seite das AKW Fessenheim in Betrieb, das von Beginn an Probleme mit Rissen in den Reaktor-Gebäuden hatte und oft abgeschaltet werden musste. Die Medienwerkstatt Freiburg drehte darüber 1980 das 50-minütige Video „2, 3 Dinge, die wir über Fessenheim wissen“. AKW-Gegner besetzten vom 31. März bis zum 24. August 1977 einen Strommast und verhinderten so für ein halbes Jahr den Bau einer Atomstromleitung von Fessenheim nach Paris.

Im selben Jahr 1977 gründeten vier Elsässer und zwei Kaiserstühler das „Radio Vert Fessenheim“ als freien Radiosender, aus dem sich das „Radio Dreyeckland“ entwickelte. Es berichtete kontinuierlich von den Protesten,

15 Dieser Titel wurde von der Anti-AKW-Bewegung zum populären Slogan gemacht. Auch eine bisher fünfteilige Buchreihe des Laika-Verlags in ihrer Bibliothek des Widerstands hat diesen Titel gewählt. Sie erscheint seit 2011 und veröffentlicht neben Texten auch die Filme zum Anti-AKW-Protest. In Band 1 (2011) sind dort sowohl der Film von Nina Gladitz und „s’Wespenäsch“ der Freiburger Medienwerkstatt, als auch „Spaltprozesse“ von Claus Strigel und Bertram Verhaag und „Im Norden, da gibt es ein schönes Land“ von Heinz Harmstorf, Manfred Bannenberg und Bernd Westphal zu Brokdorf veröffentlicht (www.laika-verlag.de).

16 Gut Freund. In: *Der Spiegel*, 48/1976 (22.11.1976), S. 220.

aber auch von den verschiedenen Gerichtsverfahren zur Genehmigung der geplanten Atomkraftwerke. Gesendet wurde das Programm oft aus den Bergen der Vogesen, da „Piratensender“ auf deutscher Seite von der Bundespost geortet und verfolgt wurden.

1982 produzierte die Medienwerkstatt Freiburg „s’Wespenäsch“, ihre Chronik zu zwölf Jahren Kampf gegen ein Kernkraftwerk in Wyhl und andere Großprojekte am Oberrhein. Der Film hatte am 24. April 1982 in Endingen am Kaiserstuhl Premiere vor rund 500 Zuschauerinnen und Zuschauern. Deutlich wurden darin zum einen die schon erwähnte starke Verwurzelung der Proteste in der Bevölkerung des ganzen Kaiserstuhls und zum anderen die internationale Ausrichtung über die Grenzen. Für die Medienwerkstatt Freiburg selbst trifft dies allerdings weniger zu. Es gab zwar ein Treffen mit französischen Videogruppen in Straßburg, bei dem auch der Austausch von Bändern besprochen wurde; nach Angaben von Wolfgang Stickel wurde dies in der Praxis jedoch kaum umgesetzt.

Vier Wochen vor der Premiere des Films hatte der Verwaltungsgerichtshof in Mannheim nach einem dreijährigen Prozess entschieden, dass das Atomkraftwerk Wyhl gebaut werden dürfe. Der damalige Ministerpräsident von Baden-Württemberg, Lothar Späth, verkündete, dass Wyhl auf jeden Fall gebaut werden solle, wenn nötig auch unter Polizeischutz. Vier Tage nach der Urteilsverkündung trafen sich 50000 AKW-Gegner zu einer Großkundgebung auf dem geplanten Bauplatz. Diesen Kampf wollte die Medienwerkstatt mit ihrem Film unterstützen:

„Da wir selbst erst seit vier Jahren mit der Kamera dabei waren, suchten wir Material aus früheren Zeiten. Wir wurden fündig – bei Schnittbeginn hatten wir über 45 Stunden Ausgangsmaterial zur Verfügung (Normal-8, Super-8, 16 mm und Video), das von AKW-Gegner/innen der Region gedreht und gesammelt wurde. Ohne diese Aufnahmen wäre die ‚Chronik von Wyhl‘ nicht zustande gekommen. [...]

Die Resonanz auf den Film war umwerfend; wir zogen wochenlang mit Großbildprojektor durch die Kaiserstuhlregion und verschickten Kopien des Films an andere Videogruppen und Bürgerinitiativen, die sich gegen geplante oder vorhandene Kernkraftwerke zur Wehr setzten. Die Widerstandschronik verbreitete Optimismus und machte Mut.“¹⁷

1983 erklärte Ministerpräsident Späth überraschend, dass das AKW Wyhl mit den beiden projektierten Reaktoren vor 1993 nicht zur Stromversorgung benötigt werde; 1987 bekräftigte er den Verzicht auf den Reaktorneubau bis zum Jahr 2000. Der vorgesehene Bauplatz ist mittlerweile als Naturschutzgebiet ausgewiesen, denn das Kernkraftwerk Wyhl wurde nie gebaut. Der

17 Stickel 1991, S. 136.

Protest der Bevölkerung hatte sich als erfolgreich erwiesen. Im Rathaus der Gemeinde Weisweil wurde ein Archiv der Badisch-Elsässischen Bürgerinitiativen eingerichtet, das einen umfassenden Einblick in die Geschichte dieser erfolgreichen und grenzüberschreitenden Protestbewegung bietet.¹⁸

In der Medienwerkstatt Freiburg entstanden bis Ende der 1980er Jahre rund 200 Produktionen. Diese wurden später mit Unterstützung der MFG Filmförderung digitalisiert und bilden die Basis des Filmarchivs der Medienwerkstatt Freiburg, aus den Gründern der Medienwerkstatt gingen wichtige Filmemacher und Produzenten der deutschen Filmszene hervor.

Resümee

Dieser kurze Überblick zur Archivsituation auf der deutschen Seite der Rheinebene hat die Bandbreite sowohl der Inhalte wie auch der verwendeten Techniken aufgezeigt: Sie reichen vom Industrie- und Imagefilm der Privatwirtschaft über Kunstvideos und -installationen bis zum politischen Protest- und Widerstandsfilm sowie zum privaten Amateurfilm. Sie alle sind wichtige Dokumente ihrer Entstehungszeit und gehören zum audiovisuellen Erbe der Gesellschaft. Bedauerlicherweise sind jedoch über die Jahrzehnte zahlreiche Produktionen verlorengegangen, da die Wertschätzung für dieses Material noch nicht allgemein entwickelt ist, aber auch die Kapazitäten der Archive häufig begrenzt sind. Umso wichtiger ist es daher, die überlieferten Produktionen zu erhalten, um sie auch Nutzerinnen und Nutzern im 21. Jahrhundert zur Verfügung stellen zu können.

18 Detaillierte Überblicke zum 40-jährigen Jubiläum des Protests bieten: <http://vorort.bund.net/suedlicher-oberrhein/wyhl-chronik.html>; <http://www.mitwelt.org/kein-akw-in-wyhl.html>.

Filme für Kinder

Kino und Kinder im Elsass der Zwischenkriegszeit

Die Zwischenkriegszeit stellt in Frankreich den Höhepunkt des Glaubens an die Bildungsmacht des Kinos dar. Ein Schulrat für die Grundschulen im Département Seine drückte es 1926 so aus:

„Man muss zugeben, dass das Aussehen und das Leben der Stechmücke in der Natur viel weniger anrührend ist, als im Glanze der Leinwand, wo sie durch Empfindungen verstärkt wird. Tatsächlich verleiht die Kinoleinwand den Dingen eine Brillanz, die sie im wahren Leben selten haben. Der Geist der Kinder erlebt so eine Erschütterung, ähnlich jener, die die Schönheit auslöst: Es wird verführt, und in den Bann gezogen. Das Kino berührt alle Nerven des Kindes, es liefert es uns gänzlich aus.“¹

Diese Faszination zeigt sich als vorrangiger Trumpf der bewegten Bilder. Die Sinnesreize sind die Grundbedingungen für eine Pädagogik, die auf das Interesse des Kindes setzt und seine Denkfähigkeit herausfordert. Daraus darf man jedoch nicht voreilig schließen, dass das Kino die oben beschriebene Rolle auch tatsächlich spielte – die Hoffnungen, die in das Medium gesetzt wurden, erfüllten sich nur sehr allmählich und immer nur teilweise.²

Die beiden Jahrzehnte nach dem Ersten Weltkrieg verdienen eine genauere Betrachtung. Sie unterscheiden sich vom Rest des Jahrhunderts durch die Herausbildung des Schulkinos. Die Entwicklung wird unter anderem durch Kleinfilm-Formate begünstigt, die nur in Frankreich verbreitet sind: die Firma Pathé, die vor 1914 weltweit führend in der Produktion ist, erfindet 1922

1 E. Orgeolet: Le cinéma nous livre les enfants tout entiers. In: *Le Cinéma chez soi. Revue illustrée du Cinématographe de la Famille et de l'École* 6/3–4 (1926), S. 4.

2 Ein so relevantes Thema hat natürlich auch schon in der Vergangenheit das Interesse von Forschern auf sich gezogen. Zwei Beiträge sind besonders hervorzuheben: Christophe Gautier: Les projections cinématographiques en milieu scolaire dans les années 1920. In: *Beatrix de Pastre-Robert, Monique Dubost, Françoise Massit-Folléa (Hg.): Cinéma pédagogique et scientifique. À la redécouverte des archives.* Lyon 2004, S. 73–98; Josette Ueber-schlag: Jean Bréault. *L'instituteur cinéaste.* Sainte-Étienne 2007.

den 9,5-mm-Film (Baby) und 1924 den 17,5-mm-Film (Rural) für den französischen Markt. 1934 legt der *Internationale Kongress für Erziehungs- und Unterrichtsfilm* in Rom jedoch das 16-mm-Format als Standard fest (Kodak), und obwohl die Formate von Pathé bis 1940 in Gebrauch sind, werden sie spätestens mit der deutschen Besetzung, die faktisch den 16-mm-Standard bewirkt, zunehmend verdrängt. Selbst das 9,5-mm-Format muss dem 8-mm-Film (ebenfalls Kodak) weichen. Nach dem Krieg verändern sich die Herausforderungen unter anderem durch das Aufkommen von Schulfernsehen und Videotechnik.

Die vorliegende Studie befasst sich mit Kindern im Schulalter,³ das heißt mit der Altersgruppe vom siebten bis zum sechzehnten Lebensjahr. In Frankreich durften Kinder in diesem Alter, das Grund- und Volksschulzeit und Lehre umfasst, Filmaufführungen damals nur in Begleitung Erwachsener besuchen. Sie waren nicht nur noch nicht volljährig, sondern befanden sich auch in einer abhängigen Lebenssituation, selbst wenn einige der „Kinder“ bereits arbeiteten. Der Terminplan dieser Minderjährigen war überwacht, sogar ihre Freizeit, weil die Pädagogen argwöhnten, „freie Zeit“ werde schlecht verwendet, und fürchteten, dass Hausaufgaben, Lektüre und Kultur durch die Konkurrenz von Jobs oder Hausarbeit zu kurz kommen würden. Man darf auch nicht vergessen, dass Jungen und Mädchen getrennte Schulen besuchten, und dass – etwa bei konfessionellen Einrichtungen – die Lehrpersonen gleichen Geschlechts wie ihre Zöglinge waren. Lehrer waren mit doppelter Autorität ausgestattet, nicht nur in beruflicher, sondern auch in moralischer Hinsicht.

Wir nehmen das Kino hier als audiovisuelle Erfahrung in den Blick, und versuchen, das Angebot zu erfassen, das dieser „ersten Kino-Generation“ gemacht wurde. In der örtlichen Gesellschaft spielten Kinder mehrere Rollen: als Schüler oder Auszubildende gehörten sie zur schulischen Welt, als Kommunionkind zur Kirchengemeinde, und schließlich waren sie auch – das übersieht man leicht – Teil von Familien, die aus Kinobesuchern bestehen konnten oder sogar (dank Pathé-Baby) selbst Filme herstellten. Der individuelle Umgang mit dem Kino verschaffte Familien und Kindern innerhalb von Dorf oder Stadtteil Abgrenzungsmöglichkeiten und eine bedingte Selbstbestimmung, etwa durch den Eintritt in einen Filmklub oder die Teilnahme an einer Amateurfilmer-Gruppe. Was in dieser Epoche die das Kind umgebenden Welten von Familie und Schule verband, war der Begriff der – guten oder schlechten – *Einflussnahme*. Der Begriff wird in dieser Zeit tatsächlich häufiger verwendet als jener der *Propaganda*. Er bezieht sich auf einen moralischen und politischen Einfluss in einem pädagogischen Kontext, in dem

3 Demographen unterschieden zwischen Population im Schulalter und Schul-Population, in Ermangelung zuverlässiger, fortgeschriebener Erhebungen war es nicht möglich, hierzu statistisch valide Zahlen zu ermitteln.

sich der unbedingte Glaube an die positiven Möglichkeiten der Erziehung des künftigen Bürgers und Arbeiters mit einer gewissen Angst vor der Jugend mischt.

Das Hereinbrechen des Kinos in die schulische Pädagogik prägt die Erziehungsgeschichte in Hinblick auf Wissensvermittlung und Ausbildungsmethoden. Man sollte dabei zwischen schulischem *Lehrfilm* und *Bildungskino* unterscheiden. Der *Lehrfilm* begleitet eine Unterrichtslektion oder dient ihr als Startpunkt. Er bietet echte Lektionen, ruft intuitive Ideen hervor, präzisiert und ordnet sie. Der *Bildungsfilm* im Allgemeinen reagiert dagegen gemäß einer damals gängigen Definition auf „das gebieterische Bedürfnis nach Wissen und Verstehen, das einen jeden Geist bedrängt. Er dient auch der nationalen Propaganda, verbindet die Elite mit dem einfachen Volk und ist ein aktiver Verbreiter der Wissenschaften.“⁴ Diese Art von Film „strafft, vereinfacht und lehrt; er ist eher gefühlsbetont als demonstrativ“. Der *Lehrfilm* dagegen beschränkt sich auf ein präzises pädagogisches Ziel, aber er öffnet der Klasse zusätzlich den Raum ins Unbekannte und Neue. Er braucht eine logische und dramaturgische Interpretation durch die Lehrperson. Das *Bildungskino* wendet sich an Kinder und Erwachsene, es bietet die Sicht eines geschlossenen Systems auf sich selbst – oder drängt sie auf –, zu der es Zustimmung (oder Widerspruch) fordert.

Noch heute löst der Einsatz von bewegten Bildern oder Internetquellen als Unterrichtsmaterial heftige Diskussionen aus. Herr Nouaillac, Professor am Institut Pasteur, bedauerte schon 1926, es gebe

„noch soviel Skeptizismus, Apathie, sogar Widerstand. Einige Unbelehrbare sagen: ‚mit Ihrem Kino setzen Sie die Lehre herab, Sie belustigen die Schüler, Sie gewöhnen ihnen die Anstrengungen ab und das eigene Nachdenken‘. Aber nur eine Minderheit an Schülern ist zu einer gewissen persönlichen Anstrengung und etwas kritischem Geist fähig. (...) Die Projektionen bieten den besten Stimulans, um ihre Neugier und Aufmerksamkeit zu wecken. Umso besser, wenn ich sie belustigte, mehr will ich gar nicht. Der Unterricht ist ja so langweilig für sie! (...) Und zum zweiten Einwand (...) Nein, wir verlieren keine Zeit, im Gegenteil, wir gewinnen welche durch die Schnelligkeit des Begreifens und die Genauigkeit des Erinnerns (...). Mit [dem Film] wird alles einfacher: das Kind sieht, es versteht, es erinnert sich, und das ohne Mühe und ohne den Lehrer zu ermüden.“⁵

Die vorgetragenen Argumente lassen die Polemik erkennen, die zwischen den Verfechtern einer Unterrichtsform, bei der das Wort des Lehrer allein

4 Adrien Collette: Le film d'enseignement. In: Le Cinéma chez soi 2 (1927), S. 5f.

5 Eugène Reboul: Le Cinéma scolaire et éducateur. Paris 1926, S. 6–8.

ausreicht, um Wissen zu vermitteln (und das war die große Mehrheit und nicht nur „einige Unbelehrbare“), und den Vertretern der Annäherung an ein zwischen mehreren Beteiligten ausgehandeltes, von den Schülern akzeptiertes Wissen, im Gange war. Einige Pädagogen fürchten nebenbei die allzu große Geschwindigkeit der Filme und nehmen Unterbrechungen vor, während andere, die entweder mehr Vertrauen in die gute Absicht oder weniger Skrupel haben, den Filmstreifen einfach vor den Augen der Schüler durchlaufen lassen.

Wir möchten uns in diesem Artikel nicht auf die Filmproduktion konzentrieren. Deren Verteilung zwischen Pathé, Gaumont, dem Pädagogischen Museum (*Musée pédagogique*) und verschiedenen Ministerien, darunter demjenigen für Landwirtschaft, ist ausreichend bekannt. Es geht uns vielmehr um die Verbreitung der Filme, die außerhalb der großen Städte (Paris, Lyon, Sainte-Étienne) in der Provinz nur schwer nachzuvollziehen ist. Die Verbreitungswege im schulischen Milieu und in den Klassen bleiben noch zu erforschen; das Projekt *RhinFilm* befasst sich darüber hinaus mit den regionalen und geo-sozio-politischen Auswirkungen des Themas.

Leider sind die spezifischen Quellen für den Sonderfall Elsass, die Odile Gozillon-Fronsacq gründlich geprüft hat,⁶ nicht eben zahlreich, es existiert kein zusammenhängendes Konvolut. In den Archiven des Departements Bas-Rhin und im Stadtarchiv in Straßburg findet man zum Beispiel keine Spur vom *Pädagogischen Museum* der Stadt, ebenso wenig von Dokumenten des *Regionalzentrums für Pädagogische Dokumentation* (*Centre régional de la Documentation pédagogique*, CRDP) und des *Büros für das Bildungskino* (*Office du cinéma éducateur*), noch nicht einmal von der 1920 gegründeten *Filmathèque*. Die *Liga für den Unterricht* (*Ligue de l'Enseignement du Département*) hat in ihren Beständen überhaupt keine Archivalien aus der Zeit vor 1970. Im Nationalarchiv in Paris finden sich einige wenige Blätter zu der laizistischen Organisation *UFOCEL* (*Union française des offices du cinéma éducateur laïque*, seit 1953: *Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son: UFOLEIS*) bei den Unterlagen der *Liga für den Unterricht*, ansonsten gibt es nur ein paar spärliche Dossiers vom Ministerium für Öffentliche Bildung und vom Landwirtschaftsministerium, allerdings ohne Bezug zum Elsass. Im privaten Bereich können die Archive von Pathé mit begrenztem Erfolg in Anspruch genommen werden, und die systematische Sichtung der berufsständischen (publiziert von Pathé) sowie der auf Kino und Unterricht spezialisierten Presseäußerungen, darunter sowohl nationale als auch regionale Publikationen, lassen einige Merkmale der

6 Und uns sehr großzügig zur Verfügung gestellt hat – herzlichen Dank an Odile Gozillon-Fronsacq.

speziellen elsässischen Situation erkennen, reichen aber für eine abschließende Darstellung nicht aus.

Der vorliegende Artikel wird zunächst die nationale und regionale Verbreitung des Schulkinos vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die 1930er Jahre schildern, die stark vom Zusammenspiel der Behörden mit privaten Unternehmen und Vereinigungen abhing. Unter dem zeitweiligen Eingriff politischer Autoritäten formte sich eine charakteristische Verteilung von Schulkinos, deren Dichte je nach Region und mehr städtisch oder ländlich geprägtem Umfeld sehr unterschiedlich war. Und schließlich gab es noch ein paar Pioniere unter den Grundschullehrern, die nicht nur dafür kämpften, das Kino in die Schule zu holen, sondern die auch eine Theorie der Gleichwertigkeit von Lektion und Film erarbeiteten und auf der Basis ihrer Erfahrungen deren pädagogische Effektivität zu bewerten versuchten.

Die Politik des Schulkinos

Während der III. Republik erlebte Frankreich zwei große Fortschritte im Bildungssystem. Auf die Einführung der laizistischen Grundschule und der allgemeinen Grundschulpflicht durch die Schulgesetze von Jules Ferry in den Jahren 1880–1882 folgte 1905 das Gesetz zur Trennung von Staat und Kirche. Der Bildungswettstreit zwischen Laizisten und Katholiken ist damit zwar nicht beendet, aber auf nationaler wie lokaler Ebene waren in diesem Punkt gleichermaßen Republikaner wie Revolutionäre entzweit. Der Staat griff zunehmend in das Leben der Bürger ein und suchte dafür die Allianz mit privaten Unternehmen und Verbänden. Im Zentrum des Interesses standen die Erziehung mit ihrer moralischen Dimension und das Unterrichtswesen, also die Vermittlung von Wissen. Die Abfolge der nationalen Verordnungen nachzuzeichnen reicht nicht aus, um die politische, wirtschaftliche und geografische Komplexität des Themas deutlich zu machen. Mangels einer eigenen politischen Systematik ermunterte der Staat private Initiativen, denen bald ein entscheidendes Gewicht bei der Eroberung der Schulen durch den Film zukam.

Vor 1914 waren die Akteure des Schulkinos vor allem kommunal organisiert, und sie blieben – anders als im *Bilder-Bühnen-Bund Deutscher Städte* in Deutschland – weitgehend isoliert. Der Erste Weltkrieg förderte das Engagement nationaler Autoritäten, das neben Zensur und der Schaffung eines Kinodienstes für die Armee (*Service cinématographique de l'Armée, SCA*) am 23. März 1916 zur Einsetzung einer außerparlamentarischen Kommission unter der Leitung von Auguste Bessou führte. Der 1920 veröffentlichte Bericht der Kommission betont die Wichtigkeit des Kinos als Bildungsinstrument, zugleich wird das *Pädagogische Museum (Musée Pédagogique)*

gestärkt und eine Filmsammlung der Landwirtschaft und des Gesundheitswesens (*Cinémathèque de l'Agriculture et de l'Hygiène sociale*) eingerichtet. Personen aus der Welt der Wissenschaft wie Jules-Louis Breton,⁷ der Direktor des Nationalen Forschungs- und Entwicklungsbüros (*Office national des recherches et inventions*), und der Mathematiker und Politiker Paul Painlevé, befürworteten die Nutzung des Kinos zu Unterrichtszwecken und sie bürgen moralisch dafür, den Erwerb der im Bericht empfohlenen Apparate zu subventionieren. Am 30. Juni 1923 stimmt das Parlament einer Steuerbefreiung für das Schulkino zu und senkt den Eintrittspreis für eine Vorführung auf 50 Centimes. Diese bis 1936 fortbestehende Preisbindung senkte den Bedarf an außerschulischen Aufführungen und half, die Ausgaben für die technische Ausstattung zu reduzieren. Der Schwerpunkt sollte auf den Filmvorführungen für Schulen liegen.

Die Einrichtung örtlicher Filmfonds – die Schule in der Rue Pelleport in Paris besitzt 1926 bereits 57 Filme – bedeutete dennoch nicht, dass der Staat eine systematische Integration des Mediums Film in das nationale Unterrichtssystem erreicht hätte. Es gab regelmäßig erregte Diskussionen zwischen Politikern und Pädagogen, so zum Beispiel um das 1927 fehlgeschlagene Projekt eines Zentralbüros für das Bildungskino. Schulische Filmvorführungen gingen zudem mit Sicherheitsproblemen einher, weil die Filme damals meist auf 35-mm-Bänder aus Nitrozellulose kopiert wurden, die sogar bei Raumtemperatur zur Selbstentzündung neigen. Am 9. Oktober 1929 wurde die Verwendung dieses Filmmaterials in einem Rundschreiben des Unterrichtsministeriums verboten. Die Entscheidung war problematisch für die Lagerung und Nutzung der bereits vorhandenen Filme, aber sie beförderte die Verbreitung von leichteren Projektoren der Typen Pathé-Baby und Pathé-Rural, die für kleinformatige Filmbänder aus Acetat anstelle von Nitrozellulose entwickelt worden waren. Aber wenn auch der Staat per Gesetz oder Rundschreiben regulierte – die neue nationale Debatte, die 1937 im Parlament begann – drei Jahre nach dem ersten *Internationalen Kongress für Erziehungs- und Unterrichtsfilm* in Rom –, führte trotzdem nicht zu einem national einheitlichen System. Selbst die Volksfront (*Front populaire*), deren Fortschrittsglaube typisch für das Jahrzehnt ist, erreichte wenig für das Schulkino.

Das Projekt eines *Zentralbüros für das Bildungskino* ist zweifellos angesichts der Situation der Staatsfinanzen zu ambitioniert gewesen. Es scheiterte aber auch am Widerstand von privaten Akteuren, von Unternehmern und Verbänden, die sich für die 1930er Jahre ganz typisch verhielten: Die Logik

7 Die von Christine Moissinac und Yves Roussel herausgegebene Biographie *Jules-Louis Breton. Un savant parlementaire*. Rennes 2010, enthält leider keinen Hinweis auf diese Rolle.

der Unternehmer, die die Filme bezahlten, die sie herstellen und verbreiten ließen, stand jener der Erzieher diametral entgegen, die als wahre Filmfreunde nach der bestmöglichen kollektiven Organisation suchten, die kostenlos sein sollte. In Frankreich hingen darum mehrere Filmproduzenten von Aufträgen des Pädagogische Museums oder der Filmsammlung der Landwirtschaft ab, so etwa die Universelle Gesellschaft für Kinematografie (*Compagnie Universelle de Cinématographie*, CUC) von Pierre Marcel, der Französische Kinematografische Verlag (*Édition cinématographique française*) von Jean Benoit-Lévy oder auch die Filialen von Pathé. Die Wahl des verkleinerten Formats durch letztere ging mit einer aggressiven Marktpolitik einher, die sich besonders gegen Gaumont richtete, dessen Produkt *Encyclopédie Gaumont* ausschließlich in 35 mm erhältlich war. Man muss Pathé hier eine gewisse strategische Intelligenz bei der Eroberung der Lehrer zuerkennen, die in jeder Hinsicht bahnbrechend war.⁸

Eugène Reboul, Grundschullehrer in Sainte-Étienne und betraut mit dem Kinodienst des Departements Loire, der Pädagogischen Filmsammlung (*Filmothèque pédagogique départementale*), prangerte 1926 Dokumentarfilme an, von denen „die meisten in Bezug auf das, was sie beizubringen vorgeben, bei Nebensächlichkeiten verharren.“ Sie eigneten als Vorspeise bei öffentlichen Filmvorführungen, würden aber keine wirklich geistige Nahrung liefern. Außerdem seien sie zu lang, sollten 150 m keinesfalls überschreiten, eigentlich seien „100 m bei weitem genug“.⁹ Auch diese Kritik scheint sich besonders gegen Gaumont zu richten.¹⁰ Das Unternehmen mit der Margerite sticht durch sein sehr frühes Engagement – bereits um 1900 – für das Lehrkino heraus. Sein erklärtes Ziel war der Verkauf von Projektionsgeräten, aber das 35-mm-Format war teuer und sperrig, und die angebotenen Filme zeichnen sich durch eine ziemlich beliebige Anhäufung von Themen aus. 64% der im Katalog von 1929 aufgeführten Filme stammen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Ein solches Bildungsmaterial erwies sich als ungeeignet, das galt sogar für die geografischen Filme, die mehr als die Hälfte des Angebotes ausmachten. Die Reisedokumentationen enthielten Kamerafahrten und Panoramen im Übermaß und arbeiteten viel mehr mit Sinneseindrücken als mit Information. Sie führten Landschaften vor, anstatt landeskundliche Inhalte zu vermitteln, wie sie im Unterricht zunehmend verlangt wurden.

Pathé-Baby ist anfangs auf das Familienpublikum zugeschnitten, für Eltern, die ihre Kinder filmen wollten. Als man jedoch die Ausmaße der pädagogischen und kommerziellen Nutzung erkennt, wandelt sich das Engage-

8 Zur Marktpolitik von Pathé s. Stéphanie Salmon: *Pathé: à la conquête du cinéma*. Paris 2014.

9 Eugène Reboul (1926), S. 19f.

10 Frédéric Delmeulle: *Contribution à l'histoire du cinéma documentaire en France. Le cas de l'Encyclopédie Gaumont (1909–1929)*. Diss. Universität Paris-3 1999.

ment der Firma rasch. „Aus steuerlicher Sicht ist es sehr attraktiv, sich dafür einzusetzen, dass der Pathé-Baby-Projektor ein Gerät für den Unterricht ist. Er wird künftig gewiss als ein solches betrachtet werden.“¹¹ Ein Brief, 1923 an das Unterrichtsministerium adressiert und „weitergeleitet an die außerparlamentarische Kommission für Kinematografie, fasst sehr exakt das Ziel zusammen, das wir verfolgt haben, nämlich das Ziel familiärer Bildung, das wir wissenschaftlich auf das schulische Unterrichtswesen ausdehnen konnten.“¹² Das Entwicklungsbudget von Pathé-Baby mit seinen 11 Millionen Francs und die mechanischen und wissenschaftlichen Patente der Firma weisen deutlich auf hochgesteckte Ziele hin. 1924 kommt Pathé-Rural auf den Markt, das Format bedient das Segment des Bildungskinos, das Kinder und Erwachsene nach der Schule, am freien Donnerstag und am Sonntag vor den Leinwänden versammeln soll. Allerdings ersetzt das Quasi-Monopol von Pathé keine planvolle staatliche Schulkinopolitik, und auch die kommerzielle Ausrichtung der Firma findet nicht ungeteilten Beifall.

Zwölf Jahre nach der Einführung von Pathé-Baby und seiner seit 1926 jeden Monat in *Le Cinéma chez soi* kommentierten *Cinémathèque* urteilte Marcel Ponchon, Professor am Collège Chaptal, Paris, und Präsident der pädagogischen Gruppe des Cinamat-Clubs:

„Es gibt keine für den Unterricht geeigneten Filme. Die Hersteller interessieren sich nicht für dieses Thema. Um den Eindruck zu erwecken, dass sie etwas dafür tun, geben sie auf gut Glück Filme im 35er-, 16er- oder 9,5er-Format heraus, die mit Unterricht nicht mehr zu tun haben, als dass sie die Bezeichnung tragen. Die Produzenten streiten lieber für teures Geld miteinander um Filmstars, deren Wert oft genug rein monetärer Natur ist, als dass sie ein paar Eintrittskarten für die Bildung von Kindern opfern würden.“¹³

Obschon er seine Firma bereits 1929 an Bernard Natan verkauft hatte, antwortete Charles Pathé auf diesen Vorwurf, den er persönlich nahm. Aus seiner Sicht hatten mehrere Initiativen durchaus Erfolge erzielt, und wenn es keine guten Unterrichtsfilm mehr gebe, dann liege das an der fehlenden Eignigkeit unter den Firmen und zwischen den Filmproduzenten und den Praktikern des Schulkinos. „Man sucht immer noch nach dem Idealfilm, der all-

11 Bericht von Herrn Cimiez in Nizza (2 Seiten) vom 28. Dezember 1922 über die Befreiung von der 10%igen Steuer auf Luxusgüter. Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-444.

Ich danke Stéphanie Salmon für den wertvollen Hinweis.

12 Brief vom 3. Januar 1923 an Herrn Giordani, Filmaufnahme-Inspektor, gezeichnet *Olivier*. Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-444.

13 Marcel Ponchon: Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs. In: *Le Cinéma privé. Cinéma d'amateurs. Cinéma scientifique. Cinéma d'enseignement* 8 (1934), S. 5.

gemeine Zustimmung findet. Auch die mangelnde Kontinuität des Lehrstoffs ist ein ernsthaftes Hindernis für die Zusammenstellung von Filmsammlungen.¹⁴ Die nationalen politischen und pädagogischen Herausforderungen wurden angesichts kommerzieller Ziele immer komplizierter, je nach Region und Örtlichkeit unterschieden sich die gegebenen Mittel und Möglichkeiten erheblich.

Als besetzte Gebiete mit „Französisierungsmission“, dem im Widerspruch zur Trennung von Staat und Kirche stehenden Konkordatstatuts von 1801,¹⁵ und der Furcht der Obrigkeit vor einer für deutsche Propaganda empfänglichen regionalen Einwohnerschaft¹⁶, stellen das Elsass und das angrenzende Departement Mosel einen klaren Sonderfall dar. Die Betriebsverordnung für die Nutzung von Kineoeinrichtungen trägt dem am 25. April 1921 Rechnung, indem sie für Libretti und Zwischentitel die französisch-deutsche Zweisprachigkeit zulässt. Indirekt macht das Zugeständnis aber deutlich, dass es immer noch nicht zulässig ist, im Saal in Deutsch zu sprechen, und dass die Filme vor der Vorführung zensiert werden. Vor allem stellt die Verordnung klar, dass Kinder im Alter zwischen 7 und 16 Jahren nur bis 19 Uhr im Kinosaal anwesend sein dürfen und sich in Begleitung „kompetenter“ Erwachsener zu befinden haben. Der Punkt 13 der Betriebsverordnung, unterteilt in fünf Rubriken, und Punkt 14, die zusammen schon die Hälfte der gesamten Verlautbarung ausmachen, betonen die große Bedeutung der jungen Generation, die dazu ausersehen sei, sich gründlicher zu „französisieren“ als die Erwachsenen. Und weil man traditionell die „ungünstigen Einflüsse auf die Vorstellungskraft des Kindes“ fürchtete, wurden die Lehrer damit beauftragt, die Filme, die gezeigt werden sollen, zu bewerten, und man ermächtigte sie, Zensurvorschläge zu machen.¹⁷

Der Präfekt solle dafür sorgen, dass die Regeln für den Zugang von Kindern in die Kinosäle eingehalten werden, aber in Wirklichkeit hing die Kontrolle eher von den Bemühungen der Stadtverwaltung ab. Die geringe Anzahl an Geldbußen, die in Straßburg verhängt wurden, macht deutlich, dass die Kinobetreiber bei Verstößen kein besonderes Risiko eingingen.¹⁸ Ihrer Position sicher, verkniffen sie es sich auch nicht, die Verordnung der Präfektur von 1926 scharf zu kritisieren, das „drakonische Gesetz“, das

14 Charles Pathé: *Reponse à M. Ponchon*. In: *Le Cinéma privé 10* (1934), S. 25.

15 In den Gebieten Elsass-Lothringens galt (und gilt bis heute) nach der Rückkehr zu Frankreich 1919 der Napoleonische Staatskirchenvertrag von 1801 weiter, nach dem die Angestellten der Religionsgemeinschaften Staatsdiener sind, während ansonsten in ganz Frankreich seit 1905 eine strikte Trennung von Staat und Kirche besteht.

16 Odile Gozillon-Fronsacq: *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques*. Paris 2003.

17 Archives Départementales du Bas-Rhin, Straßburg (AD67), D 365, Faszikel 7, Nr. 50

18 Ebd.

„den Besuch unserer Einrichtungen nur Kindern zwischen und 7 und 16 Jahren gestattet, noch dazu unter der Einschränkung, dass man vor ihnen keine als *für Erwachsene* bezeichneten Filme zeigen darf. Das ist ja vielleicht ganz gut und richtig, aber wieso hat man dafür den Beginn der Filmsaison gewählt, wo alle Programme bereits feststehen, und vor allem: warum hat man die Verantwortlichen nicht ein paar Monate zuvor gewarnt, so dass sie sich darauf hätten einstellen können!! Vergessen wir nicht, dass die ‚Gören‘ einen ganz schönen Teil der Kundschaft stellen, besonders bei den kleinen Spielstätten, die sich nun mit einem Federstrich um einen erheblichen Teil ihrer Einnahmen gebracht sehen! Und dann – wer macht denn den Zensor, gerade in den kleineren Lokaltäten? Der Herr Pfarrer, der Meister-Landwirt, der Schulmeister oder ein ‚angelernter‘ Dorfpolizist?“¹⁹

Die Proteste und insbesondere das Einschreiten von Jean Sapène, Direktor der *Société des Cinéromans* und des Pathé-Konsortiums, beendeten diese Episode. „Auf alle Fälle hat das Thema *Kinder im Kino* genau wie unsere besondere Situation im Elsass auf der Tagesordnung sämtlicher Kino-Organisationen gestanden, in Paris ebenso wie in der Provinz, und die gesamte Fach- und sonstige Presse hat darüber berichtet, was zeigt, dass alles, was sich in unserem kleinen Land tut, genauestens beobachtet wird, und zwar mit lebhafter Sympathie“.²⁰ Sieben Jahre nach der Wiedereingliederung der Region trafen patriotische Argumente immer noch ins Schwarze, und sie ermöglichten es privaten Interessenvertretern, die verschärften Maßnahmen des im Departement geltenden Regelwerks von 1921 auf lokaler und nationaler Ebene zu umgehen.

Anfang der 1930er Jahre plante die Polizei des Departements eine Neufassung des Textes von 1921. Sie regte insbesondere die Einrichtung einer ehrenamtlichen lokalen Kommission an, deren Mitglieder von der Stadtverwaltung vorgeschlagen und vom Präfekten ernannt werden sollten. Sie sollte sich aus drei Angestellten des Städtischen Sozial- und Fürsorgeamtes, drei (Grundschul-)Lehrern und drei ausgewählten Mitgliedern privater Organisationen der Jugendfürsorge zusammensetzen. Diese neun Kommissionsmitglieder sollten sich die Kontrolle der neun Kinos der Stadt teilen. Der Text legte fest, dass „Kinder, die nicht in Begleitung von nahe stehenden Erwachsenen, Lehrern oder anderen kompetenten Personen sind, im Kinosaal nach

19 Le cinéma d'Alsace et de Lorraine. Organe mensuel illustré de la Cinématographie des départements du Bas-Rhin, Haut-Rhin et Moselle, dans la Sarre et le Luxembourg 8 (1926).

20 E.: Autour du fameux arrêté préfectoral. In: Le cinéma d'Alsace et de Lorraine 10 (1926), S. 5–6.

Geschlecht getrennt werden“.²¹ Es ging hier um „Kinder“, die die Schule abgeschlossen hatten, wie das Verbot möglicher sexueller Kontakte erkennen lässt. Der Ausdruck „kompetente“ Personen kann dabei auch auf verantwortliche Geistliche hindeuten, aber die vorrangige Rolle blieb den Lehrern öffentlicher Schulen vorbehalten.

Deren privilegierte Rolle erklärt auch, warum die Firma *Landkino Elsass-Lothringens* (*Le Cinéma Rural d'Alsace-Lorraine*) sich nach ihrer Gründung 1928 sowohl um die Unterstützung der konfessionellen Wohlfahrtsverbände als auch auf die der Lehrerschaft bemühte, um ihr Publikum zu erreichen.²² Ihr Gründer Charles Hahn verband damit eine Strategie, die Pathé im Rest von Frankreich anwandte, nämlich die kirchlichen Verbände zu umwerben, mit jener des laizistischen Bildungskinos, die im Elsass und dem Departement Mosel trotz der Macht des Büros in Nancy²³ allerdings nicht von Erfolg gekrönt war. Die beiden gegensätzlichen Lager schlossen sich ab Beginn des Jahrzehnts zusammen, um mithilfe des Kinos eine energische pro-französische (und antideutsche) Propaganda zu betreiben. Es bleibt zu bemerken, dass das elsässische Unternehmen dabei von den gleichen Zugeständnissen profitierte, wie Herr Seiberras, der das nationale französische Anliegen im Maghreb verfolgte.²⁴ Die beiden Unternehmen waren auf dem gesamten französischen Territorium die einzigen, die so günstige Konditionen erhielten. In beiden Grenzgebieten der Nation respektierten die Unternehmer das Pathé-Baby zuerkannte Monopol für Bildungsfilm nicht, obwohl sie in den Verträgen schwarz auf weiß daran erinnert wurden. Um die nationale Mission zu erfüllen, auf die sich die Elsässische Vereinigung für nationalen Zusammenhalt (*Groupement alsacien d'Entente nationale*) eingelassen hatte, nahm Charles Hahn finanzielle Risiken auf sich, konnte aber keinen wirtschaftlichen Gewinn realisieren. Trotzdem ist an seinem Erfolg nicht zu zweifeln: in 460 Gemeinden organisierte er 1931 insgesamt beinahe 15 000 Filmvorführungen.

Das Elsass zeichnete sich durch die starke Verbreitung von Rural-Projektoren aus, die vom *Landkino Elsass-Lothringens* angekauft und zu niedrigen Preisen vermietet wurden. Dennoch zählte es nicht zu den Regionen, die Lehrfilme besonders früh oder intensiv nutzen.

21 AD67, D 365, Paket 7, Nr. 44, Kiste 12, undatiert (wahrscheinlich 1932).

22 Odile Gozillon-Fronsacq: a. a. O., S. 254–256.

23 Pascal Laborderie: Les Offices du cinéma éducateur et l'émergence du parlant: par l'exemple de l'Office des Nancy. In: 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma 64 (2011), S. 30–49.

24 Fondation Seydoux-Pathé, Paris, HIST-F-445. Vertrag vom 1. Juni 1928 mit Charles Hahn & Co. mit einer Laufzeit von zehn Jahren; vom 14. Juni 1928 mit Herrn Seiberras. Das Marktziel von Pathé-Rural, in drei Jahren 300 Projektoren zu verkaufen, wurde mit dem Vertrieb von 360 Geräten im Elsass 1931 deutlich überschritten.

Die Ökonomie des Schulkinos

1931/1932 waren in Frankreich 8 411 von 65 622 Grundschulen mit Filmprojektoren ausgestattet, die Anzahl an Geräten insgesamt belief sich auf 16 000–18 000, wenn man die anderen Bildungsstufen (Lehrlingsausbildung, Universität, Hochschule) und die konfessionellen Einrichtungen mitzählt. Das war bemerkenswert, aber nicht außergewöhnlich, und die Zahlen umfassten, jeweils in Abhängigkeit von der gefundenen finanziellen Lösung zur Anschaffung der Geräte und der Ausleihe der Filme, zahllose unterschiedliche Institutionen und Formate. Die Versorgung konzentrierte sich auf die zentralen Teile Frankreichs, ohne den katholischen Westen mit seiner starken Verbreitung katholischer Schulen und die östlichen Regionen, besonders die vormals deutschen, zu beachten. Die Rolle von Paris (Sitz der Filmsammlung des Pädagogischen Museums) sticht hervor, ebenso die stärkere Stellung der Städte (mit besseren finanziellen Mitteln) gegenüber der Provinz und dem ländlichen Raum. Und eine letzte Beobachtung: gleichgültig, wie hoch die Bedeutung der Nutzung von Filmen in der Schule jeweils angesehen war, sie ging immer von einzelnen, eher isolierten, kinobegeisterten Erwachsenen aus, normalerweise von Lehrern oder den Eltern von Schülern.

Die Schule in der Rue Vitruve in Paris hatte seit 1907 eine Projektionsvorrichtung in ihrem Innenhof. 1912 verteidigte Léon Riotor auf dem Kongress *Kunst in der Schule (L'Art à l'École)* das Lehrkino und schlug 1919 ein Gesetz zur Gründung einer städtischen Filmsammlung für Paris vor, das 1921 beschlossen, aber erst 1925 umgesetzt wurde.²⁵ Ein anderer Neuerer, Adrien Collette, gründete 1913 an der Knabenschule in der Rue Étienne Marcel, deren Direktor er war, die Initiative *Freunde der Schule (Amis de l'École)*.²⁶ Solche frühen Initiativen, einerseits weit verstreut, andererseits aber konzentriert an Orten, an denen Entscheidungen getroffen wurden, fanden die Unterstützung der außerparlamentarischen Kommission. Nach dem Ersten Weltkrieg zählten neue Lehrpläne das Kino zu den empfohlenen pädagogischen Unterrichtsmethoden. Eine Metapher, die Adrien Collette verwendete, um sein Handeln zu rechtfertigen, klingt wie ein Echo der Bekenntnisse von Soldaten des Ersten Weltkriegs: „Wir *Veteranen* bereuen unsere Mühen nicht. Wir spüren die berechtigte Zufriedenheit darüber, dass sie keineswegs unnütz waren.“

Man war ihnen dankbar, dass sie Konferenzen und den Austausch unter Kollegen organisierten, aber selbst innerhalb von Paris bemerkte man extreme Unterschiede von Schule zu Schule, etwa bezüglich der Filmthemen, die

²⁵ Christophe Gautier: a. a. O., S. 80f.

²⁶ Naissance et développement du cinéma d'enseignement. In: *Le Cinéma chez soi* 4 (1927), S. 3f.

dem Geschmack und den Möglichkeiten vor Ort geschuldet waren, sicher aber auch dem Zufall.

Außerhalb von Paris ist das Engagement der Stadt Sainte-Étienne zu nennen, die von 1922 bis 1925 ihre 54 Grundschulen mit je einem Projektor für 35-mm-Filme zum Preis von 4 200 Francs ausrüstete. Die Stadt baute eine eigene Filmsammlung auf, geleitet von Eugène Reboul, aber eine große Zahl der Schulen bleibt dennoch abhängig von der Filmsammlung des Pädagogischen Museums in Paris. Zudem wurde die *Filmathèque* in Sainte-Étienne ein Opfer des eigenen Erfolgs: mit 29 000 verliehenen Filmen in den Jahren 1926/1927 gab es fortgesetzt Probleme wegen verspäteter Rückgaben, vorzeitiger Abnutzung der Kopien, aber auch durch nicht mehr zeitgemäße Filme – ein Mangel, der später in der Zeit des Tonfilms noch eklatanter auftreten sollte. Die qualitative Bilanz der Einrichtung war also eher bescheiden, wie ein Bibliothekar 1929 bezeugte: „Seit vier Jahren ist man Feuer und Flamme für das Schul kino“, und um Erfahrungen zu gewinnen wurden einigen Schulen Großformat-Projektoren gegeben. Tatsächlich, „die Kinder wurden oft ins Kino gebracht. Aber die Ernüchterung kam bald, denn die Filme bewirkten nicht das Wunder, das man unsinnigerweise von ihnen erwartet hatte. Das schöne Gerät kann den Lehrer nicht ersetzen.“²⁷ Der Besitz eines Projektionsgerätes bedeutete nicht unbedingt auch den regelmäßigen Einsatz von Filmen durch die Pädagogen. Und immer noch wurde darüber diskutiert, ob der Film ein geeignetes pädagogisches Werkzeug sei, um den Verstand anzusprechen und Überlegungen in Gang zu bringen, oder ob er nicht nur der Vergnügen und Zerstreuung diene.

Aufgrund des ersten Scheiterns zogen viele Lehrer einfache Diaprojektoren oder Episkope vor, die weniger kostspielig waren. Manche Pädagogen, wie etwa Henri Arnould, empfahlen stehende Einzelbilder, weil sie den Film für riskant (Brandgefahr) und zu schnell hielten – wie konnte der Lehrer beim laufenden Film das Gesehene kommentieren?²⁸ Für Arnould drohte das bewegte Bild mit der schulmeisterlichen Rede zu konkurrieren, den Ablauf des Lehrstoffes durcheinander zu bringen und das ganze Bildungssystem in Frage zu stellen. Aus diesen Befürchtungen sprach der Wunsch nach Nachvollziehbarkeit und Wissenskontrolle. Als Antwort auf diese Sorgen entwickelte Kodak das System *Kinéclair*, dessen Projektor mit indirekter Beleuchtung arbeitete, was es erlaubte, das Bild anzuhalten.²⁹ Das war im Übrigen – vom

27 Ein Bibliothekar: *Essai d'organisation d'une cinémathèque circulante de circonscription*.

In: *La Collaboration pédagogique. Revue hebdomadaire de l'enseignement français* 32, 5. Mai 1929 (Paris, Straßburg), S. 675.

28 Annie Renonciat: *Vue fixe et/ou cinéma dans l'enseignement*. In: *Cinéma pédagogique et scientifique*, S. 61–71.

29 Thierry Lefebvre: *Film safety, formats réduits, films fixes*. In: Didier Nourrisson, Paul Jeunet (Hg.): *Cinéma-École: aller-retour*. Sainte-Étienne 2001, S. 141–149.

bescheidenen Preis abgesehen – auch eines der Argumente für Pathé-Rural- und Pathé-Baby-Filme, die mit zusätzlichen Perforationen erhältlich waren, was für bessere Schärfe beim stehenden Einzelbild sorgen sollte.

Die Anschaffung des Vorführgerätes allein war also nicht die Lösung. Oft sicherte die Einrichtung einer örtlichen Filmsammlung eine gefahrlose Lagerung (Brandgefahr) und den Schutz vor Feuchtigkeit und führte als neue Struktur ein Leihsystem im Rahmen des schulischen Netzwerks ein. In der Praxis türmten sich dabei jedoch zahlreiche Hindernisse auf. Neben Zugriffsschwierigkeiten konnte es zu Nutzungsproblemen durch ungeeignete, schlecht abgedunkelnde Räumlichkeiten, durch technisch ungenügende, veraltete oder überteuerte Filme und schließlich durch für die Methode nicht ausgebildete Lehrer kommen.³⁰ Ein erster Schritt zur Verbesserung bestand darin, eine Filmsammlung für jeden Bezirk einzurichten und eine Liste der Schulen zusammenzustellen, die im Besitz eines Projektors waren, um dann herauszufinden, welche Filme gefragt sein könnten. Wie der bereits oben zitierte anonyme Bibliothekar vortrug, sollte ein gebührenfreier Postversand sichergestellt werden, damit Filme und Glasdias ausgetauscht werden können, und die Gemeinden sollten einen Beitrag zum „Erwerb von Bildaufnahmen, Pathé-Baby Filmen, Postkarten“ zahlen, damit man sich nicht auf den Zufall verlassen müsse. Im Gegensatz zum traditionellen Wanderkino, das zum Teil von Verbänden und Firmen getragen wurde, die Pathé-Rural benutzten, kursierten hier nur die Filme. Die Programmauswahl nahmen die Schulen gemeinsam vor.

Das schulische Netz förderte jedoch den Gebrauch des Kinos weder im Schulalltag noch durch pädagogische Konferenzen energisch genug – es gab eine zu geringe Anzahl an Geräten, die noch dazu nicht genügend eingesetzt wurden –, um nicht den Einfluss der kommerziellen Anbieter dulden zu müssen. Dazu kam die Konkurrenz der Verbände, besonders der laizistischen (*UFOCEL*)³¹ und der religiösen.³² Das Bestehen eines nicht-kommerziellen Kinos (oder eines subventionierten Kinos) war im Elsass starken Wandlungen unterworfen. Sobald man die Recherche über die Grenzen der Regional-

30 Evelyne Hery: *Le cinéma dans l'enseignement de l'histoire au lycée*. In: *Cinéma-École: aller-retour*, a. a. O., S. 231–240.

31 Raymond Borde, Charles Perrin: *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet, 1925–1940*. Lyon 1992. Pascal Laborderie: *Le Cinéma éducateur laïque*, Paris 2015.

32 Michel Lagrée: *Les trois âges du cinéma de patronage*. In: Gérard Cholvy, Yvon Tanouez (Hg.): *Sport, culture et religion: les patronages catholiques, 1898–1998*, Brest 1999, o. S. Dimitri Vézyroglou: *Les catholiques, le cinéma et la conquête des masses: le tournant de la fin des années 1920*. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 51/4 (2004), S. 115–134. Corinne Bonnafoux: *Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance. Essai d'une histoire du public catholique*. In: *Cahiers d'études du religieux. Études interdisciplinaires*, Spezial-Nr. (2012): *Monothéisme et cinéma*, consulté en ligne: <http://cerri.revues.org/1055>

hauptstadt Straßburg hinaus ausdehnt, werden Erwähnungen in der Presse ebenso selten wie Akten in den Archiven.³³ Das laizistische Netzwerk schien durch die Schlüsselrolle der katholischen Schirmherrschaft geschwächt, die hier stärker hervortrat, weil sich im Konkordatsgebiet die Protestanten angesichts der jungen deutschen Vergangenheit eher unauffällig verhielten. Ländliche Regionen waren ohne Zweifel stärker von Traditionen geprägt als andere. Daraus mag sich die geringere Verbreitung des Schulkinos erklären, aber das liegt vielleicht auch daran, dass zu Beginn der 1920er Jahre Filme für die Durchsetzung der „Französisierung“ eingesetzt wurden (Filme der CUC). Die Lehrer wurden zu „Experten“, die die Vorführung von Filmen für Kinder genehmigten, eine Zuständigkeit, die ihnen wegen der perfekten Beherrschung der französischen Sprache und ihres Status als Garanten des Laizismus zufiel. Sie waren sozusagen Missionare der wiedererrichteten Republik.

Aber nicht nur „Geistliche aller Konfessionen“ suchten die Auseinandersetzung mit den Pädagogen, sondern ab Ende Dezember 1920 auch der regionale Zweig des Nationalrates Französischer Frauen (*Conseil national des Femmes françaises*): Die Frauen, so wurde berichtet, seien beunruhigt über ein von einem Kind verübtes Verbrechen, weil das Kind gestanden habe, „die Idee sei ihm im Kino gekommen“. Am 16. Februar 1921 erhielt die Stadtverwaltung in Straßburg eine Zusammenfassung der Antworten, die Lehrer auf fünf ihnen vorgelegte Fragen gegeben hatten. Sie waren sich einig, dass das Kino die Kinder beeinflusse und mahnten zu größter Wachsamkeit bei der Ausarbeitung der Filmprogramme. Gleichzeitig bedauerten sie, dass „die betrübliche Steuerlast die Kinobetreiber niederdrückt und sie dazu verleitet, ihr Heil aus ökonomischen Gründen in den internationalen Beständen schillernder Filmstreifen zu suchen, die von Amateuren, Analphabeten und Geschäftsleuten fabriziert, mit groben Zeichnungen geschmückt und mit Flitter überladen sind.“ Die Initiative, die für Jugendliche reservierte Filmvorführungen – „von ausschließlich moralischem, lehrreichem oder lustigem Inhalt“ – an den freien Donnerstagen und Sonntagen organisierte, übermittelte folgende Antwort:

„Ja zum Lernen durch den Film. *Um auf vernünftige Weise der Passion des Tages zu huldigen*, ohne den Groll derjenigen auf sich zu ziehen, die dafür brennen oder jener, die davon zu leben versuchen, müsste der Film als nützliche Ergänzung des gesprochenen Wortes durchgesetzt werden

33 Ein einziger Artikel gratuliert in gespreizten Worten zu dem, was der Regisseur Feyder „Eine erfreuliche Bewegung der Grundschullehrer für das Schulkino“ nennt. In: *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine* 6 (1926), S. 7–8. Oberlehrer Eldwinger, der sich hier äußert, amtiert jedoch in Bonnevoie-Nord, Luxemburg.

oder der Nachwuchsförderung in der Landwirtschaft und der ländlichen Sozialkultur dienen.“³⁴

Die widerstrebende Anerkennung des Massenphänomens scheint dem späteren Erfolg von Pathé-Rural den Weg gebahnt zu haben, obgleich die Region eigentlich weniger ländlich als vielmehr stark industriell geprägt war.

Im Bezirk Erstein zählte man Anfang der 1930er Jahre neben den kommerziellen Kinos 15 private oder öffentliche Räume, in denen in unregelmäßiger Folge Filmvorführungen stattfanden.³⁵ Darunter waren, in der lokalen Tradition aus den ersten Tagen des Kinos, sieben Speiselokale und ein Landgasthaus, aber auch zwei Säle der städtischen Verwaltung und zwei der kirchlichen Wohlfahrt, ferner der Raum eines lokalen Vereins und ein Schulsaal. Stadtverwaltung und Wohlfahrtsverbände behaupteten „Propaganda-Filme und lehrreiche Filme“ vorzuführen, die Gastwirte boten „Landkino“, das heißt, das durch Pathé-Rural vertretene Programm. Einer von ihnen scheint seinen Saal auch zu reduziertem Preis für jährlich drei Schulkino-Vorführungen zur Verfügung gestellt zu haben. Die Schüler der Schule, die den Saal nutzte, hatten Anspruch auf zwei kostenlose Filmbesuche monatlich – ein Angebot, das großzügiger war, als das der Wohlfahrtsverbände mit maximal acht bezahlten und zehn kostenlosen Filmbesuchen jährlich, und weit über dem der städtischen Spielstätten von höchstens vier bis fünf jährlich lag. Dieser Blick mitten ins ländliche Gebiet macht klar, dass auf regionaler und lokaler Ebene keine Rede von einer planmäßigen Politik in Bezug auf den Kinokonsum durch Kinder sein konnte.

Die Erfahrungen der Schulkooperativen unterstreichen zudem den zutiefst örtlich begrenzten Charakter der audiovisuellen Erfahrungen, die Kindern vermittelt wurden, und sie lassen erkennen, wie zerbrechlich das wirtschaftliche Fundament der Kooperativen war. In Reinhardsmünster (Bezirk Zabern/Lothringen) finanzierte sich die örtliche Kooperative durch die Ernte von Heilkräutern und den Verkauf von Weinbergschnecken.³⁶ Die ersten Gewinne werden verwendet, um im Winter 1927/1928 Filme zu leihen, vom Restbetrag in Höhe von 284 Francs wurde ein Projektor gekauft. In Dettweiler (Lothringen) war schon drei Jahre zuvor von drei Mädchenklassen der katholischen Schule die Kooperative *Die Ameisen* gegründet worden.

³⁴ Archives Municipales de Strasbourg (AMS), 102/528.

³⁵ AD67, D 365, Faszikel 7, Nr. 40.

³⁶ Die laizistische Schule in Gérardmer ging ebenso vor, wie im Film *En se donnant la main ...* von André Dolmaire dokumentiert ist, der 1939 im Auftrag des Büros für das Bildungskino Nancy gedreht wurde. 16-mm-Kopie in der *Cinémathèque centrale de l'enseignement public* (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

„Jedes Kind zahlt einen Beitrag von zwei Sous pro Woche. Mit dem gesparten Geld und dank einem staatlichen Zuschuss haben wir ein Kino kaufen können. Während des Winters haben wir mehrere lehrreiche Vorführungen gehabt. Mit den Einnahmen haben wir die Ausleihe für die Filme zahlen können. Um den Klassenraum für die Vorführungen verdunkeln zu können, haben wir Vorhänge gebraucht, die sehr teuer waren. Die Schließfächer waren auch nicht mehr schön, wir haben Farbe gekauft, um sie zu streichen.“

Wie es im ländlichen Milieu üblich ist, prägte eine starke Saisongebundenheit das Leben. Die Arbeiten auf dem Feld und im Weinberg wurden von Frühjahr bis Herbst erledigt, wenn das Klima günstig dafür war, Unterhaltung konnte man sich fast nur im Winter erlauben. Die Jungen von der Knabenschule kauften ihrerseits einen Pathé-Baby Projektor

„für 856 Francs. Dank dem staatlichen Zuschuss von 400 Francs konnten wir das Kino mit dem Geld anschaffen, das wir seit der Gründung unserer Kooperative eingesammelt haben. Weihnachten konnten wir eine Kinovorführung mit dem hübschen Film *Christus* machen. Mit den Einnahmen haben wir die drei ersten Filme von *Christus* (Geburt und Kindheit) kaufen können. Mithilfe des Verkaufs von Weinbergschnecken haben wir heute 168 Francs in der Kasse. Dieses Geld ist für den Kauf des Filmes *Le Tour de France par deux enfants* (*Die Tour de France von zwei Kindern*) von Bruno³⁷ bestimmt.“³⁸

Diese 1923 von Louis de Carbonnat für Pathé produzierte Komödie hatte nicht den gleichen religiösen Gehalt wie *Christus*, ein italienischer Film von 1916, kam ihm aber hinsichtlich der Moral und der Verherrlichung traditioneller Werte nahe. Die Kooperative, bei der sich die Erwachsenen im Hintergrund hielten, frönte zuweilen einem Wohlfahrtskino, das sich erzieherisch gab, aber nicht bildend. Der Artikel zeugt von der geringen Eigenständigkeit dieser örtlichen Initiativen, die sich damals überall in Frankreich ausbreiten, ohne die Sache des Schulkinos wesentlich voran zu bringen. Um den Lehrfilm zu verstehen, muss man sich in die Filme selbst vertiefen und die Arbeit einiger Pioniere unter den Pädagogen genauer betrachten.

37 G. [Guy] Bruno, Pseudonym der französischen Literatin Augustine Fouillée, geb. Tuilleries, 1833–1923.

38 *Échos de coopératives scolaires*. In: *La Collaboration pédagogique* 27, 31. März 1929, S. 549. Der erste Artikel ist unterzeichnet mit „Die Sekretärin Antoinette Stoffel“, der zweite mit „Der Sekretär Joseph Roesch“.

Welche Pädagogik soll auf die Leinwand?

„Ist die Kinoleinwand etwas anderes als eine Perfektionierung der Tafel? Das Wort des Lehrers lebt hier, pulsiert hier, nimmt eine greifbare Form an, die nicht zu bemerken oder wieder zu vergessen fast unmöglich ist.“³⁹ Als André Honnorat, der ehemalige Minister für Unterricht und Kunst, für das Schul kino Partei ergriff, war ihm die ausschlaggebende Frage nach der Art des Gebrauchs von Filmen im Unterricht nicht unbekannt, und es muss ihm klar gewesen sein, dass seine schöne Analogie zu kurz griff. Denn obwohl die Lehrpläne seit Jahren von Staat festgelegt wurden und die Unterrichtsmethoden an den öffentlichen Schulen homogen sein sollten, waren doch die Filme, die den Schülern vorgesetzt wurden, hinsichtlich ihrer Themen, Qualität und Tauglichkeit für den Unterricht sehr uneinheitlich. Andererseits waren Filmvorführungen durch den spektakulären Charakter des Kinos im Allgemeinen immer etwas Ungewöhnliches. Der Lehrer musste die Fähigkeit haben, diesen spektakulären Charakter zu nutzen, um die Aufmerksamkeit seines jugendlichen Publikums zu gewinnen, ohne dadurch das vorrangige pädagogische Ziel aus dem Blick zu verlieren. Allen Überlegungen und Vorschlägen zum Trotz gab es also kein ideales Schulfilmprogramm, weder als Angebot der Produzenten, noch von Seiten der Lehrer. Keine Vorführung glich der anderen und der Krieg der Formate – 35 mm, 17,5 mm oder 9,5 mm – verstärkt noch die grundsätzliche Heterogenität des Schulkinos und macht eine Erhebung über dessen Ergebnisse fast unmöglich.

Einer der Pioniere des Schulfilms, der Grundschullehrer Adrien Collette, veröffentlichte 1922 im Auftrag von Pathé ein Büchlein, in dem er die Kollegen davor warnte, das neue Medium ohne besondere Vorkehrungen zu verwenden.

„Die Vorbereitung dieser Lektionen verlangt mehr Zeit und mehr Sorgfalt als anderen. Der Exaktheit der gezeigten Bilder muss ein ebenso exakter Vortrag und Kommentar gegenübergestellt werden. Alles muss erklärt und bewiesen werden. Daraus folgt, dass der Lehrer den Film vollständig kennen muss und im Voraus entscheidet, welche Schlüsse er aus welchen Bildern ziehen wird. Seine Aufgabe während der Unterrichtseinheit ist es, durch seine Aufgabenstellung die Beobachtungen zu lenken, die Antworten zu korrigieren, Fragen zu stellen, seine Schüler mit Fakten zu konfrontieren und sie aufzufordern, diese zu erklären und zu interpretieren. Ein solcher Unterricht, der Lehrer und Schüler in einen unablässigen Gedankenaustausch bringt, ist außerordentlich aktiv und bildend.“⁴⁰

³⁹ Reboul (1926), S. 10.

⁴⁰ Adrien Collette: Les Projections cinématographiques d'enseignement, Paris 1922, S. 4.

Dieses lange Zitat belegt die veränderte pädagogische Herangehensweise und den quasi embryonalen Status des Unterrichtsfilmes. Der Lehrer hatte nichts als Dokumentarfilme zur Verfügung, aus denen er die zur Lektion passenden Aspekte schöpfen musste. Die Broschüre endete mit seitenlangen Erörterungen zu Material und Technik, wie es für diese Jahre, in denen die Projektoren die Schulen erobern, typisch war.

1926 zitiert Reboul in seinem Standardwerk einen Text des selben Autors, in dem Collette die Vorführung von Filmen vor einem passiven Publikum dramatisierte. Das könne dazu führen, die spektakuläre Note des Schulkinos überzubewerten und den Lehrer als Regisseur einer auf der Leinwand ablaufenden Lektion zu betrachten.⁴¹ Im gleichen Jahr präsentierte Collette in der Zeitschrift von Pathé-Baby modellhaft die Nutzung eines Films über die Stechmücke in 3. bis 6. Klasse. Die Vorführung fand nach einleitenden Worten der Schüler im Freien und im Klassenzimmer statt.⁴² Collette beharrte ein weiteres Mal auf der erforderlichen guten Vorbereitung des Lehrers, der den Film ebenso gut kennen müsste, wie den Gegenstand des Unterrichts. Interaktion – wenn etwa ein Schüler nach vorn gerufen wird, um am Standbild (Still) bestimmte Elemente zu zeigen –, Kopien auf Karton, Zeichnungen einiger der 15 Schautafeln, Fragen des Lehrers und Antworten der Lernenden, sollen einander abwechseln. Der Naturkunde-Unterricht ging in Hygiene-themen über, zählt Krankheiten auf, die von Stechmücken übertragen werden und lehrte praktisch, wie die Larven mit Benzin zu vernichten seien. „Die Erfahrung wird erklärt und erläutert. Sie wird von den Schülern wiederholt, die so einen praktischen Teil des Unterrichts mit nach Hause nehmen.“ Der Produzent des Films wurde nicht erwähnt, ganz so, als sei der Lehrer im pädagogischen Rahmen der eigentlichen Schöpfer.

Allerdings lassen sich nicht alle Filme so auf ihre Nützlichkeit für den Unterricht reduzieren. Besonders beim Autorenfilm gestaltet sich das schwierig. Zwei typische Beispiele sollen hier genannt werden: Jean Benoit-Lévy und Jean Bréault. Benoit-Lévy stammte aus einer Familie, die das Kino in Frankreich „gemacht“ hat. Sein Französischer Kinematografischer Verlag genoss beständigen Zuspruch zahlreicher Kinematheken und war beliebter und erfolgreicher als die Universelle Gesellschaft für Kinematografie (CUC).⁴³ Die bemerkenswerte Typologie seiner Filme, die Valérie Vignaux nachzeichnet, zeigt, dass der Regisseur und Produzent gemäß den Vorgaben so stark wie möglich improvisierte, je nachdem ob es um Technik, Landwirtschaft, Gesundheitserziehung oder Berufs- und Erziehungsberatung ging. Ein Para-

41 Gauthier: a. a. O. S. 94f.

42 Adrien Collette: Une leçon d'histoire naturelle avec projections cinématographiques. Le moustique. In: *Le cinéma chez soi* 5/5–6 (1926), S. 5f.

43 Valérie Vignaux: *Jean Benoit-Lévy ou le corps comme utopie. Une histoire du cinéma éducateur de l'entre-deux-guerres en France*. Paris 2007.

debeispiel ist *Pasteur*, ein Film, der 1922 zum hundertsten Geburtstag des Wissenschaftlers gedreht wurde, „eine historische und wissenschaftliche Rekonstruktion. Zum dramatischen und moralischen Interesse kommt hier das Streben nach Authentizität, das jeden Geist zum Nachdenken veranlasst.“⁴⁴ Der biografische Film, der im Jahr des Jubiläums erschien, erfuhr eine lange andauernde Rezeption; noch 1927 spricht man über ihn, und noch 1932 wird er Schülern vorgeführt. Aus Anlass des 110. Geburtstages des Wissenschaftlers schauten drei Klassen einer Pariser Mädchenschule des Film in zwei Vorführungen an, von denen sich die eine den frühen Arbeiten Pasteurs widmete und die andere sich mit der Tollwut beschäftigte.⁴⁵ Die kleine Eliane Delhaye berichtet am 10. Mai in einem Schulaufsatz über den Film, dass der zweite Teil am Samstag, dem 7. Mai gezeigt worden sei, und der erste zwei Wochen vorher. Die Filmvorführung am Ende der Woche machte deutlich, dass sie etwas Besonderes war und den Übergang zum freien Sonntag einleitete. *Pasteur* wurde vor Kindern im Alter von sieben, neun und zehn Jahren gezeigt, von denen die älteren sicher schon ein anderes Kino kannten, nämlich das des Tonfilms. Colette Cheverry berichtet, dass „die Frau Direktorin uns ein bisschen über Pasteur erzählt hat, bevor sie uns den Film gezeigt hat“, und sie schließt: „Man muss Pasteur lieben.“ Es ist gerade die moralische Dimension, die im Zentrum dieses Filmangebots steht, wie auch der Aufsatz von Eliane Delhaye belegt: „Pasteur war ein großer Wissenschaftler und er hat sehr viel Gutes getan. Pasteur war sehr sanft und sehr gut. Er war ein großer Mann, der viel mehr Gutes getan hat als Napoleon, der Menschen hat töten lassen, aber Pasteur hat nur Gutes getan.“ Diese Schlussfolgerung, die Benoit-Lévy seinem Publikum vermittelte, wurde von den Lehrerinnen sicherlich besonders hervorgehoben, ebenso wie die Ermahnung, die Pasteur dem gerade vor der Tollwut geretteten Joseph Meister gibt, künftig in der Schule fleißig zu sein.

Auch am 12. April 1932 stand diese eine wissenschaftliche Errungenschaft im Mittelpunkt der Vorführung vor einer 3. und 4. Klasse: „Ich habe die Nacherzählung des Film auf die Heilung von Joseph Meister eingegrenzt. Das scheint mir der Punkt zu sein, der am deutlichsten verstanden wird.“ Dennoch blieb der Film recht beschreibend, linear, und er legte den Schwerpunkt auf die Emotionen, wie die von den Schülern begangenen Irrtümer beweisen. Pompon glaubte, Pasteur habe die Pocken geheilt, und bekam eine Vier (im französischen zehnteiligen Notensystem); andere Schüler verwech-

⁴⁴ Éditorial. In: *Le Courrier du cinéma éducateur. Organe mensuel de l'enseignement par le film et des industries qui s'y rattachent* 3 (1927), S. 3.

⁴⁵ Privatarchiv der Familie Benoit-Lévy. Meinen Dank an Christian Bonah, der mir die Gelegenheit gegeben hat, dieses faszinierende Konvolut zu lesen. Die Rede ist von einer 50 Minuten langen Version, subventioniert von der Stadtverwaltung, nicht von der Langversion, die vor Erwachsenen und im Ausland gezeigt wurde. Vignaux: a. a. O. S. 81–87.

seln ihn mit Émile Roux, der sich um die Heilung der Diphtherie verdient gemacht hatte. Lescot bekam eine Acht (von 10) für „gut verstandene Ideen“, die darin bestanden, die Verpflichtungen der Kinder gegenüber ihren Eltern zu glorifizieren. Nur Jeanine Convert liefert eine fehlerfreie, gut geschriebene Überlegung: „Obwohl der Film in unseren Tagen gedreht ist, werden echte alte Kostüme getragen.“ Dies war der einzige Kommentar zur pädagogischen Machart des Filmes, sie beweist eine gewisse Vertrautheit mit dem Kino, beweist aber auch, wie dürftig die begleitenden Erläuterungen der Lehrer waren.

Der Lehrer sollte sich darum nicht auf das gemeinsame Lesen der Zwischentitel beschränken, sondern vielmehr im Voraus „den Film allein anschauen und aufmerksam studieren, um ihn genau zu kennen und zu wissen, welche Erkenntnisse er seinen Schülern daraus vermitteln kann. Er sollte die Szenen notieren, die für den Unterrichtsaufbau besonders geeignet sind, und sich überlegen, welche Beobachtungsaufgaben er den Schülern stellen, und welche Überlegungen er dazu anbringen wird,“ wie es Reboul schon 1926 vorschreibt.⁴⁶

Erstaunlich ist, dass die elsässische Identität von Joseph Meister – der keineswegs der erste von der Tollwut geheilte Patient war, und den Pasteur für seine Veröffentlichungen zu einer Zeit ausgewählt hatte, als das Elsass um 1870 eine „verlorene Provinz“ war – nicht als Aufhänger für irgendwelche patriotischen Überlegungen benutzt wurde. Aber diese hätten offenbar 13 Jahre nach der Rückkehr der Region in den Schoß Frankreichs nicht mehr viel Sinn gehabt. Was hier im Fall eines immerhin bemerkenswerten Werkes als ungenutzte Gelegenheit erscheint, wirft nochmals ein Schlaglicht auf die recht mittelmäßige Nutzung des Schulkinos. Oft bekamen die Schüler Filme von deutlich schlechterer Machart vorgesetzt.

Anlässlich der 50-Jahr-Feier des Gesetzes über die laizistische Grundschule 1931 verbreitet zum Beispiel das Pädagogische Museum eine Biografie von Jean Macé, der 1866 die Liga für den Unterricht gegründet hatte.⁴⁷ Der Film ähnelt von der Struktur her Benoit-Lévys *Pasteur*, jedoch in einer kompakteren Form von 12:30 Minuten. Die historischen Aufnahmen gerinnen hier zu einer Karikatur, das Ganze schleppt sich von Zwischentitel zu Zwischentitel, mit Landschafts- und Gebäudeaufnahmen, die 1931 in Beblenheim im Elsass aufgenommen wurden, wohin Macé vor der Napoleonischen Verfolgung hatte fliehen müssen. Die zweite Hälfte des Filmes konzentriert sich auf die Jubiläumsfeiern, wiedergegeben als zweifaches Zeremoniell: in der Region als Nahaufnahme, beim nationalen Festakt in Paris aus der Vogelperspektive

⁴⁶ Reboul (1926), S. 22

⁴⁷ Film von Marcel Rebière. 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne), auf Hinweis von Bruno Veyret, dem ich wärmstens danke.

und von weitem. Im Departement Haut-Rhin folgten Ansprachen und Kranzniederlegungen der Repräsentanten der Nationalen Lehrergewerkschaft und der Liga für den Unterricht, des Straßburger Universitätsrektors Pfister und des Bürgermeisters aufeinander, umgeben von den obligatorischen kleinen Mädchen in elsässischer Tracht. In Paris marschierten mehrere Tausend weiß gekleidete junge Leute in einer beeindruckenden Parade über die Place de la Concorde. Man könnte erwarten, dass, abgesehen von dieser Demonstration laizistischer Macht der Republik, die geehrten Personen – Macé und Ferry – dem Zuschauer ins Gedächtnis gerufen würden. Aber sie sind nur als Randerscheinungen der dargestellten Zeitgeschehnisse zu erkennen.

Im Gegensatz zu solchen Fehlgriffen verstand es Benoit-Lévy nicht nur, Filme zu machen, sondern auch, sich als Pädagoge darzustellen, wenn sich dazu die Gelegenheit bot, wie besonders bei Filmen über Landwirtschaft und solchen zur Berufsorientierung, die etwa zwanzig Minuten dauerten und sich an künftige Auszubildende wandten.⁴⁸ *Des métiers pour les jeunes filles (Berufe für junge Mädchen)* und *Des métiers pour les jeunes gens (Berufe für junge Leute)* (1930) sprachen Heranwachsende an und legten Wert auf die persönlichen Neigungen bei der Wahl der Tätigkeit, aber auch auf die Beschäftigungsmöglichkeiten – die Wirtschaftskrise von 1929 tobte und die Arbeitslosigkeit stieg. Die Argumentation unterschied sich durch die Betonung von „hübsch“ einerseits und *Wissen* andererseits. Beide Filme endeten in erzieherischem Ton und mit der Ermahnung, Sport zu treiben (an beide Geschlechter), einen Haushalt führen zu können, ein guter Ehemann und Heimwerker zu sein usw. 1932 dienten *La Broderie (Die Stickerei)* und *L'Ébénisterie (Die Möbelschreinerei)* der Berufsorientierung und der detaillierten Vorstellung der Lehre in diesen beiden Handwerken. Die jungen Mädchen könnten Techniken studieren und einer fruchtbaren Berufsmöglichkeit entgegensehen, die jungen Männer sollten von einer Führung durch eine Möbelfabrik profitieren und von Zeichnungen, die den Film in die Nähe des Unterrichtsfilmes rückten. Die Gesichter und die Hände des Erwachsenen und des Kindes überlagern sich auf der Leinwand, ebenso Großaufnahmen von detaillierten Bearbeitungsschritten und große Werkstattpläne. Der Heranwachsende sollte sich vor der Möglichkeit sehen, in eine echte Welt einzutreten, mit ihren Codes, den unterschiedlichen Kompetenzen im Team und der immer wieder bekräftigten Notwendigkeit von Bildung. „Welches Handwerk Sie auch wählen mögen – versäumen Sie nicht, es gründlich zu erlernen“, endet *Des métiers pour les jeunes gens*.

⁴⁸ Als eigenständige Kategorie innerhalb der raffinierten Typologie von Valérie Vignaux, würden sie eine Analyse verdienen, die sich auf eine von der Familie Benoit-Lévys aufbewahrte Dokumentation stützen kann – aus Platzmangel können wir im Rahmen dieses Artikels nicht darauf eingehen. Die Filme sind auf der homepage des INA (Institut National de l'Audiovisuel) zu sehen.

Der für das schulische Einsatzfeld von Grund- und Volksschule bestimmte Lehrfilm sollte sich einordnen zwischen eher dem moralischen Diskurs dienenden Filmen und ursprünglich zu anderen Zwecken gedrehten, aus denen er Passagen entlieh.

„Ein Unterrichtsfilm ist kein reiner Dokumentarfilm. Ein Unterrichtsfilm ist nicht die Bebilderung einer Unterrichtseinheit. Ein Unterrichtsfilm ist nicht die chronologische Nachbildung irgendeiner Laborreihe. Genau das sind aber die meisten Filme, die in den Katalogen der Filmsammlungen als Unterrichtsfilme geführt werden. Sie sind distanziert und didaktisch. In ihnen ist nicht mehr Leben als in den Sätzen der Lehrbücher, die sie fortsetzen. Sie sind logisch, vollständig, detailliert, in einem Wort ‚ehrbar‘. Aber sie sind aus Bruchstücken gezimmert, die von hier und von dort genommen sind, miteinander verbunden nur durch die Zwischentitel.“⁴⁹

Während der erste Teil dieser Schmäherei, die sich sowohl an Pathé wie an Gaumont richtete, zu einem Film wie *Les Mouvements vibratoires (Schwingungsbewegungen)*, CUC, 1936) passt, realisiert von Paul Raibaud, dessen Technik der strengen Zeichnung einer schnörkellosen Beweisführung gleichkommt,⁵⁰ so war ihr zweiter Teil gegenüber einer ganzen Reihe von Produktionen – darunter die von Jean Bréault – ungerecht.

Ursprünglich Lehrer in Paris, wurde Bréault an der Universellen Gesellschaft für Kinematografie (CUC) von Pierre Marcel ausgebildet, wo er Léon Poirier kennen lernte und oft mit Jean Epstein und Germaine Dulac zusammentraf. 1927/1928 führte er auf Bitten seines Produzenten eine Umfrage unter den Kollegen durch, um ein Programm für die Produktion von 80 Filmen aufzustellen. Sie führte ihn zu dem Entschluss, Kurzfilme zu realisieren, die gewinnbringender seien und der Pädagogik durch ihren visuellen Rhythmus am besten entsprächen.⁵¹ Bréault realisierte zuerst einen Film für Benoit-Lévy, *Idee einer Karte (Idée d'une carte)*, der bei seiner ersten Präsentation 1933 sehr gut aufgenommen, jedoch nur in zehn Kopien verbreitet wurde. Anschließend trat er bei Pathé ein, um speziell Schulfilme zu drehen.⁵² Neben einer Serie von geografischen Filmen über die großen Flüsse Frankreichs (außer dem Rhein!), die streng deskriptiv vorgingen und Kenntnisse der Hydrologie vermittelten, werden zwei Physiklektionen für fortgeschrit-

49 Jeanne Canudo: Cinéma et enseignement. In: Ciné amateur. Revue mensuelle du cinéma chez soi et sa technique 1 (1930), S. 11f.

50 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

51 Jean Bréault: Que sera le film d'enseignement? In: Bulletin des Presses Universitaires de France 16 (März 1928), S. 1–24.

52 Ueberschlag (2007) S. 82f.

tene Grundschüler gedreht: *Comment fonctionne une machine à vapeur?* (*Wie funktioniert eine Dampfmaschine?* 1933) und *Les Leviers* (*Die Hebel*, 1936).⁵³ Der leicht belehrende Ton des Kommentars lässt völlig vergessen, dass es keine Zwischentitel mehr gibt. Die Demonstration verläuft Schritt für Schritt vom Einfachen zum Schwierigeren und geht immer von einer konkreten Situation aus, um daraus die Theorie zu entwickeln und dann zur Praxis zurückzukehren.

Les Canaux (*Die Kanäle*, 1937) verbesserte die Nutzung der Animation gegenüber den beiden vorangegangenen Filmen. Dieser Film verstand sich nicht als Reise ins Herz der Landschaften (Elsass, Midi, Burgund), durch die die wichtigen Wasserstraßen kreuzen, sondern als Lektion über die Funktionsweise einer Schleuse.⁵⁴ Er wechselt zwischen Zeichentrickeffekten und realen Ansichten oder überblendet die auf dem Filmstreifen festgehaltene Realität mit Zeichnungen. Der straffe Ablauf des Themas und das Fehlen jeglicher Nebensächlichkeiten (vorbeifahrende Boote, ein grüßender Schleusenwärter usw.) sorgen dafür, dass die Aufmerksamkeit der Schüler sich nicht im Beiwerk verliert, in der Fiktion, sondern auf den gezeigten Mechanismus konzentriert bleibt. Das abstrakte Wissen macht sich so im Konkreten fest. Das Wort, sparsam eingesetzt, nutzte Schülern, die versucht waren ins Detail abzugleiten und sich in der bloßen Betrachtung der Bilder zu verlieren, es war aber auch hilfreich für den Lehrer, der so Ansatzpunkte für die Vervollständigung der Unterrichtseinheit erhielt.

1937 gründete Bréault zusammen mit Marcel Cochin die Nationale Vereinigung der Nutzer des Bildungskinos (*Fédération nationale des usagers du cinéma éducatif*), die mit anderen Netzwerken konkurrierte, nämlich mit dem 1921 ins Leben gerufenen Pädagogischen Museum, dem 1925 gegründeten Katholischen Kino (*Cinéma Catholique*, CCC) und dem laizistischen Bildungskino (*UFOCEL*), das 1927 entstand. Die Vereinigung wendet sich gegen die Aufführung von Fiction-Filmen und gegen die von vielen Unternehmen trotz der Feuergefahr aus wirtschaftlichen Erwägungen weiter verwendeten alten Filme aus Nitrozellulose. Bréault und Cochin kämpften für Unterrichtsfilme, die ausschließlich für Kinder gemacht und an den Lehrplan angepasst sein sollten – im Gegensatz zum allgemeinen Lehrfilm, diesem „Vortrag ohne Redner“ („conférence sans conférencier“), der das moralische Feld dem wissenschaftlichen vorziehe. Und besonders: im Gegensatz zu Benoit-Lévy, der das 35-mm-Format vorzog, und dem laizistischen Film, der zwar 1934 die internationale 16-mm-Norm akzeptiert hatte, aber tatsächlich noch 1939 mit 35-mm-Filmen arbeitete, wie *En se donnant la main...*

53 35-mm-Kopien in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

54 16-mm-Kopie in der Cinémathèque centrale de l'enseignement public (Universität Paris-3, Nouvelle Sorbonne).

(*Einander die Hand reichen...*) beweist, hielt die *Fédération* an den Pathé-Formaten 17,5 mm (Pathé-Rural) und 9,5 mm (Pathé-Baby) fest.

Wie der 17,5-mm-Film wurde auch das 9,5-mm-Format für nicht-kommerzielle Sondervorführungen vertrieben, besonders für Zeichentrickfilme (*Félix le chat*, *Felix der Kater*), Zeitgeschehnisse (*Pathé Gazette*), und Fiktionen (etwa *Napoléon* von Abel Gance). Das 17,5-mm-Format ermöglichte es, ein Bild in sehr guter Qualität bei geringem Abstand auf eine kleinere Leinwand zu projizieren, etwa für ein Auditorium von 200 Personen. Die entsprechenden Vorzüge bot der 9,5-mm-Film für ein Auditorium von 100 Personen – zum Beispiel für zwei gemeinsam in einem Raum versammelte Klassen. Öffentliche Zuschüsse für Filmen in einem kleineren Format als 35 mm wurden nicht gewährt, was Stadtverwaltungen und Elternverbände jedoch nicht hinderte, dafür zu sammeln, weil Kleinformate zur Ausstattung von Schulen und für die Filmausleihe trotzdem die kostengünstigere Lösung waren.

Pathé-Baby machte sich sehr früh für das Unterrichtskino stark – was ihm (theoretisch) Pathé-Rural nicht streitig machte – und wand sich an Amateurfilmer und an das örtliche Publikum in Klassenräumen und häuslichen Wohnzimmern.

„Pathé-Baby interessiert die Eltern ebenso sehr wie die Kinder. Es ist eine Art stummer Unterricht, der sich weit verbreitet. (...) Das familiäre Kino, ein wunderbares Instrument, ist ein Prüfstein allererster Ordnung, das alle Offenbarungen, alle Erfahrungen zulässt. (...) In der Schule erwirbt sich Pathé-Baby heute seinen Adelstitel. Es ist ein kostbares Hilfsmittel unserer Lehrer geworden. Begrüßen wir seine Herrschaft, seine Diktatur, die sich friedlich und wohltuend weiterentwickelt.“⁵⁵

So präsentierte *Le Cinéma chez soi* mit etwas glattem Enthusiasmus die Produktion für den häuslichen Gebrauch. Das Pathé-Baby-Kino quoll über von Dokumentar- und Lehrfilmen, die allmonatlich in der Revue besprochen wurden, die Nutzer aber nicht ganz zufrieden stellten. Die Firma nahm die Kritik hin, denn sie profitierte auch von den Verkaufsmöglichkeiten für die Geräte, darunter Filmkameras zum Kurbeln oder automatische (*motocaméra*).

1927 war die Geburtsstunde des kooperativen laizistischen Lehrkinos, gegründet von dem Reformpädagogen Célestin Freinet zusammen mit anderen Lehrern, die von dessen neuem pädagogischem Projekt überzeugt waren, das Kino in den Dienst der Schule zu stellen.⁵⁶ Wenn auch die Zeitschrift der Bewegung trotz ihres Titels wenig über das Medium berichtete, ermutigte

⁵⁵ Dalduran: *Le cinéma populaire*. In: *Le Cinéma chez soi* 3 (1930), S. 3.

⁵⁶ Henri Portier: *De l'utilisation du film comme outil pédagogique*. In: *Cinéma-école: aller-retour*, S. 113–125.

man Lehrer und Schüler, selbst Filme zu drehen und auszutauschen. „Der filmische Wert der ersten Streifen der Kooperative erreichen zweifellos nicht auf Anhieb die Qualität der von Pathé-Baby herausgebrachten, aber wir sind dessen gewiss, dass ihre pädagogische Bedeutung, ihr Wert für den Unterricht insgesamt höher sein wird.“⁵⁷ Ihre Rolle war nicht marginal: Anfang der 1930er Jahre taten sich noch mehr Kinoliebhaber unter den Lehrern zusammen.

Wenigstens zwei der daraus entstehenden Initiativen verdienen eine Erwähnung. Der Pariser Marcel Ponchon, ebenfalls Lehrer und selbst Hersteller von Lehrfilmen (*Les Mouvements vibratoires*, 1935), bemühte sich 1934, Kollegen für das Thema zu aktivieren:

„Das, was die Professionellen nicht tun wollen, werden Lehrer dann eben von den Amateuren einfordern. Die pädagogische Gruppe des Cinamat-Club ist geschaffen. Sie ist keine Utopie, sie ist eingerichtet, sie funktioniert. Sie wendet sich an alle Leser, die eine Filmkamera besitzen, und ersucht sie, freundlicherweise einige Meter Filmmaterial zu opfern, um Lehrfilme anzufertigen. Die pädagogische Gruppe wird diese Bemühungen koordinieren und ihnen die Themen mitteilen, die sie gerne gefilmt sehen möchte. Sie bittet jeden, sich entsprechend seinen Möglichkeiten so rasch wie möglich ans Werk zu machen, lässt ihm aber alle Freiheit dafür, wie er es tut.“⁵⁸

Er gestand Mängel der privaten Produkte ein, machte aber geltend, dass es möglich sei, diese durch die Mobilisierung von Privatleuten zu überwinden, die keine Verbindung zum Schulwesen haben. Lehrende ihrerseits taten sich in der Vereinigung für „Lehrer-Filmemacher“ (*Association des Instituteurs cinéastes*) zusammen, deren Schriftführer kein anderer als Marcel Cochin war. Seine Empfehlungen waren exakter als Ponchons und mehr auf gleicher Wellenlänge mit den Vorstellungen der Pädagogen.

Nach zwei Jahrzehnten des Experimentierens kam er 1938 zu dem Schluss, dass das am besten geeignete Einsatzgebiet des Schulfilms die Geografie sei, insbesondere regionale Studien, zusammengesetzt aus Filmen verschiedener Amateurfilmer. Er riet, sich keine doppelte Arbeit zu machen, wenn etwas bereits gefilmt sei, und empfahl insbesondere, die Filme dem Lehrplan anzupassen und die Beratung durch Lehrer zu suchen. Der Film müsse kurz sein, da die Aufmerksamkeit des Kindes rasch ermüde, und solle sich an die größte

57 Boyau: Le cinéma scolaire. In: L'imprimerie à l'école. Le Cinéma. La radio et les méthodes nouvelles d'éducation populaire. Bulletin mensuel de la Coopérative Cinémathèque – Imprimerie – Radio créée et contrôlée par la Commission pédagogique de la Fédération de l'enseignement 45 (1931), S. 15.

58 Marcel Ponchon: Les membres de l'enseignement font appel aux cinéastes amateurs. In: Le Cinéma privé 8 (1934), S. 5.

Mehrheit der Nutzer wenden, also den Schwerpunkt auf das Grundschulpublikum mit seinen rund 90 000 Klassen in Frankreich legen. Man solle Zeichentrickeffekte in langsamer Geschwindigkeit vorführen, Landkarten und Pläne ohne Kommentare, kurze Zwischentitel mit einer geläufigen Wortwahl und ohne Rechtschreibfehler sowie Großaufnahmen ohne unnütze Kleinigkeiten, die die Aufmerksamkeit der Kinder ablenken könnten.⁵⁹ Diese Beschreibung gibt tadellos die Merkmale der Filme von Bréault wieder, aber die indirekte Kritik lässt die Anlaufschwierigkeiten des wenige Monate vor der Kriegserklärung begonnenen Unterfangens erahnen.

Ohne Zweifel ist es den beschriebenen Bemühungen zu danken, dass man in allen Schulen den Effekt erzielte, den Collette 1926 für seine eigene Klasse beschrieb: „Die Lernerfolge sind sehr wichtig, wie die von den Schülern abgegebenen Hausaufgaben zeigen: Richtigkeit und Genauigkeit der erworbenen Grundkenntnisse, die Richtigstellung von Irrtümern, das endgültige Verständnis für Fakten, die die genaueste mündliche Beschreibung nicht zu vermitteln in der Lage ist.“⁶⁰ Kann man über diese empirische Feststellung hinausgehend die Bedeutung der Unterrichtsfilm wirklich bewerten? Jules Marc, Schuldirektor in Roubaix, verglich Schulnoten, die Schüler für Unterrichtseinheiten mit und ohne den Einsatz von Filmen bekommen hatten. Vorsichtshalber gestand er zu, dass man nicht auf eine ausreichende Menge an Material zurückgreifen konnte, um allgemeingültige Aussagen treffen zu können, er hielt die Ergebnisse jedoch für aufschlussreich. Innerhalb des zehnstufigen französischen Notensystems ergab sich dabei für eine konventionelle Geographie-Stunde ein Notenschnitt von 6,03 (von 10), bei einer nicht vorbereiteten Filmvorführung sank der Notenschnitt auf 4,64, bei einer vorbereiteten stieg er auf 6,55, mit einer nach der Vorführung zum Thema gehaltenen Unterrichtsstunde sogar auf 6,96 – das Gesehene musste erörtert werden, um das Allgemeingültige herauszuarbeiten – und schließlich, wenn die Unterrichtseinheit die Projektion begleitete, wurde sogar ein Schnitt von 7,35 erreicht (ohne dass angegeben wird, wie diese Begleitung konkret aussah). Die Noten der guten Schüler bleiben unverändert, denn diese Schüler seien immer aufmerksam; es seien die schlechteren und durchschnittlichen Leistungen gewesen, die einen Sprung nach oben gemacht hätten.

Mit anderen Worten, ein gut in die Unterrichtseinheit eingebetteter Lehrfilm bewirkte angeblich einen einheitlicheren Wissenszuwachs bei den Schülern, was nicht wenig ist. Von diesen – noch zu diskutierenden – Erkenntnissen ausgehend, schien sich vor allem das handwerkliche Ausbildungswesen durch die bewegten Bilder zu wandeln.

59 Marcel Cochin: Amateurs, réalisez des films pour l'école. In: *Le Cinéma privé*, Artikel und Serie in Nr. 54–57 (Juni bis Dezember 1938), S. 14.

60 Reboul (1926), S. 15

„Was bemerkenswert ist, ist eine gewisse Einheitlichkeit in der Art der Antworten und eine auffällige Gleichheit im Ausdruck. Das scheint daran zu liegen, dass das Ansehen des Bildes hilft, sich an die Worte zu erinnern. Dies wäre ein großes Plus für das Unterrichtskino, denn dann würden die Gegner der Leinwand sich sicher weniger unnachgiebig zeigen, wenn sie darin ein wertvolles Hilfsmittel für den so schwierigen Französischunterricht erkennen könnten.“⁶¹

Diese Betrachtungen fielen zeitlich mit in der Psychologie durchgeführten Experimenten zum körperlichen und intellektuellen Einfluss des Kinos zusammen. Ohne sich jedoch auf dieses Thema näher einzulassen, schlug Jules Marc vor, den Einsatz von Unterrichtsfilmen in der traditionellen Form fortzusetzen. Die Schüler sollten jeweils eine Zusammenfassung verfassen, die in ein eigens zu diesem Zweck bestimmtes Heft geschrieben werden sollte. Dabei sollten einige Zeilen leer gelassen werden, um das Kind einzuladen, „seine persönlichen Eindrücke hinzuzufügen.“⁶² Mit dem Film veränderte sich also ebenso die Rolle des Lehrenden wie die dem Schüler im Bildungsprozess zugewiesene Stellung. Aber ungeachtet der Bemühungen, denen sich einige Abenteurer hingaben, sah die große Mehrheit von Lehrern und Schülern Kinofilme nach wie vor nur außerhalb der Schule. Die von den schulischen Stellen sorgfältig ausgewählten Unterrichtsfilme blieben einer kleinen Minderheit von Kindern vorbehalten – eine Situation, die sich in den folgenden Jahrzehnten nur sehr langsam verbesserte.

Zusammenfassung

Das Schulkino stellte eine für die Schüler-Generation der 1920er und 1930er Jahre in Frankreich typische Erfahrung dar. Im Kleinformat (in Frankreich 17,5 mm oder 9,5 mm, bevor in den 1930er Jahren das 16-mm-Format durchgesetzt wurde), hauptsächlich stumm – bis ab 1932 der Tonfilm alles hinwegfegte, was ihm im Weg stand – wurden die Filme stets von der Stimme einer Autoritätsperson begleitet, der des Lehrers oder der Eltern, die ihren Platz zwischen mehr oder weniger exakten, wissenschaftlichen Zwischentiteln fand. Das Unterrichtskino blieb, selbst in dem Fall, in dem für Lehrplan und Unterrichtsstoff perfekt angepasste Filme zur Verfügung standen, irgendwie unnatürlich. Bewegte Bilder forderten einen größeren pädagogischen Aufwand und erforderten, damit sie zu überzeugenden Ergebnissen führen konnten, auch eine erhöhte Aufmerksamkeit von den Kindern – ganz im Gegensatz zu dem, was man dem Schulkino gerne vorwarf. Es handelte

61 Jules Marc: La valeur du cinéma d'enseignement. In: Cinéducateur 3 (Januar 1928), S. 5–7.

62 Jules Marc: Cinéducateur 5 (März 1928), S. 5f.

sich um ernsthaftes Kino, wie die Einordnung in die Non-Fiction beweist. Das pädagogische Werkzeug *Film* wurde außerdem frühzeitig auch als Lockmittel für solche Kinder erkannt, die versessen auf Zeichentrickfilme waren, besonders auf amerikanische (Walt Disney, *Felix le chat*).

Das alles bringt uns dazu, der Bezeichnung eines *Kinos für Kinder* zu widersprechen; sie ist nur eine Konvention. Die Filme wandten sich an Erwachsene, Lehrer und Eltern, die die Kinder in ihrem Lernen anleiteten, im schulischen wie im gesellschaftlichen, und die den *guten Einfluss des Mediums* gewährleisteten. Die Bezeichnung der Filme mit der Unterscheidung zwischen Bildungskino und Lehrfilm im schulischen Kontext, spricht eindeutig dafür. Die Kinoerfahrungen von Kindern fanden notwendigerweise mittelbar statt, unter der Obhut von Aufpassern. Zudem könnte man von einer Legitimation des Kinos durch die Schule sprechen, was als ein Türöffner für außerschulischen Vorführungen diene.

Attraktion und Belehrung in Kinos und Schulen der Weimarer Republik

„Ein Dorfbewohner, der Christ geworden war, wird in geheimer Sitzung zum Tode verurteilt, gefesselt und zu dem versteckt im Walde gelegenen Richtplatz geführt. Rohe Fäuste legen ihm die Schlinge um den Hals, die ihn erdrosseln wird.“¹ In diesem Moment zündete Lehrer Rumscheid, zugleich Rektor der Evangelischen Schule Barmen und Beisitzer der Film-Oberprüfstelle,² das Blitzlicht und fotografierte die gebannt auf die Leinwand starrenden Schülerinnen seiner vierten Klasse. Pädagoge Rumscheid testete auf diese Weise im Herbst 1928 die Wirkung des Films „Auf Vorposten im heidnischen Urwald“, der im gleichen Jahr im Auftrag der Rheinischen Missionsgesellschaft produziert worden war. Zum Vergleich fotografierte der Schullektor seine Zöglinge bei der Betrachtung eines Scherzfilms „aus den Anfängen der Kinetographie“, wie er schrieb. Jeder in Filmfragen engagierte Pädagoge, so Rumscheid in der Zeitschrift *Bildwart*, wünsche sich, „die strahlenden Augen, das bewegte Mienenspiel und die Gesten auf die photographische Platte zu bannen, um dann jedes einzelne Gesicht studieren zu können; denn hier tritt wirklich ein Stück Kinderseele offen zutage.“³

Kinder im Kino, das war ein umstrittenes Thema im Deutschland der Weimarer Republik. Ihnen zuliebe waren noch vor dem Ersten Weltkrieg Zensurvorschriften erlassen worden, die Filmindustrie betrachtete sie als wichtige Zielgruppe und Pädagogen erforschten an ihnen das Potenzial, das neue Medium zu Zwecken der Bildung einzusetzen, und eigene Zeitschriften widmeten sich diesem Thema. Und dennoch hält sich bis heute die 1944 von einer NS-Psychologin formulierte These, Kinder seien ein sträflich vernachlässigtes Kinopublikum gewesen.

1 Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung. In: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung 7 (1929), S. 32–33 (Abbildung S. 22), hier S. 33,

2 Vgl. Gandert, Gero: Filmhistorische Chronik. In: Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. S. 845–871, hier S. 848.

3 Rumscheid (1929), S. 32.

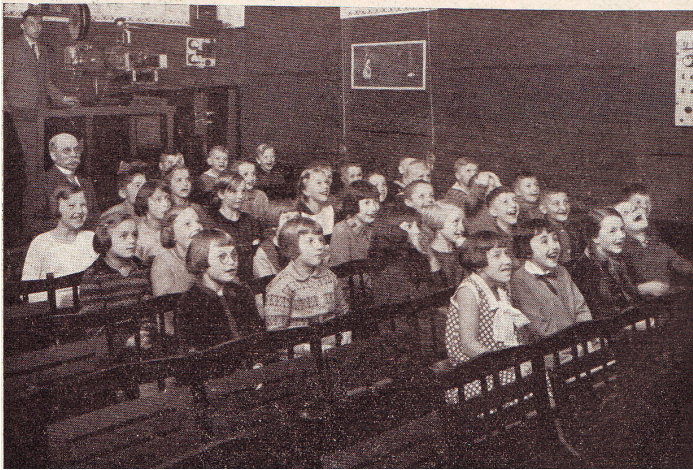


Fig. 1 und 2: Schülerinnen der Vierten Klasse der Evangelischen Schule Barmen sehen einen Scherzfilm und eine Hinrichtungsszene. Aus: Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung. In: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung 7 (1929), S. 32–33 (Abbildung S. 22).

Seit Beginn der Weimarer Republik wurden die Reaktionen von Kindern auf Kinovorführungen mit einigem Aufwand dokumentiert, wobei das uns heute merkwürdig erscheinende Verlangen, einen Blick auf ihre „Seele“ zu erhaschen, häufig das Motiv für die Untersuchungen bildete. Viele Aussagen der Studien blieben ebenso nebulös wie der Zweck jener beiden Fotografien des Barmer Volksschulrektors Rumscheid. Der Lehrer veröffentlichte sie ohne jeden weiteren Kommentar, so als falle der Betrachtung der fotografierten Kindergesichter unmittelbar ein Erkenntniswert zu. Die Sorge um die Seele von Kindern, was auch immer damit gemeint war, bestimmte den Diskurs über den Bildungswert des Kinos, über seine Möglichkeiten und seine potenziellen Schäden.

Dieser Beitrag befasst sich mit der Geschichte von Kinovorführungen für Kinder in der Zeit der Weimarer Republik. Er verfolgt die These, für ein kindliches (und mit Einschränkungen auch für ein jugendliches) Publikum habe sich das „Kino der Attraktionen“ über die Pionierzeit des Films hinaus bis lange in die Weimarer Republik gehalten. Geschildert wird die institutionelle Entwicklung der Lehr- und Unterrichtsfilme, wobei der Blick auf die Praxis von Filmvorführungen im Zentrum stehen wird.

„Jugendvorführungen“, wie sie in Baden, Württemberg, Bayern und dem größten Teil Preußens genannt wurden, bzw. „Familienvorstellungen“, wie sie in Norddeutschland und im Rheinland hießen, bedurften ab 1910 in immer öfter einer schriftlichen Genehmigung durch Städte und Gemeinden. Spätes-



tens mit dem Reichslichtspielgesetz von 1920 wurde diese Praxis reichsweit durchgesetzt. Frappierend ist allerdings, in welchem Maß Werbe- und Industriefilme Teil der Jugendvorführungen waren. Die Grenzen zwischen Unterhaltungsfilm und Gebrauchsfilm verschwimmen umso mehr, je schärfer der Blick auf die historische Vorführpraxis gerichtet wird.

Der Kinderfilm. Begriffsbildung

Vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs waren sich Filmexperten nicht darüber einig, was unter „Kinderfilmen“ zu verstehen sei. 1932 fasste der Soziologe Walter Schmidt unter die Rubrik „Kinder- und Tierfilme“, „Filme, deren Hauptdarsteller Kinder oder Tiere sind“,⁴ 1937 fielen seinem Fachkollegen Karl August Götz zu diesem Stichwort zuallererst Shirley-Temple-Filme ein.⁵ „War Babies“, so der Titel des Pilotfilms dieser Reihe von Kinderfilmen, zeigte den amerikanischen Star im Kleinkindalter. Die vierjährige Shirley Temple (1928–2014) verkörperte eine Tänzerin in einer Bar voller Soldaten, die von gleichaltrigen Kindern gespielt wurden.⁶ Kinder waren definitiv nicht die Zielgruppe dieser Burleske, in der es um Animierverhalten und Alkoholkonsum ging. Zur selben Zeit existierte bereits ein Begriff für das Genre Kinderfilm, der heutigen Vorstellungen sehr nahe kommt, wie einem Bildbericht aus dem Jahr 1930 zu entnehmen ist. Er schildert sowjetische Bestrebungen,

4 Schmitt, Walter: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft: Versuch einer Soziologie des Filmwesens. Heidelberg (phil. Diss) 1932, S. 36.

5 Götz, Karl August: Der Film als journalistisches Phänomen. Heidelberg (phil. Diss) 1937, S. 124.

6 War Babies (USA 1932). R.: Charles Lamont, Lichtton, 11 Minuten.

einen stetig steigenden Anteil der staatlichen Filmproduktion für Kinderfilme zu reservieren;⁷ bemerkenswert ist, dass diese dezidiert erzieherischen Filme nicht in Schulen, sondern zum Vergnügen und in eigenen Kinderkinos gezeigt werden sollten.

Die Studie *Jugend und Film* von Anneliese Sanders, 1944 im Zentralverlag der NSDAP (Franz Eher Nachfahren) erschienen, vertrat die kritisch formulierte These, vor *Emil und die Detektive* (1928) habe es in Deutschland keine Spielfilme für Kinder und Jugendliche gegeben, und in der NS-Zeit habe sich trotz *Hitlerjunge Quex* (1933) und neun weiteren Langfilmen wenig an diesem Mangel geändert. Tatsächlich jedoch waren die Filmlisten vor 1935 gut gefüllt mit Jugend- Unterhaltungsfilmen: Sie stammten überwiegend aus dem Ausland. Allein 1924 wurden in Deutschland die Spielfilme *Der Kleine Lord* (Großbritannien), *Zirkus Pat und Patachon* (Dänemark) und *Peter Pan* (USA) als jugendfrei zertifiziert. Hinzu kamen an die einhundert für Kinder zugelassene Kurz- und Spielfilme für Erwachsene, für Ausstellungen und Messen hergestellte Filme sowie offensichtliche Werbefilme, denen durch die Film-Oberprüfstellen ein „bildender Charakter“ attestiert wurde.

Heute werden Kinderfilme gern in die Gruppen Unterhaltungsfilme, Märchen- und Silhouettenfilme, historische und sozialkritische Filme sowie Literaturverfilmungen eingeteilt.⁸ Die einzigen Filme jedoch, die in der Frühzeit des Kinos tatsächlich in höherer Zahl für Kinder hergestellt wurden, finden sich in dieser Aufstellung nicht: die Erziehungs- und Lehrfilme.

Tatsächlich stammen die ersten Studien über Kinder als Kinobesucher von besorgten Lehrern. Sie stellten fest, dass von dem Besuch der Lichtspielhäuser die gleiche Gefahr ausgehe wie von „Schundliteratur“ und „sittengefährdenden Theaterdarbietungen“. Im Jahr 1912, das behauptet eine Umfrage aus Düsseldorf Volksschulen, hätten 60 Prozent der Kinder zwischen sechs und 14 Jahren mindestens einmal im Jahr ein Kino besucht, etwa acht Prozent einmal im Monat und vier Prozent der Kinder gingen wöchentlich einmal ins Kino.⁹ Die Folgen seien, so der zeitgenössische Diskurs unter Pädagogen, gravierende „Bildungs- und Erziehungsstörungen: Überspannung der Phantasie, Störung des Nervensystems, Trübung des Wirklichkeitssinnes, Ober-

7 Vgl. Das neue Russland. Kinderfilme in Sowjet Russland. In: Das Neue Frankfurt 4 (1930), S. 16–17. Zur Sowjetunion als Pionierland des Kinderfilms, vgl. Erber-Groiß, Margarete: Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms (Europäische Hochschulschriften Reihe XXX, Theater- Film- und Fernsehwissenschaften 27). Frankfurt 1989, S. 160–167.

8 Vgl. Räder, Andy: Der Kinderfilm in der Weimarer Republik. In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag, Medien und Kultur 5). Konstanz 2009, S. 21–38, dort S. 24.

9 Zusammengefasst aus: Bredtmann, Hermann: Kinematographie und Schule. In: Pädagogisches Archiv 56 (1914), S. 154–162, dort S. 155.

flächlichkeit und Nachlässigkeit.“¹⁰ Als Reaktion auf die 1912 durchgeführte Umfrage trat in der Rheinprovinz am 1. Januar 1914 eine Polizeiverordnung in Kraft, die den Kinobesuch nach acht Uhr abends untersagte und Personen unter 16 Jahren lediglich den Besuch von Familienvorfürungen gestattete. Über das Programm dieser Familienvorfürungen sollten Kommissionen „aus pädagogisch gebildeten Männern und Frauen (Geistlichen, Lehrern und Lehrerinnen)“ entscheiden.¹¹ Diese rheinische Regelung erhielt nach Kriegsende Eingang in ein Reichsgesetz und bestimmte die Zusammensetzung derjenigen Gremien, die über die Zulassung eines Films als „Lehrfilm“ und über das Zertifikat „Kulturfilm“ beraten sollten. Anders als die Zensurbehörden, die darüber entschieden, ob ein Film vorgeführt werden durfte und die die Altersbeschränkungen festlegten, standen die als „Bildstellen“ bezeichneten Institutionen nicht unter direkter demokratischer Kontrolle. Auch wenn die Herren offiziell nur beratende Funktion inne hatten, besaßen sie de facto mehr Einfluss auf die alltäglichen Kinovorfürungen der Weimarer Republik als jede andere Instanz, denn kommerzielle Filmvorfürungen, in denen von der Bildstelle zertifizierte Filme gezeigt wurden, erhielten ab April 1924 eine Steuerermäßigung.¹² Dies reduzierte die Kosten für Kinobetreiber erheblich und trug so maßgeblich zur Entstehung des auffallend homogenen Genres der Kulturfilme in Deutschland bei.

Leiter der 1919 begründeten preußischen Bildstelle war der Geographielehrer Felix Lampe (1868–1946). Die Vorfürungen seines Films *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* waren im Zusammenhang mit der französischen Rheinlandbesetzung zu einer „machtvollen vaterländischen Kundgebung“ geraten, wie das *Karlsruher Tageblatt* 1923 feststellte.¹³ Lampes Nachfolger, der Geschichtslehrer Walther Günther (1891–1952), sah sich als Herausgeber der Zeitschrift *Bildwart*, des Publikationsorgans der Bildstelle, ab Mitte der 1920er Jahre zunehmender Kritik an der Legitimität der Zulassungsverfahren ausgesetzt, die er in autoritärem Ton zurückwies: Günther, der vehement für eine staatliche Lenkung des Filmwesens eintrat, schilderte seine Rolle bei der Bekämpfung der Demokratisierungsbemühungen im Nachhinein als „Abwehr amtlicher Zerstörung“.¹⁴ Als 1933 mit der Einrichtung des Reichspropagandaministeriums die staatliche Lenkung implemen-

10 Ebd.

11 Ebd., S. 157.

12 Ohne Autor: Filme volksbildenden Charakters. Ein Beitrag zur Frage der Kulturfilmprüfung. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 109–113.

13 Vergleiche den Beitrag von Philipp Stiasny in diesem Band.

14 So 1929 anlässlich der Pläne, den schlingern den Emelka-Konzern unter staatliche Kontrolle zu stellen. Vgl. Günther, Walther: Tagebuch. In: *Bildwart* 7 (1929), S. 739–759.

tiert wurde, begrüßte er diese Entwicklung frenetisch.¹⁵ Um den verdienten Parteigenossen nach Überführung der Bildstelle in das Goebbels-Ministerium zu versorgen, wurde Günther 1938 zum Leiter der Landesbildstelle Berlin-Brandenburg ernannt, eine Position, die mehr oder weniger ausschließlich Repräsentationszwecken diene. 1938 verfasste er unter dem Titel der gleichnamigen Zeitschrift *Der Bildwart*, ein 400-seitiges Handbuch zur Praxis der Filmvorführungen in Schulen, mit dem sichergestellt werden sollte, dass auch dort die Anordnungen der NS-Filmzensur befolgt wurden.¹⁶

Jugendvorführungen

Wer in den Anfangsjahren der Weimarer Republik Kindern Filme vorführen wollte, sah sich bei der Realisierung des Vorhabens mit exzessivem bürokratischem Aufwand konfrontiert. Das Reichslichtspielgesetz von 1920 verbot Kindern unter sechs Jahren den Kinobesuch und untersagte in einer allgemein gehaltenen Formulierung die Vorführung aller Filme, von denen die Gefahr einer „schädlichen Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen“ ausgehe.¹⁷

In der frühen Filmliteratur spielte sich die Auseinandersetzung um die Seele des Kindes auf drei Ebenen ab. Der Gestaltpsychologe Karl Bühler (1879–1963) hatte, von den Filmpädagogen der Weimarer Republik dankbar rezipiert, im Jahr 1922 in seinem Werk *Die geistige Entwicklung des Kindes* festgestellt, ein Dreijähriger könne bei der Betrachtung einer Bildsequenz Vorgänge erfassen, die ihm bei der Betrachtung statischer Bilder verborgen bleibe.¹⁸ Begeistert wurde diese Beobachtung auf die generelle didaktische Eignung von Filmen für alle Altersklassen übertragen.

Zugleich fürchteten Pädagogen jedoch auch eine erhöhte „Suggestibilität“ der Kinder und Jugendlichen, die den Film, gerade in der Zeit der Pubertät, zum „Verführer zu asozialen Handlungsweisen“ mache.¹⁹

Diese Sichtweise überschneidet sich mit der Hoffnung, seelische Regungen im Film sichtbar zu machen. Am bekanntesten sind heute die Arbeiten des Psychologen Kurt Lewin, der im Jahr 1931 einen Tonfilm mit dem Titel „Das Kind und die Welt“ produzierte, der die damals gängigen Thesen der eher

15 Günther, Walther: Tagebuch. In: *Bildwart* 12 (1934), S. 2. Abweichend die Darstellung bei Ewers, Malte: *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (1934–1945). Hamburg 1998, S. 53–57.

16 Günther, Walther. *Der Bildwart. Handbuch zur Einrichtung und Führung von Bild- und Film-Arbeitsstellen*. Bayreuth (Gauverlag Bayerische Ostmark) 1938.

17 Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920., Reichsgesetzblatt 107 (1920), Nr. 7525.

18 Bühler, Karl: *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Jena 1922, S. 57.

19 Golias, Eduard: *Kind und Film*. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 713–720, hier S. 717.



Fig. 3: Felix Lampe (1868–1946).

konservativen, nicht-psychoanalytischen Entwicklungspsychologie lehrbuchhaft vorstellte. Eine Aufführung dieser Filme in der Berliner Urania wurde durch einen Vortrag des damals berühmtesten Entwicklungspsychologen, William Stern, eingeleitet. Stern, auf den unter anderem das heute gültige Konzept des Intelligenztestes zurückgeht, referierte zunächst für das anwesende gehobene Laienpublikum seine eigenen wissenschaftlichen Ansichten über die Entwicklungsstufen des Kindes, bevor er mit der Aufforderung schloss: „Doch nun genug der Worte. Lassen wir jetzt das Bild selbst sprechen, das Ihnen Kindeswesen und Kindeswelt unmittelbar nahe bringen soll.“²⁰

Bereits fünfzehn Jahre zuvor hatte sich der Düsseldorfer Kinderarzt Arthur Schlossmann ebenfalls der Bearbeitung des Themas Kindheit mit filmischen Mitteln zugewandt. Für die *Große Ausstellung Düsseldorf 1915. Aus 100 Jahren Kultur und Kunst* hatte er einen Pavillon „Das Jahrhundert des Kindes“ kuratiert, dessen Titel dem gleichnamigen Erfolgsbuch der schwedischen Reformpädagogin Ellen Key (1849–1926) entlehnt war. Da die Hauptattraktion des Pavillons ein Spielfilm über Säuglingspflege sein sollte, kaufte der Pädiater zu diesem Zweck ein Wanderkino. Der Kriegsausbruch 1914 ver-

²⁰ Zitiert nach: Schmidt, W. O. H.: William Stern über einen kinderpsychologischen Film von Kurt Lewin. *Geschichte der Psychologie*. In: *Nachrichtenblatt 4* (1987), Heft 2, S. 16–28, hier S. 27.

hinderte die Realisierung der Ausstellung jedoch ebenso wie Schlossmanns Planung, diese im Anschluss im Auftrag des Regierungsbezirks Düsseldorf durch die Rheinprovinz tingeln zu lassen.²¹

Gesetzgebung

Zur Kaiserzeit hatte es kein reichsweites Lichtspielgesetz gegeben. Das darf nicht als Beleg für die geringe Beachtung des frühen Kinos gewertet werden, denn für die alltägliche Rechtsprechung reichten nach herrschender juristischer Meinung die analog für Varietés, Kinos und Theater gültigen Vorschriften. Zuletzt 1914 diskutiert, verwies der Reichstag auf die bestehenden Verfügungen auf der Ebene von Städten und Gemeinden. Pietistisch geprägte Staaten wie Württemberg hatten allerdings durchaus Gesetze erlassen, um dem neuen Vergnügen enge Regeln zu geben.²² Nach dem Krieg nahm das neue Reichslichtspielgesetz Rücksicht auf die bereits etablierten regionalen Besonderheiten. Es stellte den Kommunen frei, die Ausgestaltung der Jugendschutzvorschriften an Schulbehörden, Einrichtungen der Jugendwohlfahrt oder an „ehrenamtlich tätige Lichtspielausschüsse“ zu delegieren.²³

Es waren vor allem Lehrer, die in diesen nur selten parlamentarisch kontrollierten Ausschüssen über die Programmvorschläge der örtlichen Kinobetreiber entschieden. Maximal zwei Jugendvorstellungen pro Woche durften pro Kino gezeigt werden, und selbstverständlich fielen auch Dias, Vorfilme, Werbung und alle sonstigen Elemente des Programms unter die Genehmigungspflicht. Zwei Tage vor der Vorführung musste die geplante Abfolge der Filme gemeldet werden. Explizit ausgenommen waren Landschaftsaufnahmen und die von den staatlichen Zulassungsstellen bereits genehmigten „Bildstreifen über Tagesereignisse“.²⁴ Die nur noch in wenigen Stadtarchiven erhaltenen Zulassungsbescheinigungen sind heute wertvolle Quellen für die Rekonstruktion historischer Jugendvorstellungen.

Insbesondere die vom Reichslichtspielgesetz ausgegebene Direktive, eine ‚Überreizung der Phantasie‘ der Jugendlichen zu vermeiden, führte dazu, dass das alte „Cinema of Attraction“, wie Tom Gunning das frühe Kino der Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkriegs beschreibt,²⁵ in den Jugendvorstel-

21 Aros: Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte. In: Bildwart 3 (1925), S. 627–629, hier S. 629.

22 Vgl. Vollzug des Lichtspielgesetzes 1912, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand Sittenpolizei / Lichtspielwesen und Filmzensur. E 151/03 Bü 738.

23 Vgl. Thüringisches Staatsministerium: Ministerialverordnung vom 31. Januar 1921 über das Reichslichtspielgesetz. Thüringer Gesetzessammlung. Weimar 1921, S. 11–13, hier S. 12.

24 Ebd.

25 Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsässer, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London

lungen der Weimarer Republik konserviert wurde. Über die neue Form des Kinos, die Leinwanddramen, hieß es dagegen, dass sie,

„die Sinne erregen, die Phantasie ungünstig beeinflussen und deren Anblick daher auf das empfängliche Gemüt der Jugend ebenso vergiftend einwirkt wie die Schmutz und Schundliteratur. Das Gefühl für das Gute und Böse, für das Schreckliche und Gemeine muß sich durch derartige Darstellungen verwirren, und manches unverdorbene kindliche Gemüt gerät hierdurch in Gefahr, auf Abwege gelenkt zu werden“.²⁶

Was genau sich hinter der – hier nach einem Erlass des preußischen Kultusministers aus dem Jahr 1912 zitierten – Befürchtung verbarg, der Kinobesuch könne die kindliche Phantasie allzu sehr anregen, desavouierte der Sozialpädagoge Walter Friedländer (1891–1984) in seinem Handbuch *Jugendrecht und Jugendpflege* aus dem Jahr 1930 als Prüderie. Er schreibt, einzelne Zulassungsstellen hätten versucht, Kinobetreiben, „getrennte Sitzplätze für Jungen und Mädchen bei *Jugendvorführungen*“ vorzuschreiben.²⁷ Friedländers Handbuch, das im „Arbeiterjugend-Verlag“ erschien, bot juristische Hilfestellungen für die Organisatoren von Jugendvorführungen. Friedländer wies darauf hin, dass die Zulassungsbehörden nur den Inhalt des Filmprogramms beurteilen dürften. Vorführungen zu verbieten, weil ihnen die politische Richtung der Veranstalter missfiel, war ihnen von Gerichten mehrfach untersagt worden.

Da insbesondere in den frühen 1920er Jahren kaum deutsche Filmdramen für Jugendvorführungen zugelassen wurden, bestanden die klassischen Programme zu einem Großteil aus ehemaligen Werbefilmen. Fast in jeder Ausgabe ihrer Hauszeitschrift *Bildwart* sah sich die preußische Bildstelle genötigt, diese Praxis zu verteidigen. „Werbefilme können fesselnd sein, von witziger Erfindung und zeichnerischem Vermögen, wahre Kunstwerke filmischer Impression“, heißt es über einen Werbefilm für den Verlag Göschen, „der ganze Streifen ist nur 80 Meter lang. Wie gesagt, nur ein Reklamefilm. Aber seine Leistung erscheint mir größer als die manchen Filmschinkens in 6 Akten nebst Vor- und Nachspiel.“²⁸ Offen warb die Bildstelle dafür, Reklamebotschaften in lehrreiche Filme zu verpacken, mit denen die Jugendvorführungen bereichert würden, wobei Bildstellendirektor Felix Lampe *Nanook of the North* (USA 1922) als Paradebeispiel diente. Der Eskimofilm sei zwar von Pariser Pelzhändlern in Auftrag gegeben worden, doch die Werbebotschaft

(British Film Institute) 1990, S. 56–62.

26 Zitiert nach: Bredtmann, Hermann: Kinematographie und Schule. In: Pädagogisches Archiv 56 (1914), S. 154–162, dort S. 154–155.

27 Friedländer, Walter: *Jugendrecht und Jugendpflege: Handbuch des Deutschen Jugendrechts*. Berlin 1930, S. 90.

28 Ohne Autor: Reklamefilm. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 936–938.

trete hinter dem lehrreichen Inhalt zurück. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nahmen Waschmittelkonzerne und Zahnpastaproduzenten die Handreichung der preußischen Bildstelle gerne in der Hoffnung an, ihre Werbefilme hygienischen Inhalts würden im Vorprogramm kommerzieller Lichtspielhäuser gezeigt werden. Damit transferierten sie das legendäre Konzept der Dresdner Hygieneausstellung von 1911 in die Kinosäle – einer Industriemesse mit volksbelehrendem Beiprogramm, die im Auftrag des Odol-Mundwasser-Fabrikanten Carl August Lingner ausgerichtet, zur größten Publikumsausstellung der Kaiserzeit geworden war.

Jugendvorführungen erwiesen sich generell als ideale Zweitverwertung für Messe- und Ausstellungsfilme. Ein bereits 1914 auf der Deutschen Ausstellung *Das Gas* in München opulent in einem Pavillon mit Lichtinstallationen aufgeführter Film²⁹ wurde zehn Jahre später von der Landlicht Filmverleih GmbH in einer Theaterfassung erneut vertrieben. Die Firma hatte sich auf Zweitverwertungen spezialisiert, wie der *Bildwart* lobend hervorhob:

„Die Landlicht G.m.b.H. bringt von ihren Kulturfilmen je zwei Ausgaben und zwar: eine beherrschende Kinoausgabe, Filme, die in jede Lichtbildtheater laufen können, und die Hauptaufgabe erfüllen, die Beschauer zu belehren und zu bilden, und eine zweite Ausgabe dieser Filme in wissenschaftlicher Bearbeitung für den Fachmann, Gelehrten, Forscher und den Studierenden.“³⁰

Das Prinzip „Neues aus Altem“ fand aber auch Kritik. Gerade der Ingenieur und Produzent von Werbe-, Lehr- und Industriefilmen, Arthur Lassally, wünschte 1928 sich eine klarere Trennung der Genres.

„Konnte man aus vorhandenen Werbefilmen das Werbende beseitigen und aus dem anschaulichen Beiwerk einen Lehrfilm [...] zusammensetzen, so lag der Fall noch einfach. Wehe aber, wenn das vorhandene Negativmaterial dem früheren Zweck entsprechend an sich tendenziös aufgenommen war, wenn Anpreisungen, Firmennamen, Kurzzeichen der Markenartikel, sei es aus rechtlichen, sei es aus technischen Gründen sich nicht ausmerzen ließen! Wenn nicht schon im ‚Lampeausschuß‘ der Film hängen blieb, dann nahm ihn bestimmt kein Verleiher an und kein Theater wollte ihn vorführen.“³¹

29 Vgl.: Albrecht, A.: Deutsche Ausstellung „Das Gas“ München 1914. Ein Rundgang durch die Ausstellung. In: Technische Rundschau. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt 20 (1914), S. 394–396.

30 Ohne Autor: Landlicht-Kultur- und Lehrfilme 1924/25. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 92–93.

31 Lassally, Arthur: Die Not des technischen Lehrfilms. In: *Bildwart* 6 (1928), S. 15–20, dort S. 17.

Ökonomische und politische Rahmenbedingungen für die Entstehung des Volksbelehrenden Kulturfilms

Im Jahr 1925 kommentierte der Filmkritiker Alfred Rosenthal, der unter dem Pseudonym „Aros“ bekannt werden sollte: „Überhaupt hat der Krieg der Entwicklung der Lehrfilmbewegung außerordentlich geschadet; vielleicht noch in größerem Maße als er der Spielfilmproduktion genutzt hat“.³² Rosenthal sah die Wurzeln des deutschen Lehrfilms in den Initiativen des Kinderarztes Arthur Schlossmann, an denen er zu Beginn seiner Karriere selbst beteiligt gewesen war,³³ und des Bibliothekars Erwin Ackerknecht. Als liberaler Abgeordneter (DDP) der preußischen Landesversammlung und als Initiator der Düsseldorfer Ausstellung „Ge-So-Lei“ (GESundheitspflege – SOziale Fürsorge – LEibesübungen) sollte Schlossmann in den 1920er Jahren Akzente in der Gesundheitserziehung setzen. Erwin Ackerknecht dagegen kam aus der Tradition der Volksbücherreihen. Als Mitbegründer des „Bilder-Bühnen Bundes deutscher Städte“ konzipierte er die ersten öffentlichen Filmbibliotheken, deren Residuen in vielen Kommunen noch heute zu finden sind. Erwin Ackerknechts Modell eines Bilder-Bühnen-Bunds Deutscher Städte war eine geschickte Konstruktion. Es machte Filme zu Medien, die denen ebenbürtig waren, die in Stadtbüchereien zur Verfügung standen. Seine Organisation wird ab 1918 von der halb-staatlichen Bildstelle geschluckt.³⁴ Dass Rosenthal in der Zeitschrift *Bildwart* behauptete, die große Zeit des Lehrfilms habe vor und nicht nach dem Krieg gelegen, wurde als Affront aufgefasst, waren doch erst durch den Ersten Weltkrieg jene Strukturen entstanden, die nach Ansicht der Lehrfilmexperten in der preußischen Bildstelle den „modernen Lehr- und Unterrichtsfilm“ hervorgebracht hatten: Ihre halbamtliche Behörde, die als Bildstelle Produzenten bei der Herstellung von Lehrfilmen beriet, eine Steuerpolitik, die Kinobetreiber dazu zwang, belehrende Filme in ihr Abendprogramm aufzunehmen und die Inthronisierung des Geographielehrers der Nation, Felix Lampe, zum allmächtigen Leiter dieser Organisation.

Die Entwicklung hin zu einer zentralisierten Filmbegutachtung hatte 1916 begonnen, als der kaisertreue Psychologe Hugo Münsterberg formulierte, Film eigne sich nur wenig für Klassenzimmer und Lehrbibliotheken, aber umso mehr als Amusement für die Massen. Münsterberg hob hervor, Filme seien geeignet, suggestiv zu wirken. Dabei hatte er nicht die Seelen von Kindern im Sinn als vielmehr das Potential der Filme als Mittel politischer Be-

32 Aros: Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 627–629, hier S. 629.

33 Zu Rosenthal vgl. Ulrike Oppelt: Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm. Stuttgart 2002, S. 158.

34 Zu Ackerknecht vgl. Osten, Philipp: Emotion, Medizin und Volksbelehrung: die Entstehung des „deutschen Kulturfilms“. In: *Gesnerus* 66 (2009), S. 67–102, dort S. 81–83.

einflussung – eine Deutung, die von der Obersten Heeresleitung gegen Ende des Ersten Weltkrieges dankbar als Empfehlung aufgenommen wurde. Die Verstaatlichung eines überwiegenden Teils deutscher Filmindustrie erfolgte im Jahr 1917 mit dem Ziel, das Medium Film für Propagandazwecke zu nutzen. Diese Überführung von Drehbuchautoren, Trickfilmern, Regisseuren, Textern und der Produktionsstätten unter staatliche Leitung bildete die Grundlage für einen deutschen Sonderweg bei der Herstellung pädagogisch wirksamer Filme. Sie sollte die gesamte Zeit der Weimarer Republik entscheidend beeinflussen, obwohl die ursprünglichen Voraussetzungen, unter denen diese Bedingungen entstanden waren, bereits kurz nach Kriegsende durch die Überführung des staatlichen Filmkonsortiums in eine Aktiengesellschaft rückgängig gemacht worden waren.

Unter den wenigen, zwischen April 1917 und Kriegsende unter staatlicher Ägide begonnenen Produktionen, finden sich unter anderem Trickfilme des späteren Expressionisten George Grosz und des zukünftigen Agitprop Künstlers John Heartfield, die 1917/18 im Auftrag des Auswärtigen Amtes für das staatliche Bild- und Filmamt arbeiteten.³⁵ Dezierte Kinderfilme entstanden nach bisherigem Forschungsstand nicht. Der Schwerpunkt lag auf Wochenschauen und Filmdramen zur Unterhaltung der Truppe, auf einfachen Zeichentrickfilmen mit Werbung für Kriegsanleihen und auf Sequenzen, die im Rahmen von Propaganda-Ausstellungen gezeigt wurden. Erhalten sind beispielsweise Aufnahmen aus Badischen Lazaretten, die Bildberichte *Unsere Helden an der Somme* und *Kampftag in der Champagne*, oder ein kurzer Film, der die erfolgreiche Rehabilitation eines im Krieg verwundeten und Arm-amputierten Offiziers zeigt, der sein Pferd erklimmt. Auch unter dem Titel *Graf Dohna und seine Möwe* verbarg sich kein lustiger Tierfilm, sondern eine Kompilation von Schiffsuntergängen, die Korvettenkapitän Dohna mit seinem zum Hilfskreuzer umgerüsteten Bananendampfer „Möwe“ im Atlantik herbeigeführt hatte. Die wirtschaftliche Situation, und sicher auch der zunehmende Widerstand der Bevölkerung, der sich in Hungerdemonstrationen und spontanen Streiks artikulierte, ließ es gegen Ende des Krieges zunehmend opportun erscheinen, die direkt auf Kriegsereignisse zielende Filmpropaganda auf Wochenschauen zu beschränken.

Eine Ausnahme ist der Spielfilm *Unsühnbar*, der bereits im April 1917 in die Kinos kam, und der sich offen gegen die beginnenden Streiks und Hungerdemonstrationen wandte.³⁶ Die großen Produktionen des staatli-

³⁵ Vgl.: Goergen, Jeanpaul: „Soldaten-Lieder“ und „Zeichnende Hand“. Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18. In: KINtop 3 (1994), S. 129–143.

³⁶ Eine ausführliche Darstellung in Deutschland während des Ersten Weltkrieges hergestellter Filme findet sich bei: Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München 2009, dort zum Film *Unsühnbar* S. 70–75.

chen Bild- und Filmamts wurden allerdings erst nach Ende des Krieges in Auftrag gegeben. Dieser Befund ist bemerkenswert: Die Verstaatlichung der Filmindustrie erfolgte im Jahr 1917 im Geheimen. Um die erforderliche parlamentarische Zustimmung zur Film-Kredit-Bewilligung zu umgehen, ließ sich die Oberste Heeresleitung das Geld bei Industrieunternehmen. Da dieser Vorgang nach einhelliger juristischer Meinung illegal gewesen war, bestand bei der neu gebildeten Reichsregierung Konsens darüber, die staatliche Filmproduktion einzustellen. Der Druck aus den Reihen der neu entstehenden Filmindustrie war groß, insbesondere Alfred Hugenburgs „Deutsche Lichtbild Gesellschaft“ betrachtete den ebenbürtigen staatlichen Konkurrenten mit Argwohn, versprach das Geschäft mit dem Film doch gerade in Zeiten einer galoppierenden Inflation lukrativ zu werden.

Einen Film zu drehen bedeutete, eine Momentaufnahme in langfristige Werte zu verwandeln. Und Filme waren eine Investition in international konvertierbare Güter – zur Stummfilmzeit, als nur Zwischentexte übersetzt werden mussten, in noch größerem Maße als später nach Einführung des Tonfilms im Jahr 1929. Felix Lampe behauptete daher 1924, das Filmgeschäft sei der erfolgreichste Zweig der deutschen Nachkriegswirtschaft.³⁷ Man kann sich vorstellen, dass seiner Behörde neben politischer Gestaltungsmacht auch eine nicht geringe ökonomische Bedeutung zufiel.

Ende des Jahres 1919 war die Oberhoheit über die staatliche Filmproduktion allerdings noch auf fünf verschiedene Organisationen verteilt, in denen administrative Beharrungskräfte unterschiedlichen Ausmaßes bestanden. Um demokratischen und kartellrechtlichen Mindestanforderungen zu entsprechen, musste die Reichsregierung die von der Obersten Heeresleitung erworbenen Filmproduktionsmittel abstoßen. Diese Notwendigkeit wurde, auch auf Druck der sich formierenden nicht-staatlichen Filmindustrie, nicht in Abrede gestellt. Zugleich aber forderten höhere Beamte, die politische Führung müsse auch weiterhin in der Lage sein, Inhalt, Themen und die Darstellungsweise von Filmen zu bestimmen. Akten der Reichskanzlei, die heute im Berliner Bundesarchiv liegen, belegen das erklärte Ziel, „entscheidenden Einfluss“ auf die „Herstellung von Propagandafilmen“ behalten zu wollen, denn „Handzettel, Flugblatt, Broschüre und Plakat“ seien als Aufklärungsmittel entwertet, Lichtbild und Film hingegen „die entscheidenden Propagandamittel der Zukunft“, zumal „die Massen dem Film geradezu verfallen“ seien und „durch ihn am besten ergriffen werden“.³⁸

37 Vgl.: Lampe, Felix: Der Film in Schule und Leben (Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart 9). Berlin 1924.

38 Zentrale für den Heimatdienst: Regierung und Film. Druck, Berlin, den 12. September 1919. Akten betreffend Filmangelegenheiten, Alte Reichskanzlei. Bundesarchiv Berlin, Bestand R 43 I/ 2497, Blatt 142–145.

Zwei Wege standen der Regierung offen, ihr Vorhaben zu verwirklichen: Zum einen konnte sie die initiale personelle Zusammensetzung der Organisation bestimmen, die dazu auserkoren war, die Privatisierung des Bild- und Filmamtes abzuwickeln. Vereinfacht gesagt, erfolgte dieser Prozess durch die Überführung des Amtes in eine Aktiengesellschaft. Aus dem „Bufa“ wurde die „Ufa – Universum Film AG“. In deren Kulturfilmabteilung arbeiteten zahlreiche Personen weiter, die bereits 1917 mit der Herstellung von Propagandafilmen betraut worden waren.

Das naheliegende Mittel, Filme durch Zensur zu beeinflussen, schied hingegen aus. Die Weimarer Republik war eine Demokratie, es herrschte Meinungsfreiheit. Zensiert wurden Filme lediglich, wenn sie Gewalt verherrlichten, zu kriminellen Handlungen anstifteten oder wenn sie als sittengefährdend galten.³⁹ Wie unabhängig die Zensurstellen waren, bewies ausgerechnet einer der ersten Lehrfilme der Ufa, der weitgehend noch unter der Ägide des Bild- und Filmamtes entstanden war, und der sich mit der Wiederehrtüchtigung von Körperbehinderten befasste. Er wurde von der politisch unabhängigen Berliner Zensurstelle aufgrund der Darstellung unbekleideter Kinder mit Vorführverboten belegt.

Anders als der Filmkritiker Aros sah Bildstellenleiter Felix Lampe den Krieg als „Wiege des Lehrfilms“, wie aus seiner historischen Darstellung hervorgeht:

„Schon im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts kamen besonders aus Frankreich belehrende Bildstreifen geographischen, zoologischen, technologischen Inhalts zu uns, und vereinzelt wurden auch bei uns schon solche hergestellt, dann in gesonderten Schülervorstellungen in Lichtspielhäusern gezeigt, zum Teil in Einvernehmen mit der Lehrerschaft und unter Förderung seitens der Schulbehörden. Am großzügigsten kaufte das während des Krieges begründete Bild- und Filmamt belehrende Bildwerke auf oder nahm sie selbst auf: Es sollte der laufende Bildstreifen die Truppen draußen anregend beschäftigen und von den Gedanken an den Kampf ablenken, ebenso dem heimischen Volk durch geeignete Aufnahmen eigene Anschauung über den Front- und Seekrieg vermitteln und die zuversichtliche Stimmung erhalten.“⁴⁰

Lampe berichtet weiter, dass nach Ende des Kriegs das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht die Bestände des Bild- und Filmamtes im Auftrag des preußischen Kultusministeriums mit der Fragestellung durchsucht hätte,

³⁹ Umso mehr wurde das auf den Druck der Nationalsozialisten verfügte Verbot des US-Spielfilms *Im Westen nichts Neues* im Sommer 1931 als Skandal aufgefasst.

⁴⁰ Lampe, Felix: *Der Film in Schule und Leben* (Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart 9). Berlin 1924, S. 12.

um Filme zu identifizieren, die „als Lehrmittel für Schulen geeignet seien“.⁴¹ Das Ergebnis sei ernüchternd gewesen, „Anschauungsstoff sei eine Menge vorhanden, es bedürfe allerdings erst einer pädagogischen Formung“.⁴² Der Erdkundelehrer Felix Lampe schritt selbst zur Tat. Den von ihm selbst konzipierten Sechs-Akter „Die Alpen“ präsentierte er als Idealtypus, als „ersten großen einheitlichen deutschen Lehrfilm“. Zwischentitel sollten der Zusammenfassung des Geschauten dienen und sich an die jeweiligen Vorkenntnisse der Schüler „anschmiegen“.⁴³ Lampes textlastiger Prototyp des deutschen Lehrfilms machte Schule. In den „Dresdner Neuesten Nachrichten“ verhöhnepöpelte Kurt Tucholsky unter seinem Pseudonym Peter Panter die ganze Gattung als „Lesefilm“ und schrieb den Produzenten ins Stammbuch: „Was sich bildlich nicht ausdrücken lässt, passt nicht zum Film, ist unfilmisch, ist konstruiertes Zeug, ist Literatur – aber nicht Film“.⁴⁴ Lampe dagegen schwärmte von der Möglichkeit, komplexe Grafiken, Statistiken und Diagramme durch „strichweises werden der Zeichnung [...] vor den zuschauenden Augen [zu] erschaffen“.⁴⁵ Der Lehrfilm-Pädagoge unterstellte eine neugierige Spannung auf das Ergebnis, „das Gezeigte [...] prägt sich deshalb den Gedächtnis tiefer ein“.⁴⁶ Der Trick mit den sich langsam aufbauenden Diagrammen nach Vorbild des Alpen-Films wird zum ermüdend-didaktischen Markenzeichen der frühen Ufa-Kulturfilme, das durch Viragierung, d.h. durch die chemische Einfärbung der Sequenz, bunt hervorgehoben wurde. In der Synthese, dem Zusammenfügen der Bilder, der Kurven und der Textelemente, bestehe, so Lampe, die schöpferische Leistung der Seele. Der Tonfilmponier Guido Bagier definierte das Genre treffend, als er im Jahr 1928 konstatierte, der Kulturfilm sei eine Kombination von Lehr- und Propagandafilm.⁴⁷

In Analogie zum Kulturfilmausschuss vergab die lose dem preußischen Unterrichtsministerium assoziierte Bildstelle auch Lehrfilmzertifikate. Die dort ehrenamtlich tätigen Pädagogen taten alles, um ihre filmische Deutungshoheit über die Themen „Heimat“ und „Hygiene“ zu zementieren: Sie regten die Produktion von Filmen an – Produzenten konnten sich der Zertifizierung der von der Bildstelle angeregten Filme gewiss sein –, sie unterstützten Schulen bei der Anschaffung von Vorführgeräten, gaben Lehrfilm-Kataloge heraus, organisierten den Verleih und suchten in Beiträgen für pädagogische

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Panter, Peter. Der Lesefilm. Dresdner neueste Nachrichten Nr. 141, vom 29.05.27.

45 Lampe (1924), S. 13.

46 Lampe (1924), S. 13.

47 Vgl. Bagier, Guido: Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird? Stuttgart 1928, S. 67f.

AEG
VORTRAGSMASCHINE
„LEHRMEISTER“
 MIT STILLSTANDSVORRICHTUNG

UNBEDINGT FEUERSICHER
 DURCH VENTILIERENDE HINTERBLLENDE
 UND WASSERGEKÜHLTE KUVETTE
 ALLE GETRIEBE IN OEL GEKAPSELT

KRUPP /
ERNEMANN

**Schul-
Kinos**

für Film- und Dia-Projektion mit
 Stillstand-u. Rücklauf-einrichtung
 mit Scheinwerfer, Glühlampe,
 flimmerfreie Bilder. Vor-
 führung in vielen Ländern **ohne Kabine**

Die Adresse unserer nächstgelegenen Wiederverkäufer, bei denen
 Schul-Kinos zu besichtigen sind, teilen wir auf Anfrage gern mit

Ausführliche Prospekte kostenfrei

KRUPP-ERNEMANN, DRESDEN 198

Fig. 4 und 5: Filmprojektoren für Schulvorführungen. Werbung aus dem Jahr 1926.

Fachzeitschriften die Zweifel jener Lehrer zu zerstreuen, die antizipierten, an ihren Schülern werde der durch den Film zu vermittelnde Stoff genauso vorbei ziehen, wie die projizierten Bilder.⁴⁸

1927 griff der Filmkritiker Aros nunmehr offen die privatwirtschaftlichen Verstrickungen der Bildstelle an, die als Zertifizierungsbehörde über die Steuerfreiheit ihr genehmer Filme entschied, einen eigenen Verleih betrieb, und deren Leiter als Produzenten, Drehbuchautoren und Berater auftraten. Offen brach in der Folge ein Konflikt zwischen Kinobetreibern und der Schulkino-bewegung aus, durch den wir einiges über die Praxis der Kinovorführungen für Kinder erfahren. Schulvorführungen fanden in Lichtspielpalästen und Kellerkinos, in Chemiesälen und Dorfschulen statt. Die Zeitschrift *Bildwart* stellte Projektionsapparate vor, die von den Produzenten mit Namen versehen wurden, die unzweideutig auf die Zielgruppe schließen ließen, und zu deren Anschaffung das Publikationsorgan den Schulen riet. Arbeitslos wurden viele jener Vortragsreisenden, die wie die alten Wanderkinobetreiber mit Projektoren und Lehrfilmprogramm durch Städte und Dörfer von Schule zu

⁴⁸ Eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte der Bildstelle findet sich bei. Keitz, Ursula von: Wissen als Film. Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilm. In: Kreimeier, Klaus; Ehrmann, Antje; Goergen, Jeanpaul (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2. Weimarer Republik. 1918–1933. Stuttgart 2005, S. 120–150, dort S. 126–129.

Schule zogen und Filme, begleitet von belehrenden Vorträgen, aufführten. Sie wurden von Spezialisten abgelöst, die nur ihre Filmrollen im Gepäck trugen. Der Streit, ob sie dazu berechtigt seien, 20 oder 50 Pfennige Eintritt pro Schüler zu kassieren, füllt ebenfalls die Ausgaben der Zeitschrift *Bildwart*. Mit solch niedrigen Eintrittspreisen konnten Kinobetreiber in der R-Markzeit nicht aufwarten. Sie beschwerten sich offen über die Praxis, aus Gründen der Steuerermäßigung unattraktive Filme volksbelehrenden Charakters in ihr Programm aufnehmen zu müssen, und mit diesen Vorführungen dann auch noch mit den komplett steuerbefreiten Schulveranstaltungen in Konkurrenz zu treten.

Besonders in den Sommermonaten, wenn Biergärten und andere Vergnügen vom Kinobesuch ablenkten, herrschte Flaute in den Lichtspielhäusern. Vom Konkurs bedroht, baten viele Vorführer die Stadtverwaltungen um eine sommerliche Steuerermäßigung, die in der Regel 30 Prozent des Umsatzes betragen sollte. Ein Kinobetreiber aus Jena beschwerte sich in der Zeitschrift *Der Film. Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie*, seiner Bitte um Steuererleichterung habe die zuständige städtische Behörde nur kühl entgegnet: „Wenn Sie wirklich schließen, so ist das ganz gut, dann können wir wenigstens das Lehrkino auf die Beine bringen.“⁴⁹ In Jena oblag dem Rat der Stadt die Festsetzung der Lichtspielsteuer, aber dieselbe Instanz organisierte auch die städtischen Lehrfilmveranstaltungen. Dieses Prinzip herrschte in vielen Gemeinden.

In Jena eskalierte der Konflikt. Valentin Widera, der Betreiber des 800 Plätze zählenden „Palast-Theaters“ am Unteren Markt, sah sich in die Ecke gedrängt und bat seinen Dachverband um Hilfe. Die Theaterbesitzerorganisation beantragte bei den großen Verleihfirmen, eine Filmsperre für das Jenaer Lehrkino zu erwirken.

Mit schöner Regelmäßigkeit kritisierte die Berliner *Weltbühne*, was dem Publikum in Deutschland in der Rubrik „Kultur- und Lehrfilm“ vorgesetzt wurde. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg machte sich Kurt Tucholsky einen Spaß daraus, in seinen Filmbesprechungen die Reaktionen des Publikums zu protokollieren und es so den Zuschauern zu überlassen, den Gehalt der lehrreichen Vorfilme zu bewerten:

„Als ich in den dunklen Raum trat, steckte sich gerade unter Harmoniumbegleitung ein junger hoffnungsvoller Arzt an einem Diphtheritiskind an, die Hauskapelle wimmerte, alte Mimen standen mit hängenden Trauerbacken um das Bett des Sterbenden, und hinter mir faßte ein Kind

⁴⁹ Zitiert nach Hübschmann, Paul: Eine rigorose Stadtverwaltung. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 185–187, hier S. 186.

die Quintessenz des Dramas in die Worte zusammen: ‚Au weh, Mutta! Ick mecht aba keene Fteritis nich ham ...‘.⁵⁰

Neben Tucholsky brandmarkte insbesondere der *Weltbühnen*-Autor Rudolf Arnheim über mehrere Jahre hinweg die undurchsichtige Rolle der preußischen Bildstelle. Unter dem Titel *Der Film und seine Stiefmutter* beschrieb er sehr treffend all die offensichtlichen Nachteile, die vor allem die „Städtefilme“ der Zeit charakterisierten:⁵¹

„Nicht einmal der Lehrfilm hat es leicht. Unter der Vorzensur hat er nicht zu leiden, aber als Ausgleich gibt es den Lampe-Ausschuß. [...] Er führt seinen Namen nach seinem Leiter, dem Professor Lampe vom Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Unter dem Vorsitz dieses Mannes tagen Kommissionen, in denen Lehrer die Majorität innehaben und die darüber entscheiden dürfen, ob ein Film ‚volksbildend‘ ist, beziehungsweise ob er künstlerischen Wert hat; der ‚Lampeschein‘ bringt Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer. Es liegt nun für den Produzenten praktisch so, daß ein Kulturfilm kaum beim Verleih unterzubringen ist, wenn er nicht den Lampeschein hat, und aus diesem Grunde kommen die meisten Kulturfilme vor den Lampe-Ausschuß. Hier nun toben sich die Pädagogen aus, hier regiert eine Lehrbuchpedanterie, die jedem frisch und originell gemachten Film zum Verderben wird. Fliegt in einer symbolischen Szene ein Wappenvogel durch die Luft, so sehen sich die Jugenderzieher an, ob die Krallenstellung vorschriftsmäßig und ob die Tageszeit, zu der der Flug vonstatten geht, auch mit dem Brehm vereinbar ist. Sie verlangen vom Lehrfilm einen schematischen Aufbau, eine kleinliche Ausführlichkeit, die zur Langeweile führt, sie fangen da an zu verdammen, wo der Filmfreund aufschaut und sich freut. Aus diesem Grunde sind die Leute vom Kulturfilm gezwungen, belehrenden Stumpfsinn zu fabrizieren: erst wird ein Stadtpanorama gezeigt, damit man auch deutlich sieht, daß die Kirche im Dorfe bleibt, und dann die Kirche solo (mit Angabe des Erbauungsjahrs im Zwischentitel) und dann das Rathaus, aber beileibe nicht in extravaganten Bildausschnitten oder Einstellungen und beileibe nicht ‚modern‘ montiert, nein, alles hübsch nach der Reihe, und wenn ein Karnickel auf der Leinwand erscheint, so muß eine Inschrift folgen: ‚Schon während der Regierung Ameno-

50 Ohne Autorenanzeige: Moritz Napoleon. *Die Schaubühne* 9 (1913), Band 1, S. 791–793, hier S. 791.

51 Einige, etwas spätere Beispiele von Städtefilmen, wie Arnheim sie inkriminierte finden sich bei: Goergen, Jeanpaul: *Behagliche Schönheit. Ufa-Städtefilme der 30er Jahre*. In: *Filmblatt*, 2. Jahrgang, Nr. 6, Winter 1997, S. 4–6

phis IV. diene Meister Lampe den Ägyptern als wohlschmeckende Nahrung.‘ Sonst findet Meister Lampe das nicht volksbildend.“

Pflichteifrig sprang der Schriftleiter des *Bildwarts* Walther Günther dem Vorsitzenden der preußischen Bildstelle zur Seite und nannte Arnheims Glosse „an den Haaren herbeigezogener Humor“, um dann auf mehreren eng gedruckten Seiten zusammenzufassen, welche orthographischen Fehler die Bildstelle in ihrem Alltagsgeschäft aus den Zwischentafeln tilgen müsse. „Noch immer weiß niemand, den Bindestrich zu gebrauchen. Stenodamen können das sowieso nicht. Noch immer werden Satzzeichen als Glücksspiel gebraucht“, echauffierte sich Günther, „zum Schluß ist wieder die Volksschule daran schuld, weil das kleine Mädchen, das an der Titeldruckmaschine ohne Duden und sonstige Hilfsmittel die maschinengeschriebenen Titel in den Druck überträgt, nicht ahnt, daß ein Känguruh sich mit u schreibt.“⁵²

Solche Feinheiten waren es nicht, die Arnheim störten. Ihm ging es um die mangelnde Legitimierung eines Gremiums, das sich anmaßte, die künstlerische Qualität von Filmen zu beurteilen. Drei Jahre später, inzwischen war Walther Günther Leiter der Bildstelle, legte Arnheim nach. Die Bildstelle hatte Heinrich Hausers Film *Chicago*⁵³ mit den Worten „das wirre Durcheinander des Ganzen ist ein typisches Beispiel dafür, wie ein Lehrfilm nicht sein soll“, zurückgewiesen. Arnheim kommentierte: „Das Papier vibriert. Den Herren zittert die Lippe. Der Film wird nicht nur abgelehnt, nein, er ist eine Zumutung, ein Tiefschlag in die edelsten Weichteile der Pädagogik“. „*Paukerfilme*“ hatte Arnheim seinen Weltbühnen-Artikel betitelt. In „alter Unfrische“ blühen die Lehrfilme, schrieb er, „das Kinopublikum liebt sie nicht. Es frißt sich durch sie hindurch wie durch einen Grützewall, um ins Schlaraffenland der Harry Piel und Lilian Harvey zu gelangen.“ Der Günther-Ausschuss trage „ein gut Teil Schuld daran, daß die meisten Kulturfilme so langweilig ausfallen“. Jede moderne Form der Darstellung – lebendiger, eleganter Schnitt, demonstrative Kameraführung, fesselnde Einstellungen – interpretiere der Ausschuss als „ästhetische Mätzchen“: „Die Volksbildner mögen das nicht. Langeweile gehört für sie zur Würde des Unterrichts.“⁵⁴

Die feuilletonistische Auseinandersetzung mit dem Lehrfilm soll aber nicht darüber hinweg täuschen, dass auch ernste, politisch motivierte Kritik existierte. „Die Bedeutung des Films für die bürgerliche Gesellschaft ist im stetigem Steigen begriffen“, schrieb 1923 die Zeitschrift *Das proletarische Kind* in einem Überblicksartikel über die *Schulkinobewegung in den kapitalistischen Ländern*. Die Schulkinobewegung

52 Ohne Autorengabe: Tagebuch. In: *Bildwart* 7 (1929), S. 639–659, hier S. 642–647.

53 Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago. R: Heinrich Hauser, D 1931, ca. 70 Minuten.

54 Arnheim, Rudolf: *Paukerfilme*. In: *Die Weltbühne* 28 (1932), Band 1, S. 185–187.

„ist umso gefährlicher, als in den seltensten Fällen eine direkte offene politische Propaganda betrieben wird. Die Gefahr liegt in der raffinierten Anpassung an die kleinbürgerlichen Instinkte, die noch in dem überwiegenden Teil des Proletariats vorhanden sind. Der Wirkungskreis des Kinos in der gewöhnlichen Form der ‚Lichtspiele‘ ist schon ein sehr großer. Das weiß jeder. Doch der von diesen ‚Theatern‘ ausgehende Einfluß auf ‚das Volk‘ genügt der herrschenden Klasse nicht, und sie geht ganz systematisch dazu über aus dem Kino ein großzügig organisiertes Propagandainstitut zu machen. Die Bürger sprechen dann von der ‚kulturellen Bedeutung‘ des Laufbildes.“⁵⁵

Die an kommunistische Lehrer gerichtete Zeitschrift publizierte einen vergleichenden Überblick der finanziellen Ausstattungen der Lehrkinos in Deutschland, Frankreich und der Schweiz. In Deutschland, so die Zusammenfassung, sei die Schulkinobewegung überwiegend ein Projekt von Städten, Gemeinden und Kultusbehörden. In Frankreich sei ein Schulerschluss des Unterrichtsministeriums mit der Filmproduktionsgesellschaft Gaumont S. A. und dem Verlag Hachette zu beobachten.⁵⁶

Auch von professioneller Seite kam leise Kritik am Zuschnitt der deutschen Lehrfilme. Den Berliner Industriefilmer Arthur Lassally störte die Oberflächlichkeit populärer Belehrungsfilme, die nach dem 20 Jahre alten Muster französischer Pathé-Produktionen erstellt seien. „Gar keine Belehrung durch das Kino ist besser“, schrieb er 1925.⁵⁷ Lehrfilme, die „mit einem Auge nach dem Kintopp schielend“ produziert würden, dienten in seinen Augen der „Verbreitung und Förderung der Halbbildung“.⁵⁸ Da Kinobesitzer gerade die „Popu-Lehr-Filme“ bestellen würden, forderte er die strikte Trennung von Lehr- und Unterhaltungsfilm: Der Lehrfilm diene der Bildung, nicht dem Vergnügen! Die „Abkehr vom Kinotheater“ stünde der Lehrfilmindustrie besser zu Gesicht als die Rolle des „Konzessionsschulzen“.⁵⁹ Als Verfasser eines Lehrbuchs für Betriebskinematographie, das als „früheste und wichtigste Quelle zur Geschichte des Industriefilms“ gilt,⁶⁰ fordert der Ingenieur Lassally einen klaren und übersichtlichen Aufbau von Lehrfilmen. Der Pathos der Kulturfilme und die offensichtliche Tendenz, ein Kinopubli-

55 Ohne Autor: Die Schulkinobewegung in den kapitalistischen Ländern. In: Das proletarische Kind 3 (1923), S. 17–20.

56 Ebd., S. 19.

57 Lassally, Arthur: Lehrfilm – Populärfilm. In: Bildwart 3 (1925), S. 624–625, dort S. 624.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Heymer, Anna; Vonderau, Patrick: Industrial Films. An Analytical Bibliography In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam 2009, S. 405–462, hier S. 446.

kum mit psychologischen Tricks von einem Verhalten überzeugen zu wollen, kritisierte er scharf.⁶¹ Im Juni 1939 emigrierte Lassally nach Großbritannien; sein 1926 geborener Sohn Walter sollte später berühmt werden. Er erhielt 1965 einen Oscar für die beste Kamera in *Alexis Sorbas*.

Dass die für Schulführungen zugelassenen Lehrfilme – bei allen Unzulänglichkeiten, die umgetitelte Werbefilme mit sich brachten – viel mehr noch als die zertifizierten Kulturfilme bisweilen einer wohlgeplanten, staatlich kontrollierten Beeinflussung dienten, offenbarte sich vor allem an den politischen Brennpunkten des Reichs. Das galt insbesondere auf linksrheinischem Gebiet. In den Französisch besetzten Gebieten stand der politische Zweck der Lehrfilmvorführungen auf exemplarische Weise im Vordergrund. Das galt vor allem für die Pfalz, die nominell zu Bayern gehörte, aber weite Teile der Bevölkerung fühlten sich eher Frankreich verbunden. Intensive Propagandarbeit, die von Mannheim und Heidelberg aus organisiert wurde, sollte die separatistische Stimmung eindämmen. Im Januar 1922 wurde die Gründung einer Bezirkslichtbildstelle der Pfalz durch das Münchener Unterrichtsministerium angeordnet. Die Lehrfilmstelle in der Kaiserslauterner Hackstraße 11 konnte die aus Bayern zur Verfügung gestellte Infrastruktur jedoch nicht in gewünschten Umfang nutzen:

„Bei der fast völligen Abschließung unserer Pfalz vom rechtsrheinischen Ufer war nun weder der Bezug von Lichtbildern noch Filmen möglich, ebenso eine Verständigung mit den Münchner Stellen fast ganz unterbunden“,⁶² schrieb der mit der Leitung der Kaiserslauterner Bildstelle betraute Lehrer Peter Turgetto (1882–1960). Es sei ihm dennoch gelungen, „die Lichtbildsache“ auszubauen und „ein Lehrfilmprogramm aus dem rechtsrheinischen Gebiet herüberzubekommen“. In Kaiserslautern wurden eigene Filme angeschafft, ein eigener Verleih entstand. Hatten die Pfälzer Schulen bis Januar 1922, d.h. vor Beginn der aus Bayern organisierten Propagandaaktivität, noch mit einer einzigen, nachträglich elektrifizierten Vorführmaschine gearbeitet, wurde nun in die technische Infrastruktur investiert. Innerhalb von zwei Jahren entstand eine Organisation, der zwölf Landgemeinden, vier Lehrfilmstellen und neun Vereine angehörten. Sie stellte sicher, dass zumindest in den Schulen die Filmhoheit durch Inhalte aus dem Reich – und insbesondere aus Bayern – bestimmt wurde. Turgetto, der, ähnlich wie Günther später in Berlin, 1934 von den Nationalsozialisten mit der Leitung der Kaiserslauterner Bildstelle betraut wurde, legte ein umfangreiches Archiv an. Die Filme wurden zwar

61 Ramon Reichert ist dagegen der Ansicht, Lassally habe Zuschauer im „Sinne einer Psycho-technik“ beeinflussen wollen. Vgl. Reichert, Ramon: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2007, S. 140.

62 Turgetto, Peter: Lichtbild und Kulturfilmarbeit in der Pfalz. In: Bildwart 3 (1925), S. 188–191, hier S. 189.

im Krieg zerstört, sein Fotoarchiv jedoch bildet den Grundstock des Medienzentrums Kaiserslautern.⁶³

Vorführexperimente

Bemerkenswert sind die zahlreichen Vorführexperimente, in denen die Wirkung von Filmen auf Kinder evaluiert wurde. Schulvorführungen boten fast nach Belieben Gelegenheit, das unfreiwillige Publikum vor und nach der Aufführung zu befragen. Das machte Kinder, die doch angeblich als ein vom Film sträflich vernachlässigtes Publikum galten, zum beliebten Objekt kommerzieller und wissenschaftlicher Untersuchungen. Es überrascht kaum, dass der oberste Pädagoge der Bildstelle, Felix Lampe, Untersuchungen die Aussagekraft absprach, deren Ergebnisse den Bildungswert von Schulvorführungen verneinten. Für den ehemaligen Geographielehrer kam es darauf an, *wie* ein Film zur Wissensvermittlung eingesetzt wurde. Lampes Ideal war ein Stoff, der berührte, und der geeignet war, unterschiedliche Altersgruppen bei ihrem jeweiligen Wissensstand ‚abzuholen‘ – ein Ziel, das nur durch das Zusammenwirken von Lehrer und Filmvorführung erreicht werden könnte.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms schien sein Konzept angezählt zu sein. Dass es, gerechnet ab der technischen Durchsetzung des Tonfilms im Jahr 1928, gerade in Deutschland noch Jahrzehnte dauern sollte, bis Lampes Modell von der durch einen Pädagogen individuell vertonten Stummfilmvorführung im Unterricht abgelöst werden sollte, ist auf einen banalen Grund zurückzuführen. Ab 1933 erhielt das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda die Oberhand über alle in Deutschland zugelassenen Filme. Der daraufhin entstehende Konflikt zwischen Propagandaminister Goebbels und dem Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, wurde dahingehend gelöst, dass die vom Erziehungsministerium verantworteten Filme stumm zu sein hatten.⁶⁴ Da Kurrikula und Lehrbücher auf die über Kreisbildstellen verteilten Filme der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (ab 1945 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht) abgestimmt waren, blieb die Stummfilmprä-

⁶³ Informationen zur Geschichte des Medienzentrums Kaiserslautern finden sich auf der Seite: www.mzkl.de.

⁶⁴ Das galt auch für die Filme aller anderen Ministerien und Parteiorganisationen. Zu den Unterrichtsfilmern der NS-Zeit, vgl.: Rost, Karl Ludwig: Sterilisation und Euthanasie im Film des ‚Dritten Reiches‘. Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Massnahmen des NS-Staates. Husum 1987. Ewert, Malte: Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht. (1934–1945). Hamburg 1998. Budde, Christian: Kurt Gauger (1899–1957): Psychotherapeut, Filmschaffender, Literat. Hamburg 2014.

sentation bis Mitte der 1980er Jahre fester Bestandteil des westdeutschen Biologieunterrichts.

Mit der Bedeutung der Kombination aus Filmvorführung und Didaktik befassen sich zahlreiche Studien der 1920er Jahre. Lampe, der mit *Die Alpen* einen gediegenen Erdkundefilm vorgelegt hatte, berichtet, dass aus einer Klasse achtjähriger Berliner Volksschüler nur zwei Kinder die Handlung des Bergfilms *Wunder des Schneeschuhs* korrekt hätten wiedergeben können. Der von Siegfried Kracauer hoch gelobte Film der Freiburger „Berg- und Sportfilm GmbH“ präsentierte Landschaft, Volkskunde und Kultur nicht als Unterrichtsstoff, sondern als Kulisse für spektakuläre Aufnahmen von Wintersportlern.⁶⁵ Die Rezeption des Films – Begeisterung auf der Seite von Publikum und Feuilleton, indigniertes Unverständnis bei den Filmpädagogen – dokumentiert anschaulich die gegensätzlichen Auffassungen von Sinn und Ziel des Dokumentarfilms. Während die Kunstkritiker Bildfolgen, Kamerafahrten und Bewegungsabläufe unmittelbar erleben wollten, hatten die durch den Film vermittelten Eindrücke nach Ansicht der tonangebenden Vertreter der preußischen Bildstelle ein pädagogisches Ziel zu verfolgen. Das schlug sich massiv in den zeitgenössischen Produktionen nieder.

Als sei er Teil der Handlung – so sollten ein Zuschauer die Filme der Avantgarde erleben: Selbst vor das schwindelerregende Hochhaus treten, wie in dem zu Rudolf Arnheims Ärger abgelehnten *Chicago*-Film, selbst den Abhang herunterschließen, wie in *Wunder des Schneeschuhs*. Orthodoxe Lehrfilmpädagogen lehnten diese Form der Introspektion ab. Der Film hatte der Vermittlung eines Stoffes zu dienen. Sein Gegenstand war von außen zu betrachten, er sollte memoriert werden. Das Spiel mit der Illusion einer Deixis (ein Geschehen wie im Hier und Jetzt zu erleben), das konnte der solide deutsche Lehrfilm nicht gebrauchen. Er musste jedes seiner Bilder erklären und einordnen. Diese Leistung den Zuschauern zu überlassen, wurde als fahrlässig angesehen.

Ein Experiment ganz nach dem Geschmack von Felix Lampe variierte im Dezember 1923 die Mitwirkung des Publikums. Die Kinder der Angestellten der Filmproduktionsfirma *Delac* bekamen 1923 den Weihnachtsfilm *Der verlorene Schuh* vorgeführt. Zufällig, so wie sie im Kino eintrafen, wurden die Kinder auf zwei gleichartige Räume verteilt. Vor der Vorführung spielte ein Geiger in beiden Kinosälen Weihnachtslieder. Dann wurde – ohne musikalische Begleitung – der stumme Film abgespult. In einem Saal verfolgten die Kinder die Vorführung ohne Geräusch, „andächtig“ und bei „Totenstille“, in dem anderen Saal animierte eine Lehrerin die Kinder dazu, lauthals Weihnachtslieder zu singen. In Lampes Augen bewies die unterschiedliche

⁶⁵ Gut dokumentiert sind die positiven Kritiken Siegfried Kracauers und der Ski-Journalistin Vera Bern auf den Internetseiten <http://www.filmportal.de/node/14305/material/662715>.

Reaktion der Kinder den Wert pädagogischer Begleitung.⁶⁶ Lehrer mussten nach seiner Ansicht Anknüpfungspunkte zu der Erfahrungswelt der Kinder herstellen.

Auch wenn ein Lehrfilm außerhalb des schulischen Kontextes im Kino präsentiert werde, entscheide das Begleitprogramm über seine Qualität, so Lampes Auffassung. Daher distanzierte sich die Bildstelle sehr deutlich von dem Verriss eines Beethoven-Films, den die Kritik als „Potpourri beethovenscher Musik“ in Verbindung mit der überzeichneten Darstellung des Komponisten bemängelt hatte. Der *Bildwart* schrieb: „Der Veranstalter hat Möglichkeiten zur Hebung der Filmwirkung. Es wäre eine Bankrotterklärung, wenn diese liebevolle Tätigkeit am Film hier nicht mit berechnet würde.“ Mit anderen Worten: Auch ein schlechter Film war durch umsichtige Vorführung zu retten. Das Erfordernis, Stummfilme mit jedem Beiprogramm neu inszenieren zu müssen, begünstigte die Anpassungsfähigkeit des Lehrfilms auf sein Publikum.

In der südlich des Schwarzwalds gelegenen Stadt Waldshut ließ ein Lehrer durch Schüler einer fünften Klasse am Realgymnasium die didaktische Qualität eines Lichtbildvortrags mit einer Filmvorführung zum selben Thema vergleichen. Die in Auszügen publizierten Aufsätze der Schüler attestierten dem Film „lebhafter“, „anschaulicher“, „begreiflicher“ und „lebendiger“ zu sein.⁶⁷

In anderen Studien rückte das allgemeine Umfeld der Vorführungen unfreiwillig in den Vordergrund, wie aus dem folgenden Beispiel hervorgeht.

Im November 1921 wurden 700 Berliner Kinder in den Tauentzin-Palast am Bahnhof Zoo geführt, um der Uraufführung der Märchenfilme *Elfenzauber* und *Hänsel und Gretel* beizuwohnen. Die Vorführung war umsonst, die Zuschauer wurden lediglich verpflichtet, über das Gesehene zu schreiben. Zum Bedauern des Veranstalters fehlte den eingesandten Aufsätzen „viel zu wirklichem Wissenschaftswert.“⁶⁸ Viele Kinder berichteten nicht über die vorgeführten Filme, sondern ausschließlich über die Musik und über das prächtige Kinogebäude. Sie schilderten, wie sie sich im Prenzlauer Berg am Bahnhof Schönhauser Allee mit ihren Mitschülern versammelten, um in den noblen Westen zu fahren, und sie beschrieben das schöne Gebäude, den großen Leuchter, „und die Treppen waren aus Marmor.“⁶⁹ Ein Mädchen schrieb: „In solch schönem Kino mit Marmortreppen(,) den schönen Teppichen und den Kronleuchtern bin ich noch niemals gewesen und werde auch nie wieder

66 Lampe 1924, S. 22.

67 Scharschmidt, Otto: Schülereindrücke vom Film und Stehbild. In: *Bildwart* 7 1929, S. 360–363.

68 Günther, Walther: Kinderurteile. In: *Bildwart* 1 (1923), S. 129–134, hier S. 134.

69 [Mädchen 13 Jahre], zitiert nach: Ebd S. 130

kommen.“⁷⁰ In Notzeiten, so protokollierte eine zeitgleiche Beobachtung aus Kinosälen, richtete sich mitunter die Aufmerksamkeit auf die Nahrungsmittel, die die Protagonisten auf der Leinwand zu sich nahmen: „Mutter(,) die essen ja Rotkohl!“.⁷¹

Jugendliche setzen sich mitunter aber auch gegen die ihnen vorgesetzten Belehrungen zur Wehr. Der Besitzer des Schönenberger Kinos *Alhambra* hatte im November 1929 einen Saal an einen Bergbauingenieur vermietet, der als selbständiger Vortragsreisender im Auftrag von Schulrektoren kostenpflichtige Vorführungen anbot. Bald nach Beginn seines Vortrags wurden die etwa 200 Kinder unruhig, verließen die Plätze und forderten das Eintrittsgeld zurück. Die völkisch konservative Zeitschrift „*Der Türmer*“ schrieb, das Lichtspiel habe dem „proletarischen Treiben“ der Kinder missfallen, woraufhin sie den Vortragenden mit abgebrochenen Stuhlbeinen hätten verprügeln wollen und ausgedrehte Glühbirnen nach ihm geworfen hätten. Geendet habe die Auseinandersetzung mit der Zerstörung des Mobiliars. Auf Nachfrage der Bildstelle stellte der Kinobetreiber den Schaden dagegen als „unbedeutend“ dar. Es seien nur das Buffet umgestoßen und ein paar Plakate abgerissen worden.

Zusammenfassung

Filme für Kinder – unter dieser Rubrik wurden im späten Kaiserreich und in der Zeit der Weimarer Republik Filme versammelt, die höchst unterschiedlichen Ursprungs waren. Es fanden sich Märchenfilme darunter, die poetischen Silhouetten-Filme Lotte Reinigers, Humor und Klamauk, des Produktnamens beraubte Werbefilme, Städtefilme (mit der Kirche im Dorf), mitunter groteske Gewaltdarstellungen von erdrosselten Missionaren sowie eine kleine, aber wachsende Zahl von Filmen, die ausschließlich für den Schulunterricht produziert worden waren. Gemeinsam war all diesen Filmen, dass sie ab 1920 von Pädagogen zweier Bildstellen, einer in München und einer in Berlin, geprüft und zum Zweck der Jugendvorführung zugelassen worden waren. Anders als bei den Zensurbeschlüssen stand bei diesen Entscheidungen nicht ein „*nil nocere*“ im Vordergrund, d.h. die Filme wurden nicht danach beurteilt, ob sie der Seele der Kinder Schaden zufügen konnten. Auf die Beschwerde eines Vaters, sein Sohn habe seit der Vorführung eines Kriegsfilms Schlafstörungen, wurde entgegnet, die Zertifizierung von Filmen könne Kinder mit Hang zur Psychopathie nicht berücksichtigen. Wichtigstes Kriterium war das didaktische Potenzial eines Films. Während die behördlich genehmigten Jugendvorführungen ein Kinoprogramm förderten, das sich aus

70 [Mädchen 12 Jahre], zitiert nach: Ebd.

71 Lampe 1924, S. 22.

kurzen, spektakulären, aber unverfänglichen Sequenzen zusammensetzte, förderte die Einflussnahme der Bildstellen die Produktion von Filmen einheitlicher Form, die bei Kritikern und Publikum eher auf Ablehnung stießen. Die Auswahl aber trafen die Kinobetreiber: Zur Verbitterung der Filmpädagogen wählten sie, was ihrer Ansicht nach geeignet war, das Publikum zu amüsieren. Schule und Kino blieben getrennte Welten.

Modernisierungsfilme am Oberrhein

„Gefesselte Naturkräfte“

Zur filmischen Inszenierung von Wasserkraft und Modernisierung

„Eines jener Schwarzwaldtäler – das größte, schönste und abwechslungsreichste des nördlichen Schwarzwaldes –, die immer mehr von den Drahtnetzen der Elektriker umspinnen werden und die im Begriffe sind, sich aus ihrer wäldlerischen extensiven Landwirtschaft in industrielle Nützlichkeit zu metamorphosieren, ist das nördliche Murgtal.“¹

So eröffnete Alfred Goldschmidt einen Artikel über „Das Murgtal“, den die Karlsruher Zeitung am 19. Juli 1912 abdruckte. Anlass hierfür war der kurz zuvor in den badischen Landtag eingebrachte „Gesetzentwurf über den Bau und Betrieb eines Murgwerks durch den Staat“. Goldschmidt fuhr fort:

„In nicht mehr als einem Jahrhundert hat es [das Murgtal] alle Wechselgestalten vom tiefsten Urwald bis zum modernsten Wasserkraftspender und Industrieviertel durchgemacht, und die jetzt noch seßhaften Nachfolger der Waldbauern von anno dazumal, die zwar ihren Besitz um das Drei- bis Vierfache höher bewertet finden, sehen mit heimlichem Grauen, wie ihnen die Ingenieure den Boden unterwühlen, Kanäle legen, Stauwehre, Stollen und Reservoirs bauen [...]“.²

Eine tiefe Ambivalenz spricht aus dieser Erzählung eines grundlegenden Wandels, aus dieser Erzählung von Modernisierung, vom ‚Fortschritt‘. Diese Ambivalenz prägte auch die parlamentarischen und öffentlichen Debatten, die dem im November 1912 letztlich beschlossenen Gesetz vorausgingen. Strittig war zunächst, neben Einzelheiten der technischen und wirtschaftlich rentablen Ausgestaltung, die Frage, ob es Aufgabe des Staates sei, an der Elektrizitätsproduktion und -versorgung mitzuwirken, und ob nicht Dampfkraft statt Wasserkraft der effektivere und wirtschaftlichere Weg sei, diese

1 Karlsruher Zeitung, 19. Juli 1912. (Goldschmidt, Alfred: Das Murgtal.)

2 Ebd.

Aufgabe anzugehen.³ Zudem erregte der in Goldschmidts Artikel auch zum Ausdruck kommende Verlust von ‚Naturschönheit‘, ja von Heimat, der mit der Errichtung des Werks drohte, die Gemüter. Die Abgeordneten des Badischen Landtags warnten angesichts dieser Unwägbarkeiten, man dürfe die mit dem Bau verbundene „Hoffnung nicht ins Ungemessene wachsen lassen, man darf nicht daran glauben, daß mit der Errichtung des Murgwerkes das goldene Zeitalter für unsere Industrie und unsere Landwirtschaft angebrochen sei.“⁴ Und nachdem der Gesetzentwurf einhellig beschlossen worden war, äußerte der Präsident Rohrhurst auch eher bescheiden im Konjunktiv den „Wunsch [...], daß die Tat, die wir heute getan haben, zum Besten unserer badischen Heimat diene, daß das Werk [...] die materielle und damit auch die kulturelle Wohlfahrt unseres Volkes fördern möge“.⁵

Zwischen 1914 und 1918 wurde die erste Ausbaustufe des Werks, das sogenannte Murgwerk, errichtet. Die zweite Ausbaustufe, das sogenannte Schwarzenbachwerk, das insbesondere eine große Talsperre im Schwarzenbachtal umfasste, wurde dann zwischen 1922 und 1926 fertiggestellt.⁶ Als also 14 Jahre nach den zitierten Debatten das Murg-Schwarzenbachwerk fertiggestellt war, sahen die Kommentatoren dann trotz der anfänglichen Unsicherheiten sämtliche damit verknüpften Hoffnungen und Wünsche erfüllt. In den Heidelberger Neuesten Nachrichten etwa war schon 1925 in Bezug auf das Schwarzenbachwerk zu lesen:

- 3 Zu diesen Debatten vgl. Stier, Bernhard: Strom für Baden! Elektrizität, Energiepolitik und Bau des „Murgwerks“ bei Forbach 1890 bis 1918. In: Beiträge zur Landeskunde. Regelmäßige Beilage zum Staatsanzeiger für Baden-Württemberg 6 (1993), S. 1–7; sowie: Janzing, Bernhard: Baden unter Strom. Eine Regionalgeschichte der Elektrifizierung. Von der Wasserkraft ins Solarzeitalter. Vöhrenbach 2002, S. 148–175.
- 4 Amtliche Berichte über die Verhandlungen der Badischen Ständeversammlung, No. 129. Karlsruhe, den 25. Oktober 1912. Zweite Kammer, Sp. 5190. (Generallandesarchiv Karlsruhe: GLA 231/10307.)
- 5 Ebd., Sp. 5236.
- 6 Die erste Ausbaustufe (das Murgwerk) umfasst das Krafthaus bei Forbach, in dem Turbinen und Generatoren untergebracht sind, ein Wehr nahe der murgaufwärts gelegenen Landesgrenze zu Württemberg, sowie einen ca. 5 km langen Stollen von diesem Wehr, durch den das Wasser zu den Fallleitungen oberhalb des Krafthauses fließt. Die zweite Ausbaustufe (das Schwarzenbachwerk) fügt dem vor allem die Schwarzenbachtalsperre hinzu, aus der ebenfalls Wasser durch einen Stollen und eine weitere Fallleitung in das Krafthaus geleitet wird. Für genauere Beschreibungen des Werks, sowie zum Bau vgl. Keller, Daniel: „Weiße Kohle“ im Murgtal. Das Rudolf-Fettweis-Werk in Forbach – eines der ersten Pumpspeicherkraftwerke Europas. In: Denkmalpflege in Baden-Württemberg 3 (2012), S. 152–157; Leitner, Wilhelm: Das Murg-Schwarzenbach-Werk. Rudolf-Fettweis-Werk, sowie Wunsch, Gotthard: Der Bau der Schwarzenbachtalsperre. Beide in: Um Rhein und Murg, Heimatbuch des Landkreises Rastatt 8 (1968), S. 121–139 resp. S. 140–146; sowie Janzing (2002) [wie Anm. 3].

„Die ‚Weiße Kohle‘ hat ihren Siegeszug angetreten. Immer neue Kräfte, gewaltig in ihren Ausmaßen, werden in den Dienst des Menschen gestellt, um mitzuwirken an der Erhöhung der Wohlfahrt und an der Erzeugung volkswirtschaftlicher Werte.“⁷

Und ein Bericht vom Besuch des Landtags bei der fertiggestellten Talsperre im August 1926 schloss triumphierend: „[...] stehen wird die gewaltige Anlage für unser und aller kommender Geschlechter Nutzen und wird künden von einem Werk mutiger Männer.“⁸

Im Auftrag der für Bau und Betrieb des Werks gegründeten staatseigenen „Badischen Landeselektrizitätsversorgung A.G.“ (kurz: Badenwerk),⁹ wurde nach der Fertigstellung des Baus der kurze Film gedreht, der hier im Zentrum der Analyse stehen soll: *Gefesselte Naturkräfte*. Produziert wurde dieser Stummfilm, der eine Länge von knapp 11 Minuten hat, vermutlich um das Jahr 1932 von der „Süddeutschen Industrie- und Städtefilm GmbH (Sinus-Film)“ in München. Die genauen Umstände der Produktion, wie auch die Verbreitung und Rezeption des Films, liegen weitgehend im Dunkeln.¹⁰ In eindrücklichen Bildern, die durch 22 Zwischentitel reich kommentiert werden, vollzieht der Film auf gemeinverständliche Weise den Weg der Energie nach: vom Stausee im Schwarzenbachtal durch Fallrohre, Turbinen und Generatoren im Krafthaus, durch die Transformatoren im Schaltheus und die Überlandleitungen bis hin zu den verschiedenen Endabnehmern. Als belehrender Reklame-Film, der offensichtlich für ein Laienpublikum produziert ist, stellt der Film technische Einzelheiten hintan und bettet die bloße Erklä-

7 Heidelberger Neueste Nachrichten, 14. April 1925. (Brinkmann, Werner: Weiße Kohle. Das größte Kraftwerk Europas.)

8 Karlsruher Zeitung, 4. August 1926. (Der Landtag besichtigt das Schwarzenbachwerk.)

9 Zur Firmengeschichte vgl. insb. Haus, Alexia K.: 75 Jahre Badenwerk AG 1921–1996. Die Chronik. In: Die elektrisierte Gesellschaft. Ausstellung des Badischen Landesmuseums in Zusammenarbeit mit dem Badenwerk aus Anlaß des 75jährigen Jubiläums. 6 Juli bis 13. Oktober 1996. Karlsruhe 1996, S. 23–42.; sowie Janzing (2002) [wie Anm. 3].

10 Der Film liegt im 35mm- und im 16mm-Format im Bundesarchiv Filmarchiv (BAFA) in Berlin unter der Signatur BAFA 3683 vor. Eine Zensurkarte ist nicht nachweisbar. Aus dem Archiv des Badenwerks, aufbewahrt im Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg, Hohenheim (WABW), geht hervor, dass die im BAFA vorliegende Kopie 1981 ausgehend von einem im Archiv der Betriebsverwaltung Hardt gefundenen Negativ und einer Positiv-Kopie rekonstruiert wurde. Vgl. Aktennotiz Archiv BV [Betriebsverwaltung] Hardt; historische Filme (WABW B88/3285). Meine Datierung des Films stützt sich auf eine im Film gezeigte Karte des vom Badenwerk versorgten Gebiets samt Freileitungen und Kraftwerken, die den Stand von ca. 1932 abbildet. Ein weiterer Film über den „Bau der Schwarzenbach-Talsperre bei Forbach in Baden“ ist im BAFA erhalten (BAFA 17295). Er wurde für die Siemens-Schuckertwerke GmbH, die die zweite Ausbaustufe durch die Tochterfirma Siemens-Bauunion ausführte, produziert und am 14. Februar 1927 durch die Film-Prüfstelle in Berlin zugelassen (Zensurkarte: BAFA R9346/B14966).

zung der Funktionsweise des Werks in umfassende, deutende Narrative ein. Sie sind Gegenstand der folgenden Untersuchung.

Die Arbeit versteht sich daher als ein Beitrag zu einer Kulturgeschichte der Technik, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet hat.¹¹ Sie fragt anhand der detaillierten Analyse und Kontextualisierung eines Filmes exemplarisch nach den Narrativen und Diskursen, die technische Neuerungen, oder allgemeiner: Modernisierung, begleiten und mittels derer sich Gesellschaften ihre neue technische Welt kulturell aneignen.¹² Ähnlich wie die oben zitierten, begeisterten Kommentare erzählt *Gefesselte Naturkräfte* eine Geschichte, die man mit Mikael Hård und Andrew Jamison als „Romanze“ bezeichnen kann, als typische Helden- und Erfolgsgeschichte, wie sie der Fortschrittsoptimismus schreibt.¹³ Das überrascht nicht, handelt es sich bei dem Film doch um ein Auftragswerk, dessen Zweck es ist, die Wasserkraftnutzung durch das Badenwerk zu verherrlichen. Doch, so meine These, die Interpretation als Romanze trägt nur vordergründig; der Film stützt sich zugleich auf Argumente und eine Rhetorik, die ihren Ursprung in den „Tragödien“ der Kulturkritiker haben. In *Gefesselte Naturkräfte* verbanden sich, wie Bernhard Rieger für die Formel des „modernen Wunders“ behauptet hat, sowohl die Begeisterung als auch die Furcht, die mit technischen Innovationen einhergehen, in „a variant of ambivalence that supported, rather than inhibited, public acceptance of further change [...]“¹⁴

Die Erzählstruktur von *Gefesselte Naturkräfte* folgt, wie bereits angedeutet, dem Weg der ‚Kraft‘ in der Ordnung ihrer Nutzbarmachung, was es erlaubt, den Film grob in drei Teile zu untergliedern. Der erste Teil hat das Kraftwerk selbst zum Gegenstand. Er zeigt, nach einer kurzen Passage, die als Exposition verstanden werden kann, die Staumauer im Schwarzenbachtal und den Stausee. Daraufhin wird erst in einem einfachen animierten Kartentrick der Weg des Wassers durch die unterirdischen Tunnel sichtbar gemacht, dann werden – nun wieder in Filmaufnahmen – die oberirdisch liegenden Fallleitungen gezeigt. Der Kartentrick und die Aufnahmen der Fallrohre wiederho-

11 Vgl. Heßler, Martina: Kulturgeschichte der Technik. (Historische Einführungen 13) Frankfurt a. M. 2012, S. 7–20.

12 Vgl. Hård, Mikael / Jamison, Andrew: *Hubris and Hybrids. A Cultural History of Technology and Science*. New York u.a. 2005, S. 3ff.

13 Vgl. ebd., S. 1–3. Die Begriffe *romance* und *tragedy* übernehmen die Autoren aus der *Metahistory* Hayden Whites.

14 Rieger, Bernhard: „Modern Wonders“: Technological Innovation and Public Ambivalence in Britain and Germany, 1890s to 1933. In: *History Workshop Journal* 55 (2003), S. 152–176, hier: S. 154.

len sich mit leicht variierten Bildern, da der Film hier die beiden Ausbaustufen des Werks separat behandelt. Anschließend sind folgerichtig Bilder des Krafthauses zunächst von außen, dann von innen mit seinen Turbinen und Generatoren zu sehen. Schließlich wird das Schalthaus – nur von innen, das heißt die Transformatoren sowie die Schalttafeln und -armaturen – gezeigt. Darauf folgt, was man als zweiten Teil des Filmes bezeichnen kann: Die zuvor auf Hochspannung gebrachte elektrische Kraft verlässt das Kraftwerk und tritt ihren Weg durch die Überlandleitungen an, welche in zahlreichen Aufnahmen gezeigt werden. Der Weg in alle Teile Badens und darüber hinaus wird durch einen weiteren Kartentrick sichtbar gemacht. Nach dieser relativ kurzen Passage folgt der abschließende dritte Teil, der die Endabnehmer der Elektrizität zum Gegenstand hat. Es wird in jeweils wenigen, durch je einen Zwischentitel kommentierten Einstellungen gezeigt, wie der Strom in Industrie, Landwirtschaft, Handwerk und häuslicher Wirtschaft – in allen Wirtschaftszweigen also – nutzbringend eingesetzt wird. Darauf wird auch seine Verwendung im öffentlichen Stadtraum (Straßenbeleuchtung, Leuchtreklame) wie auch im Privaten gezeigt (Wohnzimmer, Badezimmer, Schlafzimmer). Die letzte Einstellung zeigt ein Kind im Schlafanzug, das seine Nachttischlampe ausschaltet; dann wird die Leinwand schwarz.

Gefesselte Naturkräfte eröffnet in dem, was ich als Exposition bezeichnet habe, mit einer pointiert inszenierten Gegenüberstellung. Wasserkraftgewinnung wird als Kampf des Menschen gegen die Natur inszeniert. Dieser Kampf, den der Titel des Films schon andeutet, wird im ersten Zwischentitel, noch bevor gefilmte Bilder zu sehen sind, genauer charakterisiert: „Die Natur birgt außer ihren Schönheiten auch ungeheure Kräfte; sie zu beherrschen ist die Aufgabe des Ingenieurs.“ Ein weiterer Titel erläutert: „Das Badenwerk hat die Aufgabe der Kraftgewinnung aus der Natur im Gebiet der oberen Murg und ihrer Nebenbäche gelöst.“ Nach diesem Titel folgen einige Aufnahmen eines Flusses, die in einer Klimax montiert sind. Zeigt die erste Einstellung noch einen kleinen Gebirgsbach, den man leicht überspringen könnte und der in naher Aufnahme aus Augenhöhe quer von links nach rechts durchs Bild fließt, so steigert sich das Bild in den folgenden drei Einstellungen, bis schäumend weißes Wasser in Stromschnellen direkt auf den Betrachter zurascht. Hier greift ein weiterer Zwischentitel ein: „Ein Halt der ungenutzten Kraft!“ und es folgen unmittelbar zwei Einstellungen, die die ruhende Talsperre erst von der Seite auf Höhe der Dammkrone, dann frontal aus dem Tal unterhalb des Damms zeigen.

Versteht man diese Passage also als Exposition, so wird hier als Held der Ingenieur benannt; sein Gegenspieler sind die Naturkräfte, welche in Form des wilden Flusses auftreten und die er zu beherrschen hat. Der heldenhafte

Kampf, der sich damit erzählen ließe, wird aber sogleich von seinem Ende her betrachtet – *Gefesselte Naturkräfte*, der Titel im Perfekt kündigt es an: Die Fesselung der Naturkräfte ist bereits *fait accompli*. Die vier Jahre dauernde Periode, im Laufe derer die „ungenutzte Kraft“ „gefesselt“ wurde, wird hier schlichtweg übersprungen. Dies ist insofern bemerkenswert, als zeitgenössische Presseberichte, Eröffnungsreden oder werkseigene Broschüren nicht müde werden zu betonen, dass „Bedenken und Widerstände mannigfacher Art [...] der Verwirklichung entgegen[gestanden]“¹⁵ hätten und wie „reich an Mühen und Schwierigkeiten aller Art“¹⁶ der Bau sich gestaltet habe. Gewiss, nicht alles an dem Bau lief planmäßig ab: Auf die Debatten im Vorfeld habe ich bereits kurz verwiesen und auch während des Baus versuchten etwa die flussabwärts gelegenen Gemeinden noch Einspruch gegen den Bau der Talsperre zu erheben, da sie einen Dambruch fürchteten.¹⁷ Nicht nur wurde der Bau unter den ohnehin schwierigen wirtschaftlichen Bedingungen des Weltkrieges und der Nachkriegszeit errichtet,¹⁸ sondern es wird zudem von Bränden auf der Baustelle, von übermäßigem Alkoholkonsum, Raubüberfällen und einer Messerstecherei in der Baustellensiedlung berichtet. Beim Bau kamen 14 Menschen ums Leben, zwölf davon bei den Sprengungsarbeiten im Steinbruch.¹⁹ Und schließlich machte auch die zu beherrschende Natur gelegentlich einen Strich durch die Rechnung, wenn sie etwa durch Hochwasser die Bauarbeiten aufhielt.²⁰ – All dies ein Stoff, aus dem in der Presse, oder auch in den erwähnten Reden und Broschüren, gerne Heldengeschichten gestrickt wurden. Zwar blieb der Verweis auf solche „Schwierigkeiten“ meistens unspezifisch, in jedem Fall aber diente er dazu, die „arbeitsfreudigen Tätigkeiten aller Beteiligten“, dieses „Werk mutiger Männer“,²¹ zu heroisieren.

Eine solche Geschichte aber erzählt *Gefesselte Naturkräfte* nicht. Dies hängt eng damit zusammen, dass der Held nicht etwa der das Werk errichtende Arbeiter oder das Beschlüsse fassende Parlament, sondern „der Ingenieur“ ist – mehr als Typus denn als Person. „Zuverlässigkeit, Nüchternheit, techni-

15 Schellenberg, Ernst: Das staatliche Murgkraftwerk in Forbach (Baden), hg. v. der Oberdirektion des Wasser- und Straßenbaues, Abteilung für Wasserkraft und Elektrizität. [Karlsruhe 1920], o.S.

16 *Karlsruher Zeitung*, 4. August 1926 [wie Anm. 8]. Mehrere der in dem Artikel zusammengefassten Reden sprechen von solchen Schwierigkeiten.

17 Vgl. Gesuch des Bürgermeisters der Stadt Gernsbach als Beauftragter der Murgtalgemeinden, den Ausbau des Murgwerks betr. (GLA 231/10357.)

18 Aufgrund der wirtschaftlichen Lage in der Nachkriegszeit wurde auch der ursprüngliche Plan aufgegeben, eine weitere Talsperre im Raumünzachtal zu errichten. Vgl. *Karlsruher Zeitung*, 30. November 1921. (Der zweite Ausbau des Murgwerks.)

19 Vgl. Wunsch (1968), S. 145 [wie Anm 6].

20 Vgl. Fietig, Manfred: Die Schwarzenbach-Talsperre und das Murg-Hochdruckwerk. Erfurt 2003, S. 53f., 92.

21 *Karlsruher Zeitung*, 4. August 1926 [wie Anm 8].

sche Kompetenz, Kalkül und unerschütterliche Ruhe auch in schwierigen Lagen“ zeichnen ihn aus.²² Damit eignet er sich nicht dafür, in der dramatischen Erzählung eines Kampfes aufzutreten. Er bleibt im Hintergrund. Seine Pläne scheinen sich unmittelbar in die Wirklichkeit umzusetzen.²³ Der Kampf stellt sich daher, wie im oben zitierten Zwischentitel, sogleich als „Aufgabe“ dar, die „gelöst“ wird. Der eigentliche Kampf um die Beherrschung kann daher übersprungen werden und der Ingenieur als Held muss daher auch nicht auftreten. Er handelt vielmehr durch Stellvertreter. Dies sind einerseits die stets präsenten Bauwerke und Maschinen selbst – die Zwischentitel künden immer wieder von einem permanenten Sieg: „Die massigen Rohrleitungen in ihren Betonlagern sind die Fesseln der Naturkräfte“; „800 m vom Berggipfel zu Tal stürzen die Wassermassen in den aufgezwungenen Bahnen“; die Turbinen im Krafthaus „zwingen den Wassern ihre Kräfte ab“. Andererseits zeigt *Gefesselte Naturkräfte* aber auch einen einzigen, umso bemerkenswerteren Auftritt eines menschlichen Stellvertreters des Ingenieurs.

Die Sequenz beginnt mit einem Bild, das auf das zeitgenössische Laienpublikum bedrohlich wirken konnte. Der Zwischentitel kündigt an: „100 000 Volt hohe Spannungen erfordert die Fortleitung der Elektrizität.“ Sodann wird der Transformator gezeigt; eine einzige Einstellung, eine bizarre Skulptur, die nur von elektrischen Blitzen umspielt werden müsste, schon fände man sich in eine Science-Fiction-Geschichte oder ein naturwissenschaftliches Elektrifizierungs-Experiment versetzt. Doch die Hochspannung ist nicht sich selbst überlassen. Es erfolgt ein Schnitt und wir finden wir uns im „Kommandoraum im Schalthaus Forbach“²⁴ einem Herren gegenüber, der in Nahaufnahme gezeigt ist. Durch den akkuraten Scheitel und den Zweifingerbart, durch seinen Anzug mit praktischer Fliege (eine Krawatte könnte dem Bedienen der Apparate ins Gehege kommen), auch durch seinen konzentrierten Blick, ist er als vertrauenswürdiger Hüter der Hochspannung charakterisiert. Wir können beobachten, wie dieser Techniker einen Telefonanruf entgegennimmt, einige Worte spricht und knappe Notizen macht. Hierdurch und durch die Armaturen, die hinter ihm in der Unschärfe auszumachen und in der folgenden Einstellung in der Totalen zu bewundern sind, wird deutlich

22 So der Charakter des „Ingenieurs als Held“, wie er in den Romanen Jules Vernes auftritt, laut Innerhofer, Roland: *Deutsche Science-Fiction 1870–1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung. (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur 38)* Wien / Köln / Weimar 1996, S. 92.

23 So ist auch etwa dem anderen erhaltenen Film *Bau der Schwarzenbach-Talsperre* geradezu programmatisch eine ca. 3 Minuten dauernde Animationssequenz vorangestellt. In dieser errichtet sich auf einer „Geländekarte über das Gebiet des Murg- und Schwarzenbachwerkes“ (so der Zwischentitel) das Werk nach und nach gleichsam von selbst.

24 So bezeichnet ihn die Broschüre: *Badische Landeselektrizitätsversorgung Aktiengesellschaft (Badenwerk) (Hg.): Das Murg-Schwarzenbachwerk der Badischen Landeselektrizitäts-Versorgung Aktiengesellschaft (Badenwerk). Karlsruhe [1931].*

gemacht, dass dieser Techniker seine Entscheidungen gut vernetzt, abgesichert und bestens informiert trifft.

Eine vom Badenwerk 1931 herausgegebene Broschüre beschreibt diese Vernetzung im Kommandoraum:

„Der im Schalthaus befindliche Kommandoraum enthält auf übersichtlich angeordneten Tafeln die Meß- und Betätigungseinrichtungen für die Stromverteilung, sowie Fernmeldezeiger für Wasserzufluß und Vorratsstand der Speicherbecken.

Fernsprecher im Anschluß an das Reichsfernsprechnet, an eigene Leitungen und auch unter Verwendung leistungsgerichteter Hochfrequenz-Telephonie verbinden das Werk mit allen wichtigen Punkten des Hauptlandesnetzes und mit den parallel arbeitenden Werken.“²⁵

Noch deutlicher aber kommen Charakter und Funktionsweise des Kommandoraums in einer 1920 herausgegebenen Broschüre zum Ausdruck:

„Alle Schaltungen werden von dem zentralen Betätigungsraume im Schalthause aus vorgenommen, so daß unbeeinflußt von Geräuschen und unabhängig von der Ausdehnung der Maschinenanlagen durch elektrische Fernmelde- und Kommandoeinrichtungen der ganze Betrieb von dieser Stelle aus geleitet und überwacht werden kann.“²⁶

Dieser ruhige, gleichzeitig abgeschlossene wie vernetzte Ort ist genau dafür entworfen, die Nüchternheit, technische Kompetenz, das Kalkül, kurzum: die oben zitierten Eigenschaften des Ingenieurs voll zur Entfaltung kommen zu lassen, ja sie erst zu ermöglichen. Nicht selten übertrugen die Zeitgenossen daher auch die Aura reiner Wissenschaft auf diesen Ort. So meinte etwa der Landtagsabgeordnete Rebmann in seinem Bericht vor dem Landtag 1912, also noch bevor der Bau errichtet war,

„[...] daß dieses Schalthaus ein außerordentlich großes und wichtiges Werk ist, das die allerneuesten, sichersten wissenschaftlichen Ergebnisse der heutigen Technik in sich vereinigt, und daß es eigentlich nicht aussieht wie ein Werksaal irgend einer Fabrik, sondern daß es eher aussieht wie ein wissenschaftliches Laboratorium.“²⁷

25 Ebd., S. 13. Auch in einer späteren Fassung: Badische Landeselektrizitätsversorgung Aktiengesellschaft (Badenwerk) (Hg.): Das Murg-Schwarzenbachwerk in Forbach (Baden). Karlsruhe [1933], S. 12.

26 Schellenberg ([1920]), o.S. [wie Anm. 15].

27 GLA 231/10307, Sp. 5202 [wie Anm 4]. Rebmann bezieht sich hier auf das Werk in Augst-Wyhlen, das der Landtag zuvor besucht hatte, macht aber deutlich, dass eben diese Eigenschaften auch für das Schalthaus des Murgwerks zu erwarten sind.

Immer wieder wird in den Landtagsdebatten hervorgehoben, es sei dem Laien kaum verständlich, was in einem solchen Werk geschehe; dennoch wird ein großes Vertrauen in die Berechnungen der Techniker gelegt. Auch unser Techniker auf der Leinwand steht dort als Garant der Sicherheit und der steten Kontrolle über die Naturgewalten, die durch wissenschaftliche Berechnung und eine wohlgeordnete und klinisch reine Umgebung gewährleistet ist.²⁸

Bis hierher ließe sich *Gefesselte Naturkräfte* als eine schlichte Huldigung an die rationale Beherrschung wilder Natur durch den Menschen verstehen. Diese Intention ist auch keineswegs in Abrede zu stellen und weitere Szenen des Films, die ich hier nur streife, ließen sich in diese Erzählung einordnen: So die Präsentation der verschiedenen Arbeitssektoren (Industrie, Landwirtschaft, Handwerk, Haushalt), wo die Elektrizität – so die Zwischentitel – „[z]um Nutzen aller“ wirkt, wo sie es ermöglicht, Arbeit „fortschrittlich und rationell“ zu gestalten. Die Elektrizität „erleichtert seine [des Handwerkers] Arbeit und vervielfacht ihren Wert“. Im Haushalt scheint sie ganz von körperlicher Mühsal zu erlösen und zudem hygienische Verhältnisse zu bringen: „Ohne Mühe, ohne Ruß und in reinster Luft kocht die Hausfrau am elektrischen Herd!“ Doch lässt der Film weitere Argumente in seine Rhetorik ein, die sich nicht ausschließlich aus dem Repertoire der Technikbegeisterung speisen.

So stützt sich die Rhetorik in den ersten beiden Teilen des Films, in denen Talsperre, Stausee, Fallrohre, Krafthaus und Schalthaus sowie die Überlandleitungen präsentiert werden, stark auf das ästhetische Medium des Films. Die rationale Nutzbarmachung wird hier ästhetisiert und verklärt. Was Michael Mende als „Auratisierung der Wasserkraftnutzung“²⁹ durch die Architektur von Wasserkraftwerken beschrieben hat, gilt in gesteigertem Maße für unseren Film und wird hier auf zwei Arten erreicht. Dies ist einerseits die Hervorhebung der Schönheit, andererseits die Hervorhebung des Monumentalen.

Die ästhetische Wirkung der Bauten wurde bereits sehr früh zu einem Thema in den Debatten um projektierte Wasserkraftwerke. Besonders engagiert zeigte sich hier der „Bund Heimatschutz“, der sich 1904 im Zuge hitziger Debatten um das Wasserkraftwerk im Rhein bei Laufenburg gründete und sich die Verteidigung des „Laufen“, der Stromschnelle, die durch den Kraft-

28 Die Nobilitierung durch Assoziation mit dem Laboratorium und der Wissenschaft war nicht nur bei Kraftwerksbauten, sondern bei zahlreichen Großtechnologien gängig, vgl. Rieger (2003), S. 164f. [wie Anm. 14].

29 Mende, Michael: „Denkmäler von Adel und Kraft“. Wassermühlen und Wasserkraftwerke zwischen Nutzung und Erhalt. In: Kultur & Technik 13/4 (1989), S. 216–223, hier S. 223.

werkbau überstaut werden sollte, zum ersten Ziel machte.³⁰ Auch die Murg erschien dem Bund Heimatschutz „von so hervorragender Schönheit, dass ihre Erhaltung für ganz Deutschland das grösste Interesse hat.“ Er reichte daher 1912 eine Petition beim Badischen Landtag ein, mit der

„dringende[n] Bitte [...] dafür Sorge tragen zu wollen, dass bei der Anlage des Kraftwerkes im Murgtal soweit als irgend möglich, auf die Erhaltung der landschaftlichen Schönheit Rücksicht genommen und vor allem auch ein ständiger – wenn auch kleiner – Wasserlauf in der Murg erhalten wird.“³¹

Drastischer in seinen Forderungen war der Verein „Badische Heimat“, das regionale Pendant des Bundes Heimatschutz, der den Landtag ebenfalls 1912 in einer Denkschrift ersuchte, „diese Schönheiten für einen nicht ganz zweifellosen wirtschaftlichen Gewinn nicht aufs Spiel zu setzen, sondern von einer Ausführung des Murgwerkes vorerst abzusehen“.³² Doch war auch für die Badische Heimat das Hauptanliegen, eine völlige Trockenlegung der Murg und der Seitenbäche unterhalb der Talsperren und Wehre zu verhindern – nicht zuletzt auch, da die Verhinderung des gesamten Werkes kaum Aussicht auf Erfolg hatte. Diese Kritik führte der Heidelberger Medizin-Proffessor Werner Kümmel in einer Rede weiter aus, die bei der Landesversammlung des Vereins im selben Jahr gehalten wurde und in der bereits zitierten Denkschrift abgedruckt wurde. Kümmel kritisierte, man verlöre „den eigenartigen Reiz des strömenden, strudelnden Baches oder Flusses“,³³ an seine Stelle trete „ein grausames Werk von Menschenhand, das die herrlichste Natur zerstört“, unter anderem durch „kolossale Stahlröhren“.³⁴ Zwar könnten die neuen Stauseen „gewiß schön sein“, aber „nie“ könnten sie „einen Ersatz für die verloren gehenden Landschaftsreize“ bieten.³⁵ Scharf kritisierte er auch die Ingenieure, die durchaus die landschaftliche Schönheit wahrnahmen und

30 Im Übrigen ohne Erfolg. Vgl. hierzu Linse, Ulrich: „Der Raub des Rheingoldes“: Das Wasserkraftwerk Laufenburg. In: Linse, Ulrich / Rucht, Dieter / Kretschmer, Winfried / Falter, Reinhard (Hg.): Von der Bittschrift zur Platzbesetzung. Konflikte um technische Großprojekte. Berlin / Bonn 1988, S. 11–62; sowie Binder, Beate: Elektrifizierung als Vision. Zur Symbolgeschichte einer Technik im Alltag. Tübingen 1999, S. 252–265.

31 Petition des Verbands des Deutschen Bundes Heimatschutz um Rücksichtnahme auf Erhaltung der landschaftlichen Schönheit bei Anlage des Murgwerks namentl. auf Erhaltung eines wenn auch kleinen Wasserlaufs in der Murg. (GLA 231a/1817. Die hier archivierte Petition an die Erste Kammer des Landtages wurde auch im gleichen Wortlaut an die zweite Kammer gerichtet, vgl. GLA 231/10307.)

32 Denkschrift des Vereins „Badische Heimat“ betreffend Neckar-Kanalisation und Murgtalwerk, [Freiburg 1912], S. 1. (GLA 231/10307.)

33 Kümmel, Werner: Zum Schutz der Heimat. Neckar-Kanalisation und Murgkraftwerk vom Standpunkt des Heimatschutzes. In: Ebd., S. 3–14, hier S. 13.

34 Ebd., S. 12.

35 Ebd., S. 13.

auch „trefflich“ schilderten, letztlich aber nur eines als wichtig ansähen: „die Kraft muß ausgenützt werden, mag die Schönheit dabei auch vernichtet werden!“³⁶

Der Landtag, an den die Petitionen des Bundes Heimatschutz und der Badischen Heimat gerichtet waren, entschied zwar letztlich gegen sie, doch wurden die Einwände intensiv diskutiert und es bestand auch unter den Abgeordneten eine weitgehende Einigkeit „daß, soweit es möglich ist, die *Naturschönheiten* unseres Vaterlandes, [...] erhalten werden“ sollten.³⁷ In nahezu allen Reden der Plenarsitzung tauchten solche Formulierungen auf, freilich nie ohne die Klausel „soweit es möglich ist“. Diese Problemlage wurde vom Abgeordneten Rebmann bündig zusammengefasst: „Im Anfang hat man diesem Wunsche viel Wohlwollen entgegengebracht; aber nachdem die Techniker uns vorgerechnet haben, was das kostet, ist die Stimmung doch wieder etwas umgeschlagen.“³⁸ So stellte sich die Debatte 1912 sowohl für Heimatschützer als auch für den Landtag als eine Abwägung zwischen ästhetischem und wirtschaftlichem Verlust dar, als ein Konflikt, in dem Techniker auf der einen Seite und Heimatschützer auf der anderen standen.

Zwanzig Jahre später dagegen, in unserem Film *Gefesselte Naturkräfte*, waren diese beiden Standpunkte gegeneinander durchlässig geworden und stellten offenbar keinen Widerspruch mehr dar. Es wird die Einfügung der Bauten in die Landschaft gelobt: „Aus Schwarzwaldgranit erbaut, eingefügt in die Landschaft liegt das Krafthaus bei Forbach.“ – So lautet ein Zwischentitel, der vorwegnimmt, wie die folgenden beiden Ansichten des Krafthauses zu betrachten sind. Mehr noch, die Eingriffe des Menschen in die Landschaft werden als eine Verschönerung derselben gedeutet: „Ein gewaltiger Stausee verschönt das Landschaftsbild im oberen Schwarzenbachtal.“ Auch hierauf folgt eine Sequenz von sechs Einstellungen, die den Stausee offenbar als Naturschönheit präsentieren sollen. Zwei dieser Einstellungen enthalten horizontale Kameraschwenks und erzeugen so immerhin einen panoramatischen Landschaftseindruck; auch allein die hohe Zahl der verschiedenen Einstellungen suggeriert eine vielseitige Landschaft, die zahlreiche ‚schöne‘ Blicke eröffnet. Die landschaftliche Schönheit, die den Heimatschützern als Argument gegen den Bau diente, und selbst von den badischen Abgeordneten als legitime Gegenposition zur Ausführung des technischen Bauwerks verstanden wurde, wird hier in unserem ebenfalls vom Staat finanzierten Film also zum Argument *für* den Bau.

Diese Kompatibilität von der Romanze des technischen Fortschritts und Elementen der Tragödie des Verlusts von heimatlicher Schönheit liegt letzt-

36 Ebd., S. 12.

37 So der Abgeordnete Muser in GLA 231/10307, Sp. 5225. [wie Anm. 4]. Hervorhebung im Original als Sperrung.

38 Ebd., Sp. 5211.

lich im Heimatbegriff der Heimatschutzbewegung begründet. Die „Heimat“, die man gegen die Modernisierung zu schützen versuchte, betraf sozialen oder wirtschaftlichen Wandel nicht. Häufig hoben Heimatschützer hervor, man wolle nicht „dem Rad der Entwicklung, auch der *wirtschaftlichen*, in die Speichen [...] fallen“³⁹ und auch Werner Kümmel betonte in einem Begleitschreiben zur Denkschrift der Badischen Heimat an den Landtag, man wolle nicht als „Hemmschuh“ auftreten.⁴⁰ „Heimat“ war für den Heimatschutz, wie Andreas Haus treffend formuliert hat, „ein ästhetischer Begriff“.⁴¹ Befürwortet wurde eine Ästhetik der Einfachheit und Klarheit, die auf erhabene Fernsichten setzte. Und Paul Schultze-Naumburg, einer der Hauptvertreter der Bewegung, konnte folgerichtig eine gewisse Anerkennung für moderne Talsperrenbauten gelegentlich nicht verhehlen, wenn er ihnen attestierte, „dass die hier entstehenden Landschaftsbilder recht anmutige, [...] sogar recht grossartige sind“.⁴²

Dies war eine Sichtweise, die sich leicht in Narrative vom technischen Fortschritt integrieren ließ. Denn eben hier, im Monumentalen, lag der Punkt, an dem sich Technik und Ästhetik treffen konnten. Monumentalisierung von Wasserkraftanlagen, die zweite Komponente der „Auratisierung der Wasserkraftnutzung“, wurde im Laufe der Bauzeit des Murg-Schwarzenbachwerks zu einem nahezu unabdingbaren Bestandteil typischer Darstellung von Wasserkraftwerken.⁴³ Unser Film bildet hier keine Ausnahme. Ganze drei von zweiundzwanzig Zwischentiteln gebrauchen die Vokabel „gewaltig“: Der Stausee wird, wie oben zitiert, als „gewaltig“ bezeichnet, „[g]ewaltige Turbinen zwingen den Wassern ihre Kräfte ab“ und: „Gewaltige Masten tragen die Hochspannungsleitungen“. Man liest darüber hinaus von „ungeheuren Kräften“, von den „Wassermengen“, den „Wassermassen“ und den „massigen Rohrleitungen“. Die „kolossalen Stahlrohre“, die einen Heimatschützer wie Kümmel noch zu schockieren vermochten, dienen hier also zur Preisung der Wasserkraftanlage. Die Beschreibung der Monumentalität von Wasserkraftanlagen erlangte dabei einen so konventionellen Charakter, dass bisweilen sogar suggeriert wurde, beim Schwarzenbach handle es sich um ei-

39 So der Ökonom und Mitbegründer des Bundes Heimatschutz Carl Johannes Fuchs in einer mehrfach abgedruckten Grundsatzrede, gehalten bei der Gründung des Bundes Heimatschutz in Dresden 1904; hier zit. nach: Fuchs, Carl Johannes: Heimatschutz und Volkswirtschaft. In: Der Kunstwart 17/2 (1904), S. 210–212, hier S. 212. Hervorhebung im Original als Sperrung.

40 Brief des Dr. Kümmel vom 12.10.1912 an den Badischen Landtag. (GLA 231/10307.)

41 Haus, Andreas: Foto, Propaganda, Heimat. In: Fotogeschichte 53 (1994), S. 3–14, hier S. 8.

42 Schultze-Naumburg, Paul: Kulturarbeiten. Band VIII: Die Gestaltung der Landschaft durch den Menschen. II. Teil. München 1916, S. 146.

43 Vgl. etwa Mende (1989) [wie Anm. 29], sowie Binder (1999), S. 235–245 [wie Anm. 30].

Die Darstellungsweise lässt sich so in den Diskurs um „moderne Wunder“ einordnen, wie beschrieben bei Rieger (2003) [wie Anm. 14].

nen reißenden Strom: „Ein gewaltiges Schauspiel tat sich da [...] dem Auge auf. Eine Riesenmauer von noch nie gesehenem Ausmaß durchschneidet das Tal, stemmt sich gegen die Schwarzenbach und hält mit gewaltiger Kraft ihre stürzenden Wasser auf“, heißt es etwa 1926 in der Karlsruher Zeitung.⁴⁴ – Nichts anderes freilich betreibt auch *Gefesselte Naturkräfte* in der oben beschriebenen Eingangsszene.

Mehr noch als für die Darstellung landschaftlicher Schönheit macht der Film für die Monumentalisierung von seiner visuellen Verfasstheit Gebrauch. Hervorgehoben wird dabei immer wieder die monumentale Ruhe der Bauten. Der ungezähmte, wilde Wasserlauf aus der Eingangsszene dient dabei als scharfer Kontrast, als Gegenbeispiel zur unmittelbar darauf gezeigten, in sich ruhenden Staumauer, die zudem vom Fuß der Mauer aus in der Froschperspektive erscheint. Mit dem wilden Wasser des Flusses kontrastiert auch das vom Zwischentitel als „gewaltig“ charakterisierte Wasser des Stausees, dessen große Oberfläche bisweilen spiegelglatt gezeigt wird. Mit ihm kontrastieren ebenfalls die Rohrleitungen, die nicht nur durch die Zwischentitel zu einer gewissen Monumentalität gelangen, sondern auch durch Einstellungen, die die Flucht der Fallrohre entlang filmen, wobei die Kamera so nahe an den Rohren platziert ist, dass diese fast die Hälfte des Bildes einnehmen.

Hiermit setzt der Film lediglich das „monumentale Idiom“ in Szene, das von Architekten noch vor dem Ersten Weltkrieg formuliert wurde und in den folgenden Jahren als fast verbindliche Form für Wasserkraftwerksbauten vorherrschen sollte.⁴⁵ Diesem Idiom zu entsprechen, war auch von den Erbauern des Murg-Schwarzenbachwerks intendiert. Hermann Wielandt, der als Beamter der Wasser- und Straßenbauverwaltung, also der für das Murgwerk zunächst zuständigen Behörde, für die architektonische Ausgestaltung des Werks verantwortlich zeichnete, schrieb 1918 in einem kurzen Aufsatz: „Bei allen Hochbauten, mit Einschluß der Wehre, wurde der herrliche Schwarzwaldgranit in weitestem Umfange angewendet. Form und Baustoff (dunkler Putz) hatten insbesondere die Aufgabe, den Übergang zu der ernstesten und monumentalen Natur zu finden.“⁴⁶ Laut Wielandt war in den Bauten Rücksicht

44 Karlsruher Zeitung 4. August 1926 [wie Anm. 8].

45 Maßgeblich waren hier besonders die Bauten Hans Poelzigs. Diese nahmen insbesondere Impulse der zeitgenössischen monumentalen Denkmalarchitektur auf, mit der sie einen „formale[n] Reduktionismus und eine Vorliebe für rustizierte Oberflächen“ teilten. Vgl. Stabenow, Jörg: Staumauer und Monument. Die Talsperre Klingenberg, ein Werk des Architekten Hans Poelzig. In: *Architectura* 27 (1997), S. 183–199, hier S. 195–196. Einen über Deutschland hinausgreifenden Überblick bietet Mende (1989), S. 218–223 [wie Anm. 29].

46 Wielandt, Hermann: Die architektonische Ausgestaltung des Murgwerks. In: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 19. Oktober 1918, S. 418–422, hier S. 422. Die Beschreibung Wielandts stützt sich zu großen Anteilen auf Vokabeln wie „monumentale Größe“, „wuchtige und eindringliche Sprache“, „monumentale Wirkung“, „Wucht der Masse“.

auf „allgemein-formal-schönheitliche Forderungen sowie auf besondere heimatlicher [sic] Bauweise“⁴⁷ genommen worden. Insbesondere durch Anleihen beim Sakralbau – den stadtzugewandten Dreiecksgiebel des Schalthauses, der an eine Tempelfront gemahnt, sowie den axialen Aufbau des Krafthauses, der an ein Kirchenschiff erinnert – war in der Form für monumentale Schönheit gesorgt; für die „heimatlichen“ Belange wurde der erwähnte, unweit des Kraftwerks gebrochene Schwarzwaldgranit verwendet, der auch in der zweiten Ausbaustufe insbesondere zur Verblendung der Staumauer zum Einsatz kam.⁴⁸

Natur, begriffen als ästhetische Heimatlandschaft, und Technik vereinten sich so in monumental ruhenden Bauwerken – eine Ruhe, die durchaus auch in akustischer Hinsicht wahrgenommen wurde. Eine Broschüre der Siemens-Bauunion, die vom Badenwerk den Auftrag für die zweite Ausbaustufe erhielt, betont mehrfach, „mit welcher Ruhe die riesigen Maschinen arbeiten. Nur das gleichmäßige Summen gibt Zeugnis von der allgewaltigen Arbeit des Wassers, das hier durch die Turbinen schießt“.⁴⁹ Der Film kann dem – als Stummfilm – freilich nur in Maßen gerecht werden. Doch lassen die statischen Bilder, die der eröffnenden Fluss-Sequenz gegenübergestellt sind, auch eine akustische Ruhe vermuten. Die sakrale Ruhe, die der auch von innen gezeigte Turbinensaal von der Architektur her gewinnt, lässt ebenso hierauf schließen. Und auch das beherrschte Verhalten des Technikers im Schaltraum, in dem er, wie oben bereits zitiert wurde, „unbeeinflusst von Geräuschen“ arbeitet, macht die Stille zu einem gewissen Grade sichtbar.

In den hierauf folgenden Sequenzen, in denen die Elektrizität das Kraftwerk verlassen hat und die Überlandleitungen gezeigt werden, kommen sowohl pittoreske Blicke auf die Leitungen zum Einsatz als auch Aufnahmen, die den geometrischen Charakter und die schiere Größe der Strommasten betonen, wie sie auch der bereits zitierte Zwischentitel hervorhob: „Gewaltige Masten tragen die Hochspannungsleitungen“. In einer Sequenz, in die auch dieser Zwischentitel einmontiert ist, wird die Statik der übrigen Bilder gebrochen. Im Gegenlicht wird ein Ausschnitt eines von unten gefilmten Masten gezeigt. Dahinter ziehen rasch dichte Wolken, das Gitterwerk des Masten erscheint als Silhouette. Daraufhin ist der Zwischentitel zu sehen. Dann dieselbe Einstellung wie zuvor, nur etwas näher. Mit einem Schnitt

47 Ebd., S. 418.

48 Im Gegensatz etwa zu den von Poelzig entworfenen, gemauerten Bauten, handelt es sich bei der Schwarzenbachtalsperre um einen Gussbetonbau. Dennoch wurde die gängige Rustizierung der Oberfläche gleichsam nachträglich angebracht. Dies diente sicher auch dem Witterungsschutz; der stets präsente Diskurs um die Einfügung in die Landschaft lässt dieses technische Argument allerdings in den Hintergrund treten.

49 Siemens-Bauunion (Hg.): Führer durch das Schwarzenbachwerk. II. Ausbau des Murgwerks. Potsdam [1925], S. 12.

schließlich der Mast wieder aus derselben Distanz wie im ersten Bild. In den letzten Einzelbildern dieser Einstellung bricht kurz die Wolkendecke auf und ein Sonnenstrahl ergießt sich mitten durch das Gitterwerk. Die Monumentalisierung baut hier mehr auf Dramatik als auf Ruhe. In der Durchdringung mit der bewegten Natur wird der Strommast zu einem erhabenen Anblick.

Ein weiterer Argumentationsstrang, der wie die „Auratisierung der Wasserkraft“ nicht allein dem Repertoire technischer Rationalität und Nützlichkeit zugehört, taucht im zweiten und dritten Teil des Filmes auf, also in den Sequenzen, welche die Überlandleitungen und die Endabnehmer der Elektrizität zeigen. Inszeniert wird hier eine doppelte Vernetzung. Was allein anhand der Filmaufnahmen von den Überlandleitungen des eben besprochenen zweiten Teils wohl nur für das geschulte Auge erkennbar ist, machen die Zwischentitel deutlich: „Ueber Hochspannungsleitungen fließt der elektrische Strom in das Land.“ „Ueber das ganze badische Land ziehen die Elektrizitätsstraßen.“ „Die Hochspannungslinien durchziehen das Badner Land und bilden wirtschaftliche Brücken zu den Nachbarländern.“ Und schließlich: „Zum Nutzen aller versorgt das Badenwerk das schöne Badner Land.“ Ist zunächst nur allgemein vom „Land“ die Rede, so ist spätestens nach den vier Titeln klar, dass hier auch in den Bildern nur das „schöne Badner Land“ gezeigt sein kann. Diese Vernetzung in der Fläche, die zunächst also in Titeln und exemplarischen Bildern gezeigt wird, wird anschließend mittels eines Kartentricks gleichsam systematisch als Durchdringung des gesamten badischen Territoriums durch die Elektrizität erkenntlich gemacht. In einer einfachen Karte, die auf die schwarz auf weißem Grund aufgetragenen Grenzlinien reduziert ist, werden der Verlauf und die Ausbreitung des Leitungsnetzes des Badenwerks nach und nach sichtbar gemacht. Indem der Kartentrick die chronologische Reihenfolge einhält, in der das Netz ausgebaut wurde, zeigt er, wie sich vom Murgwerk aus zunächst die Elektrizität zu den Zentren in Nordbaden (Karlsruhe und Mannheim) ausbreitet. Dann erscheinen die Leitungen nach Südbaden (Offenburg, Freiburg), nach und nach unterstützt durch weitere Kraftwerke – insbesondere durch das Schluchseewerk –, bis schließlich die gesamte Karte gleichmäßig von Leitungen überzogen erscheint und auch die Verbindungen zu außerbadischen Abnehmern eingezeichnet sind.

Bemerkenswert an diesem Kartentrick ist, dass hier eine Elektrifizierung gezeigt und thematisiert wird, die von der Peripherie zu den Zentren hin und damit entgegen gängigen Erzählungen von Modernisierung verläuft, in denen die Wirkrichtung meist umgekehrt, das heißt von den Städten aufs Land ausstrahlend, dargestellt wird.⁵⁰ Hier ist es ein abgelegenes Flusstal, das

⁵⁰ Vgl. beispielsweise Müller, Lothar: Die Großstadt als Ort der Moderne. Über Georg Simmel. In: Scherpe, Klaus R. (Hg.): Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen

nur hundert Jahre zuvor noch „tiefster Urwald“ gewesen war (wie zumindest der einleitend zitierte Artikel behauptete) und von dem ein 1897 verfasster Prachtband des badischen Schwarzwaldvereins noch sagen konnte:

„Auch weiter aufwärts bewahrt das Thal seinen Charakter, der sich in der Umgebung von Rauh Münzach zu wilder Großartigkeit steigert, besonders wenn man in dem linken Seitenthal des gleichnamigen Nebenflüsschens bis zu dem prächtigen Wasserfall bei der nahen Vereinigung von Rauh Münzach und Schwarzenbach und zur sogenannten Fallbrücke vordringt.“⁵¹

Von diesem „wildem“ Tal also sollte der Fortschritt des Landes ausgehen.⁵² Dass gelegentlich hervorgehoben wurde, das Murgwerk sei besonders günstig „in der Mitte des Landes gelegen“,⁵³ stützt diese These mehr, als dass es sie widerlegt, wird doch hier deutlich, dass die moderne Technik, die Stromerzeugung und Fernübertragung, in der Lage war, geographische Hierarchien zwischen Zentrum und Peripherie zu sprengen und sie mit geometrisch-rationalen Raumordnungen zu überlagern.

Doch *Gefesselte Naturkräfte* präsentiert nicht nur eine Vernetzung und Durchdringung der Fläche und des Territoriums mit Elektrizität, sondern der Film zeigt auch eine Durchdringung in der ‚Tiefe‘, in alle Schichten der Gesellschaft. Dies wird in den bereits angesprochenen Szenen ersichtlich, die den Nutzen der Elektrizität in allen Bereichen der Arbeit zeigen, und dies in den Zwischentiteln auch hervorheben („zum Nutzen *aller*“). Diese Darstellung der Elektrizität als allgemein verfügbare Ressource setzt sich nach der Präsentation der unterschiedlichen Sektoren der Arbeit fort; die Argumentation wird hierbei von der elektrischen Kraft zum elektrischen Licht verschoben. So kündigt ein weiterer Zwischentitel an: „Die Lebensquelle, das elektrische Licht, strahlt heute für jeden.“ Hierauf folgen Bilder, in denen dunkle und helle Beispiele einander gegenübergestellt werden: Zunächst ist die Karlsruher Innenstadt⁵⁴ bei Tag, dann bei Nacht zu sehen. Reklame leuchtet auf, Lichter von Autos bewegen sich durch das Bild. Anschließend wird ein bür-

zwischen Moderne und Postmoderne. Reinbek b. Hamburg 1988, S. 14–36.

51 Neumann, Ludwig: Der Schwarzwald in Wort und Bild. Stuttgart [1897], S. 28.

52 Diese Argumentation findet sich für den Fall Schweden auch in Bezug auf Wasserkraftwerke in Sörlin, Sverker / Nordlund, Christer: Modernizing the National Landscape. In: The Keynon Review NS 25 (2003), S. 301–315: „In fact, the modernizing tendencies started beyond the city boundaries, in remote and rugged wilderness.“ (S. 305.) Und etwas differenzierter später (S. 310): „The form and language of modernism, and its social and technological ambitions, are geographically wide-ranging; they cover the entire country.“

53 Karlsruher Tagblatt, 3. Juli 1912. (Die staatliche Wasserkraftanlage im Murgtal.) Hervorhebung im Original als Sperrung.

54 Laut Sichtungsprotokoll in WABW B88/3285 [wie Anm. 10] ist die Karlsruher Kaiserstraße zu sehen.

gerliches Wohnzimmer gezeigt. In einer sehr kurzen Einstellung sieht man eine Hand einen Drehknopf bedienen. Darauf wieder dasselbe Zimmer, nun gut beleuchtet. Die letzten Einstellungen des Films zeigen ein Kind, das sich in einem weiß gekachelten Badezimmer eine Badewanne mit offenbar elektrisch erhitztem Wasser einlaufen lässt. Dann ist ein anderes Kind im Schlafanzug im Bett sitzend zu sehen. In der letzten Einstellung, die aus leicht anderem Winkel gefilmt ist, wendet es sich zur Nachttischlampe und betätigt ihren Druckknopf. Die Lampe geht aus, die Leinwand wird dunkel.⁵⁵ Beginnt diese Darstellung also beim Gesellschaftlichen und Öffentlichen, der Arbeit und dem öffentlichen Raum der Stadt, so führt sie abschließend, indem der Film zunächst ein Wohnzimmer und dann gar ein unbedecktes Kind und ein Schlafzimmer zeigt, bis ins Innerste der privaten Sphäre.

Die Elektrizität, die so in alle Bereiche der Gesellschaft und des Lebens Einlass gefunden hat, wird hier als mehr als nur ein nützliches Hilfsmittel gezeigt. Gerade vor dem Hintergrund der eben besprochenen Vernetzung und Durchdringung des gesamten „schönen Badner Landes“ scheint die Elektrizität alle gesellschaftlichen Gruppen zu verbinden und eine regionale, badische Heimat-Identität, ja eine Gemeinschaft zu stiften. Indem die Kraftwerksbauten zudem als harmonisch in die Schwarzwaldlandschaft eingefügt präsentiert werden, zeigen sie anschaulich eine Durchdringung und Steigerung von Technik und heimatlicher Natur in einem „Kulturwerk ersten Ranges“⁵⁶. Die Sprache, der sich der Film bedient, kann somit dem zugeordnet werden, was Jeffrey Herf als „reactionary modernism“ bezeichnet hat. Diesen versteht Herf als „a coherent and meaningful set of metaphors, familiar words, and emotionally laden expressions that had the effect of converting technology from a component of alien, Western *Zivilisation* into an organic part of German *Kultur*.“⁵⁷ Weniger als einen Teil *deutscher* Kultur aber inszeniert der Badische Staat, für dessen Badenwerk ja der Film produziert wurde, hier das Murg-Schwarzenbachwerk. Vielmehr präsentiert er das Werk, und insbesondere sich selbst, hier als Vorkämpfer einer Moderne, die nicht nur technisch,

55 Da die Einstellung mit dem badenden Kind nicht hauptsächlich das elektrische Licht zum Gegenstand hat, ist es nicht ausgeschlossen, dass hier noch ein kommentierender Zwischentitel, sowie auch ein Schlusstitel fehlen. Diese Vermutung ist insofern berechtigt, als die letzten Einstellungen nach den Aufnahmen der Karlsruher Kaiserstraße für die im Bafa aufbewahrte Fassung vom Original-Negativ wiederhergestellt wurden und der Positiv-Kopie fehlten, die Titel und Zwischentitel enthielt. Vgl. WABW B88/3285 [wie Anm. 10].

56 So formulierte es bereits 1921 ein Bericht anlässlich der Ausschreibung für die zweite Ausbaustufe in der Karlsruher Zeitung, 17. Dezember 1921. (Die Ausgestaltung des Badenwerks.)

57 Herf, Jeffrey: *Reactionary modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge u.a. 1984, S. 1. Hervorhebung im Original.

sondern auch durch eine regionale, das heißt badische Kultur und Identität geprägt ist.

Wie ich gezeigt habe, erschien vielen Zeitgenossen der Bau des Murg-Schwarzenbachwerks insbesondere vor seiner Fertigstellung als eine durchaus ambivalente Angelegenheit. In gewisser Weise beseitigte aber die schiere Präsenz des vollendeten Werks sämtliche Unsicherheiten. Das „gewaltige“ Werk wurde allenthalben von Journalisten und Werbetextern des Badenwerks gefeiert; der Heimatschutz auf der anderen Seite musste sich in der ohnehin entschiedenen Frage auf ein resigniertes „Muß das sein?“ zurückziehen.⁵⁸ Auch der Film *Gefesselte Naturkräfte* schließt sich eindrücklich den Lobeshymnen an ein „gewaltiges Werk“ an. Doch, so hat die detaillierte Analyse gezeigt, die romantische Erzählung eines Sieges des Ingenieurs, die der Film als zentralen Gegenstand vorstellt, stützt sich nicht allein auf Argumente technischer Rationalität. Sie wird ergänzt durch Narrative von Heimat und Gemeinschaft, die dem Repertoire der ‚Kultur‘ entstammten und ihren Ursprung in technikkritischen bis technikfeindlichen Diskursen hatten. Durch eine solche Integration von Technik *und* Kultur schließt sich *Gefesselte Naturkräfte*, schließt sich auch die Debatte um das Murg-Schwarzenbachwerk an umfassende Diskurse um den Ausbau der Wasserkraft, um die Verbreitung neuer Großtechnologien und auf allgemeinsten Ebene an Diskurse um Modernisierung an.

Die Analyse und Kontextualisierung des Films hat so der Aufforderung Hårds und Jamisons Folge geleistet, für die Technikgeschichte Narrative jenseits von Romanze und Tragödie zu finden. Hier wurde allerdings ein Weg beschritten, der diese alternativen Narrative nicht in wissenschaftlicher, technikhistorisch und philosophisch reflektierender Literatur sucht, sondern sie in den zeitgenössischen Quellen selbst ausmacht. Statt der Technik gleichsam nachträglich die ambivalenten Narrative zuzuschreiben, die ihrer Geschichtsschreibung – wie am Beispiel des Murg-Schwarzenbachwerks ersichtlich ist – fehlen, habe ich hier versucht, diejenigen Ambivalenzen sichtbar zu machen, die bereits die zeitgenössische Debatte auszeichneten. Sie wurden damals bereits reflektiert und fanden auch Eingang in eben jene Broschüren und Filme, welche unmittelbar dem Umfeld entsprangen, das dem technischen Wandel grenzenlos positiv gegenüber eingestellt war.

⁵⁸ So ein Schreiber in der Zeitschrift des Vereins Badische Heimat: Koch, Wilhelm: Kraftwerke, Gebirgsbäche und Täler. In: Mein Heimatland 6/1924, S. 128–130.

Brigitte Braun und Philipp Stiasny

„... am Schluß wurde das Deutschlandlied von Allen stehend mitgesungen“

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart (1922)
und der Kampf um den Rhein



Fig. 1: Aus dem Werbematerial zu „Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart“ (Deutsche Kinemathek, Schriftgutsammlung).

„Nach jedem Teil erhob sich begeisterter Beifall“, schreibt das Karlsruher Tagblatt über die Vorführung von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* im März 1923. Wer gedacht hätte, so ein Kulturfilm würde allenfalls pubertäre Schüler erfreuen, weil im Dunkeln gut Munkeln ist, durfte sich wundern. Der Titel ließ keinen Krimi erwarten. Aber das Haus war voll, die Stimmung phänomenal und „am Schluß wurde das Deutschlandlied von Allen stehend mitgesungen“, berichtet die Zeitung. „Diese spontane Kundgebung reiht sich würdig all denen an, die in diesen Tagen in ganz Deutschland

stattfanden, und bezeugte von neuem, daß noch deutsche Herzen für das deutsche Vaterland schlagen!¹

Nicht allein in Karlsruhe löste der von Felix Lampe und Walther Zürn für die Kulturabteilung der Ufa inszenierte Film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* „machtvolle vaterländische Kundgebungen“ aus. Wie kam es dazu? Warum reagierte das Publikum so emotional? Lag es am Inhalt oder der Machart des Films? Welche anderen Faktoren spielten eine Rolle?

Um diese Fragen zu beantworten und über den Einzelfall hinausgehend mehr über die Filmkultur der frühen 1920er Jahre am Rhein zu erfahren, ist es nötig, etwas auszuholen.²

Als erstes geraten die deutsch-französischen Beziehungen in den Blick. Kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs belastet kein anderes Thema die Beziehungen der beiden Nachbarländer so sehr wie die Besetzung des gesamten linksrheinischen Gebiets durch die Alliierten. Von 1919 an steht das Rheinland unter der Kontrolle der von Frankreich dominierten Interalliierten Rheinlandkommission; es dient als Sicherheitspuffer und Faustpfand zur Durchsetzung der im Versailler Vertrag fixierten Reparationszahlungen. Nachdem das Elsass und Lothringen wieder an Frankreich angegliedert sind, beansprucht ein Teil der französischen Öffentlichkeit den Rhein aus historischen und sicherheitspolitischen Gründen als „natürliche“ östliche Landesgrenze. Da sich Briten und Amerikaner diesem Anspruch widersetzen, verlegt sich die französische Regierung auf die Unterstützung separatistischer Bewegungen in den linksrheinischen Gebieten. Die deutsche Regierung beharrt dagegen auf der Zugehörigkeit des Rheinlands zum Reich.

Beide Seiten – Deutsche und Franzosen – unternehmen im Zeitraum zwischen 1919 und 1930 große propagandistische Anstrengungen, um ihre Ziele zu erreichen.³ Der Vermittlung des jeweiligen politischen und wirtschaftlichen Standpunkts dient eine umfangreiche, behördlich unterstützte publizistische Tätigkeit, die sich in Zeitungen, Büchern und Vortragsveranstaltungen niederschlägt. Zu welchem Land „gehören“ der Rhein und das Rheinland aus historischer Sicht? Das Ringen um diese Frage bestimmt die Rheinlandpropaganda und verleiht ihr vielfach Züge eines historiografischen Deutungskampfes: Die Franzosen vertreten die Ansicht, der Rhein –

1 *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Karlsruher Tagblatt, 4.3.1923. Dort auch das folgende Zitat.

2 Ausführlich zur Filmpolitik im besetzten Rheinland vgl. das Dissertationsprojekt von Brigitte Braun: Politik im Kino. Deutsche und französische Filmpolitik und Filmpropaganda im französisch besetzten Rheinland, 1919–1925, Universität Trier.

3 Zur deutschen Rheinlandpropaganda zuletzt Peter Collar: *The Propaganda War in the Rhineland. Weimar Germany, Race and Occupation after World War I*. London und New York 2013. Zur französischen Position siehe Anna-Monika Lauter: *Sicherheit und Reparationen. Die französische Öffentlichkeit, der Rhein und die Ruhr (1919–1923)*. Essen 2006.

verstanden als Grenze zwischen Völkern und Kulturen seit der Römerzeit – könne gemäß der Losung „Le Rhin Pacificateur“ ein „Friedenstifter“ sein; ihre kulturpolitische Propaganda will den Rheinländern ihre Zugehörigkeit zum französischen Kulturkreis deutlich machen. Die Deutschen berufen sich auf die Formel von Ernst Moritz Arndt aus den Befreiungskriegen gegen Napoleon, derzufolge der Rhein „Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“ sei.⁴ Ein wichtiger Akteur der deutschen Kulturpropaganda ist die aus dem Referat für die besetzten Gebiete der Reichszentrale für Heimatdienst hervorgegangene Rheinische Volkspflege.⁵

Neben der Publizistik spielt in der Rheinpropaganda das damals modernste Massenmedium, der Film, eine wichtige Rolle. Außer der Filmzensur durch die Rheinlandkommission, dem wirkungsvollsten Mittel zur Kontrolle und Ausrichtung des Kinoangebots im besetzten Gebiet, und der behördlichen Regulierung der Filmein- und ausfuhr fallen dabei vor allem die Bemühungen auf deutscher und französischer Seite auf, durch direkte oder verdeckte Finanzierung fiktionaler und nicht-fiktionaler Filme Einfluss zu nehmen.⁶ Man will für die eigene Position werben und den Gegner attackieren – im besetzten Rheinland selbst, vor allem aber auch jenseits des Rheins in Frankreich, im unbesetzten Deutschland und im Ausland.

Mit Trickfilmen gegen die „Verwelschung“

Im Vergleich mit deutschen Behörden, Vereinen und Verbänden erweisen sich die Franzosen als ausgesprochen zurückhaltend im Bereich des Propagandafilms. Mit *La France sur le Rhin* entsteht 1922 im Auftrag der Rheinlandkommission ein Dokumentarfilmprojekt, das vor allem das französische Publikum ansprechen und über die französischen Aktionen an Rhein und Ruhr informieren soll.⁷ Vertrieben wird der Film nicht auf dem üblichen Wege

4 Vgl. dazu Franziska Wein: *Deutschlands Strom – Frankreichs Grenze. Geschichte und Propaganda am Rhein 1919–1930*. Essen 1992.

5 Dazu Klaus W. Wippermann: *Politische Propaganda und staatsbürgerliche Bildung. Die Reichszentrale für Heimatdienst in der Weimarer Republik*. Bonn 1976.

6 Vgl. dazu Wilhelm Kreuz: *Der Film als Medium des deutsch-französischen Propagandakampfs im besetzten Rheinland der 1920er Jahre*. In: Ders., Karl Scherer (Hg.): *Die Pfalz unter französischer Besetzung (1918/19–1930)*. Kaiserslautern 1999, S. 281–332. Von Brigitte Braun ist eine umfangreiche Studie zum Thema in Arbeit. Für erste Überlegungen zum Thema siehe auch Friedrich P. Kahlenberg: *Frankreichbild und besetztes Rheingebiet in der deutschen Dokumentarfilmproduktion der Weimarer Republik. Eine Forschungsaufgabe*. In: *Centre de Recherches Relations Internationales de l'Université de Metz (Hg.): Problèmes de la Rhénanie 1919–1930. Die Rheinfrage nach dem Ersten Weltkrieg. Actes du Colloques d'Otzenhausen*. Metz 1975, S. 109–131.

7 Vgl. Archives Nationales Paris [AN], AJ 9/6307, Dossier zum Film vom 8.11.1923, Note pour le Cabinet seitens des Service Presse et Information. AN AJ 9/4556, Koblenz, Brief von der Abteilung Presse et Information an den Kölner Delegierten vom 20.6.1922. Sie-

durch eine der großen Verleih- und Produktionsfirmen, sondern mit Hilfe von Regionalzeitungen, die die Vorführungen vor Ort garantieren.⁸

Aufgrund des Erfolgs von *La France sur le Rhin* schlägt der „Service Presse et Information“ der Rheinlandkommission einen weiteren Film über das Rheinland und die Frage der Reparationen vor, an dem ab Januar 1924 gearbeitet wird. Laut Projektbeschreibung soll der Film, der nicht überliefert ist und von dem aus den Quellen nicht sicher hervorgeht, ob er je realisiert wurde, im ersten Teil mit dem Titel „L'Œuvre française sur le Rhin“ das durch Frankreich geförderte höhere Schulwesen, technische Lehranstalten, landwirtschaftliche Schul- und Versuchsanstalten sowie französische Sprachkurse und Volksküchen vorstellen. Ein zweiter Teil soll die Durchführung des Versailler Vertrags behandeln samt Ausbeutung der Kohlezechen an der Ruhr, der Eisenindustrie, der Wälder sowie des Zolls.⁹ Neben Realaufnahmen der französischen Zollverwaltung und der französischen Rheinflottille soll er auch trickanimierte Statistiken präsentieren – darin wohl dem deutschen Propagandafilm der Deulig, *Der Versailler Friedensvertrag – Ein Weltdrama* (1923), ähnlich.¹⁰

Insgesamt betrachtet, wird das Rheinland in französischen Spiel- und Dokumentarfilmen oder Wochenschauen nur selten thematisiert. Die Besatzungspolitiker und Militärs sind mehr daran interessiert, den Rheinländern französische Kultur, die Errungenschaften der französischen Industrie und die „lieblichen Landschaften Frankreichs“ näherzubringen und die Bevölkerung des Rheinlands so für Frankreich einzunehmen, als die französische Öffentlichkeit für das Rheinland zu gewinnen. Andererseits engagiert sich die französische Filmindustrie durchaus im Rheinland, das für sie als zusätzliches Distributionsgebiet außerhalb der deutschen Zensurhoheit attraktiv ist.

In Deutschland traut man dem Film mehr zu. So vereinbaren die Rheinische Volkspflege, die Reichsvermögensverwaltung und das Auswärtige Amt 1920 die Herstellung mehrerer kurzer Trickfilme, die die finanzielle Belastung Deutschlands durch die Besetzung behandeln, müssen doch die Unterhalts- und Verwaltungskosten der Alliierten aus dem Reichshaushalt gedeckt

he auch Kreuzt: *Der Film als Medium*, S. 303. Der Film wird auch erwähnt von Marius Munz: „Wiesbaden est boche, et le restera.“ *Die alliierte Besetzung Wiesbadens nach dem Ersten Weltkrieg 1918–1930*. Norderstedt 2014, S. 156.

8 AN AJ 9/6307, Dossier zum Film mit Angaben zu Vorführdaten in der Region.

9 AN AJ 9/6307, Dossier zum Film vom 8.1.1924, Chef du Service Presse et Information an Chef du Centre de Contrôle de la Navigation; Note für den Chef du Service Presse et Information Chef du Centre de Contrôle de la Navigation an Service Presse et Information vom 22.1.1924. Angehängt war ein vollständig ausgearbeitetes Skript mit Titeln, Bildbeschreibungen und Einstellungslängen.

10 *Der Versailler Friedensvertrag* war seit 1921 in Planung und wurde am 21.2.1923 von der Zensur zugelassen.

werden. Der Auftrag geht an das Institut für Kulturforschung, dessen Leiter, Hans Cürlis, zugleich Referent für Auslandsfilmpropaganda im Auswärtigen Amt ist.¹¹ Die Themenvorschläge kommen von der Rheinischen Volkspflege, die neben der Ufa und dem Auswärtigen Amt die Verbreitung der Filme unterstützen soll. Sie wünscht Filme, die sich dem „Wirtschaftskrieg“, dem „Sabotier- und Lastenkrieg“, dem „Kulturkrieg“ und der damit einhergehenden „Verwelschungspropaganda“ widmen.

Cürlis liefert zunächst drei Filme: den *Brotfilm* (1921)¹², den *Truppenfilm I* (1921)¹³ und den *Truppenfilm II* (1921)¹⁴. Zur Maximierung ihrer Reichweite werden sie auch als Sujets in die Messter-Wochenschau integriert. Im Auftrag der Rheinischen Volkspflege realisiert Cürlis außerdem *Die französische Wirtschaftsorganisation im Rheinland* (1921) über den vereinfachten Import französischer Waren ins Rheinland und die Zollgrenzen für deutsche Waren bei der Einfuhr ins besetzte Gebiet, *Die Besatzungskosten und die deutsche Wohnungsnot* (1921) über den Nexus zwischen Besatzungslasten, Wohnungsrequirierungen und Wohnungselend in Deutschland, *Besatzungskosten und Kinderelend in Deutschland* (1921), *Das Rheinland als Massenviertel* (1921) und *Unfruchtbare Milliarden und Wohnungselend* (1922).

- 11 Vgl. dazu Bundesarchiv [BA] R 1603/2405, Niederschrift über die Besprechung in Sachen des Rheinlandfilms in Berlin am 20.12.1920 und BA R 1603/2602, Abschrift eines Briefes des Instituts für Kulturforschung an die Rheinische Volkspflege vom 3.3.1921. Dort ist von insgesamt 10 Filmen die Rede. Zu Cürlis und seinen Propagandafilmen siehe auch Kreuzt: *Der Film als Medium*, S. 305, 308, Ulrich Döge: *Kulturfilm als Aufgabe*. Hans Cürlis (1889–1982). Berlin 2005, S. 21–25 und Brigitte Braun, Ralf Forster: *Zwischen Wissensvermittlung und Propaganda. Suggestive Kartographie im deutschen Film nach 1918*. In: Stephan Günzel, Lars Nowak (Hg.): *KartenWissen. Territoriale Räume zwischen Bild und Diagramm*. Wiesbaden 2012, S. 387–419.
- 12 Der Film stellt die Summe von 37 Milliarden Mark, die die Besatzung bis Ende September 1920 gekostet habe, dem deutschen Brotbedarf gegenüber: Für dieses Geld könne man 8 1/4 Milliarden Brote kaufen, die den Brotbedarf von 60 Millionen Deutschen für mehr als 2 1/2 Jahre decken würden. Zu sehen sind neben Kartentrickaufnahmen auch Realbilder des Kölner Doms und aus Bacharach am Rhein. Vgl. die Zensurkarte zu *Brotfilm* B. 1885 vom 14.4.1921 (Länge: 55 Meter). (Bundesarchiv-Filmarchiv [BA-FA], Schriftgutsammlung) Der *Brotfilm* ist als Teil der Archivkompilation *Friedensvertrag in Versailles* im BA-FA erhalten (35mm, 132 Meter).
- 13 Dem deutschen Heer von 100.000 Mann wird das Besatzungsheer der Engländer, Franzosen und Belgier gegenübergestellt; die Größe der Besatzungsarmee wird als vollkommen überzogen kritisiert. Auffällig ist, dass die amerikanischen Besatzungstruppen nicht berücksichtigt werden. Vgl. die Zensurkarte zu *Truppenfilm I* B. 1887 vom 14.4.1921 (Länge: 49 Meter). Teile des Films wurden in die *Deulig-Woche* Nr. 16 (1921) integriert.
- 14 Der Film erklärt, dass die Kasernen der 23 deutschen „Friedensgarnisonen“ für die ursprünglich genannte Zahl von 70.000 Besatzungssoldaten ausgereicht hätten. Durch die Anhebung auf 130.000 Mann und die Stationierung in über 250 Orten seien zusätzliche Baukosten von rund 380 Millionen Mark bis September 1920 angefallen. Vgl. die Zensurkarte zu *Truppenfilm II* B. 1886 vom 14.4.1921 (Länge: 44 Meter) (BA-FA, Schriftgutsammlung).

Dass die heute großenteils verschollenen Kurzfilme von Cürlis im Juni 1921 in einer Anfrage der sozialdemokratischen Reichstagsabgeordneten Antonie Pfülf an die deutsche Regierung als „planmäßige chauvinistische Hetze“ bezeichnet werden¹⁵, hindert ihre Hersteller und Auftraggeber nicht daran, sie nicht nur als Vorfilme und Wochenschau-Sujet ins Kino zu bringen, sondern auch noch in kompilierter Form zu publizieren. Die bis dahin fertig gestellten Filme werden nach einer Vereinbarung mit der Kulturfilmabteilung der Ufa von Juni 1921 zusammengefasst und gelangen unter dem Titel *Das besetzte Rheinland* erneut zur Aufführung.¹⁶ Die später entstandenen Kurzfilme werden 1922 kompiliert und – ergänzt um einen von der Rheinischen Volkspflege bezahlten Einführungsteil und Landschaftsaufnahmen – unter dem Titel *Das Schicksal der Westgrenze* (1922) neu angeboten.¹⁷ Nur angedeutet sei an dieser Stelle, dass zur gleichen Zeit auch diverse behördlich geförderte Propagandafilme zur Oberschlesien-Frage entstehen, an denen teilweise die gleichen Akteure beteiligt sind und die deshalb auch viele inhaltliche und formale Korrespondenzen aufweisen.¹⁸

Historische Gleichnisse und aktuelle Ängste

Parallel zu den publizistischen Bemühungen, aus der Beschäftigung mit der Geschichte für die Propaganda nützliche Erklärungen für die Gegenwart abzuleiten, entstehen auch Spielfilme, die deutlich darauf abzielen, als Gleichnis verstanden zu werden. Darunter sind mehrere, die in der Zeit der napoleonischen Kriege angesiedelt sind und deutlich auf gegenwärtige Besatzererfahrungen anspielen. Exemplarisch dafür steht der Film *Johann Baptiste Lingg (Unter der Fremdherrschaft der Franzosen)*, der 1920 herauskommt,

15 Verhandlungen des Deutschen Reichstags, Reichstagsprotokolle, 1920/24,7, 128. Sitzung vom 1.7.1921, S. 4255–4256. Veröffentlicht unter: http://www.reichstagsprotokolle.de/Blatt2_wI_bsb00000034_00328.html (10.2.2015).

16 BA R 1603/2602, Brief Auswärtiges Amt an Rheinische Volkspflege vom 13.6.1921.

17 BA R 1603/2602, Brief Institut für Kulturforschung an Rheinische Volkspflege vom 5.4.1922. Im Fall der Kompilation *Das besetzte Rheinland* sieht sich das Bureau Militaire (d'Arbonneau) genötigt, den Chef du Service de Presse et d'Information sowie die Delegierten über diese „propagande pangermaniste“ des Instituts für Kulturforschung zu unterrichten, das bekanntermaßen unter nationalistischem Einfluss stehe; Hochkommissar Paul Tirard berichtet an den Leiter der Reparationskommission Raymond Poincaré unter Zitierung einiger Zwischentitel. Vgl. AN AJ 9/5465, *Das Schicksal der Westgrenze*, Notiz des Bureau Militaire vom 1.7.1922 und AN AJ 9/5324, Brief Tirard an Poincaré vom 10.7.1922.

18 Vgl. dazu Brigitte Braun: „Brennende Grenzen“. Revisionspropaganda im deutschen Kino der 1920er Jahre am Beispiel Oberschlesiens. In: Beate Störckuhl (Hg.): *Aufbruch und Krise. Das östliche Europa und die Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg*. München 2010, S. 99–112 sowie Brigitte Braun, Urszula Biel: *Oberschlesien ist unser! Die Region Oberschlesien im deutschen und polnischen Kino nach dem ersten Weltkrieg*. In: *Nordostarchiv. Neue Folge*, 18 (2010), S. 44–71.

von einem deutschen Offizier in Napoleons Diensten erzählt und im besetzten Rheinland verboten wird.¹⁹ Lingg bewahrt die Stadt Hersfeld 1807 davor, wegen Aufruhr gegen die Besatzungsmacht geplündert und zerstört zu werden – indem er Napoleons Befehl verweigert. Während der Film im besetzten Rheinland ab Juli 1921 verboten ist, läuft er im übrigen Reich und wird hier kontrovers diskutiert. Einerseits nimmt er für sich eine versöhnende Tendenz in Anspruch, andererseits besteht das Risiko der Fehlinterpretation, schreibt die Fachzeitung *Der Film*: „Wir brauchen heute vor allem eine Atmosphäre der Beruhigung. Nichts liegt näher, als in Zeiten wie den gegenwärtigen den Erfolg durch Anklängen des vaterländischen Empfindens zu suchen: aber man soll dieser Versuchung widerstehen. [...] [W]erden viele von denen, die mitgerissen Beifall klatschten, als die Kugeln des Straßenkampfes im Film vorbeipfiffen, die versöhnende Tendenz erkennen? Man darf es bezweifeln. Und darum nochmals: der Film soll unpolitisch sein. Ganz abgesehen vom geschäftlichen Standpunkt ...“²⁰

Was die durch Filme ausgelöste öffentliche Erregung angeht, bleiben sowohl die Kurzfilme von Cürlis wie *Johann Baptiste Lingg* weit zurück hinter dem berühmtesten Spielfilm über die Rheinlandbesetzung, *Die schwarze Schmach* (1921). Als „Schwarze Schmach“ wird ab 1920 von deutschen Nationalisten und völkischen Verbänden die Verwendung schwarzer Kolonialsoldaten in der französischen Besatzungsarmee angeprangert, welche angeblich weiße, deutsche Frauen vergewaltigen und sich zur deutschen Bevölkerung angeblich wie Barbaren verhalten.²¹ Die Schwarze Schmach-Kampagne entwickelt sich zu einem regelrechten Propagandakrieg, der darauf abzielt, Frankreichs Selbstdarstellung als Kulturnation vor der Weltöffentlichkeit zu zerstören. In einem ungeahnten Ausmaß kommen dabei auf deutscher Seite rassistische und antifranzösische Ressentiments zum Vorschein – in Pamphleten, Plakaten und Filmen.

Der darauf rekurrierende, heute verschollene Spielfilm *Die schwarze Schmach* läuft 1921 monatelang in deutschen Kinos, stachelt Hassgefühle und Empörung an, bevor er von der deutschen Zensur verboten wird – auf

19 Zum Film vgl. Beate Elisabeth Schwarz: *Johann Baptist Lingg – Unter der Fremdberrschaft der Franzosen* – Der Film. In: Dies., Gerhard Kraft: *Hersfeld in der napoleonischen Zeit und die Ereignisse um Lingg von Linggenfeld von 1806/07*. Gudensberg-Gleichen 2006, S. 286–300. Zum Verbot AN AJ 9/5464, Mappe zum Film *Johann Baptiste Lingg*. Vgl. auch Kreuzt: *Der Film als Medium*, S. 290–291, der auf weitere strittige Historienfilme über die Zeit Napoleons hinweist.

20 A.F.: *Politische Filme?* In: *Der Film*, Nr. 36, 4.9.1920, S. 28. *Johann Baptiste Lingg*, von dem im BA-FA eine 35mm-Kopie überliefert ist, beschäftigt auch das Filmreferat der Reichsregierung. Vgl. BA R 901/72204, Bl. 1–9.

21 Ausführlich dazu Iris Wigger: *Die „Schwarze Schmach am Rhein“*. Rassistische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse. Münster 2007, sowie Collar: *The Propaganda War in the Rhineland*.

Drängen des Auswärtigen Amtes, das diese Form der Propaganda für kontraproduktiv hält und eine weitere Verschärfung des Konflikts mit Frankreich vermeiden will.²² In den besetzten Gebieten war der Film schon vorher verboten worden. An anderen propagandistischen Filmprojekten, die im Zusammenhang mit der Schwarze Schmach-Kampagne stehen, beteiligen sich auch die Rheinische Volkspflege sowie die Rheinische Frauenliga. Die meisten dieser Projekte bleiben allerdings schon in der Planungsphase stecken, weil über die Erfolgsaussichten einer solchen Propaganda, die die Deutschen und insbesondere die deutsche Frau als Sinnbild des „Volkskörpers“ zu Opfern von Kolonialsoldaten machte, sehr geteilte Meinungen herrschen.

Im Unterschied zum Historienfilm *Johann Baptiste Lingg* und dem in der Gegenwart spielenden Skandalfilm *Die schwarze Schmach* gelingt es dem eingangs erwähnten Kulturfilm *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (1922), die historischen und die aktuellen Argumente der Rheinlandpropaganda zu bündeln.²³ Das von den Zeitgenossen auch als „Rheinfilm“ bezeichnete Werk zeichnet den Lauf des Flusses von der Quelle bis zur Mündung nach und stellt neben Landschaften und Städten auch seine geschichtliche, kulturelle und wirtschaftliche Bedeutung mithilfe von dokumentarischen Aufnahmen, Kartentrickbildern, Klassiker-Zitaten und Spielszenen vor.

Als Lehr- und Unterrichtsfilm wendet sich der Rheinfilm vor allem auch an Schüler, denen er geschichtlich-geographisches Wissen vermitteln will.²⁴ Verknüpft werden die kulturpolitischen und pädagogischen Anliegen des Kultur- und Lehrfilms allerdings mit den wirtschaftlichen des touristischen Reisefilms und des Industriefilms, wie die ausführliche Darstellung von Wein, Weib und Gesang, garniert mit Klassiker-Zitaten und Liedversen, einerseits und von Häfen und Industrieanlagen andererseits verdeutlicht.

Der Rheinfilm, der allein in Berlin angeblich Hunderte von Aufführungen erlebt und von 90 Prozent der Schulkinder gesehen wird,²⁵ beschwört die

22 Zu den Filmen über die „Schwarze Schmach“ siehe vor allem Tobias Nagl: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München 2009, S. 154–220 sowie Kreuzt: Der Film als Medium, S. 310–318. Das Verbotsgutachten der Film-Oberprüfstelle vom 13.8.1921 zu *Die schwarze Schmach* ist publiziert unter <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/zengut/dfztb8492.pdf> (10.2.2015).

23 Der Film wird im Kontext der Rheinlandpropaganda besprochen bei Kreuzt: Der Film als Medium, S. 294 und Nagl: Die unheimliche Maschine, S. 217–218.

24 Für eine Analyse des Films, die sich auf die Frage der Wissensvermittlung und ihre filmischen Strategien konzentriert und auf zahlreiche Vorführungen außerhalb des regulären Kinoprogramms hinweist, siehe Dorit Müller: Zwischen Forschung, Unterricht und Populärkultur. Filmisches Wissen und Orte früher Filmkultur. In: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahl (Hg.): Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke. Marburg 2011, S. 309–330, dort S. 313–317. Der Film wurde auch noch Ende der 1920er Jahre im Ufa-Katalog Filme für Schule, Verein und Heim, o.O., o.J. [1928], S. 8 geführt.

25 Vgl. Müller: Zwischen Forschung, Unterricht und Populärkultur, S. 317.

Bilder, die Mythen, die Geschichte des Rheins als einer deutschen Landschaft im „raunenden Imperfekt“, bemerkt Klaus Kreimeier.²⁶ Das ist ein Imperfekt, der von einer besseren Zeit als der Gegenwart kündigt – und der sich dazu anbietet, aus diesem Imperfekt, aus dieser Vergangenheitsform, Handlungsanweisungen für die Veränderung der Gegenwart abzuleiten. Das Verfahren ist nicht nur in Zusammenhang mit der Rheinlandbesetzung weit verbreitet: Um die Republik und ihre politischen Vertreter von einer nationalistischen Warte aus zu kritisieren, wird im Kino der 1920er Jahre andauernd eine Vergangenheit glorifiziert, in der Deutschland stark und mächtig war, beispielsweise in der vierteiligen Biografie Friedrichs des Großen, *Fridericus Rex* (1922/23).²⁷ Die Revision der gegenwärtigen Zustände beginnt im Film mit einem Blick zurück in Zeiten, in denen – so die aktuelle Lesart – eine nationale Notsituation am Ende glorreich überwunden werden konnte. Das Resultat ist im Fall von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* „ein in Maßen patriotischer Film, der sich auf den vaterländischen Geist der Freiheitskriege [...] und die Gründerjahre des 19. Jahrhunderts beruft“.²⁸

Darüber hinaus entwirft der Rheinfilm, wie Tobias Nagl resümiert, „eine nationale Geschichtsteologie wie eine kulturalistisch-ethnische Nationsauffassung, die sich aus dem populären rhetorischen Reservoir völkischer Mythen wie nationaler Semantiken einer als ‚deutsch‘ kodierten ‚Stimmungs‘-Landschaft bediente.“²⁹

26 Klaus Kreimeier: Geographisch-politisches Laufbild. *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* (D 1922, Regie Felix Lampe, Walter Zürn). In: Filmblatt, Nr. 19/20, Sommer/Herbst 2002, S. 46–56, hier S. 47.

27 *Fridericus Rex* (1922/23), dessen erste beide Teile im Frühjahr 1922 in die Kinos kamen, sorgte für den ersten großen politischen Filmskandal der Weimarer Republik, der sich im Wesentlichen um die Deutung der preußischen Geschichte in Beziehung zur Jetztzeit drehte. Dazu Philipp Stiasny: Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929. München 2009, S. 339–370. Auch am Oberrhein sorgte *Fridericus Rex* für parteipolitische Auseinandersetzungen sowie – angesichts französischer Repressalien – für den Besuch des umstrittenen Films als Ausdruck eines „nationalen Bekenntnisses“, wie Wilhelm Kreutz für Schülervorführungen in Mannheim im Mai 1923 feststellt; dazu Wilhelm Kreutz: „Fridericus Rex“ und Mannheimer „Philologenkreise“. Lokale und schulpolitische Aspekte einer filmpolitischen Kontroverse in den frühen 1920er Jahren. In: Sylvia Schraut, Bernhard Stier (Hg.): Stadt und Land. Bilder, Inszenierungen und Visionen in Geschichte und Gegenwart. Wolfgang Hippel zum 65. Geburtstag. Stuttgart 2001, S. 135–148; zur widersprüchlichen Rezeption von *Fridericus Rex* im Rheinland siehe auch Kreutz: Der Film als Medium, S. 293–294. Vgl. auch Brigitte Braun: Mit *Fridericus Rex* gegen Franzosen und Belgier. Nationales Kino im Ruhrkampf 1923. In: Filmblatt, Nr. 42, Frühjahr 2010, S. 67–85.

28 Ebd., S. 53.

29 Nagl: Die unheimliche Maschine, S. 217.

Deutschlands Interesse konzentriert sich auf den

RHEIN

in Vergangenheit und Gegenwart

Hergestellt von der Kulturabteilung der UFA
Wissenschaftlich bearbeitet und aufgenommen von
Prof. Dr. F. Lampe und Dr. Zürn
Historische Bilder: E. Baron und Dr. Zürn
Photographien: Curt Helling

Deshalb ist dieser Film
**das größte
Theatergeschäft
dieser
Saison**

**Seit
9 Wochen**
läuft in den
Kammerlichtspielen
vor täglich ausverkauften
Häuser der Ufa-Kulturfilm
Der Rhein
und immer noch staut sich
täglich die Menge, die
keinen Einlass
findet

VERTRIEB:
UNIVERSUM-
FILM-VERLEIH

Ufa

Fig. 2: Anzeige aus „Der Film“ vom 28. Januar 1923..

Von der Sage bis zur Mündung

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart ist eine Produktion der Universum Film A.G. (Ufa), des damals größten deutschen Filmkonzerns, der nicht nur Spiel- und Dokumentarfilme herstellt, sondern auch eine Kinokette und einen Filmverleih besitzt. All das besichert der Ufa eine enorme Macht. Für den Inhalt des Rheinfilms verantwortlich ist eine Schlüsselfigur in der Filmindustrie, der Geograph und Autor Felix Lampe. Er leitet seit 1919 das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht und nimmt in dieser Eigenschaft auch die Prüfung von Lehrfilmen vor. Beim Rheinfilm arbeitet er zusammen mit Walther Zürn.

Bereits Anfang Juli 1921 tritt die Ufa mit der Idee für einen langen Rheinfilm an das Preußische Landwirtschaftsministerium heran; dieser solle eine „umfassende und allgemeinverständliche Darstellung des Rheins in seinen

geographischen, historischen und wirtschaftlichen Beziehungen“ liefern.³⁰ Auch die unterschiedlichen Zielgruppen und Intentionen des Films werden bereits benannt: Erstens soll der Rheinfilm das deutsche Volk darüber aufklären, „was es an seinem Rhein besitzt“; zweitens soll er speziell „den rheinischen Gebieten eindrücklich vor Augen [führen], was für sie der Anschluss an Deutschland bedeutet“; und drittens soll dem Publikum im Ausland zu Bewusstsein gebracht werden, „von welcher Wichtigkeit der Rhein für Deutschland ist.“

Diese Intentionen sind auch dem fertigen Film anzumerken, an dem sich das Landwirtschaftsministerium zwar nicht beteiligt, über den in der Fachpresse dennoch gemutmaßt wird, er könne eine Auftragsarbeit sein – etwa für die Reichszentrale für Heimatdienst oder die Fremdenverkehrswerbung.³¹

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart besteht aus sieben Teilen, von denen der erste historisch angelegt ist und die Überschrift „Aus Sage und Geschichte“ trägt.³² Ausgehend von Kartentrickbildern, die Bevölkerungsbewegungen und sich ändernde Grenzverläufe am Rhein veranschaulichen und mit ihrem Gestus der sachlich-nüchternen Informationsvermittlung die wesentliche narrative Autorität sind, schlägt der Film mithilfe nachgespielter Szenen einen Bogen von der „grauen Vorzeit“ mit Pfahlbauten am Bodensee über die Römerzeit und das Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert. Den ersten Teil beschließt die Rheinüberquerung von Marschall Blücher und seiner Armee am 1. Januar 1814, die – was hier ungesagt bleibt – das Ende von Napoleons Herrschaft und die Zurückdrängung der französischen Armee vom Rhein markiert.

Verweise auf die Geschichte sowie Reenactments finden sich auch in den folgenden Teilen des Films, doch gibt nun statt der historischen Chronologie die Geographie – der Verlauf des Rheins von der Quelle bis zur Mündung – die Ordnung vor: Dementsprechend behandelt der zweite Teil, „Der Strom im Hochgebirge“, das Quellgebiet des Rheins in der Schweiz und die Bodenseeregion und der dritte Teil, „Die mittelhheinische Tiefebene“, den Oberrhein mit den elsässischen Städten Colmar, Mühlhausen und Straßburg sowie Freiburg, Karlsruhe, Mannheim und Heidelberg; Informationen über

30 Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz [GStA PK] I. HA, Rep. 87B, Nr. 24745, Brief der Ufa an das Preußische Ministerium für Landwirtschaft, Domänen und Forste vom 1.7.1921. Das folgende Zitat ebd.

31 *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Lichtbild-Bühne, Nr. 43, 21.10.1922.

32 Die folgenden Ausführungen zu *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* basieren auf einer 35mm-Kopie im BA-FA mit einer Länge von 2088 Metern. Die Zitierung der Zwischentitel folgt hier und nachfolgend dem Wortlaut der Zensurkarte B. 6791 vom 8.12.1922 (BA-FA, Schriftgutsammlung). Da der Rheinfilm der Zensurbehörde mehrmals vorlag, existieren unterschiedliche Zensurkarten, die im Wortlaut leicht voneinander abweichen. Die im Frühjahr 1923 gezeigten Kopien des Films beruhten wahrscheinlich auf der Zensurfassung von Dezember 1922, die eine Länge von 2102 Metern hatte.

die Wirtschaftsleistung der Städte, ihre Kultur und Geschichte werden eingestreut.

Im vierten Teil, „Rheinessen und Rheingau“, verbindet der Film mit der Vorstellung von Worms einen weiteren historischen Exkurs und geht auf die Nibelungensage ein, leitet dann über nach Mainz, wo Gutenberg den Buchdruck erfand, nach Wiesbaden und ins mittelhessische Weinbaugebiet, das anlehnend an „Wein, Weib und Gesang“ ausführlich ins Bild gesetzt wird. Der fünfte Teil konzentriert sich auf „wehrhafte Städte und Burgen im rheinischen Schiefergebirge“ und zeigt die Loreley, die Burgen Katz und Maus, die Städte Bacharach und Boppard.

Der sechste Teil behandelt den „Niederrhein“ mit Bonn, Köln, Düsseldorf und dem Ruhrgebiet, das einen starken Eindruck hinterlässt: „Eine gewaltige Symphonie der Arbeit, deutschen Geistes und deutscher Schaffenskraft braust uns hier entgegen.“ Der letzte Teil führt schließlich nach Holland ins Gebiet der Rheinmündung; verwiesen wird auch auf den „Friedenspalast im Haag“ und „die Hauptstätten der holländischen Freiheitskämpfe“. Der Film endet mit dem Blick auf ein Passagierschiff, das aufs Meer hinaus fährt, mit Bildern der Ruhe und Weite. Die letzten Zwischentitel lauten: „Wie der Strom wird zum Meere, so greift auch des Menschen weitschauendes Wirken über das heimische Land hinaus... Weltumspannend – der deutschen Heimat getreu.“

Seine erste Aufführung erlebt der Rheinfilm in einer geschlossenen Pressevorstellung in Berlin am 22. Oktober 1922. Der Film-Kurier hebt danach vor allem die neuartige Form hervor und würdigt den Versuch der Kulturabteilung der Ufa, „aus Bildern, wie sie unverändert im strengen Lehrfilm benutzt werden könnten, und gestellten historischen Szenen, wie sie für den Spielfilm allein in Frage kommen, unter Zuhilfenahme von Trickaufnahmen (lebende Karten usw.), an die auch der Kinobesucher bereits gewöhnt ist, eine neue Einheit zu schaffen, die man, wenn eine diesem Vorgehen entsprechende Wortbildung gestattet ist, folgerichtig als ‚Populehrfilm‘ ansprechen muß.“ Während diese „neue Gattung“ den versammelten Journalisten gefallen habe, sei zweifelhaft, ob „dies bei Pädagogen und Volkserziehern den gleichen Beifall findet“.³³

Die Verantwortlichen bei der Ufa finden den Film offenbar etwas zu lang, jedenfalls wird er vor der regulären Premiere Ende November 1922 in den neueröffneten Kammerlichtspielen am Potsdamer Platz noch einmal leicht gekürzt.³⁴ Zunächst läuft er in Berlin, wo die Filmkritiker besonders kritisch

³³ *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Film-Kurier, Nr. 234, 23.10.1922.

Vgl. auch Dr. Th.: *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Der Film, Nr. 43, 22.10.1922.

³⁴ Vgl. dazu die Längendifferenz der beiden Zensurfassungen von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*: Die am 17.10.1922 zensierte Fassung (B. 6640) hatte eine Länge von

sind: Sie hegen Bedenken gegen das Bestreben der Ufa, „aus dem reinen Lehrfilm einen Unterhaltungsfilm zu machen“, billigen dem Rheinfilm aber gute Erfolgsaussichten zu, „namentlich der Gefühlswerte wegen, [...] die mit dem Begriff des Rheines, dem Wein und dem Sang am Rhein, nicht zuletzt der augenblicklichen Lage des Rheinlandes fest verbunden sind.“³⁵ Dass neben der Musik auch die „augenblickliche Lage des Rheinlandes“ die Rezeption prägt, zeigt auch ein anderer Bericht über die Premiere, bei der der Film von einem Orchester sowie Gesangsvorträgen des Nebe-Quartetts mit volkstümlichen Rheinliedern begleitet wird. Das Publikum habe enthusiastisch reagiert, der Film erntete „Beifallsstürme, wie sie dieses Haus seit *Fridericus Rex* nicht mehr gesehen hat“, schreibt die Börsen-Zeitung.³⁶ Mag der Film auch schon beim Berliner Publikum starke affektive Wirkungen hervorrufen – zu einem Politikum wird er erst, als er wenig später auch am Rhein laufen soll.

Der Rheinfilm am Rhein

Anfang 1923 erreichen die deutsch-französischen Beziehungen ihren Tiefpunkt. Am 11. Januar besetzen belgische und französische Truppen das Ruhrgebiet, um ihren Reparationsforderungen Nachdruck zu verleihen. Die Gewalt eskaliert, der „Ruhrkampf“ beginnt. Der Rhein und die Besetzung rücken schlagartig wieder in den Fokus der deutschen Öffentlichkeit: Alle Zeitungen sind voll von Berichten über die Ereignisse am Rhein, Vortragsreisende fahren durchs Land und sammeln Spenden für die Ruhrhilfe. Außerdem greifen kurze Dokumentarfilme das Thema auf, die Wochenschauen bringen Sujets aus dem Ruhrgebiet, und kurze Propagandafilme wie *Der Deutschen Not* (1923), *Unter fremdem Joch. Bilder aus dem Ruhrgebiet* (1923) und *Die Ruhrschande* (1923) entstehen.³⁷ Auch darin fehlt nicht der Bezug auf die Geschichte, so etwa in *Unsere Brüder an der Ruhr* (1923), wo in den Zwischentiteln die Liedzeile „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“

2315 Metern, die am 8.12.1922 zensierte Fassung (B. 6791) hatte dagegen eine Länge von 2102 Metern.

- 35 Hi.: Der Rhein-Film. In: Vossische Zeitung (Berlin), Nr. 572, 3.12.1922. Vgl. u.a. auch Berliner Börsen-Courier, Nr. 565, 2.12.1922. Zur Premierenplanung des Rheinfilms auch BA R 32/201, Bl. 75, Ufa an Reichskunsthauptamt, 24.11.1922.
- 36 Oly [Fritz Olinsky]: Erstaufführung des Rheinfilms. In: Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 539, 30.11.1922. Das folgende Zitat ebd.
- 37 Vgl. dazu Braun: Mit *Fridericus Rex* gegen Franzosen und Belgier. Wie der Rheinfilm entstand auch *Unter fremdem Joch* unter der Regie von Walther Zürn; auch hier finden sich Zitate aus der Literaturgeschichte, die auf die Gegenwart gemünzt werden, darunter aus Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* der Satz „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, / In keiner Not uns trennen und Gefahr.“ Die im Deutschen Filminstitut (Frankfurt/Wiesbaden) archivierte Filmkopie ist einsehbar auf <http://www.filmportal.de/node/80025/video/1226864> (20.2.2015).

aus dem Lied von Nikolaus Becker von 1840 ebenso zitiert wird wie die bereits erwähnte, für die Rheinpropaganda zentrale Formel von Ernst Moritz Arndt, „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“. Auch ein leicht modifizierter Vers aus Max von Schenkendorfs „Frühlingsgruß ans Vaterland“ (1815), der in den Sockel des Kaiser Wilhelm-Denkmal auf dem Deutschen Eck in Koblenz eingemeißelt ist, wird zitiert: „Nimmer wird das Reich vergehen, wenn wir einig sind und treu“.³⁸

Just in dieser äußerst gespannten Situation bringt die Ufa *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* am Rhein in die Kinos. Bei einer Vorführung in Bonn kommt es im Januar 1923 zu einem Aufruhr, weshalb der dortige französische Oberdelegierte das Verbot des Films bei der Rheinlandkommission beantragt.³⁹ Am 15. Februar wird der Rheinfilm von der Kommission „wegen des ‚für Frankreich beleidigenden Inhaltes‘ (!) im ganzen besetzten Gebiet verboten“, schreibt der Film-Kurier. Dieses Verbot sei ein „geistiges Armutszeugnis“ für Frankreich und seine Besatzungstruppen: „So weit ist es mit Deutschland gekommen, daß es sich die Vorführung von Bildern seines größten Stromes im eigenen Lande untersagen lassen muß. Wie weit aber muß es mit den Franzosen gekommen sein, daß sie einem Bildstreifen, der eine sachliche, auf historischen Forschungen beruhende Wiedergabe geschichtlicher Ereignisse ist und dem sogar anlässlich seiner Berliner Vorführungen von zahlreichen Ausländern die größte Objektivität zugesprochen wurde, als Schädigung für Frankreich ansehen.“⁴⁰ Eine genauere Begründung des erst 14 Monate später mit Einschränkungen aufgehobenen Verbots erhält die Ufa nicht.⁴¹

Obwohl der Rheinfilm auf der Ebene des Inhalts die neue Situation im Ruhrgebiet nicht behandelt, eignet er sich offenbar bestens als Katalysator patriotischer Gefühle. Ein wichtiger Faktor ist dabei die Werbung vor Ort, die die politische Aktualität des Films hervorhebt. Als der Rheinfilm im Ja-

38 Zensurkarte zu *Unsere Brüder an der Ruhr* B. 6968 vom 1.2.1923 (BA-FA, Schriftgut-sammlung).

39 AN AJ9/5463, Dossier „Le Rhin“ vom 30.1.1923.

40 Verbot des „Rheinfilms“ im besetzten Gebiet. In: Film-Kurier, Nr. 65, 17.3.1923. Zum Verbot vgl. auch AN AJ9/5463, Dossier Le Rhin, Telegramme an die Oberdelegierten der Kreise und die Französische Rheinarmee über Verbot des Films vom 15.2.1923. Vgl. auch BA R 1601 I neu/1361, 19.2.1923, Der Reichskommissar für die besetzten rheinischen Gebiete.

41 Am 10. Mai 1924 hebt die Rheinlandkommission das Verbot auf; allerdings darf weiterhin der historische Teil zu Beginn des Films nicht in den besetzten Gebieten gezeigt werden. Vgl. AN AJ 9/5463, Mitteilung über Wiederzulassung des geographischen Teils an die Delegierten vom 10.5.1924. Dem Reichskommissar für die besetzten Gebiete zufolge erblickte die Kommission im Film „ein unerwünschtes deutsches Propagandamittel“; ein Einspruch sei aufgrund der gegenwärtigen Umstände – der Ruhrbesetzung – zwecklos. Vgl. BA R 1601 I neu/1361, 16.2.1923, Der Reichskommissar für die besetzten rheinischen Gebiete an Ufa.

Hauptstr. 42 **Neues Theater** Hauptstr. 42

Ab heute im großen Saal der Stadthalle
Vorführung des Monumental Films der Kulturabteilung der Ufa

DER RHEIN

in Gegenwart und Vergangenheit
mit Gesangsvorträgen von den Herren Robert Moser
und Rinderspacher vom Stadttheater Heidelberg.

7 Akte! * 7 Akte!

Der Film hat in Berlin und anderen Großstädten vor überfüllten Häusern stürmischen Beifall gefunden und spontane machtvolle Kundgebungen auch bei Nichtkinobesuchern hervorgerufen. Um dem auch hier zu erwartenden starken Andrang gerecht werden zu können, hat sich die Leitung des Neuen Theaters unter erheblichem Kostenaufwand zur Vorführung in der Stadthalle entschlossen. — Der Besuch für Erwachsene und Jugendliche wird aufs Wärmste empfohlen. Eine große schretende Reklame wäre zwecklos, da am Montag, den 28. Januar die blutige Tagespresse ohne Ausweg von uns aus, den Film für das gesamte Publikum verheißlichlich empfohlen hat.

Anfang pünktlich 3 Uhr. — Beginn der letzten Vorstellung 1/29 Uhr.

Fig. 3: Anzeige aus „Heidelberger Neueste Nachrichten“ vom 1. Februar 1923.

nuar 1923 im unbesetzten Mannheim läuft, stellt bereits das Filmplakat die Verbindung zur „Wacht am Rhein“ her: Ein deutscher Soldat steht darauf mit seinen Füßen auf beiden Seiten des Rheins, während ein französischer Soldat vergebens versucht, den Rhein mit seinen Händen zu fassen, berichtet der aus Ludwigshafen angereiste französische Delegierte Mennetier. Das im Kino ausgeteilte Programmblatt zitiert anlässlich der Ruhrbesetzung am Tag zuvor den „Aufruf an das deutsche Volk!“ von Reichskanzler Wilhelm Cuno – so erscheint der Rheinfilm als „Stimmungsbild für die heutige deutsche Heimat“ im Zeichen der von Cuno geforderten „inneren Erhebung“.⁴²

Ende Januar 1923 wird der Rheinfilm auch in Heidelberg gezeigt, wo der Kinobesitzer Drukker den größten Saal der Stadt, die Stadthalle, mietet und den Film dort mehrmals täglich vorführt, weil sein eigenes Kino, das „Neue Theater“ in der Hauptstraße, zu klein ist. In einer Anzeige in den Heidelberger Neuesten Nachrichten heißt es dazu: „Der Film hat in Berlin und anderen Großstädten vor überfüllten Häusern stürmischen Beifall gefunden und spontan machtvolle Kundgebungen auch bei Nichtkinobesuchern hervorgerufen. [...] Der Besuch für Erwachsene und Jugendliche wird aufs Wärmste empfohlen.“⁴³ In Freiburg, wo der Film im Mai 1923 läuft, werben die Casino-Lichtspiele in der Belfortstraße mit dem Hinweis, er werde von einem Männergesangsquartett und einem verstärkten Kinoorchester musika-

42 AN AJ 9/5463, Bericht des Delegierten Mennetier aus Ludwigshafen vom 15.1.1923. Der Rheinfilm lief offenbar im Dezember 1922 in Mannheim schon in Schülervorführungen, dazu der Hinweis in Kreuzt: „Fridericus Rex“ und Mannheimer „Philologenkreise“, S. 143.

43 Anzeige für *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* in Heidelberger Neueste Nachrichten, 1.2.1923 („Jugendliche“ im Original fett).

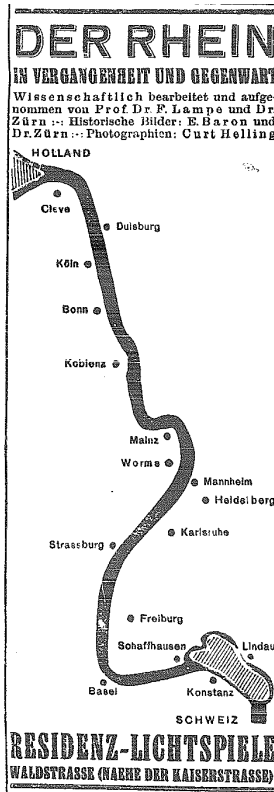


Fig. 4: Anzeige aus „Badischer Beobachter“ (Karlsruhe) vom 3. März 1923.

lich begleitet: „Die stimmungsvollen Gesänge versetzen den Besucher nach dem schönen sagenumwobenen Rhein, der heute das Interesse eines jeden Deutschen sein muss.“⁴⁴

Während über die Reaktionen des Publikums in Heidelberg und Freiburg nichts weiter bekannt ist, beschreibt das eingangs schon zitierte Karlsruher Tagblatt die Erstaufführung des Rheinfilms in den Karlsruher Residenzlichtspielen in der Waldstraße als „machtvolle vaterländische Kundgebung“, bei der das Publikum nach jedem Akt applaudiert und am Schluss das Deutschlandlied stehend mitgesungen habe.⁴⁵

Die Gründe für diese Publikumsreaktionen sind vielfältig. Eine wichtige Rolle spielt aber sicher das Verbot des Rheinfilms in den besetzten Gebieten, weil es dazu führt, dass die Vorführungen in den nicht besetzten rechtsrhei-

⁴⁴ Anzeige für *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* in Freiburger Zeitung, 5.5.1923.

⁴⁵ Vgl. *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: Karlsruher Tagblatt, 4.3.1923.

CASINO-Lichtspiele
Belfortstraße 3.

Spielplan von Samstag, den 5. bis mit Freitag, den 11. Mai
7 Tage! 7 Tage!

Der Rhein

In Vergangenheit und Gegenwart.

Größtes und aktuellstes Kultur-Filmwerk in 7 Teilen.
Unter Mitwirkung des Solo-Gesangsquartetts des
Freiburger Stadttheaters und einer Solistin.

Alle am Rhein legenden oder mit denselben in Verbin-
dung stehenden Städte wie: Lindeu—Dorn—Freiburg—
St. Blasien—Karlshausen—Worms—Mainheim—Mainz—
Koblenz—Jona—Eifel—Duisburg stehen in herrlichen
Bildern vorüber. Die szenenreichsten Festspiele vertragen
den Zuschauer nach dem schönsten sagenwundersamen
Rhein, der heute das

Interesse eines jeden Deutschen

mit mus.

Verstärktes Orchester Männerquartett, Solo

Reihe der Vorstellungen:
Wochtags: 4, 6, 8, 10 Uhr. — Sonntag: 3, 5, 7, 9 Uhr.

Fig. 5: Anzeige aus „Freiburger Zeitung“ vom 5. Mai 1923

nischen Gebieten als Akte des Widerstands zelebriert werden können. Darüber hinaus bieten die Vorführungen der durch den „Ruhrkampf“ zusätzlich aufgeheizten Stimmung und den damit verbundenen nationalen, patriotischen oder auch revanchistischen, anti-französischen Gefühlen ein öffentliches Ventil. Da die Vorführungen des Rheinfilms offenbar auch im Rahmen von Spendensammlungen für die Ruhrhilfe stattfinden, trifft der Film auf ein ohnehin entsprechend disponiertes Publikum.

Sticheleien im historischen Kostüm

Selbst wenn die Rheinlandkommission das Verbot des Rheinfilms nicht genauer begründet, lassen sich zahlreiche Anspielungen feststellen, die als Kritik an der französischen Rheinland-Politik, Entgegnung auf die französische Geschichtspromaganda und Ermahnung zum nationalen Zusammenhalt verstanden werden können, unabhängig vom Verzicht auf aggressive anti-französische Aussagen auf der Ebene von Inhalt, Text und Bild.

Solche Anspielungen finden sich vor allem im historischen Teil zu Beginn. Unter anderem wird hier der Umgang der Germanen mit „Eroberern“, die über den Rhein dringen, angesprochen: Dem Hinweis auf die Varusschlacht und die Vernichtung eines römischen Heeres durch Armin den Cherusker folgt eine Aufnahme des monumentalen Hermannsdenkmals im Teutoburger

Wald, dessen Entstehung eng mit der deutsch-französischen Feindschaft im 19. Jahrhundert und dem Verlangen nach einer deutschen Identität verbunden ist. Das Fazit im Zwischentitel: „Gallien ist römisch, Germanien frei.“

Die historische Erzählung wird fortgesetzt mit einer kurzen Episode aus der Sage von Walter und Hildegunde aus dem Walthariuslied, das in den Vogesen spielt. Sie soll die Machtverschiebung am Rhein vor Augen führen, wo Franken, Burgunden und Alemannen die Herrschaft übernehmen, wie ein Zwischentitel feststellt: „Nun umgeben germanische Gauen den Rhein von der Quelle bis zur Mündung.“⁴⁶ Vom Mittelalter Karls des Großen und Barbarossas und der Beschwörung einer kulturellen Blütezeit („Auch deutsche Kaisermacht erfüllte die Welt mit ihrem Glanz.“) springt die Chronologie ins 17. Jahrhundert: Das Reich, so heißt es, sei längst in kleine Territorien „zerbröckelt“ und „Reibungen zwischen ihnen entzündeten, vom Auslande geschürt, das Feuer des 30-jährigen Krieges“. Es folgt ein markanter und vielsagender Tempuswechsel: „Nun waren Quelle und Mündung dem Reiche verloren. [...] An den Mittelrhein aber drängt sich Frankreich heran.“

Der Rheinfilm ruft an dieser Stelle die Erinnerung an ein für Baden, die Pfalz, Rheinhessen und Württemberg traumatisches Kapitel wach: Den Pfälzischen Erbfolgekrieg und den damit verbundenen Einmarsch der französischen Rheinarmee Ludwigs XIV. unter General Mélac im Jahr 1688, unter dessen Kommando zahlreiche Städte und Ortschaften – darunter Heidelberg, Mannheim, Worms und Speyer – verwüstet und in Brand gesteckt wurden; Mélacs Ruf als „Mordbrenner“ überdauerte danach in der Region mehrere Jahrhunderte. Bilder vom Heidelberger Schloss sowie eine Trickaufnahme des Brandes sind mit Zwischentitel verknüpft: „Planvoll verwüstet Mélac die Rheinpfalz, denn verödetes Land am Rhein sollte Frankreich vor Deutschland sichern.“

Mit der Anklage Frankreichs einher geht die Beschwörung der Bedeutung des Elsass für die deutsche Kultur: Auch unter französischer Herrschaft sei „das geistige Band zu Deutschland“ erhalten geblieben; und gerade im Elsass habe Goethe, auf dessen Leben und Werk der Film sich der Film an etlichen Stellen beruft, „deutsche Art und Kunst“ lieben gelernt. Recht beiläufig wird hier die Meinung bekundet, das Elsass sei ein deutsches Kulturland.

Ähnlich beiläufig und ohne weiteren Kommentar zeigt der Film beim Halt in Bonn im sechsten Teil neben dem Beethovenhaus auch das Denkmal Ernst Moritz Arndts. Groß im Bild erscheint der Sockel mit zwei eingemeißelten Sätzen: Aus dem 1812 verfassten „Vaterlandslied“, das zum Freiheitskampf der Deutschen und zur Rache an Tyrannen und Verrätern aufruft, stammt der Anfangsvers „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte“;

⁴⁶ An anderer Stelle betont der Film die Verwandtschaft des „altdeutschen Volkstums [...] rechts und links des Rheins in Bauten und Trachten“.

indem das Lied auf die Hermannsschlacht anspielt (und damit aus der Sicht eines konservativen Bürgertums auf den Gründungsmythos der deutschen Nation), nimmt die Erzählung des Rheinfilms einen bereits zu Beginn verwendeten Faden wieder auf.⁴⁷ Neben dem Liedvers steht auf dem Sockel Arndts Formel, „Der Rhein, Deutschlands Strom, nicht Deutschlands Grenze“.⁴⁸ Da diese Formel die französische Auffassung des Rheins als „natürliche Grenze“ so offensichtlich in Abrede stellt, kann man in diesen wie auch in den vorangehenden historischen Bezügen von den Germanen bis Blücher und Arndt Elemente einer kalkulierten antifranzösischen Rheinlandpropaganda sehen.

Kolonialtruppen am Rhein

Die französische Besetzung des Rheinlands nach dem Ersten Weltkrieg wird im Rheinfilm nur einmal direkt angesprochen. In einem Zwischentitel im vierten Teil heißt es: „Wiesbaden gehört zum Mainzer Brückenkopf und somit zum besetzten Gebiet.“ Zu sehen ist eine paradierende Truppe auf einer Straße mit Zuschauern, aufgenommen aus einer Totalen. Der nächste Zwischentitel lautet: „Wachtparade der Wiesbadener schwarzen Truppen.“⁴⁹ In einer etwas näheren Einstellung, offenbar bei gleicher Gelegenheit gefilmt, sehen wir sehr kurz eine Militärkapelle, zu der auch einige dunkelhäutige Soldaten zählen. Ohne Übergang springt der Film danach zum Thema Weinbau im Rheingau.

Im Gefüge des Rheinfilms erscheint der aktuelle, kaum eine halbe Minute lange Hinweis auf die Anwesenheit französischer Besatzungstruppen

47 Zur Bedeutung der Figur Hermann bzw. Arminius für die Konstruktion antirepublikanischer und nationalistischer Mythen in der Weimarer Republik und zur Verschmelzung mit dem Helden des Nibelungen-Mythos zur Figur Siegfried-Arminius siehe Andreas Dörner: Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannsmythos. Opladen 1995, S. 314–361, knapp dazu im Kontext „nationaler Filme“ auch Stiasny: Das Kino und der Krieg, S. 321–322.

48 In einer leicht abweichenden Zensurfassung wird Arndt in einem Zwischentitel auch als „Dichter der Freiheitskriege“ bezeichnet. Es folgt eine Strophe aus einem nicht genauer benannten, martialischen Gedicht: „Steigt zum Gipfel die Bedrängnis, Dann mein Volk erwacht Dein Geist, Jener altgerman'sche Sturmwind, Der aus Felsgrund Tannen reißt. Der um Varus' Legionen, Der einst um Napoleon piff, Und noch jeder war verloren, Der Dir nach dem Leben griff!“ Zensurkarte zu *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* B. 6791/6908 vom 8.12.1922, ausgefertigt am 4.3.1924 (BA-FA, Schriftgutsammlung).

49 Im Unterschied zur überlieferten Filmkopie, in der – wie oben zitiert – die Rede von „Wiesbadener schwarzen Truppen“ ist, heißt es in der Zensurkarte B. 6791 vom 8.12.1922 stattdessen „Südbadener schwarzen Truppen“ – möglicherweise ein Schreibfehler. In der früheren Zensurkarte für *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, B. 6640 vom 17.10.1922 (BA-FA, Schriftgutsammlung) fehlen die Zwischentitel, die Mainz und Wiesbaden betreffen, ganz.

und speziell auf die „schwarzen Truppen“ wie eine Randbemerkung. Dass diese Randbemerkung in einem vollen Kinosaal in Zeiten der Schwarze Schmach-Kampagne rassistische und antifranzösische Leidenschaften aktivieren würde, muss den Machern des Films klar gewesen sein. Um die Vorführung auch in dem für sie wichtigen Absatzmarkt auf der linken Rheinseite zu ermöglichen, schneidet die Ufa die Bilder der Wachtparade aus den für das besetzte Rheinland vorgesehenen Kopien heraus.⁵⁰

Im Programmheft, dessen Text auch in der Fachzeitschrift *Bildwart* erscheint, ergänzt Edgar Beyfuß, Vertriebsleiter der Ufa-Kulturabteilung, die Ausführungen zur germanisch-deutschen Geschichte des Rheinlands aus dem ersten Teil in unverhohlenen revanchistischer Manier. Er bringt zur Sprache, worauf der Film nur knapp und beiläufig hindeutet: die Präsenz der französischen Kolonialtruppen auf deutschem Boden, die die rassistisch motivierte Empörung auslöst. Zum Niederwalddenkmal schreibt Beyfuß: „Heute blickt die Germania von ihrem Sockel herab auf schwarze Gestalten, die sich mit rheinischen Weinen die Hirne benebeln. – Nun ist wieder der Kampf um den Rhein entbrannt – noch gibt kein Deutscher die Hoffnung auf, den deutschen Rhein frei zu sehen.“⁵¹ Auch die Bilder von der „Wachtparade der Wiesbadener schwarzen Truppen“ kommentiert Beyfuß: „Wiesbaden, einer der schmucksten Badeorte unserer Heimat, heute geschändet und entweiht durch die Besetzung mit schwarzen ‚Söhnen‘ der ‚Grande Nation‘.“ Wie sich hier zeigt, evoziert die Ufa die Schwarze-Schmach-Kampagne viel deutlicher in ihren Begleitpublikationen als im Film selbst.

Durch die Ohren in den Sinn

Die Hinweise auf den Kontext der Ruhrbesetzung, die Sticheleien gegen die französische Rheinpropaganda und die Anspielung auf die „Schwarze Schmach“ im Film selbst reichen allein nicht aus, um die „machtvollen vaterländischen Kundgebungen“ bei Vorführungen des Rheinfilms zu erklären.

Ein enorm wichtiger und von den Zeitgenossen auch so empfundener Faktor für die affektive Wirkung von Filmen ist die Musik, die die Bilder und Texte begleitet und die im Kino der Stummfilmzeit in unmittelbarer Begegnung mit dem Publikum entsteht. So beschwört auch der Rheinfilm die Gemüts- und Stimmungswerte, die mit dem Fluss, seiner Mythologie und Symbolik verknüpft sind, wesentlich durch Musik: Es ist diese Musik, die – wenn sie wirkungsvoll eingesetzt wird – das Publikum akustisch und emotional in ihren Bann schlägt. Die Geschichte der Rheinlandbesetzung erweist sich

⁵⁰ Kreutz: *Der Film als Medium*, S. 294, Anm. 72.

⁵¹ Dr. Edgar Beyfuß: *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*. In: *Bildwart*, Nr. 1, Januar/Februar 1923, S. 51–58, hier S. 53. Das folgende Zitat ebd., S. 55. Vgl. auch BA 1603/2599, Programmheft der Ufa zu *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*.

an dieser Stelle auch als eine Geschichte der Musikpolitik zur Steuerung von Emotionen.⁵²

Bereits die Musikbegleitung bei der Berliner Premiere Ende November 1922, bei der das berühmte Nebe-Quartett neben romantischem Liedgut auch Studenten- und Volkslieder zum Besten gibt, wird in der Presse hervorgehoben: „Die schönen Rheinlieder verfehlten ihren Eindruck beim Publikum nicht, und da auch der Film selber schon, namentlich in seinen Kulturbildern, starke Gefühlswerte hat – besonders Blücher erweckte frenetischen Beifall –, so war diese Premiere ein großer Erfolg.“⁵³ Auch ein besonderer Effekt – nämlich das Innehalten der Musiker – am emotionalen Kulminationspunkt des Geschehens wird bei der Berliner Vorführung angesprochen: „Als irgendwo am Rhein Besatzungstruppen gezeigt wurden, verstummte das Orchester, um die patriotische Stimmung des Publikums nicht zu unkluger Ekstase hinzureißen.“⁵⁴

Im Bericht eines französischen Delegierten über die Vorführung des Rheinfilms im Januar 1923 in Mannheim wird neben dem festlichen Rahmen mit Rezitationen aus Goethes Werken die starke Wirkung der Orchestermusik und der Gesangeinlagen unterstrichen; die patriotische und nationalistische Begleitung des Films hätte große Begeisterung bei den 700 bis 800 Besuchern im Saal ausgelöst und dazu geführt, dass Teile des Publikums am Ende „Deutschland, Deutschland über alles“ sangen.⁵⁵ Das 1841 von Heinrich Hoffmann von Fallersleben im Exil geschriebene „Deutschlandlied“ war nur wenige Monate zuvor, im August 1922, von Reichspräsident Friedrich Ebert zur Nationalhymne bestimmt worden, so dass das Absingen des Liedes mit seiner Beschreibung von Einigkeit und Recht und Freiheit und brüderlichem Zusammenhalt in Zeiten der Ruhrbesetzung durchaus auch als Bekenntnis zur Republik verstanden werden darf – umso mehr, als das Absingen der Hymne im besetzten Rheinland verboten ist. Dass die Entstehung des Liedes mit der Rheinkrise von 1840 und der dadurch verstärkten deutsch-französischen Animosität zu tun hat und in den Versen „Deutsche Frauen, deutsche Treue, / Deutscher Wein und deutscher Sang“ auf den Rhein angespielt wird, sei angemerkt – ebenso aber, dass das Wort „Rhein“ im Lied nicht vorkommt.

52 Dazu Stephanie Kleiner: Klänge von Macht und Ohnmacht. Musikpolitik und die Produktion von Hegemonie während der Rheinlandbesetzung 1918 bis 1930. In: Sarah Zalfen, Sven Oliver Müller (Hg.) *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914–1949)*. Bielefeld, 2012, S. 51–83; siehe auch die Einleitung der Herausgeber: Eine Fortsetzung des Krieges mit musikalischen Mitteln? Hegemoniale Funktionen von Musik im Europa der Weltkriege. In: Ebd., S. 9–30.

53 Hi.: *Der Rheinfilm*. In: *Vossische Zeitung* (Berlin), Nr. 572, 3.12.1922.

54 Oly [Fritz Olimsky]: *Erstaufführung des Rheinfilms*. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, Nr. 539, 30.11.1922.

55 AN AJ 9/5463, Bericht des Delegierten Mennetier aus Ludwigshafen vom 15.1.1923.

In Heidelberg sind zum Film „Gesangsvorträge von den Herren Robert Moser und Rinderspacher vom Stadttheater Heidelberg“ zu hören.⁵⁶ Wie in Mannheim klingt die Vorstellung aus im Deutschlandlied.⁵⁷ In Karlsruhe erklingt zu Beginn zunächst Ludwig von Beethovens Triumphmarsch zum Trauerspiel *Tarpeia*; der Rheinfilm wird danach „von äußerst stimmungsvoller Musik und von trefflich vorgetragenen Gesängen“ begleitet.⁵⁸ In Freiburg spielt die Hauskapelle „die alten schönen Rheinlieder [...] im Verein mit einem Männergesangsquartett und einer Solistin“.⁵⁹

Welche Lieder und Melodien den Rheinfilm in den Kinos begleiten und die patriotische Begeisterung anfeuern, ist im Einzelnen nicht bekannt – und ist vermutlich auch von den besonderen Bedingungen vor Ort, den Möglichkeiten der Kinobetreiber und der engagierten Musiker abhängig. Der Film selbst liefert allerdings Anhaltspunkte: Wo es im dritten Teil um Heidelberg geht, werden gleich drei Studentenlieder in den Zwischentiteln zitiert: „Alt Heidelberg, Du feine“ nach dem Gedicht von Victor von Scheffel von 1852, „Bemooster Bursche zieh ich aus“ von Gustav Schwab (1814) und „Ich lobe mir das Burschenleben“, aufgezeichnet von Christian Wilhelm Kindleben im 18. Jahrhundert. Es liegt nahe, dass diese Lieder während des Films gesungen wurden oder zumindest ihre Melodie erklang. Gleiches gilt für zwei, im vierten Teil über Rheinhessen und den Rheingau zitierte Lieder: Goethes 1813 vertontes Gedicht „Ergo bibamus“ und Matthias Claudius’ „Rheinweinlied“ (um 1776), von dem eine Strophe im Zwischentitel zitiert wird: „Am Rhein, am Rhein, / da wachsen unsre Reben, / Gesegnet sei der Rhein! / Da wachsen sie am Ufer hin, / und geben Uns diesen Labewein.“ Nur spekuliert werden kann darüber, ob auch andere Teile des Liedes zum Vortrag kamen, etwa die zweite Strophe mit abfälligen Versen über Ungarn, Polen und Frankreich („Er [der Wein] kommt nicht her aus Hungarn noch aus Pohlen, / Noch wo man Franzmännisch spricht; / Da mag Sanct Veit, der Ritter, Wein sich hohlen, / Wir hohlen ihn da nicht.“).

Im sechsten Teil dürfte es bei der Erwähnung von Ernst Moritz Arndts „Vaterlandslied“ (1812) nicht beim zitierten Vers, „Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte“, geblieben sein. Vermutlich folgten aus dem Lied noch weitere Teile. (Die erste Strophe lautet: „Der Gott, der Eisen wachsen liess, / der wollte keine Knechte, / drum gab er Säbel, Schwert und Spieß / dem Mann in seine Rechte; / drum gab er ihm den kühnen Mut / den

56 Anzeige für *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* in Heidelberger Neueste Nachrichten, 1.2.1923.

57 Vgl. die Rezension von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* in Heidelberger Neueste Nachrichten, 30.1.1923. Eine identische Besprechung erschien auch in der Badischen Post (Heidelberg) vom 30.1.1923.

58 Rezension in Karlsruher Tagblatt, 4.3.1923.

59 Rezension in Freiburger Zeitung, 8.5.1923.

Zorn der freien Rede, / daß er bestände bis aufs Blut / bis in den Tod die Fehde.“)

Man kann sich ausmalen, welche Wirkung solche Verse hatten in einer Situation, in der das Feindbild klar war und Politiker, Journalisten und sonstige Meinungsführer an die nationale Einheit und die Bereitschaft zum Abwehrkampf appellierten. In diesem Zusammenhang muss es nur allzu verlockend gewesen sein, noch andere, nicht allein in Studentenkreisen populäre Rheinlieder des 19. Jahrhunderts im Kino zu spielen, die in ihrer Anrufung des Rheins mal mehr die patriotische Inbrunst akzentuieren (etwa in Nikolaus Beckers Lied „Der freie deutsche Rhein“ von 1840: „Sie sollen ihn nicht haben, / den freien deutschen Rhein, / ob sie wie gierige Raben / sich heiser danach schrein.“), mal mehr den poetischen Überschwang und die Weinseligkeit (so in Otto Julius Inkerkmanns „Rheinlied“ von 1848: „Strömt herbei, ihr Völkerscharen, / An des deutschen Rheines Strand. / Wollt ihr echte Lust gewahren / Sucht sie nur im Rebenland. / Nur am Rheine will ich leben. / Nur am Rhein geboren sein. / Wo die Berge tragen Reben / Und die Reben goldnen Wein.“). Nicht selten verbinden die Rheinlieder beides – Weinseligkeit und patriotische Inbrunst – mit einer antifranzösischen Stoßrichtung, wie Georg Herwegh in seinem „Rheinweinlied“ (1840): „O edler Saft, o lauter Gold / Du bist kein ekler Sklavensold / Und wenn ihr Franken kommen wollt / So laßt euch vorher schreiben / Hurrah, hurrah der Rhein / Und wär’s nur um den Wein / Der Rhein soll deutsch verbleiben.“

Die Musik, die im Kino in Verbindung mit bestimmten Bildern zu hören war, wurde von den Franzosen im besetzten Gebiet aufmerksam verfolgt, weil sie unkontrollierbare Emotionen auslösen konnte. Es wurden neben Filmen auch Musikstücke verboten, beispielsweise das Abspielden von Militärmärschen und Nationalhymnen durch das Kinoorchester.⁶⁰ Die im Rheinfilm zitierten Studentenlieder zeigen zwar, dass keineswegs alle Lieder darauf abzielten, antifranzösische Ressentiments zu fördern. Gleichwohl mochte auch die Verwendung solcher Studentenlieder dazu taugen, als typisch deutsch geltende Gemüts- und Stimmungswerte zu wecken und die mit dem Rhein assoziierte Trias aus Wein, Weib und Gesang national aufzuladen.

Fazit

Folgt man der Einschätzung von Wilhelm Kreutz, so war die behördlich angeregte oder geförderte Filmpropaganda zur Rheinland-Thematik „nur auf dem Sektor der Lehr-, Kultur- und politischen Aufklärungsfilm zu mindest bis Mitte der 1920er Jahre erfolgreich“.⁶¹ Auch wenn man einwenden kann,

⁶⁰ Vgl. Kreutz: *Der Film als Medium*, S. 328–329.

⁶¹ Vgl. ebd., S. 321.

dass die Kriterien, nach denen ein Film als erfolgreich oder erfolglos bezeichnet wird, ebenso ungeklärt sind wie die Langzeitwirkung von Bildern und visuellen Argumenten, kann man dieser Einschätzung wohl ebenso im Fall von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* wie im Fall der Kurzfilme von Hans Cürlis zustimmen. Diese konnten schnell und im Vergleich mit Spielfilmen billig realisiert werden und waren aufgrund ihrer Kürze für die Mehrfachauswertung gut geeignet. Sie ließen sich in Wochenschauen integrieren, zu längeren Filmen kompilieren und waren bei Vortragsreisen und außerhalb des regulären Kinoprogramms einsetzbar. Umgekehrt kamen etliche Spielfilmprojekte mit antifranzösischer Stoßrichtung nicht über die Planungsphase hinaus, obwohl sie von Behörden und Vereinen temporär gewünscht und gefördert wurden.

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart traf offensichtlich den Nerv der Zeit um 1922/23, als die deutsch-französischen Beziehungen aufgrund der Situation im Rheinland und im Ruhrgebiet einen Tiefstand erreichten. Die deutsche Propaganda reagierte darauf mit vielerlei Filmen, die unmittelbar das Vorgehen der Franzosen an Rhein und Ruhr anprangerten und in antifranzösische Emotionen umzuleiten suchten. Von dieser Form des agitatorischen Propagandafilms unterschied sich der Rheinfilm mit seiner Einheitsrhetorik zwar nicht diametral, aber doch ganz erheblich. Dass er in diesem Zusammenhang erfolgreich war, verdeutlichen seine lange Laufzeit, die vielfach positiven Kritiken und die begeisterten Publikumsreaktionen. Film- und ästhetikgeschichtlich ist er darüber hinaus relevant, weil er ein neues Filmformat, den abendfüllenden Kulturfilm, etablieren half. Dass der Rheinfilm Konkurrenten auf den Plan rief, die das Muster – die Verknüpfung geographischer, kulturgeschichtlicher und politischer Aussagen in einer Erzählung – unmittelbar nachahmten, kann zugleich als Beleg für seine wegweisende Ästhetik und seinen Erfolg verstanden werden.⁶²

Betrachtet vor dem Hintergrund der Besetzung des Rheinlands und des Ruhrgebiets, fallen die Wechselwirkungen zwischen *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* und der aktuellen politischen Situation sowie zwischen nationalen „Kundgebungen“ im Kino und der Zitierung emotional besetzter Musikstücke im Film und ihrer offenbar sehr wirkungsvollen Auf-führung im Kinosaal ins Auge. Dabei bildeten die didaktisch-pädagogische,

⁶² Nur wenige Monate nach *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* wurde ein ganz ähnlich strukturierter dreiaktiger Kulturfilm *Der Rhein*, produziert von Carl Rudolph Saalburg, zugelassen, der mit den Worten beginnt: „Der Rhein ist der Träger der deutschen Kulturentwicklung, wie kein anderer Strom des Reiches. Vom Rhein ist des Reiches Herrlichkeit ausgegangen und zu ihm ist sie nach heißem Kampfe um seinen Besitz zurückgekehrt. Der Rhein ist für alle Zeiten das Wahrzeichen der unverletzlichen Einheit der Stämme deutscher Nation.“ Vgl. Zensurkarte zu *Der Rhein* B. 6964 vom 2.2.1923 (BA-FA, Schriftgutsammlung).



Fig. 6: Anzeige für den Ufa-Kulturfilm *Wein, Weib und Gesang* (1924) (Aus: Das große Bilderbuch des Films. Hg. v. Film-Kurier, Berlin o.J., S. 371).

die historisch-gleichnishafte und die touristische Anlage des Films keinen Widerspruch, sondern ergänzten sich. Die hier verfolgte propagandistische Strategie setzte auf weniger aggressive Reize als andere zeitgenössische Propagandafilme und erreichte damit ein Massenpublikum. Nicht allein für die nationale Rechte war der Rhein ein ideologisch besetzter Gegenstand, ein „von Gemüts- und Stimmungswerten gründerter Großkomplex“, so dass die im Film angesprochenen Mythen und Legenden „gar nicht im zeitgeschichtlichen Sinne nachgerüstet oder gar aktualisiert werden [mussten], um das Publikum zu erreichen“. ⁶³ Der Film konnte sich seiner Adressaten sicher sein; eine deutlichere propagandistische Ansprache war nicht nötig.

Auffällig nimmt in den Jahren nach dem Erfolg von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* die Zahl von Filmen zu, deren Handlung am Rhein angesiedelt ist und die bereits im Titel auf populäre Lieder und Schlager anspielen – und die, wie der Rheinfilm, oft auch ein touristisches Anliegen haben. ⁶⁴ Neben dem Ufa-Kulturfilm *Wein, Weib und Gesang* (1924), dessen

⁶³ Kreimeier: Geographisch-politisches Laufbild, S. 54–55.

⁶⁴ Die Vorstellung von Sehenswürdigkeiten und touristisch interessanten Regionen ist freilich keine Erfindung von *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* und prägt neben vielen anderen Kulturfilmen beispielsweise auch den ungefähr parallel entstandenen und ebenfalls eine aktuelle und eine historische Handlung verschränkenden Spielfilm *Das Glück*

Titel an den gleichnamigen Walzer von Johann Strauß von 1869 ebenso erinnert wie an die Verse „Deutsche Frauen, deutsche Treue, / Deutscher Wein und deutscher Sang“ aus dem Deutschlandlied, gilt das auch für Spielfilme wie *Die Wacht am Rhein. Aus des Rheinlands Schicksalstagen* (1925), *Grüss mir das blonde Kind am Rhein. Ein Film aus Rheinlands freudigen und ernstesten Tagen* (1925), *O alte Burschenherrlichkeit* (1925), *Das Herz am Rhein* (1925), *Deutsche Herzen am deutschen Rhein* (1926), *Hast Du geliebt am schönen Rhein* (1927) und *Die Lindewirtin am Rhein* (1927).

Wichtige Entstehungsfaktoren sind die rheinischen Jahrtausendfeiern von 1925, die an die militärische Eroberung des Herzogtums Lothringen durch den ostfränkischen König Heinrich I. im Jahr 925 erinnern, sowie die Räumung der ersten Besatzungszone.⁶⁵ Während sich die deutsch-französischen Beziehungen zu diesem Zeitpunkt bereits entspannen, geraten viele Filmvorführungen in diesem Zusammenhang zu nationalen Kundgebungen. Nach dem Ende der Ruhrbesetzung und den Verträgen von Locarno wächst in Deutschland neben den politischen und wirtschaftlichen Möglichkeiten das nationale Selbstbewusstsein; es macht sich zusammen mit der zunehmenden Nationalisierung und „inneren Militarisierung“ auch in Filmen und in den Kinosälen bemerkbar. Die französischen Besatzungsbehörden stellen einen Stimmungswandel in der Öffentlichkeit fest.⁶⁶ Anlässlich der vorzeitigen Räumung des Rheinlands im Jahr 1930 steigt die Zahl der Rheinfilme noch einmal signifikant an.

am Rhein (1921). In einem Zwischentitel wird auch kurz auf die Besetzung von Koblenz hingewiesen (namentlich genannt ist ein General Alland; vermutlich handelt es sich um einen Schreibfehler, und es ist der amerikanische General Henry Tureman Allen gemeint). Im Vordergrund stehen aber die Schönheit der Landschaft; diverse Lieder – u.a. von Ludwig Uhland – werden zitiert. Vgl. Zensurkarte zu *Das Glück am Rhein* B. 4794 vom 24.11.1921 sowie BA R 1603/2388, Protokoll der 5. Rheinischen Kulturkonferenz vom 1.9.1920, BA R 1603/2602, Programmheft zu *Das Glück am Rhein* und Kreutz: Der Film als Medium, S. 309–310.

⁶⁵ Vgl. Kreutz: Der Film als Medium, S. 294–296 und Nagl: Die unheimliche Maschine, S. 219. Zu den Feierlichkeiten siehe Gertrude Cepl-Kaufmann (Hg.): Jahrtausendfeiern und Befreiungsfeiern im Rheinland. Zur politischen Festkultur 1925 und 1930. Essen 2009.

⁶⁶ Vgl. AN AJ 9/5464, Note vom 20.4.1925 und Stadtarchiv Koblenz 623/5114, Mitteilung des Oberdelegierten von Koblenz an den Koblenzer Oberbürgermeister vom 21.4.1925.

Stadt, Land, Kino: Heidelberg, Straßburg, Karlsruhe und Ladenburg

Kinos in Straßburg 1900–1970

Der Ursprung des Spektakels (1896–1906)

Das Kino kommt in wenig auffälliger Art und Weise nach Straßburg. Es entsteht zwar zum Vergnügen, hat aber Probleme, sich dem Publikum hierzu anzubieten.

Erster Auftritt in einem Straßburger Kabarett

Im Elsass lässt das Kino sich erstmals an einem Ort des Vergnügens blicken, der voller Gesang, Lachen und Tanz ist: In den *Variétés Théâtre* von Straßburg, die in einer Straße mit dem hübschen Namen Rue du Jeu-des-Enfants (*Straße der Kinderspiele*) ansässig waren. Es war der 15. Juni 1896.

Die *Variétés Théâtre* waren sehr beliebte „Säle für Vergnügungsveranstaltungen und Tanz“. Man konnte dort Taschenspielern, Sängern, Akrobaten und Vorführungen von Musikern aller Art applaudieren. An Samstagen und Feiertagen wurde getanzt. Kurz: Man amüsierte sich dort sehr gut und oft, und das Haus hatte einen schlechten Ruf bei den Stiftsherren von Saint Pierre-le-Vieux, die in der gleichen Straße residierten.

Ein Pionier, zwischen Paris und Berlin

Dennoch werden die *Variétés Théâtre* als Wiege des Kinos in die Geschichte eingehen, und dies dank ihres Direktors Georges Bruckmann. Das ist kein Zufall, denn Georges Bruckmann war ein wahrer Experte für das Spektakel, der die großen europäischen Vergnügungsstätten bereiste. Er ließ sich von den *Folies Bergère* in Paris bezaubern und für sein Programm inspirieren. Er kannte auch den *Wintergarten* in Berlin sehr gut, zu dessen Bewunderern er zählte. Im *Wintergarten* fand am 1. November 1895 die erste kinematografische Vorführung vor zahlendem Publikum statt. Seine Entscheidung sowohl

für das Kino als auch für das Vorführverfahren von Lumière wurde wahrscheinlich durch seine Erfahrungen in beiden Städten, in Paris und Berlin beeinflusst: Im *Wintergarten* konnte er die Idee des Kinos aufnehmen; in Paris wurde er von den Lichtspielvorführungen nach dem Patent von Lumière überzeugt, die viel weniger umständlich waren als das *Bioskop* von Skladanowsky, das anfangs in Deutschland verbreitet war.

Ein Nicht-Ereignis

Danach kündigt Georges Bruckmann in der Presse an:

„In den *Variétés Théâtre* täglich Vorführung der neuesten Erfindung: Animierte Bilder. Vorstellung von 11 Uhr bis 17 Uhr und von 18 Uhr bis 22 Uhr zu jeder halbe Stunde. Eintritt 1 Mark.“

Die Presse jedoch, die mit den Honoratioren zur Vorpremiere am 15. Juni eingeladen worden war, berichtete nur verhalten über das Ereignis. Man erwähnte die neue Attraktion in der *Straßburger Post*, und betonte die „faszinierenden und originellen“ Vorstellungen, „auch wenn diese Erfindung noch Mängel aufweise“. Das *Journal d'Alsace* stellt den „*Omnigraphen*“ ebenfalls eher zurückhaltend vor, der „eine Bewegung aufzeichnet, die lebendig wirkt und mit großer Genauigkeit die lebende und bewegte Natur aufzeichnet.“ Der Vorführer kam aus Paris, hieß Désiré Kahn, und bot dem Publikum verschiedene Motive an: *Schmiede bei der Arbeit*, *Schlangentanz (Danse serpentine)*, *Straße in Paris*, *Szene im Hydepark*, u.s.w. „Der *Omnigraph* ist die große Kuriosität unserer heutigen Zeit“, raunte das *Journal d'Alsace*.

Dennoch blieben die animierten Fotografien nicht lange auf der Projektionswand. Selbst nach Halbierung der Eintrittspreise wollten die Vorführungen sich einfach nicht rentieren. Georges Bruckmann setzte sie am 27. Juni, nach nicht einmal zwei Wochen, ab.

Zur Unterhaltung in den Bars

Gering geschätzt in Kabarett und Variété, sucht sich das Kino nun seinen Platz im Bistro. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren die Bars in Straßburg bereits Vergnügungsorte für die Bevölkerung und folgen der Tradition des *Café Concert*.¹ Im Elsass lockten zahlreiche *Bierstubs* ihre Kunden durch verschiedene Unterhaltungsmöglichkeiten, besonders musikalischer Art, mit einer deutlichen Vorliebe für das *Große Militärkonzert*. Man muss hier er-

1 Das *Café Concert* war „ein Saal für musikalische Veranstaltungen und eine Gastwirtschaft, in der sich ein Publikum versammelt, das mit dem Verzehr von Speisen und Getränken zugleich für den Genuss von Romanzen und Liedern oder Stücken aus Opern bezahlt“ (Großes Wörterbuch Larousse aus dem 19. Jh.).

wähnen, dass in Straßburg zahlreiche Regimenter stationiert waren, dass jedes Regiment seine Musiker hatte, und dass die Pächter der Gastwirtschaften diese zu günstigen Preisen engagieren konnten.

Für den 1. Oktober 1896 kündigte das *Bratwurstglöckle* an der Place Kléber in Straßburg eine Vorführung „lebender Photographien“ als „größte und interessanteste Erfindung unserer neuesten Zeit“ an; sie sollten ganztägig ohne Unterbrechung von zehn Uhr morgens bis zehn Uhr abends laufen.

Die erste Veranstaltung fand schließlich am 3. Oktober 1896 statt. Die Presse berichtete nicht über diese Darbietung, aber ab dem 4. November findet man in den *Straßburger Neuesten Nachrichten* (der lokalen Tageszeitung, der Vorgängerin der *Dernières Nouvelles d'Alsace*) eine Anzeige einer Kölner Firma, die verspricht, die Käufer eines Geräts namens „JOLY“ für kinematografische Aufführungen könnten ein Vermögen machen. Einen Monat später führte der Kinematograph im *Bratwurstglöckle* täglich *Der Zar und seine Ehefrau auf der Place de la République* vor. Ob diese Vorführungen erfolgreich waren, ist nicht bekannt, aber sicher ist, dass sie nur von vorübergehender Bedeutung waren.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass Ende des 19. Jahrhunderts das Kino Schwierigkeiten hatte, in den Gaststätten Fuß zu fassen, auch wenn man es dort am häufigsten antraf. Wahrscheinlich war es noch zu jung und unbekannt. Aber der ‚come-back‘ ließ nicht lange auf sich warten

Eine Jahrmarktattraktion

Die elsässischen Jahrmärkte werden als *Messti* bezeichnet. Jedes Dorf, jeder Vorort, organisierte einmal im Jahr seinen Jahrmarkt. Man aß dort, tanzte, schaute sich die Attraktionen an. Sehr erfolgreich waren beispielsweise Panoramen. Das waren Darstellungen von Landschaften oder historischen Szenen, die zunächst in gemalter, dann in fotografischer Art hergestellt wurden. Die Zuschauer betrachteten die Vorführung durch ein Guckloch, hinter dem die Dias in festgelegter Reihenfolge zum Vorschein kamen. So ermöglichte die *Manège de Dölle* auf dem *Messti* von Schiltigheim (einem Ort bei Straßburg) im August 1896 das Bewundern von Ansichten, die „auf Glas festgehalten, ästhetisch und naturgetreu wiedergegeben sind, und dank eines rotierenden Systems projiziert und automatisch verändert werden, so dass der Zuschauer der Vorführung im Sitzen folgen konnte, ohne den Platz zu wechseln.“ Einige Monate später findet man dieses Panorama in der Nähe der Kasernen in Colmar wieder. Es war der Vorgänger des Kino-Karussells.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts tauchten auf den *Messti* echte Kinobuden auf, die anstelle der Einzelbetrachtung die gemeinsame Wahrnehmung setzten. Die Projektionen wurden im Innern von Planwagen präsentiert, wo



Fig. 1: Das Kino richtet sich im Bistro ein; die Architektur bleibt jene einer Kneipe und die Tische bleiben an Platz. Die Stühle jedoch beginnen sich wie im Kinosaal anzuordnen, um die Sicht auf die Leinwand zu erleichtern (private Sammlung).

man auch andere Kuriositäten bewundern konnte, z. B. die Frau mit Bart oder den dicksten Mann der Welt. Diese Wander-Panoptiken fuhren das ganze Elsass ab, und sie galten als Missionare des Kinos außerhalb der Großstädte.

Die Schaubude des Straßburgers Valentin Lapp war besonders schön. Sie scheint 1905 teilweise durch einen Brand zerstört worden zu sein, was dazu führte, dass sein Eigentümer sich ein neues, noch prunkvolleres Arrangement zulegte. Der Aufbau beider Anlagen war derselbe: Im Zentrum die hell erleuchtete Kasse, üppig dekoriert und von zwei Engeln flankiert. Auf den beiden Seiten der Kasse befanden sich Ein- und Ausgang. In dem späteren Vorführsaal begrüßten zwei riesige Frauenstatuen (ca. 3 m hoch) den Besucher mit großen Blumenkränzen. Rechts vom Saal befand sich die Technik: Die Maschine, die den für die Projektion notwendigen Strom erzeugt. Links die prunkvolle Orgel, die die Vorführung mit Musik begleitete. Valentin Lapp ließ sie in Deutschland von einem der besten Orgelbauer Europas für zehntausend Goldmark durch Ruth und Sohn in Waldkirch/Baden bauen. Die Orgel und der technische Teil waren dieselben wie im alten Vorführsaal, was beweist, dass der Brand nicht das komplette Gerät zerstört hatte. Die ganze Vorderansicht des neueren Vorführsaals, wo die kurvigen Linien des Jugendstil dominieren, war vollständig mit gemalten oder skulptierten Motiven dekoriert; hier fanden sich Statuen, die Engel und Glücksgötter darstellen. Von Hunderten von Glühbirnen beleuchtet, wirkte es in der Nacht märchenhaft. Dieses Wunder aus Tausenden von Einzelteilen stellte einen unschätzbaren Wert dar. Eine Postkarte, auf deren Rückseite das Programm

von Lapps Wanderkino gedruckt wurde, belegt: Es handelte sich in der Tat um *Lichtspiele*.

Neben den *Messti* auf den Dörfern fanden wie überall in den Städten Jahrmärkte zu bestimmten festen Terminen statt. Man sah dort Schausteller von anderswo, Deutsche, Holländer und Schweizer in erster Linie: Es scheint, dass die Vogesen eine unüberwindbare Grenze für die Wander-Schausteller darstellten, wahrscheinlich aus rechtlichen Gründen. Am *Kronenburgerring*, in einem Vorort von Straßburg, der für seine Bierproduktion berühmt war, kam im Juni 1905 der „BIOGRAPH von KLING“ an, der Vorführungen speziell nur für Männer oder Frauen oder auch für Wissenschaftler anbot. 1907 tauchte dann der „ROYAL BIO von H. HIRDT“ auf, die „größte und vornehmste kin. [kinematographische] Vorstellung des Kontinents“, der „spezielle Vorführungen – Paris am Abend, für Personen über 18 Jahre“ anbot.

Schließlich kamen auch sehr große Kino-Paläste auf die großen europäischen Jahrmärkte und Messen. „THE OCEANIC VIO and Co“, der sich als „the greatest Cinematograph Show on the World“ bezeichnete, beehrte das Elsass zu Beginn des Jahrhunderts mit seiner Anwesenheit. Die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts waren der Höhepunkt des Wander- oder Jahrmarktkinos.

In den Schauspielsälen: Erste Vorführungen vor großem Publikum

Im Juni 1900 präsentierte die *Deutsche Mutoskop- und Biograph-Gesellschaft* aus Berlin im großen Saal des *Théâtre de l'Union* in Straßburg (nicht mit dem Union Theater oder U.T. zu verwechseln, das 1914 öffnet) deutsche und internationale Nachrichten, vor allem auch Papst Leo XIII., in Person. Das vornehme Thema entsprach dem Rahmen, in dem die Vorführung stattfand: Das *Union* war ein schöner Gebäudekomplex, der im Herzen der Stadt am Ufer des Ill (Quai Kellermann) lag; er war 1895 von der Katholischen Kirche erbaut worden und verfügte unter anderem über ein Hotel, diverse Versammlungs- und Veranstaltungsräume, darunter auch einen Theatersaal im Erdgeschoss.

Die holländische Gesellschaft *Gebrüder ALBERTS*, die Werkstätten in Breda und Paris hatten, präsentierte „lebende, farbige und sprechende Bilder“, darunter Goethes *Faust*, *Der Walfang* sowie *Dressierte Elefanten*, im Juni 1907 im Palais des Fêtes in Straßburg vor zweitausend begeisterten Zuschauern.

Diese denkwürdige Vorführung hatte wichtige Folgen für die Geschichte des regionalen Kinos. An diesem Tag verliebten sich zwei der Zuschauer in

die „bewegten Bilder“ und beschlossen, in Straßburg das erste feste Kino zu gründen, das einige Wochen später eröffnen sollte.

Der Kinematograph wird sesshaft und zieht in den Krieg (1907–1930)

Nach einem Jahrzehnt des Herumirrens wird der Kinematograph sesshaft. Die Vorführungen werden regelmäßig und finden an festen Orten statt. Das Kino lebte zunächst neben und mit anderen Medien. Dann emanzipierte es sich, wobei der frühere Partner oft vollständig verstoßen wurde. 1914–18 zieht das Kino in den Krieg. Im Anschluss daran wird es bürgerlich und macht es sich bequem.

Die Niederlassung (1907–1914)

Warum?

In diesem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts ist es ein allgemeines Phänomen: Man findet es überall in Deutschland, aber auch in Frankreich, Belgien und den USA. Das liegt an einer revolutionären Veränderung der Verwertungsbedingungen. Der Beschluss der großen internationalen Filmproduzenten, Pathé an erster Stelle, eigene Filme nicht mehr zu verkaufen, sondern zu vermieten, verändert die gesamte Situation des Kinogewerbes. Man muss nun nicht mehr viele Kilometer fahren, damit ein Film sich amortisiert, den man verschiedenen Zuschauergruppen zeigt. Anstatt einen Film zu kaufen, kann der Kinobetreiber nun für das gleiche Geld mehrere Filme mieten. Sein Ziel besteht nun darin, sein Publikum immer wieder an den gleichen Ort zu bringen, damit es sich ständig neue Programme anschaut. Das Sesshaftwerden und das Auftauchen der ersten Kinosäle ist das Ende des Wander-Kinos. Schausteller wie Valentin Lapp müssen ihre Menagerie verlassen und Säle kaufen (in diesem Fall das *Central*, das spätere *UGC Capitole*, in Straßburg).

Es gibt im Elsass einen Vorläufer, und diese Ausnahme bestätigt die Regel: Hansberger aus Mulhouse. Er hatte das Kino bei der Weltausstellung 1900 in Paris entdeckt. Das Kino mit einer riesigen Leinwand der Brüder Lumière war die Hauptattraktion der Ausstellung gewesen. Zurück im Elsass, blieb der Restaurantbesitzer aus dem Département Haut-Rhin der Kino-Idee treu und beschloss, feste Vorführungen zu organisieren; die ersten fanden 1906 statt. Das Sesshaftwerden zu diesem frühen Zeitpunkt ist dadurch zu erklären, dass Hansberger auf lokaler Ebene das System von Pathé übernommen hatte: Da er als Erster eine Reihe von Filmen gekauft hatte, wird er nun zum ersten Verleiher im Elsass. Er besaß einen Vorrat an Filmen, der ihn in die

Lage versetzte, ein immer wieder aktualisiertes Programm in seinem eigenen Etablissement *Wintergarten* (später *Thalia*) in Mulhouse zu spielen.

Aber die bei weitem häufigere Form der stationären Kinos ergab sich durch das Zusammenspiel mit Brauereien.

Die Brauerei-Kinos: Eine elsässische Initiative

Im Elsass gab es zahlreiche Brauereien, und zu dieser Zeit produzierten sie häufig nicht nur Bier, sondern verfügten auch über einen Brauereiausgang. Diese werden, wie in Belgien, einem anderen großen Biererzeugerland, zum bevorzugten Zuhause des neu entstehenden Kinos. Fast alle elsässischen Kino-Betreiber der ersten Generation sind Herbergen-Besitzer oder Pächter einer *Bierstube*: Hansberger in Mulhouse, Hochwelker in Colmar, Muller in Molsheim, Flugel in Sélestat, Schneider in Bischheim, Kempf in Munster usw. Das Kino wird im Hauptsaal einquartiert. Die Leinwand ist ein Laken, das über eine der Wände gespannt wird. Die Kunden sitzen auf Stühlen hinter den großen Tischen, an denen sie bequem ihr Essen verzehren können. Im *Thomasbrau* in Straßburg gibt es Tische und Stühle, die parallel zur Leinwand stehen, aber dies war nicht immer der Fall, wie die Zeichnung eines Innenraums der *Walhalla* oder das Foto eines Saals aus Sarre-Union zeigen. In Wirklichkeit dienten diese großen Säle über einen langen Zeitraum als Vorgänger heutiger kommunaler Mehrzweckhallen.

Oft befindet sich das Kino direkt neben der Brauerei: In Bischheim, einem Vorort von Straßburg, werden zum Beispiel die Vorführungen zunächst im Saal der Herberge organisiert, später errichtet man speziell für das Kino einen eigenen Anbau. Der *Kinematograf* befand sich daher direkt neben der Wirtschaft *Zum goldenen Löwen*. Die beiden Aktivitäten ergänzten sich sehr gut, und Bierkrüge gehören zum Kinospass, sei es während der Vorführung (zahlreiche Kinos behielten lange die Gewohnheit bei, Biere im Saal zu servieren), oder in der Pause. Kinos wie das *CBK* („Cinéma Brasserie de la Krutenau“) in Straßburg entwickelte eine besonders trickreiche Idee: Mit jedem Programmheft wurde ein Tablett oder ein Krughalter abgegeben, damit die Zuschauer ihr Bier abstellen konnten.

Kinos befanden sich manchmal auch in bescheidenen Räumlichkeiten in der Nähe der Brauereien, wie im Fall des *Eldorado* in Straßburg, das *hinter der Taverne* in der Nähe der Place Kléber entsteht, und zwar nicht in einem „großen und schönen Gebäude“, wie die Werbung versprach, sondern in einer Art Schuppen. Es war nicht von Bedeutung: Das Kino konnte sich im Stadtviertel durchsetzen und blieb für mehrere Jahrzehnte am angestammten Ort.

Aber bald darauf nimmt, besonders in den großen Städten, die Filmvorführung den ganzen Raum ein. In Straßburg verdrängt es alle anderen Attraktionen, nachdem es das Programm der *Variétés Théâtre* und des *Eden* in Schwung gebracht hat. Die beiden Kabaretts werden zu Filmtheatern – interessant ist dabei, dass diese beiden Häuser ursprünglich Eigentum derselben Person waren. Sie gehörten Georges Bruckmann, der zum ersten Mal das Kino nach Straßburg gebracht hatte.

Ein von der deutschen Verwaltung gegängeltés Kino?

Die Betreiber störten sich an einer deutschen Verwaltung, die ihrer Meinung nach strenger war als im Rest des Reichs. In Straßburg wollten die Behörden die Ausdehnung des Kinos einschränken, da es „dem Kult der Vergangenheit“ diene (die französischen Produktionen dominierten damals den Weltmarkt). Der *Polizeipräsident* von Straßburg war unbelehrbar und fest dazu entschlossen, die Eröffnung von Kinos zu verhindern. Ein Straßburger Betreiber, Charles Hahn, zog gegen ihn zu Felde. Am 15. September 1910 schrieb er an Hugo Zorn von Bulach, den Vertreter Kaiser Wilhelms II im Elsass. Er kündigt an, dass er kinematografische Vorführungen ohne Genehmigung organisieren werde, um eine richterliche Entscheidung zu erzwingen. Kinobetreiber Hahn erläuterte seine Argumentation und begann zu handeln.

Er erhält zunächst einige Genehmigungen von der lokalen Polizei, die vor so viel Entschlossenheit zurückschreckt: Hahn kann Freiluftvorführungen im Garten des *Wintergarten* organisieren, einem schönen Café, das sich im Erdgeschoss seines Hauses in der Rue de la Demi-Lune befand. Die Presse kündigt *Familienvorstellungen im Sommer-Kinematograph Kosmos* an. Dann gewährt man ihm im Jahr 1911 die Eröffnung eines neuen Kinos, des *Eldorado*, das sich neben seinem Haus befindet, unter der Bedingung, dass er sechsmal wöchentlich günstige Vorführungen zu Bildungszwecken organisieren solle. Zu einer Zeit, in der so vielen anderen diese Genehmigung verweigert wurde, hätte er sich damit zufrieden geben können. Aber Charles Hahn lässt nicht locker, um zu zeigen, dass er nicht für sich selbst, sondern für das Kino insgesamt kämpft: Hahn organisierte eine große Gegenoffensive und gründet die „KINEMATOGRAPHEN-INTERESSENGEMEINSCHAFT“. Im großen Saal der *Aubette* erläuterte Hahn in einer Ansprache am 18. April 1912 sein Ziel: Er kämpfe für das Kino, und er ziehe in den Krieg gegen Unvernunft, Vorurteile und Konformismus, gegen archaische Kräfte, die sich gegen Erneuerer und ihre Erfindungen stellen würden. Er argumentiert leidenschaftlich, wobei sein wichtigstes Argument ist, dass selbst der König von England, der deutsche Kriegsminister, der französische Erziehungsminister sich des Kinos bedienen. Sei dies nicht ein Beweis seines Wertes? Seine histo-



Fig. 2: Das Eldorado, 1911 gegründet von dem Straßburger Pionier Charles Hahn (private Sammlung).

rischen Argumente lauteten: Sieht man nicht, wie sehr sich alle lächerlich gemacht haben, die in der Vergangenheit gegen den Fortschritt gekämpft haben, sei es gegen den elektrischen Strom oder gegen die Lokomotive? Geografische Argumente: Alle Länder der Welt erlauben die Eröffnung von Kinos – warum nicht wir? Sogar politische Argumente: „Elsass-Lothringen hat Männer hervorgebracht und keine Slaven, und wenn wir diese Polizeidominanz reaktionslos hinnehmen, sollten wir uns schämen, Elsässer und Lothringer zu sein! Wir sollten uns keiner Polizeidiktatur unterwerfen!“

Charles Hahn beginnt den offenen Krieg. Trotz der Zugeständnisse der Verwaltung organisiert er, wie angekündigt, nicht genehmigte Vorführungen. Wie zu erwarten, wird Hahn vor Gericht gestellt – und er gewinnt! Aber er bezahlt einen hohen Preis: Während des Ersten Weltkrieges wird er für mehrere Jahre nach Deutschland ins Exil geschickt.

Die ersten „Kinematographen-Theater“: Eine deutsche Erfindung

Eine neue Art von Einrichtung erscheint zu Beginn des Jahrhunderts: Die ersten wirklichen Kinosäle, die im Elsass, und im ganzen damaligen Deutschland, als *Kinematographen-Theater* oder als *ständige Kinematographen-Theater* bezeichnet werden. Sie gehen nicht auf die Initiativen von Elsassern zurück, die sich davon ein Zusatzeinkommen versprechen, sondern sie sind Schöpfungen der kapitalistischen deutschen Unternehmen, die fast gleichzeitig in verschiedenen elsässischen Städten ansässig werden.

Im Dezember 1907 gründet Bayer aus Stuttgart den *Kinematograph International* in Straßburg. Das junge Unternehmen *Welt* aus Freiburg im

Breisgau, das 1906 gegründet worden ist, besitzt bereits Kinosäle in München, Köln, Nürnberg, Düsseldorf und Freiburg. 1908 eröffnet das Unternehmen die *Welt* an der Aubette in Straßburg, einen weiteren Saal in Mulhouse in der Rue du Sauvage, und 1909 einen nächsten Kinosaal in Colmar in der Rue des Deux-Clefs. Die *Aktiengesellschaft für Kinematographie und Filmverleih* nimmt im Jahr 1910 das *Palast Kinema* in Straßburg in Betrieb. 1913 weiht die *Continental Kinogesellschaft* mit viel Prunk das *Corso* in Mulhouse ein. Im gleichen Jahr siedelt sich die mächtige Gesellschaft von Paul Davidson, die *Projektion AG Union*, auch PAGU oder *Union* genannt, in Colmar an; bereits im darauffolgenden Jahr ist sie auch in Straßburg mit dem Kino U.T. vertreten. Das war zweifellos der Beginn einer neuen Ära.

Das Kino im Krieg (1914–1918): Deutscher Sieg auf den Straßburger Leinwänden

Im Jahr 1914 kommen die im Elsass gezeigten Filme hauptsächlich aus dem Ausland.² Es sind vor allem französische Filme, aber es gibt auch zahlreiche dänische sowie englische, italienische und bereits amerikanische Produktionen. Der Krieg ändert die Lage von Grund auf. Ende 1918 wird das elsässische Kino deutsch, was dazu führt, das die methodische Politik des Deutschen Kaiserreiches die ausländischen Bilder vertreibt. Es wird zudem zu einem politischen Instrument zu Diensten des Reiches, das selbst zum Produzenten von Propagandabildern wird.

Der Krieg wird durch Deutschland am 3. August 1914 erklärt; für die Kinos fällt der Termin in die Urlaubssaison. Viele haben ihre Tore zu Beginn des Sommers geschlossen. Im Herbst öffnen die Säle nach und nach wieder, zumindest in den großen Städten. Einige kleine Säle bleiben während des ganzen Krieges geschlossen, andere, wie der *Kaiserhof* in Haguenau, werden in ein Militärkrankenhaus umgewandelt. Dennoch nutzen die Politik und das Militär das Kino wo irgend möglich. Die *Archives Départementales de Strasbourg* haben die Beschlüsse aus Berlin zum Kino im Elsass aufbewahrt.

Die Zensur: Priorität den deutschen Bildern

Ende 1914 beginnt die Gleichschaltung. Am 15. Dezember 1914 verkündet der Kriegsminister einen Erlass zum Kino und sendet diesen ins Elsass³. Er

2 Ein zufällig gewähltes Beispiel sind die Kinoprogramme des 28. Februar und 2. März 1914 in den *Straßburger Neuesten Nachrichten*: Französische Präsenz mit Max Lindner und den Gaumont-Nachrichten, amerikanische Präsenz mit der Ankündigung des Kinetophon Edison in der kommenden Woche, dänische Präsenz mit Asta Nielsen und dem Regisseur Urban Gad.

3 A.B.R., 398 D 33, 23-7 a, Anlage Abschrift Kriegsministerium Nr. 2867/1114 Cl., Berlin, 15. Dez. 1914.

protestiert gegen „den oberflächlichen und faden Charakter der kinematographischen Schauspiele in dieser dramatischen Zeit“, gegen das Kino, das „wie Gift auf das gesunde Volk wirkt“, und das dieses Volk zerstöre. Er inkriminiert, dass „ein großer Teil der französischen und englischen Filme (...) erbärmlich sind, von der übelsten Sorte.“ Der Kriegsminister fordert daher, dass diese Filme aus dem Verkehr gezogen werden. Er wünscht, dass in „dieser schlimmen Zeit“ diese „so stark besuchten Theater (...) zur Verstärkung der Liebe zum Geburtsland und zur Förderung der guten Sitten“ genutzt werden.

Im Mai 1915 beschließt der Kriegsminister, dass die ausländischen Filme, die nach dem Beginn des Krieges gedreht worden sind, verboten werden⁴. In einem Schreiben fragt der *Kreisdirektor* bei dem Bürgermeister von Schiltigheim nach, ob die ausländischen Filme auch wirklich von den Plakaten in seiner Gemeinde entfernt worden seien, denn er werde nicht hinnehmen, dass „in den Kinos Filme aus Feindesländern gezeigt werden, die die öffentliche Meinung negativ beeinflussen“ (Schreiben vom 16. Oktober 1915). Der Kampf gegen die französische Einflussnahme durch das Kino weitet sich aus. Die Militärbehörden aus Straßburg informieren über die neuen Bestimmungen des Kriegsministers aus Berlin: Verbot, französische Vornamen auf Filmplakaten und in Filmprogrammen zu drucken, Verbot, französische Uniformen zu zeigen, und die Kontrolle der Einhaltung der Vorschriften durch das Polizeipräsidiums vor jeder Vorführung.

Einige Tage später wird die Zensur von Filmen über den Krieg von den Militärbehörden in Straßburg verstärkt⁵. Die Behörden des Reichs achten auf die Zensur von allen Themen, die an die historischen Beziehungen der beiden Provinzen zu Frankreich erinnern könnten. So geht der *Minister für Elsass-Lothringen* davon aus, dass Filme wie *Le Général Joffre donne un baiser fraternel à un vieil Alsacien von 1870* oder *Le Président Poincaré remet leurs drapeaux à deux nouveaux régiments en Alsace-Lorraine* „aufgrund der lokalen politischen Bedingungen nicht genehmigt werden dürfen, selbst wenn die Polizei in Berlin die Filme zulassen würde“. Dabei beklagt der Minister jedoch, dass dies eine Auffassung sei, „die er vergeblich seinen Untertanen aufzuzwingen versucht“.⁶

Die Militärzensur möchte auch Filme mit Titeln in ausländischer Sprache, besonders in französischer und englischer Sprache, verbieten, da „sie nicht objektiv sind und nicht der Ernsthaftigkeit unseres Zeitalters entsprechen“.⁷

4 Vgl. Erlass 2461/415C1, Berlin, 11. Mai 1915.

5 Vgl. Mitteilung vom 5. November 1915.

6 Vgl. Schreiben des Staatssekretärs Graf von Roedern an den Bezirkspräsidenten Straßburgs am 23. Dezember 1915.

7 Vgl. Mitteilung vom 15. Dezember 1914.

1916 wird die Zensur noch verstärkt: Ein Erlass vom 6. März 1916, der von den Militärbehörden in Karlsruhe⁸ unterzeichnet wird, fordert eine Unbedenklichkeitserklärung für jeden Film und eine obligatorische Kontrolle aller Filme und Plakate. Der Erlass belegt die Nichteinhaltung der Zensur mit harten Strafen: 1.500 Mark Bußgeld und ein Jahr Gefängnis. Am 24. August lenkt ein Schreiben des Innenministers aus Berlin die Aufmerksamkeit auf die moralische Gefahr gewisser Filme und Plakate und fordert, über die Situation in Elsass-Lothringen informiert zu werden.⁹ Der Reichstag selbst ist beunruhigt über die Situation.

Im Jahr 1918 gehen die Erlasse zur Zensur noch weiter: Ein neuer Text unterwirft „alle Filme, gleich ob sie im Heimatland, an der Front oder im Ausland gedreht worden sind“, der Zensur der Armee. Zu diesem Zweck kann der Generalstab die Spezialisten des Marineministeriums, des Kolonialministeriums, des Außenministeriums usw. hinzuziehen: „Die Zensursitzungen werden im Hauptkommissariat der Polizei abgehalten“. Die Zensurverordnung lässt nur wenige Ausnahmen zu: Sie gilt selbst für „militärische Informationsfilme“, die auch als „Propagandafilme“ bezeichnet werden – eine sehr aufschlussreiche Wortwahl.¹⁰

Die Propaganda

Um „gute Stimmung zu vermitteln“ und „die Liebe zum Vaterland zu stärken“, erstellen die deutschen Behörden ein Programm nach den offiziellen Idealen, gleichgültig, ob es sich dabei um Dokumentarfilme, Nachrichten oder Spielfilme handelt.

Die „Lehrfilme“ der Deulig

Die erste Verpflichtung besteht in der Nutzung und der Vorführung von Dokumentarfilmen und Bildern aus Deutschland. Am 12. September 1916 sendet der Bezirkspräsident von Straßburg ein Schreiben an die Polizeibehörden und die Leiter des Wahlbezirks Basse-Alsace,¹¹ das die Vorführung eines Lehrfilms im ersten Teil der Vorführung sowie von zwanzig Minuten „Naturansichten“ im zweiten Teil für obligatorisch erklärt. Diese zeigen nur Deutschland, Österreich-Ungarn und die Türkei, „damit unser Volk die na-

8 Vgl. Mitteilung, unterzeichnet mit „Der stellv. Kommandierende General Frdr. v. Manteuffel, Infanteriegeneral“. Manteuffel war der erste Statthalter von Elsass-Lothringen.

9 A.B.R., 398 D 33.

10 Vgl. Mitteilung des Kriegspresseamts, Oberzensurstelle: „Diese Regelung gilt auch für militärische Aufklärungs- (Propaganda-) Filme“, Berlin, 2. April 1918.

11 Vgl. ebd.

türlichen Schönheiten dieser Länder entdeckt und dies einen positiven Einfluss auf die Entwicklung des Tourismus nach dem Krieg entfalte“.

Die Umsetzung von Lehrfilmen wird der Deulig (Deutsche Lichtbild Gesellschaft) anvertraut, die 1916 gegründet und von Alfred Hugenberg, dem Vorsitzenden des Pressekonsortiums Scherl und des Verwaltungsrates von Krupp, geführt wird. Hugenberg hatte auch 1891 den *Alldeutschen Verband* gegründet.¹² Er ist ein Industrieller, ein Mann der Medien und leidenschaftlich ‚alldeutsch‘, und er führt das Kino zur nationalistischen Propaganda, was einerseits Vorteile für den Alldeutschen Verband, andererseits für die kriegsindustrielle Produktion von Krupp hatte. Die Deulig sammelt in diesem Sinne auch möglichst viele vorhandene Filme.

Die *Deulig* möchte die Wichtigkeit des Kinos sowie seinen Einfluss auf die Meinungsbildung hervorheben. Wirtschaftlich einerseits, da sie Werbefilme für deutsche Produkte produziert und die Unternehmenschefs überzeugen möchte, Werbefilme zu drehen: Deulig-Mitarbeiter sprachen elsässische Unternehmer an, um Filmbestellungen einzuwerben, die dem Unternehmen helfen sollten, „sein patriotisches und wirtschaftliches Werk zu fördern“.¹³ Die Deulig möchte auch die Behörden von der politischen Wichtigkeit des Kinos überzeugen. Sie macht Propaganda – für die gefilmte Propaganda, wie z. B. in einer Broschüre mit dem Titel *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit*.¹⁴

*Kriegsnachrichten: Private Produktionen, danach staatlich.
Die Entstehung des BUFA (Bild- und Filmamts)*

Bis ins Jahr 1914 waren die Nachrichten im Elsass meistens die Nachrichten von Pathé, Eclair oder Gaumont (wie überall in Europa). Während des Krieges werden diese französischen Nachrichten verboten und durch die deutsche *Wochenschau* ersetzt. Zwei deutsche Unternehmen produzieren diese Bilder: Das Unternehmen Messter, gegründet 1900 von Oskar Messter, einem Pionier des deutschen Kinos mit einem der ersten Kinosäle der Welt, der 1896 in Berlin eröffnet wurde, und das Unternehmen Eiko, gegründet 1912. Diese „privaten“ Nachrichten erscheinen wöchentlich: *Messterwoche*

12 Der Alldeutsche Verband war eine Bewegung, die einen großen Teil der deutschen Führungsriege zusammenfasste um bestimmte Themen, wie die Überlegenheit des deutschen Volkes, rühmte sowie das Recht auf Ausdehnung und Herrschaft über ‚niedere Völker‘ forderte. Die Alldeutschen möchten die Bevölkerungen deutscher Kultur in einem Großdeutschland vereinen, die Kolonialbewegung weiterentwickeln und ein Mitteleuropa schaffen, das von Deutschland beherrscht wird.

13 A.M.S., Fonds Kieffer.

14 Deutsche Lichtbild Gesellschaft e.V. (Hg.): *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbung*. Berlin 1917.

und *Eikowoche*. Der Staat, dem eigene Bilder fehlten, nutzte diese. Am 21. Januar 1917 erhält der Bezirkspräsident von Basse Alsace eine Mitteilung des Kriegsministeriums aus Berlin, die ihn darauf hinweist, dass „die Militärfilme (und Fotos der Filme) *Unser Kaiser im Felde* und *Bei unseren Helden an der Somme* als offizielle Filme angesehen werden müssen“, obwohl der Erstgenannte von der Eiko-Film GmbH und der Letztgenannte von der Flora Film GmbH produziert worden war; man muss auf Privatfirmen zurückgreifen, um die Kinos an und hinter der Front versorgen zu können. 1915 produziert die München Kunstfilm Ostermayer einen patriotischen Film, der in den Vogesen gedreht wurde: Es handelt sich um *Die Heldin aus den Vogesen*, einen Film, der ebenfalls unter dem Titel *Das Mädchen von Schirmeck* veröffentlicht wurde. Der Film erscheint kurz darauf auf den Straßburger Leinwänden, aber die Filme werden zu selten gezeigt. Der Staat wird dieses Problem bald lösen.

Am 27. Februar 1917 sendet Berlin an den elsässischen Statthalter eine nächste Mitteilung,¹⁵ in deren Anhang sich ein detaillierter Text befindet, der den Erlass vom 30. Januar 1917 „Nr. 2425 / 1 17 A3“ beinhaltet, der zur Entstehung des *Bild- und Filmamtes* führte, das der Militärabteilung für Außenbeziehungen angegliedert wird, und das die *Film- und Fotostellen* der Armee ersetzt. Man stellt dort das Ziel des Bild- und Filmamtes (BUFA) vor: Alle „Vorgänge, die Erklärungen durch Bild und Film in unserem Land und in den neutralen Ländern zum Ziel haben“ zu zentralisieren und zusammenzufassen, um jede störende Zerstreung zu verhindern. Die BUFA hat somit zahlreiche Aufgaben: Sammlung, Produktion, Labor und Distribution.

Die BUFA ist auch im Elsass präsent. Im November 1917 dreht sie selbst einen Film in Straßburg und Umgebung. Sie erhält die Drehgenehmigung unter der Überwachung der Straßburger Polizei (am Bahnhof und in der Altstadt), sowie in Ittenheim, einem kleinen Dorf in der Nähe der elsässischen Hauptstadt.¹⁶

Die kinematografische Propaganda wurde von der deutschen Politik gewünscht, um die Stimmung der von drei langen Kriegsjahren veränderten Gesellschaft zu heben: Der *Heimatsdienst* verstärkt in den Jahren 1917–18 die Anzahl der musikalischen Veranstaltungen, der Vorträge, der Presseartikel und der Kinovorführungen, um alle möglichen Zuschauer von der Wichtigkeit der nationalen Sache zu überzeugen. Ab August 1917 erstellt der Generalstab des 15. Armeekorps Listen mit Rednern, die unter Kirchen- (katholisch, protestantisch, israelitisch) und Lehrpersonal rekrutiert werden.¹⁷

¹⁵ A.B.R., 398 D 33.

¹⁶ Es handelt sich um den Film *Der Antiquar von Straßburg*.

¹⁷ Christian Baechler: *L'Alsace entre la guerre et la paix. Recherche sur l'opinion publique [Das Elsass zwischen Krieg und Frieden. Öffentliche Meinungsforschung.] 1917–1918.* Straßburg 1969, Bd. 1, S. 88.

Spielfilme im Dienste des Patriotismus

Eine Mitteilung des Kriegsministers, die von Berlin am 7. November 1917 an den *Statthalter* von Elsass-Lothringen gesendet wird,¹⁸ erinnert daran, dass das Kino neben seiner Unterhaltungsfunktion auch „der Förderung Vaterländischer Gesinnung sowie der Visualisierung der Kriegsführung am Boden, auf dem Meer und in der Luft dienen müsse“. Sie gibt genaue Anweisungen in diese Richtung und legt insbesondere die Zusammensetzung der Programme fest: Ein Teil soll aus Dokumentarfilmen bestehen, aber auch Filmdramen sollen entstehen:

„Hat die Erfahrung jedoch gezeigt, dass die Leute dramatische Filme bevorzugen, somit benötigt man nicht nur Lehrfilme und didaktische Filme, die alleine präsentiert werden. Der Unterhaltungsteil muss das Hauptelement einer Vorführung bleiben. Deshalb müssen die Kinovorführungen mindestens 2.500 Meter (eine Dauer von ca. zwei Stunden) betragen, wenn man diese Ziele erreichen möchte.“

Die Kunst bestand darin, Unterhaltungsfilme zu produzieren, die gleichzeitig Propagandafilme sind. Zwei Filme über das Elsass entsprechen diesen Anforderungen: *Madeleine*, produziert vor dem Beginn des militärischen Konflikts, sowie *Der Antiquar von Straßburg*, mitten im Krieg gedreht.

Madeleine, 1912 von der Deutschen Bioscop produziert, wird in der großen Fachzeitschrift *Der Kinematograph*,¹⁹ die in Düsseldorf veröffentlicht wird, als „großes Kriegsdrama in 3 Akten von 1870–71“ präsentiert (8. Mai 1912). Die Ausgabe dieser Zeitschrift vom 5. Juni spricht vom „Erfolg der Bioscop“, die einstimmig „Lob und Begeisterung“ hervorruft. Der Film wird hier als „sensationelles Kriegs- und Liebesdrama in 3 Akten von 1870–71“ dargestellt: Man hat wahrscheinlich in der ersten Ankündigung die romantische Dimension vernachlässigt.²⁰ Der Film zeigt eine junge Elsässerin, die zwischen zwei Männern steht: Zwischen einem Deutschen und einem Franzosen. Sie wählt den Deutschen, während der Franzose im Kugelhagel stirbt.

Der Antiquar von Straßburg ist ein in Straßburg im Jahr 1917 gedrehter Spielfilm. Er soll beweisen, dass das Elsass sehr wohl deutsch ist, und erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem jungen deutschen Offizier (der auch Historiker ist) und einer jungen Straßburgerin. Zunächst widerspenstig, wird die junge Frau schließlich davon überzeugt, dass sie historisch und genetisch gesehen eine Deutsche ist. Sie kann somit der unwiderstehlichen Anziehung durch den jungen Mann nachgeben.

18 A.B.R., 398 D 33.

19 *Der Kinematograph*, „Organ für die gesamte Projektionskunst“, Nr. 280.

20 Erste Ankündigung: „Großes Kriegsdrama“; zweite Ankündigung: „Großes Drama um Krieg und Liebe“.

Die Entstehung der UFA

General Ludendorff, der sehr von dem Einfluss des Kinos auf die öffentliche Meinung überzeugt ist, beschließt die Gründung der UFA, der *Universum Film Aktiengesellschaft*, deren Ziel die „Aktivität in allen Bereichen des Kinos ist, besonders die Produktion von Filmen und die Verwaltung von Kinosälen, sowie auch die Herstellung und Vermarktung jeder Art von Erzeugnis im Zusammenhang mit der Kino- und Lichtspielindustrie.“ Die UFA wird somit zu einem enormen Konzern, der die Nordiske, den Konzern von Oskar Messter sowie die Union von Paul Davidson (die U.T.-Kinos) schluckt. Es ist ein staatlicher Konzern mit privatem Kapital: Ein Drittel des Kapitals wird vom Staat geliefert und zwei Drittel von großen Privatunternehmen aus der Industrie (A.E.G., Henkel), dem Bankwesen und der Kinoindustrie. Die UFA produziert zahlreiche patriotische Filme.

Am 4. Februar 1918 verfestigt die Regierung die engen Beziehungen zwischen dem Staat und der UFA. Durch eine vertrauliche Mitteilung, die an die hohen elsässischen Beamten gesendet wird, weist der Kriegsminister darauf hin, dass die Deulig sich „sehr wohl auf die guten Beziehungen mit dem Staat berufen könne“, sie jedoch in Wirklichkeit „ein Privatunternehmen sei, dass aus der Schwerindustrie komme und vollständig von der Regierung abhängig sei. Die einzige Kinogesellschaft, die von der Regierung unterstützt werde, sei die Universum Film A.G., Berlin, Unter den Linden 56.“ Der Kriegsminister fordert, das bekannt zu geben.²¹

Die Situation Ende 1918

Die elsässischen Leinwände werden von deutschen Produktionen überflutet. Im Dezember 1917 organisiert die Armee einen ambulanten Kinodienst, der für die Filmpropaganda zuständig ist.²² Im September 1918 wird ein Treffen zwischen den Militärbeamten aus Elsass-Lothringen und den Eigentümern der Kinosäle organisiert, „um das Kino noch besser als bisher zur patriotischen Belehrung zu nutzen“.²³

In der Tat wurden die nationalistischen Filme immer zahlreicher, die das „Besoffen machen“,²⁴ die Manipulation der Meinung, unterstützten, die jetzt

21 A.B.R., 398 D 33.

22 Zumindest für die Region Saverne nachgewiesen, A.B.R., 398 D 33.

23 Christian Baechler: *L'Alsace entre la guerre et la paix* [Das Elsass zwischen Krieg und Frieden]. Straßburg 1969, Bd. 1, S. 97.

24 Louis Delluc beschreibt in einem Artikel vom 26. Februar 1919 mit dem Titel „L'Allemagne, la guerre et le cinéma“ [„Deutschland, der Krieg und das Kino“] die politische Entfremdung des deutschen Kinos, erkennt aber auch seine Verdienste an: „Das Kino war damals weniger Kunst als Krieg. Das Reich fand hier ein hervorragendes Propagandawerk-

wie auch früher während des Krieges vorherrschte. Seit Anfang des Krieges stellte sich das deutsche Kino in den Dienst der Propaganda und erfand Filme, die dazu dienten, dem Volk die Kriegsanleihen näher zu bringen oder den Patriotismus der Massen zu fördern. Es verstehe sich von selbst, dass diese Produktionen „nichts Künstlerisches“ mehr hätten, und dass sie den Kinokenner „anwidern“, bedauerte der elsässische Künstler Charles Spindler.²⁵

Das Kino war zur politischen Waffe geworden, die die deutschen Behörden für kriegsentscheidend zu hielten: Während im Krieg alles, insbesondere die Heizung, fehlt, werden die beheizten Kinovorstellungen aufrechterhalten. Die einzige Einschränkung ist das Ende der Vorführungen um 22.30 Uhr, um Kohle und Licht zu sparen.²⁶ Zudem müssen die Säle im Oktober 1918 wegen der Spanischen Grippe geschlossen bleiben.²⁷ Aber die Straßburger Betreiber kämpfen und wollen nicht länger die Schließung der Kinosäle hinnehmen, „die außerdem so nützlich für die nationale Propaganda sind“: Von nun an scheint das Kino für Experten wie für Politiker ein unabdingbares Instrument der Überzeugung, also der Macht, zu sein – und ab dem 6. November 1918 sind die Säle wieder der Öffentlichkeit zugänglich.

Das Kino wird bürgerlich (1914–1930)

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts tauchen die ersten schönen Kinosäle im Elsass auf. Das Kino wird immer öfter Gegenstand von Zeitungsartikeln und erhält eine stetig wachsende Bedeutung im städtischen Leben: Es wird bürgerlich. Die Bewegung, die 1914 begann, entwickelt sich zwischen den beiden Kriegen weiter.

Hierfür gibt es verschiedene Gründe. Zunächst hat sich die filmische Darstellung selbst verändert. Die Filme wurden länger (sie konnten über eine Stunde dauern): Man entfernte sich von den kurzen Filmen der Pionierzeit, die von den Zuschauern laut kommentiert wurden, da man die Zeit überbrücken musste, in der der Vorführer die Rolle wechselte. Und außerdem sind sie „anspruchsvoll“ geworden: Produzenten suchten nach edlen Themen, es gab immer mehr Romanverfilmungen, Theaterstücke, Opern. (Kunstfilme spezialisierten sich ab 1908 auf dieses Genre). Man entfernte sich von den

zeug. Spezielle Filme hatten Auswirkungen auf die Massen. (...) In dieser zügellosen Mobilisierung konnte sich die Kunst nicht wie gewollt entwickeln. Man kann jedoch riesige Fortschritte in der Arbeit des Einzelnen feststellen. Regisseure wie Richard Oswald, William Kahn, Eichberg, Meinhert, Max Mack haben hart und scheinbar glücklich gearbeitet.“ Louis Delluc: *Ecrits cinématographiques* [Kinematografische Schriften] II. Paris 1986.

²⁵ *L'Alsace pendant la guerre* [Das Elsass während des Krieges], op. cit., 25. November 1916.

²⁶ Mitteilung des Innenministeriums aus Berlin vom 7. November 1917, A.B.R., 398 D 33.

²⁷ Mitteilung zur Schließung der Kinos in Schiltigheim und Bischheim, 18. Oktober 1918, A.B.R., 399 D 33.

Verfolgungsrennen, von den Tortenschlachten und den Rodeo-Ritten. Die Intellektuellen begannen, sich für das Kino zu interessieren, das nach und nach zur „siebten Kunst“ wird. Die großen kapitalistischen Unternehmen begreifen die Entwicklung des Marktes sehr schnell, und sie versuchen, das bürgerliche Publikum in die eleganten Säle zu locken. Viele dieser Säle gibt es heute noch. Sie boten ein dem Kino eigenes Feld und dem Volk nicht nur eine günstige Unterhaltung, sondern auch einen angenehmen Ort: Man unterhielt sich, rauchte, lachte zusammen. Landwirte, Arbeiter, Hausmädchen, Soldaten und schwänzende Schüler fanden sich dort in einem herzlichen und lauten Umfeld wieder. Aber neben diesen lebendigen Orten nun neue Spielorte auf, wo man sich zeigt und trifft.

Die neuen Säle

Einer der Säle aus der Zeit vor dem Krieg existiert noch: Das U.T. in Straßburg, das später A.B.C. hieß und sich heute Odyssee nennt. Es profitiert von den großen Arbeiten an der Grande Percée (Bau einer großen Straße, die die Stadt durchquert). Paul Horn, der Architekt aus dem Elsass, baut mitten in der Stadt das erste wirkliche „kinematografische Theater“ der Region, das diesen Namen verdient. In erster Linie aufgrund seiner Lage mitten im Zentrum; aufgrund der Größe des Gebäudes; aufgrund seiner Innenarchitektur: Riesige Treppen, Salon, Saal mit Orchester und Balkonen, eine Bühne; aufgrund seiner Dekoration: Gold, rote Vorhänge, Polstersessel, ein riesiger Kristallkronleuchter. Dies alles erinnert an ein Schauspielhaus. Durch sein großes Orchester mit dreißig Musikern kann es auch die Straßburger Musikfreunde anlocken.

Die Eröffnung des U.T. wird unter Einsatz großer Werbemaßnahmen angekündigt und fördert den Wettbewerb. Jeder reagiert, wie er kann. Der Central Kinematograph in unmittelbarer Nähe reagiert: Sie haben vielleicht ein schöneres Dekor, aber wir haben die besseren Filme! Das Olympia passt sich wie immer erfinderisch an: Es bietet eine Betreuung für die Kinder der Zuschauer an. Das Eldorado zieht im Juli in neue Räumlichkeiten um. Dann kommt die Sommerpause – und der Krieg. Nach einigen Wochen Wartezeit öffnen die Kinos erneut ihre Tore, bis auf einige Ausnahmen, z. B. den Kaiserhof in Haguenau, der (bereits erwähnt) in ein Lazarett umgewandelt worden ist.

Nach dem Krieg geht die Entwicklung in die gleiche Richtung weiter: Große Säle eröffnen im Stadtzentrum. In Straßburg übernimmt das Grand Cinéma des Arcades den Platz eines Kaufhauses am Rande der Place Kléber. Es nennt sich „das modernste und bequemste, das prunkvollste“. Der Broglie Palace eröffnet im Mai 1921 mit einer „wunderschönen französischen Architektur“ als „größtes und bequemstes französisches Kino“, wie ein Werbeprospekt



Fig. 3: Eröffnung des Union Theaters: deutsche Filme in einem deutschen Saal (Strassburger Neueste Nachrichten, 3. Januar 1914).

behauptet. 1928 entsteht der Ciné-Bal, eine bemerkenswerte Schöpfung von Theo van Doesburg, in Zusammenarbeit mit Jean Arp und seiner Ehefrau, Sophie Taeuber-Arp. 1930 entsteht das Empire (ehemaliges Théâtre de l'Union, späteres Rit's). Lustige Karikaturen von Zislin zeigen die außerordentliche Blüte des Kinos im Elsass nach dem Krieg, was implizit der französischen Präsenz zugeschrieben wird. In Wirklichkeit ist diese Bewegung weltweit zu spüren. Was sich nach dem Krieg ändert, ist nur die Nationalität der großen kinematografischen Unternehmen, die sich im Elsass niederlassen.

Der außergewöhnlichste aller Säle ist auch der vergänglichste: Der Saal des Ciné-Bal, der sich in dem Gebäude der Aubette in Straßburg befindet. Originell ist vor allem das Umfeld. Der Saal befindet sich in einem mondänen Freizeitkomplex mit Restaurants, Spielhallen, Teesalons, einem Gewölbekeller, einem Tanzlokal, einer Festhalle. Auch das Konzept ist originell: Man speist, man tanzt, dann schaut man einen Film an – alles am gleichen Ort. Das Dekor ist originell: Die Pächter der Aubette übertrugen die Ausgestaltung (mit dem Einverständnis der Gemeinde, der das Gebäude gehört) dem holländischen Architekten Van Doesburg, der Rest der Aubette wird Sophie Tauber und ihrem Mann Jean-Hans Arp anvertraut; es handelt sich

um eine entschlossene moderne Kunst in einem futuristischen Saal, der nun nicht mehr die Kopie eines Theaters ist, sondern ein völlig neuer Lebensraum.

Van Doesburg ist sehr ehrgeizig: Er möchte ein Umfeld, eine Sphaere schaffen, in der sich der Zuschauer zu „einer spirituellen Ebene frei von der materiellen Realität erhebt“ (Evert von Straaten). Er möchte dies durch Farbe, durch plastische Gestaltung der Wände und mit Hilfe einer variablen Möblierung des Innenraums umsetzen. Der Ciné-Bal wird, im Gegensatz zum klassischen Theaterbau, in ein Ensemble integriert, das der Architekt als „ein Gebäude des Durchgangs“ entworfen hat, „das die verschiedenen Räume miteinander kommunizieren lassen möchte, so dass das Publikum kommen und gehen kann, ohne dazu gezwungen zu sein, sich zu lange in einem der Säle aufzuhalten“. Gleichzeitig möchte Van Doesburg alle Kunstarten miteinander kommunizieren lassen: Wie Gropius träumt er von einer demokratischen und mit dem Leben zu vereinbarenden Kunst. Sein Ziel besteht beim Ciné-Bal darin, dass sich die Menschen wohlfühlen, und alles soll dazu beitragen: Die musikalische Untermalung, die Bewegungsfreiheit, die Innenarchitektur, der Tanz und natürlich auch die bewegten Bilder.

Vielleicht war er seiner Zeit zu weit voraus, denn der Ciné-Bal überlebt nur ein Jahrzehnt. Noch vor Beendigung der Arbeiten streitet sich Van Doesburg mit den Pächtern der Aubette und der Stadt, nach der Eröffnung der Aubette beschwert sich das Publikum. Zunächst erhalten seine Gegner Recht und das Dekor wird vollständig abgedeckt. Anschließend werden die Projekte von Van Doesburg für die Aubette in der ganzen Welt als Werk mit außergewöhnlicher Reichweite und Kreativität geehrt. Heute hat Van Doesburg gewonnen: Der Saal wurde 2006 rekonstruiert.

Die Kinos im Wandel (1930 – 1945)

Kaum etabliert, musste das elsässische Kino drei Krisen überstehen, die grundlegende Veränderungen mit sich brachten: Die Revolution des Tonfilms, die Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre und die Machtergreifung der Nazis.

Der Schock des Tonfilms

1927 ist *Der Jazzsänger* ein Weltereignis: Der „Tonfilm“ überflutet die Kinosäle. Ab November 1928 hat Al Jolson im Elsass einen Riesenerfolg. Er ist ein falscher Afrikaner. Es ist ein falscher Tonfilm. Aber es ist ein wahrer Triumph, der eine wichtige Frage mit sich bringt: Soll man den Stummfilm hinter sich lassen und – für viel Geld – zum Tonfilm übergehen?

Für den Stummfilm ... im Namen der Musik

Das Kino – das weiß man – ist niemals stumm gewesen. Es wurde nur direkt vertont, im Saal selbst. Ein Marktschreier oder Redner begleitet die Bilder mit seinem Text: Im Elsass werden Stummfilme auf elsässisch kommentiert, zur Freude des Publikums. Das Talent des Moderators spielt eine große Rolle für den Erfolg des Films, aber Häuser wie Pathé liefern auch einen erklärenden Text für jede Sequenz, der während der Vorführung verlesen wird.

Was die Musik angeht, so ist es häufig die Familie des Betreibers, die damit beauftragt wird. Man findet Musiker unter vielen elsässischen Kinobesitzern der zwanziger und dreißiger Jahre: Die Familien Jean und Wytsträete aus Straßburg, sowie die Familie Jung aus Münster. Somit war in den kleineren Sälen die Begleitung Sache von Amateuren, und es gibt unzählige Geschichten von den Missgeschicken der Musiker, die Schuberts *Forelle* zu Bildern eines Todeskampfs spielen, oder den *Trauermarsch* zu Ballszenen. Die Musiker haben allgemein ein Repertoire an fröhlichen und traurigen Melodien, je nach Situation. In den großen Sälen begleitet ein Orchester den Film. In Straßburg haben große Säle wie das Broglie Symphonieorchester.

Die Musik ist aus ganz praktischen Gründen im Stummfilmkino wichtig: „Sie befreit die Ohren des Zuschauers“, sagte Jean Epstein, da sie den Ton des Projektors und die Saal-Geräusche überdeckt, und vor allem aus ästhetischen Gründen: Der Einfluss der Musik ist sehr wichtig im Stummfilm, und immer mehr Produzenten nutzen die Arbeit großer Komponisten für die Begleitung ihrer Bilder. Darius Milhaud für *L'Inhumaine*, Eric Satie für *Entr'Acte*, Arthur Honegger für *Napoléon* oder *Liberté*. Die Freude des Zuschauers wird zunehmend durch das Hören und das Sehen bestimmt, und – möge dies auch eine elsässische Eigenart sein – das Publikum hängt immer mehr an seinen Kinomusikern. Deshalb planen die Betreiber zahlreiche Singfilme mitten im Zeitalter des Stummfilms, sowie auch gefilmte Opern, z. B. *Samson et Dalila* „nach Saint-Saëns“ im Broglie-Palace im Jahr 1924. Die Partitur wird live im Saal von regionalen Künstlern interpretiert, in seltenen Fällen auch vom Grammophon gespielt.

Dies unterstützt die zögerliche Haltung der elsässischen Kinobetreiber hinsichtlich der Einführung des Tonfilms. Eine Umfrage unter den Direktoren der Säle in Elsass-Lothringen vom Mai 1930 ergibt eine Mehrheit für den Stummfilm, zum einen aus sozialen Gründen (Arbeitslosigkeit von „Tausenden braver Bürger, Sänger und Musiker“, die vom Begleiten der Stummfilme leben), zum anderen aus künstlerischen Motiven (das Aufzeichnen ist nur „konservierte Musik“, „eine Mechanisierung, die das Auslöschen jedes künstlerischen Elans bedeutet“).

1931 beginnt jedoch im Elsass „die Leinwand zu singen und zu sprechen, selbst in den kleinsten Städten“ (Hubert Revol). Auch diejenigen, die bisher als unbelehrbare Stummfilmverteidiger galten, statten nun ab August 1931 ihr Kino mit Tontechnik aus.

Wie Régis Jean, der Direktor des Grand Cinéma des Arcades und des Olympia in Straßburg, unterstrich, „sind nicht mehr wir Herr über unsere Säle, das ist das Publikum“. Der Leidenschaft des Publikums und der der Produzenten geben die Betreiber einer nach dem anderen nach. 1933 ist der Stummfilm altmodisch geworden.

Tonfilm ... was?

Die ersten nicht stummen Filme sind „Tonfilme“ mit Geräuschen, aber ohne Worte. Dann entstehen Tonfilme, in denen nur gesungen wird: Gesangseinlagen werden auf Schallplatte aufgenommen. Dann erscheinen die „100%-Tonfilme“, die berühmten „Talkies“ aus Amerika, denn es sind große amerikanische Filme, die hier eine Vorreiterrolle spielten. Nach anfänglichen Erfolgen aufgrund von Neugier finden die Talkies nicht mehr die Zuneigung des Publikums. Das elsässische Publikum möchte – wie auch das Pariser Publikum – Tonfilme in seiner Sprache. Aber um welche Sprache geht es dabei?

Das Kino Broglie in Straßburg zeigt 1930 *La Nuit est à Nous* in französischer und deutscher Sprache. Es werden 17.660 Eintrittskarten für die französische und 17.434 für die deutsche Version verkauft: Unentschieden! Was für das Broglie, den „schicken“ Saal im Stadtzentrum, gilt, ist in Wirklichkeit nicht repräsentativ für die Region. In den dreißiger Jahren verstehen die meisten Elsässer deutsche Filme besser.

Muss daran erinnert werden, dass der Dialekt und nicht das Französische zu diesem Zeitpunkt die gebräuchlichste Muttersprache ist, und dass Französisch, außer im frankophilen Bürgertum, in der Schule und nicht zu Hause gesprochen wird? Zum Entstehungszeitpunkt der ersten Tonfilme im Elsass, zu Beginn der dreißiger Jahre, lernen nur die Elsässer, die nach 1912 geboren sind (und die das Schulalter, sechs Jahre oder mehr, 1918 erreicht haben), die französische Sprache. Fast alle Elsässer von über achtzehn Jahren sprechen diese Sprache schlecht – außer den Älteren, die über fünfundsiebzig Jahre alt sind, und die vor 1870 in eine französische Schule gegangen sind. Eine Studie der *Dernières Nouvelles* von Anfang der 1930er Jahre zeigt, dass die Anzahl der Frankophonen nur bei 30% liegt, wobei der Anteil der Männer aufgrund des Militärdienstes etwas höher ist.

Unter diesen Bedingungen sind die französischen Gesetze im Elsass kaum durchzusetzen. Ein Erlass von 1934 schränkt die Konkurrenz des ausländischen Kinos in Frankreich ein, indem die Anzahl importierter Filme sowie

der Säle, die diese zeigen dürfen, begrenzt wird. Dieser Protektionismus, der allen Ländern gemein ist, da alle glauben, so die Krise von 1929 meistern zu können, hatte bereits in Deutschland begonnen, und er zielte, ebenso wie der französische, vor allem auf die Abwehr des überbordenden amerikanischen kinematografischen Imperialismus ab. Dessen Ausbreitung, so fürchtete man, würde die elsässischen Kinobetreiber ruinieren. Die französische Regierung sucht somit nach einem Kompromiss zwischen den beiden gegensätzlichen Verpflichtungen. Die erste lag auf nationaler Ebene: Die Förderung der französischen Kinoindustrie mit gleichzeitig wirtschaftlichen und kulturellen Zielen, da man befürchtet, dass der amerikanische Film die französische Produktion vernichte, und dass der deutsche Film die französische Präsenz im Elsass untergrabe; man befürchtet, dass die Elsässer seit der Machtergreifung der Nazis im Jahr 1933 durch das dem „deutschen Geist“, der deutschen Propaganda unterworfenen Kino noch mehr entfremdet würden. Die andere Verpflichtung ist regionaler Art: Besonders in diesen durch die Autonomiebestrebungen bewegten Jahren wollte man den Partikularismus des Elsass nicht stören.

Schließlich wählt der französische Staat eine recht komplexe, aber die Interessen jedes Betreibers achtende Strategie: Jeder Kinosaal erhielt eine Quote für französische und deutsche Filme, wobei es durch den Erlass vom 6. Juli 1935 nicht weniger als 50% französische Filme sein durften. In Wirklichkeit gibt es Tränen und Zähneknirschen, und einige Säle, die in den beliebtesten Stadtvierteln oder an Orten mit besonders starker Dialektausprägung lagen, durften schließlich 75% deutsche Filme zeigen. Man stelle sich den Papierkrieg vor, mit dem diese Maßnahme einherging! Die lokale Verwaltung kontrollierte, neben den Unbedenklichkeitsbescheinigungen für jeden Film, die Filmlisten, die jeder Betreiber einmal pro Quartal vorlegen musste. Diese Maßnahme wurde jedoch im Allgemeinen akzeptiert, wenn auch nicht immer beachtet. Diese Kluft sollte in der elsässischen Kinolandschaft noch lange bestehen.

Aufgrund der Einführung des Tonfilms nehmen einzelne Kinosäle eine eher französische oder eher deutsche Färbung an. In Straßburg beispielsweise zeigen das Kléber, das Broglie, das Capitole (ehemals Central) und die Aubette eher französische Filme, während das Palace, das Eldorado und das U.T. Hochburgen des deutschen Films sind. Das U.T. entwickelt sich zu einem Spezialisten für gefilmte Operetten und verkauft die Liedtexte der Filme mit den Programmheften. Der Saal erlebt einen Rekord mit der Aufführung von *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, einem „Ton- und Singfilm aus Wien“, der wochenlang auf dem Programm steht. Man muss zugeben, dass es sich um eine schöne Liebesgeschichte mit „berauschenden Melodien“ handelt.

Es lebe die Krise!

Die Akzeptanz des Tonfilms wird fast überall von einer vollständigen Renovierung der Kinosäle begleitet. Diese Verwandlung vollzieht sich zeitgleich mit der Krise von 1929, die auch Frankreich trifft. Im Sommer 1930, 1931 und 1932 nutzen die elsässischen Betreiber die Sommerpause, um ihre Säle vollständig zu renovieren. Teure Tongeräte, neue Sessel, eine neue Beleuchtung, ein neuer Vorhang, Spiegel ... – wie kann man diesen offensichtlichen Wohlstand erklären?

Man verzeichnet in diesen Jahren Rekordeinnahmen: Die Einnahmen von 1931 liegen um 50% über denen des Vorjahres. Die Gewinne sind nicht so schnell gestiegen, da sich die Investitionen erst amortisieren mussten. Dennoch ist die Situation angenehm, besonders für die großen Unternehmen. Die Beschallung der Kinoräume hat aufgrund ihrer Kosten die Konzentrationsbewegung unter den Kinobetreibern zugunsten der größeren Säle begünstigt. Das Beispiel von Bischheim in der Nähe von Straßburg zeigt dies ganz deutlich. Im Jahr 1931 wechseln die beiden Kinos der Gemeinde ihre Besitzer: Das Cheval Blanc wird von Charles Heitz und der Lion d'Or von Albert Burger gekauft. Einige Monate später steht das Cheval Blanc vor dem Ruin, und dem Lion d'Or geht es prächtig. Warum? Das Erstgenannte ist ein kleines Stadtviertelkino geblieben, das alte Stummfilme zeigt, während das andere vollständig renoviert, mit Schalltechnik versehen wird und die gleichen Filme wie das U.T. präsentiert, das große Kino im Stadtzentrum, das ebenfalls von A. Burger geleitet wird. Das Publikum strömt herbei und das Kino verzeichnet Gewinne. Dies ermöglicht Burger, schließlich auch die Salle Blanche in Schiltigheim zu kaufen und das Scala in Neudorf (einem Vorort der Stadt) bauen zu lassen. In den dreißiger Jahren fasst Gaston Guthmann unter seiner Leitung das Palace, das Capitole, das Eldorado und das Broglie zusammen.

Somit können die großen elsässischen Betreiber von dem Publikumsanstieg profitieren. Dieses Publikum wird von den neuen Tonfilmen angelockt, aber auch von der größeren Vielfalt der Vorführungen. Das Kino passt sich der bürgerlichen Kultur durch das „gefilmte Theater“ an, das die Leinwände zu Beginn der Tonfilmzeit erobert. Diese „kulturellen“ Produktionen ziehen zahlreiche Elsässer an, die nicht die Möglichkeit haben, Theatervorführungen zu besuchen, da sie zu weit von der Stadt entfernt wohnen. Außerdem lockt die amerikanische Kinoindustrie, die Europa mit Talkies, Western oder Musicals überschwemmt, Zuschauer an, die in dieser Zeit der Flaute Träume brauchen. So bemerkt im Januar 1932 *Le Cinéma d'Alsace et de Lorraine*: „Jeder kann feststellen, dass die meisten Firmen und Geschäfte aktuell eine starke Krise durchlaufen, und dass die Arbeitslosigkeit seit einigen Monaten große Ausmaße annimmt. Das Kino jedoch ist die am wenigsten betroffene

Branche, und (...) entwickelt sich nicht langsamer weiter (...). Das Kino stellt eine Unterhaltung dar, an der man nicht mehr vorbei kommt. Der Zuschauer würde eher auf ein sogenanntes notwendiges Objekt verzichten – z. B. auf den Kauf zweier Hüte pro Jahr, hier würde er dann nur einen kaufen – aber er würde nicht aufhören, regelmäßig das Kino zu besuchen, das ihm nun die unabdingbare Aufmunterung bietet.“

Dieses Phänomen wird überall, in Europa wie auch in den USA, beobachtet. Aber im Elsass geht es über die Krise hinaus, weil hier Geschichte und Geografie zusammenspielen, um den Kinobetreibern besonders gute Einnahmen zu ermöglichen.

Das Elsass, Zufluchtsort der Ausgestoßenen auf der Flucht vor den Nazis

Im Januar 1933 kommt Hitler in Deutschland an die Macht. Er macht sich auch sofort das Kino zunutze: Im Juli wird die *Reichsfilmkammer* gegründet. Und ab dem 6. Juni 1933 schließt eine Verordnung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, das von Joseph Goebbels geleitet wurde, alle Juden und Ausländer aus der Kinoindustrie aus. Filme mit jüdischen Schauspielern werden aus dem Verkehr gezogen. Was macht man damit? Die deutschen Händler besitzen nun eine unverkäufliche Ware. Oder soll man deutsche Filme außerhalb von Deutschland zeigen? Das Elsass (sowie Nord-Lothringen und Luxemburg) werden zum bevorzugten Ziel dieser politisch im Reich nicht gewollten Werke. Sie werden günstig an die elsässischen Betreiber vermietet und gefallen dem Publikum, das Heimatfilme und „Bergfilme“ liebt, mit schönen Landschaften, schönen Tieren und schönen jungen Mädchen mit blonden Zöpfen und schönen Herren mit Gamsbarthut. Es sind gesegnete Jahre für die elsässischen Betreiber, vor allem für diejenigen, die einen großen Anteil deutscher Filme zeigen. Einer von ihnen, ein Eigentümer von Kinosälen in Straßburg, erinnert sich daran, dass *Der Pfarrer von Kirchfeld*, der von seinem Vater 1938 gekauft wurde, ihm außergewöhnliche Einnahmen einbrachte. Es handelt sich um einen österreichisch-tschechischen Film mit einem jüdischen Schauspieler, Hans Jarey. Nach dem ‚Anschluss‘ wird der Film in Österreich unbrauchbar, anschließend auch in der Tschechoslowakei – in beiden Ländern war der Film produziert worden. Der Film wird im Palace sechzehn Wochen lang gezeigt und dann gegen eine Provision an andere Kinos vermietet. Die beträchtlichen Gewinne, die über diesen Film eingenommen werden, ermöglichen der Familie, zwei Jahre lang davon zu leben, nachdem die Nazis ihr Unternehmen beschlagnahmt hatten. Bei dem Film handelt es sich um ein perfektes Melodram, um die Geschichte einer jungen Landwirtin, die sich in einen Pfarrer verliebt und es ihm gesteht,

ohne dies zu wissen. Der Film ist in deutscher Sprache vertont und er ist eine Liebesgeschichte: Er hatte daher alles, um im Elsass erfolgreich zu sein.

Die elsässischen Kinos gingen gestärkt aus den wirtschaftlichen und politischen Krisen hervor. Die Schwächsten verschwanden, und die Überlebenden wurden noch mächtiger. Die Architektur der Kinos, die in den dreißiger Jahren erbaut wurden, wie das Palace in Straßburg (1929), das Vox und das Scala (zwei Kinos, deren Pläne noch von vor dem Krieg stammten, die aber erst in den vierziger Jahren eröffnen), zeigt diese Kraft und Dynamik. Vielleicht unter dem Einfluss der Architekten der deutschen Kinos, die als erste der Theatertradition den Rücken kehren, werden die neuen Gebäude völlig modern gestaltet. Das Palace, das im Jahr 1929 vollständig renoviert wird, ist inspiriert von der modernen Bewegung im internationalen Stil. Seine klare Fassade wird von geometrischen Reliefs verziert. Das Vorherrschen der geraden Linien, des rechten Winkels und der absichtliche Verzicht auf alle Schnörkel des Jugendstils sollen den dynamischen und modernen Stil des Kinos zeigen. Das Vox, das von den Architekten Scob und Wolff erbaut wurde, zeigt eine befremdlich enge Verwandtschaft mit den englischen Odeon-Kinos der dreißiger Jahre, insbesondere mit dem Ritz von Birkenhead, das 1937 erbaut wurde. Das Kapitol wird ebenfalls Mitte der dreißiger Jahre völlig renoviert – es feiert 1935 seine Wiedereröffnung und sieht gleichzeitig kolossal und sachlich aus.

Massiv, geometrisch, mit Neonröhren – die neuen Kinos setzen sich in der Stadt durch.

Die Nazis und die Kinos in Straßburg

Die Kinos im Elsass leiden ganz besonders unter dem Zweiten Weltkrieg. Sie erblühen zu neuem Leben – zu einem ganz besonderen Leben.

Der Zweite Weltkrieg führt zur Schließung der Kinos in der Nähe der deutschen Grenze. Im September 1939, zum Zeitpunkt der Kriegserklärung, ordnet die französische Regierung die Evakuierung der Zivilbevölkerung in dieser Risikozone an. Aus Ballungsräumen wie Straßburg werden die Menschen weggebracht, und es bleiben nur einige Tausend Beamte sowie eine zweifellos ansteigende Katzenbevölkerung übrig. Dies dauert einen ganzen Herbst, einen ganzen Winter und einen ganzen Frühling.

Am 4. Juni 1940, nach dem ‚Blitzkrieg‘, verlassen die Franzosen das Elsass. Am 19. Juni hängt ein Hakenkreuz am Straßburger Dom – noch vor der Unterzeichnung des Waffenstillstands. Das ganze Elsass wird annektiert, wobei dieser Waffenstillstand dadurch prinzipiell unterhöhlt ist, dass das Elsass nun vollständig zum Dritten Reich gehört. Die ganze nationalsozialistische Gesetzgebung gilt nun hier. Die Kinos leiden unter dem ‚Führerprinzip‘: Sie

unterliegen der allmächtigen Herrschaft des Ministers für Volksaufklärung und Propaganda, Goebbels, der alle Phasen der kinematografischen Arbeit kontrolliert.

Missbrauch der Säle

Zunächst erfolgt die Betriebskontrolle, das letzte Glied der Kette, und auch das repressivste, da es die Bevölkerung betrifft. Die allgemeine Politik ist einfach: Das Elsass soll germanisiert und nazifiziert werden. Die Germanisierung der Elsässer macht für die Nazis keinen Sinn, da sie davon ausgehen, dass die Elsässer Deutsche sind. Es sind somit die Nicht-Elsässer, die ausgeschlossen werden müssen (in der rassistischen Auffassung der Gesellschaft macht Integration keinen Sinn: Man wird als Deutscher geboren, oder man ist es nicht). Der Gauleiter Wagner, dessen Befehlen das ganze Elsass untersteht, verkündet 1940: „Wir kennen im deutschen Elsass nur die Deutschen. Für eine französische Mentalität ist hier kein Platz.“ Ab dem 13. Juli 1940 werden somit „die Feinde des deutschen Volkes und Reiches“ verjagt: Franzosen aus anderen Gebieten, „notorisch frankophile Elsässer“, Juden usw. Tausende von Menschen werden vertrieben und ihr Hab und Gut beschlagnahmt. Ihre Unternehmen werden an deutsche Firmen angeschlossen. So will man auch den elsässischen Produktionsapparat dem Deutschen Reich einverleiben. Alle Aktivitäten sind betroffen.

Die Kinosäle sind keine Ausnahme. Der größte Straßburger Kinobetreiber Gaston Guthmann ist Jude. Seine Säle unterliegen der Kontrolle der Nazis: Das Capitole wird von der allmächtigen Ufa (deren Hauptaktionär Alfred Hugenberg einer der wichtigsten Unterstützer Hitlers ist) übernommen, die in Deutschland nach 1938 rund 5.500 Kinosäle besitzt. Das Eldorado und das Broglie werden von zwei Direktoren kontrolliert, einer davon elsässisch, einer deutsch. Das Palace wird einem deutschen Weltkriegsveteran anvertraut. Régis Jean, der Franzose aus Nantes, ist nicht mehr erwünscht, ihm werden die Säle der Arcades und des Olympia weggenommen. Er weiß das und kehrt vor Kriegsende nicht mehr ins Elsass zurück.

Somit beherrscht die nationalsozialistische Partei mehr oder weniger direkt den kinematografischen Betrieb, häufig mit der Unterstützung „alter Elsässer“, d.h. Deutscher, die 1870 ins Elsass gekommen waren und es 1918 verlassen hatten.

Die Nazis verstehen es, das Kino für ihre Propaganda zu nutzen. Das Dekor muss Zuschauer anlocken. Deutsche Architekten arbeiten viel an der Modernisierung und Verschönerung der Säle während des Zweiten Weltkriegs. Sie wenden die nationalsozialistischen Sicherheitsstandards an und führten Komfortklassen ein, die den Deutschen vorbehalten sind. Z. B. setzt sich das

Prinzip der luxuriösen Eingangshalle der Kinos durch, die dem Empfang der Zuschauer dient. Die Kasse, die zuvor draußen am Gehweg zu finden war, befindet sich nun in der Eingangshalle. Dies verkleinert die Kinoräumlichkeiten, macht sie aber ansprechender. Das Cinéac, die Arcades, das Eldorado, das Broglie und das Scala werden während der deutschen Besatzung in Straßburg umgebaut.

Diese Umwandlungen tragen wahrscheinlich dazu bei, ein immer breiteres Publikum anzulocken. Weitere Gründe spielen auch eine Rolle: Der Bedarf an Informationen zum Krieg (vor allem ab 1942, als entgegen aller Versprechen die Elsässer in die deutschen Streitkräfte eingezogen werden), der Bedarf an Ablenkung, die finanzielle Verfügbarkeit (es gab so wenig Waren zu kaufen...) und die oft vorhandene politische Verpflichtung (besonders für junge Menschen), an den Vorführungen teilzunehmen. Dies alles bringt die Straßburger in die Kinosäle, und die Kriegsjahre führen zu Besucherrekorden.

Eine bewegte Nachkriegszeit (1945–1970)

Rückkehr nach Frankreich und amerikanischer Sieg

Nach dem Kriegsende verbietet die französische Regierung zunächst den deutschen Film. Der französische Staat führt eine Politik der Entnazifizierung durch, die häufig von einer Kampagne des Französisierens begleitet wird. Das entspricht auch dem Willen des Publikums: Nach vier Jahren Nazi-Zensur und österreichisch-bayerisch-preußischem Monopol genießen die Straßburger die Filme, die sie während der Annektierung nicht sehen durften: Französische und vor allem amerikanische Filme. Von 1945 bis 1946 hält das französische Kino dem noch Stand, aber ab 1946 wird es überflutet von einer Welle von Produktionen der Columbia, der Paramount und weiterer Hollywood-Giganten. Man muss sagen, dass die Verträge von Blum-Byrnes 1946 diesem amerikanischen Sieg zum Durchbruch verholfen haben. Die Straßburger der Nachkriegszeit gehen in die Stadt, um mit der Familie im Kino einen Film zu sehen: Die Western sind am erfolgreichsten, vielleicht weil es sich um Actionfilme handelt, in denen der Dialog eine untergeordnete Rolle spielt, und keine Verständnisprobleme auftreten – in einer Region, die öfter die Amtssprache wechseln musste, ein möglicher Gesichtspunkt.

1950 erlaubt der Staat die Rückkehr deutscher Filme. Dies führt zu großen Erfolgen: Allein für den Film *Die Fischerin vom Bodensee* wurden 80.000 Eintrittskarten verkauft. Der deutsche Film bleibt der Favorit in den Vorstadt- und Landkinos. 1953 siegen in Straßburg jedoch die Amerikaner: Von 142 gezeigten Filmen sind 52 amerikanisch, 40 französisch und 26 deutsch...

Die 1950er Jahre: Die Blütezeit der Filmclubs

Die fünfziger Jahre sind aus kinematografischer Sicht ein Schmelztiegel der Ideen, in denen es zur Verbreitung der Filmclubs kommt, d.h. zu einer Form nicht kommerzieller Kinos, in denen die Vorführung eines Films obligatorisch von einer Präsentation und einer Diskussion begleitet wird.

Nach dem Krieg denkt man an die Nutzung dieses Mittels, um besonders bei jungen Menschen den Sinn für die französische Kultur wieder zu beleben. Aber das Ziel scheint sehr schnell als zu eng gefasst, und die Perspektive wird daher so breit wie möglich erweitert.

Die Bewegung der Filmclubs in Straßburg entsteht mit *Jeune Alsace*, einem Verein zur Volksbildung, der nach der Befreiung gegründet wird, der Filmclub *Jeune Alsace* wird im Oktober 1948 gegründet. Er wird als Filmclub der Stadt angesehen und spielt eine wichtige Rolle bei der Verbreitung von qualitativ hochwertigen Filmen. Filmprogramme werden im Allgemeinen zwischen Oktober und März vorgeführt, 1956/57 zeigt man z. B. 14 Hauptfilme, denen jeweils ein hochwertiger Kurzfilm vorausgeht. Der riesige Saal des Rit's ist manchmal zum Bersten voll, z. B. bei der Vorführung von *Enfants du Paradis*. Später tritt das Caméo an die Stelle des Rit's, bis der Filmclub 1967 schließlich verschwindet. Die Vorführung des Films, die Leitung der Diskussion – all dies wird von Freiwilligen organisiert. Häufig sind dies Lehrkräfte weiterführender Schulen, manchmal sogar der Hochschulen, und gelegentlich ist auch ein Regisseur dabei: Jean Renoir ist das bekannteste Beispiel.

Unter dem Einfluss von *Jeune Alsace* und parallel zu dessen Aufschwung zerfällt das Phänomen des Filmclubs in Straßburg und Umgebung, wobei ausnahmslos die Jugendlichen am meisten darunter leiden: Die Filmclubs müssen in einem Verband zusammengefasst werden, und die Filme (die mindestens vier Jahre alt sind) müssen über entsprechende Verbände entliehen werden. Das Spektrum der Filmclubs ist sehr breit: Es gibt sie in der Grundschule und in den weiterführenden und technischen Schulen, in freien oder in staatlichen Bildungseinrichtungen oder in Jugendzentren; es gibt Filmclubs auf dem Land, in Pfarrgemeinden und sozialen Bildungszentren.

Die Arbeitsbedingungen sind sehr unterschiedlich. Meist sind es zwei große Filmsammlungen, die die Versorgung mit Filmen sicher stellen, die im Jahr 1949 gegründete CRCC (Coopérative Régionale du Cinéma éducateur) und die seit 1952 bestehende UFOLEIS (Union des Œuvres Laïques d'Éducation par l'Image et le Son). Am Ende der fünfziger Jahre übersteigt die Anzahl der Vorführsäle dieser beiden Filmsammlungen die Anzahl der kommerziellen Kinos deutlich.

Erstaunlicherweise findet das Thema Film nur geringe Berücksichtigung in der Hochschulbildung. Wie auch anderswo, scheinen sich auch in Straß-

burg die Studierenden für das Kino zu interessieren, aber das Interesse trifft nur auf eine „höfliche Gleichgültigkeit“ seitens der Universitäten. Allerdings muss man festhalten, dass sich in Straßburg auch einige wenige Universitätsprofessoren in den fünfziger Jahren aktiv im *Jeune Alsace* engagieren.

Tod oder Veränderung des Kinos? Die 1970er Jahre

In den 1960er Jahren wird die Existenz des Kinos von der Entwicklung der Freizeitaktivitäten bedroht: Die Erwachsenen bleiben vor ihrem Fernseher sitzen (und schauen deutsche und französische Kanäle) oder fahren übers Wochenende mit ihrem neuen Auto fort. Nur die Jugendlichen gehen in die Stadt und schauen sich die neuesten Filme an.

Dennoch nutzen die Straßburger Kinos das Vertriebssystem, das die besten (und rentabelsten) Filme den am stärksten frequentierten Sälen vorbehalten. Die Konzentration begünstigt die Straßburger Kinos. Während die Landkinos sterben, passen sich die Straßburger Kinos der veränderten Öffentlichkeit an.

In der Stadt führt die Krise des Kinos zum Ende der „Kines“, der „Flohkinos“, wie man die kleinen Volkskinos nannte. Die Grand-Rue in Straßburg verliert beispielsweise zwei Säle. Das Caméo, das wichtigste Kino der Stadt, das 1907 unter dem Namen Thomasbräu eingerichtet worden war, war ein Stadtviertelkino. Es wird nach dem Krieg zu einem Treffpunkt der Kinoliebhaber des *Filmclubs Jeune Alsace*, aber es schließt in den sechziger Jahren und wird in eine Diskothek umgebaut. Das Eldorado verwandelt sich, bevor es ganz verschwindet. Es war ein echtes „Kine“, das ebenfalls vor dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Sein Name allein war schon Programm, es war der ganze Traum, den das Kino dem Zuschauer versprach, es war ein Raum der Flucht an einen nicht unbedingt goldenen, aber weit entfernten und exotischen Ort. Das Eldorado der Grand-Rue war ein Paradies für Cowboys und Gangster, ein Tempel der Western und B-Movies. Aber im Dezember 1972 ändert sich das Programm: Das Eldorado wird zum Ariel, „mit bequemen Sitzen, einem ansprechenden Ort für jeden Zuschauer und einer guten Vorführqualität“. Es wird ein stiller Ort, wo das bedächtige und informierte Publikum die „Musts“ des intellektuellen Kinos genießt.

Die Vorstadtkinos sind hier keine Ausnahme. Das Scala in Neudorf, einem Vorort von Straßburg, schließt im Oktober 1975 wegen Kundenmangels – und wird ein Verkaufsdepot und schließlich ein Jeansgeschäft. Von 15 Kinos in den Straßburger Vororten bleibt 1980 nur eines übrig, und auch dieses ist in seiner Art und in seinem Publikum völlig verändert: Die Salle Blanche in Schiltigheim ist nun das Alpha und widmet sich dem Kunst- und Versuchskino.

Im Zentrum: Geografische (und finanzielle) Konzentration

Während die Säle überall aussterben, konzentrieren sich in den elsässischen Stadtzentren alle neuen Kinos. Straßburg, mit 1,7 Millionen Zuschauern im Jahr 1968, kann 1979 schon 2,2 Millionen in die Säle locken.

Im Gegensatz zu den kleinen Zentren erleben die Großstädte in den siebziger Jahren einen Anstieg der Anzahl der Kinos, aber auch ihre Miniaturisierung. Es ist das Zeitalter der Kinos mit mehreren Sälen. Vor 1973 gab es im Elsass nur zwei Kinos mit mehreren Sälen, darunter eines in Straßburg (die beiden Säle des Club). Aber kurz darauf versuchen die Betreiber, der Krise entgegenzuwirken, indem sie sich der Vervielfachung der Geschmäcker der Zuschauer anpassen und dementsprechend die Anzahl der gezeigten Filme vermehren. Das Capitole in Straßburg besitzt im November 1973 sechs Säle. Das Omnia öffnet fast gegenüber einige Tage später an der Place de la Taverne Mutzig. Im Dezember 1973, mit nun zehn Leinwänden statt einer Leinwand, ist die Rue du 22 Novembre zum Grand Boulevard der Kinos in Straßburg geworden. 1976 wiederum spaltet sich das Rit's auf: vier Säle anstatt des ehemaligen großen Saals, der 70 Jahre alt war. Das Rit's behält dennoch einen Saal von 620 Plätzen im ersten Stock bei (Balkon des ehemaligen Rit's). Zudem eröffnet es drei kleinere Säle im Erdgeschoss. Der Prozess geht 1981 weiter mit den fünf Sälen des Club anstelle von zweien. Das Phänomen ist in allen wichtigen elsässischen Städten das gleiche.

Wie kann man diesen Erfolg der Kinos im Stadtzentrum erklären?

Durch die Entwicklung des Publikums, das hinsichtlich der Aktualität der Produkte immer anspruchsvoller wird. Wie Pierre Hochwelker, ein Straßburger Kinobetreiber, humorvoll betont: „Gleich einer Tomate ist der Film ein verderbliches Lebensmittel. Er muss frisch gegessen werden. Aus Neugier, oft aus Spaß, manchmal aus Snobismus.“ Die kleineren Betriebe haben jedoch keinen einfachen Zugang zum Film: Sie kommen erst nach den großen Kinos an die Reihe. Und die Zuschauer sind heutzutage alle motorisiert. Sie nehmen ihr Auto oder Zweirad und fahren in die Stadt, um sich den Film zu anzusehen, von dem man spricht.

Durch die Entwicklung des Geschäftsfeldes, das über die Niederlassungen bestimmt. Das Monopolwesen der Kinowelt ist für Selbständige hart. Die großen Unternehmen mit internationaler Reichweite kaufen im Elsass wie auch anderswo die Kinos auf – um ihre Ware zu vermarkten oder die anderen daran zu hindern, ihnen Konkurrenz zu machen. Die Krise von 1977 bis 1987, führte, wie alle Krisen des kapitalistischen Systems, zu einer sehr starken Konzentration. Die mächtigsten Firmen kaufen die Kinos, behalten die rentabelsten, modernisieren diese und schließen die anderen. Diese Säle haben eine Bild- und Tonqualität und einen Komfort, der das Publikum anlo-

cken soll und zum Ruin von Kinos führt, die weniger zur Anpassung an den technischen Fortschritt in der Lage sind. Zudem ist das Kino am Ende dieser Krise immer weniger elsässisch. Die Programmgestaltung der Säle findet immer zentralisierter von Paris aus statt; sie ist uniform und standardisiert. Man benötigt sehr viel Talent und Energie, wenn man als Selbständiger den drei Großen die Stirn bieten möchte: Gaumont, UGC, Pathé.

Wie sieht beispielsweise die Strategie von Gaumont im Elsass aus? Das Spiel mit dem Gänseblümchen (Das Markenzeichen der Firma Gaumont ist eine Margerite) ist wohlbekannt: „Er liebt mich, er liebt mich nicht...“: Zunächst kauft Gaumont Aktien von Kinounternehmen in Ostfrankreich. „Er liebt mich“: Anschließend kauft es den größten Teil der Aktien von Gesellschaften, die unter seiner Leitung fusionieren (Rex Cinéma, Société Immobilière Serpenoise in Metz, Studio Kléber und Société des Cinémas de l'Est en Alsace)... „Er liebt mich“: Im Dezember 1986 erklärt Nicolas Seydoux: „Gaumont ist unzureichend in Straßburg angesiedelt. Wir denken, dass es in Straßburg große Potenziale für unseren Konzern gibt.“... „Er liebt mich nicht?“: Im Juni 1987 kündigt Gaumont die Schließung von acht Sälen in Straßburg an. Das ganze Gänseblümchen verschwindet schließlich in Straßburg vollständig mit der Schließung des Rit's und des ABC.

Die Strategie der Selbständigen bleibt ein Kampf von David gegen Goliath. Man muss sich anpassen und schnell reagieren. Sich anpassen, das kann bedeuten, größer zu werden, um den Riesen des internationalen Kinos zu widerstehen. So übernimmt René Letzgus, der an der Spitze des Unternehmens CinEst (Le Star et l'Étoile, Straßburg) steht, auch die Omnia-Kinos in Mulhouse. Sich anpassen bedeutet jedoch auch, die wirtschaftlichen Notwendigkeiten anzunehmen, sich den Gesetzen des Marktes zu beugen, d.h. sich dem Geschmack der Verbraucher anzunähern. Das ist seit langem die Überlebensstrategie von Pierre Hochwelker. Das ist die Strategie derjenigen, die überleben wollen: „Man kann sagen, dass ich meine Kinoliebhaber-Seele verkauft habe, als ich *Rambo III* oder den letzten *Murphy* aufs Programm setzte, aber ich bin mit meinem Gewissen im Reinen, sonst wäre ich längst zurückgetreten“, sagt Daniel Uhmann im September 1988, „sagen wir, dass ich das Colisée mag, und deshalb läuft neben Stallone auch *Die Schöne und der Krieg*, *Nola Darling*, *Die Leserin*, *Salaam Bombay* oder *Zwei Welten*.“ Er sagt weiterhin: „Ich bin immer noch ein Außenseiter, aber mir ist bewusst geworden, dass das Kino die einzige künstlerische Aktivität ist, die von einer wirtschaftlichen Kette abhängig ist. Um einen Film zu machen braucht man Geld. Um ihn zu zeigen, braucht man Geld. Um ihn bekannt zu machen, braucht man Geld. Um ihn zu vertreiben, braucht man Geld.“

Die Geschichte der Straßburger Kinos ist eine Illustration der politischen, technischen und wirtschaftlichen Entwicklung Europas im 20. Jahrhundert.

Die Entwicklungslinien des Unterhaltungsspektakels, der Globalisierung, des Kapitalismus überkreuzen sich unentwegt, und man arbeitet mit Filmen und Kinos, die immer größere Geldmittel erforderlich machen.

Das Kino ist eine Industrie, die riesige Bedürfnisse hat. Es ist ein Werkzeug zur Manipulation des Geistes, den es der politischen Kontrolle unterordnet. Aber das Kino ist auch eine Kunst, die die Bedürfnisse der begeisterten Anhänger befriedigt, die (gelegentlich) den Zwängen des dominierenden kinematografischen Systems entkommen.

„Nicht vergnügungssteuerpflichtig“

Der Gebrauchsfilm, Dokumentar- und Kulturfilm im
Beiprogramm der Heidelberger Kinos 1910–1970

Was ist der Gebrauchsfilm?

Schon die Definition des Gegenstands bereitet einige Schwierigkeiten, handelt es sich doch beim *Gebrauchsfilm* im allerengsten Sinne um den wissenschaftlichen Film in Lehre und Unterricht. Unter einen erweiterten Begriff des Gebrauchsfilms fallen auch Werbe-, Image- oder Industriefilme. Das Spektrum reicht von der aktuellen Wochenschau über das politische Zeitdokument bis zum Propagandafilm. Der Begriff *Kulturfilm* dagegen bezieht sich im engeren Sinne ausschließlich auf feuilletonistisch unterhaltende Filme mit Bildungscharakter.

Im Englischen gibt es für all dies den Begriff *sponsored films*, der klar ausdrückt, dass diese Filme im Auftrag einer Institution, Partei, Firma etc. hergestellt wurden und daher einem bestimmten öffentlichen, politischen oder wirtschaftlichen Interesse dienen. In Deutschland fehlt eine solche Definition, wir müssen uns also mit dem Begriff *Gebrauchsfilm* behelfen. Für den Zweck dieses Beitrags möchte ich diese Gruppe erweitern um alle Filmformen, die nicht dem abendfüllenden, narrativen Spielfilm von mindestens 50 Minuten Spieldauer entsprechen, d.h. Kurz-, Trick- und Dokumentarfilme, darunter auch Kurz-Spielfilme von weniger als 30 Minuten und Dokumentarfilme von mehr als 60 Minuten. Gemeinsam ist diesen Filmen eine eigene *raison d'être*, aber sie tauchen im regelmäßigen Programm kaum auf, werden allenfalls als Beiprogramm oder in besonderen Vorführungen, Matinéés, Kurzfilm-Programmen, Werbeveranstaltungen usw. gespielt. Man könnte sie auch *ephemere Filme* nennen: Filme von beschränkter Aktualität also und mit einer „Halbwertszeit“, gewissermaßen einem Verfallsdatum, nach dem sie für das Publikum nicht mehr von Interesse sind. Das ihnen gewidmete Kino ist ein *ephemeres Kino*.



Fig. 1: Kammer-Lichtspiele, Foto ca. 1913, innen. Stadtarchiv Heidelberg.

Gibt es eine Kontinuität des ephemeren Kinos im Heidelberger Filmprogramm?

Bei der Suche nach Spuren dieser Filmformen sind wir weitgehend auf gedruckte Programmhinweise angewiesen. Hier liegen seit Beginn der Kinetographie die gedruckten Zeitungsanzeigen vor, deren Titelangaben allerdings nicht immer sehr informativ sind.

Grundlegende Hinweise zum Thema *Kulturfilm*, wie auch zur allgemeinen Entwicklung der Filmindustrie, konnte ich Dokumenten der *Sammlung Kalbus* in der Heidelberger Universitätsbibliothek entnehmen.¹ Eine weitere Quelle stellen die Akten des Heidelberger Zensurausschusses zwischen 1920 und 1935 dar,² in denen sich Hinweise auf Filmvorführungen außerhalb der etablierten Kinos finden lassen. Nach 1945 waren es vor allem die studentischen Aktivitäten des akademischen Film-Clubs,³ die sich besonders um Wiederaufführungen von vergessenen Klassikern, Dokumentarfilmen, aber auch von Kurz- und Amateurfilmen bemühten.

- 1 Dr. Oskar Kalbus (1890-1987) war 1920-21 Referent der UFA-Kulturabteilung. 1922-23 war er für zwei Jahre süddeutscher Vertriebsleiter der Kulturfilm AG bzw. des DAFU-Filmverleihs. Danach ging er wieder zur UFA, war von 1926 bis Kriegsende 1945 Vertriebschef. In den 1950er Jahren war er für den deutschen Verleih der Columbia tätig.
- 2 Stadtarchiv Heidelberg (StA HD), Wohlfahrts- und Jugendamt, 1790 ff: Überwachung des Lichtspielwesens, Lichtspielgesetz 1922-42.
- 3 Universitätsarchiv Heidelberg (UA HD), „Filmclub Heidelberg“. Siehe hierzu Jo-Hannes Bauer: „Gut Licht und volle Kassen!“ Heidelberger Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg (1945-80). In: Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 15 (2011), S. 179-196.

Für jede Phase der Kinoentwicklung werde ich zunächst die allgemeinen Voraussetzungen darlegen, danach die besonderen Bedingungen anhand von Beispielen beleuchten.

Das Heidelberger Kinoprogramm vor dem Ersten Weltkrieg

60 Jahre Kinogeschichte lassen sich kaum in wenigen Sätzen zusammenfassen. Kennzeichnend für die Situation in Heidelberg ist ein überdurchschnittlich hohes Angebot an Programm sowie an Sitzplätzen. In den fünfziger und sechziger Jahren war Heidelberg, gemeinsam mit Mannheim, *Kinohauptstadt* Deutschlands, d.h. die Stadt mit der höchsten Kinodichte, was für eine eher kleine Stadt mit etwas mehr als 100.000 Einwohnern (1914 waren es gerade mal 54.000) bemerkenswert ist.

Die erste, sog. *Kurzfilm*-Phase bis ca. 1910 kannte noch keine Unterscheidung nach Kurz- oder Langfilmen. Bis zu zehn *Nummern*, wie die kurzen Filme genannt wurden, wurden im Verlauf einer Stunde gezeigt, darunter Landschaftsaufnahmen, „Aktualitäten“, Tonbilder oder Trickfilme. Neben den Kurz-Grotesken rekurrierten fast alle Filme auf ein besonderes Ereignis, seien es populäre Operetten, politische Vorkommnisse im In- oder Ausland oder berühmte Varieté-Stars (*Sara Bernhard, Saharet, Enrico Caruso*). Als besonders attraktiv galten aktuelle Aufnahmen vom lokalen Tagesgeschehen oder staatspolitischen Ereignisse, die oft gesondert beworben wurden.

Mit der Verdrängung der Kurzfilmprogramme durch werblich abgesetzte *Star-Monopol-Filme* (Asta Nielsen-Film, Wanda Treumann, Henny Porten, Waldemar Psilander, Max Landa, Aud Egede Nissen) verlieren sich die Nachrichten über das *Beiprogramm*. Die angezeigten Langfilme, die über eine unterschiedliche Anzahl von Akten verfügten (5 bis 8 Akte, je ca. 50 bis 90 Minuten), wurden meist in einem zweistündigen Doppelprogramm zusammengefasst, die frei bleibende Zeit mit Kurzfilmen und Aktualitäten gefüllt. Diese Programmstruktur wurde nach 1919 wieder aufgenommen und setzte sich bis Anfang der zwanziger Jahre fort, als sich endgültig eine Filmlänge von 90 Minuten und der Rahmen eines *Zwei-Schlager-Programms* (Kurzfilm + Langfilm) als Norm für das Abendprogramm durchzusetzen begann.

Der Kino-Standort Heidelberg vor 1914

Die Entwicklung des Kino-Standorts Heidelberg vor 1914 kann man geradezu als stürmisch bezeichnen. 1905 eröffnete das erste *Central-Theater lebender Photographien*⁴ der Hamburger Firma Eberlin & Co am heute noch

4 Alle Hinweise auf das Heidelberger Filmprogramm sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, den Tageszeitungen Heidelberger Zeitung (HZ), Heidelberger Neueste Nachrichten

existierenden Kino-Standort Hauptstraße 146 (*Gloria/Gloriette*). 1907 kam das *Tonbild-Theater* in der Hauptstraße 107 dazu, 1909 das *Metropol* in der Hauptstraße 118, beide geleitet von Eigentümer Friedrich Schulten. Zu Weihnachten 1909 eröffnete das *Neue Theater* in der Hauptstraße 42 (später *Schloss-Kino*). Ein weiteres *Lichtspiel-Theater* in der Hauptstraße 1 überlebte nur von Ostern 1911 bis Juni 1914. Im Juli 1911 öffnete nur wenige Meter weiter mit dem *Odeon* wiederum Friedrich Schulten einen veritablen Kino-Palast mit Kino und Fotogeschäft im Erdgeschoß, Restaurant im 1. Stock und einem Café mit Konzertbetrieb im Keller. Als letztes kamen im Oktober 1913 die *Kammer-Lichtspiele* von Emil Zindler in der Hauptstraße 88 (geschlossen 2001) dazu. Eröffnet wurde mit dem Paul-Wegener-Film „Der Student von Prag“ (Regie: Stellan Rye, nach Hanns Heinz Ewers).

Die Heidelberger Kinos im Ersten Weltkrieg

Zu Beginn des Ersten Weltkriegs spielten in Heidelberg also sechs Kinos, alle in der Hauptstraße, alle nur wenige Schritte von einander entfernt. Drei dieser Spielstätten waren Saalkinos (*Neues Theater*, *Odeon* und *Kammer* mit zusammen ca. 800 Sitzplätzen), dazu kamen weitere drei Ladenkinos *Union/Eden* (Hauptstraße 146), *Metropol* (Hauptstraße 118) und *Lichtspiel-Theater* (Hauptstraße 1) mit je ca. 160 Plätzen.

Die Konkurrenz war heftig und vom sportlichen Bemühen getragen, immer das beste, aktuellste und attraktivste Programm zu präsentieren. Die stärkste Konkurrenz dürfte zwischen Friedrich Schultens *Odeon* und dem gegenüber liegenden *Neuen Theater* bestanden haben. Emil Zindler führte seine *Kammer* seit der Eröffnung als frühe Form des *Arthouse-Kinos*. Er achtete auf das Niveau seiner Filme und ließ die Programme gerne durch Gesangseinlagen seiner Frau begleiten. Besonders deutlich sichtbar wurde die Konkurrenzsituation im Anzeigenteil der Zeitungen, wenn ein Pächterwechsel anstand⁵ und die neue Direktion auf sich aufmerksam machte. In diesem Falle zogen meist die anderen Betreiber nach und brachten sich beim Publikum ebenfalls in Erinnerung.

Der Erste Weltkrieg warf seine Schatten voraus mit den Berichten vom Balkankrieg 1912–13 und der zunehmenden Militarisierung des Unterhaltungsangebots auch im Kino. Zudem feierte man 1913 nicht nur das 25. Regierungsjubiläum Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II, sondern auch – mit der Einweihung des Völkerschlachtdenkmals in Leipzig – die Erinnerung an die Befreiungskriege gegen Napoleon einhundert Jahre zuvor. Allerdings hatte

(HNN) oder Heidelberger Tageblatt (HT) entnommen. Die Hinweise auf die Eigentümer stammen aus den jeweiligen Heidelberger Adressbüchern.

5 So z.B. HT v. 15.12.1911, 31.1.1913, HNN v. 26.9.1914, 21.10.1916, HT v. 15.11.1918, 14.9.1928.

In den Kammer-Lichtspielen, Hauptstraße 88, Heidelberg

Einzig existierende Aufnahmen aus den Vogesen
„Mit der Kino-Kamera im Weltkrieg“
ERSTE SERIE:

„Die Winterkämpfe in den Vogesen“

Originalaufnahmen der offiziell vom Großen Generalstab der Armee
auf die Kriegsschauplätze zugelassenen Kinoethnischen Abteilung der
Expref-Films Co., Freiburg i. B.

Titelverzeichnis des Films:

<p>I. Teil</p> <p>Ausladen von Proviant und Munition auf der letzten Bahnstation hinter der Front. Eine Proviant- und Munitions-Kolonne auf dem Marsch zur Front. Auf dem Wege zu den Stellungen, wo die Vogesenkämpfe stattfinden. Das Errichten von bombensicheren Unterständen auf 900 m Höhe. Eine französische Granate, welche nicht explodiert ist. Eine Hütte für Offiziere auf dem Gipfel eines 1000 m hohen Berges. Durch Eisel, welche den Franzosen abgenommen wurden, werden den Truppen auf den Bergen Lebensmittel gebracht. <u>Ochsengespanne</u> bringen der Gebirgs-Artillerie Munition zu ihren Stellungen auf die hohen Berggipfel. Beobachten der feindlichen Stellung. Truppen werden im Unterstand alarmiert und besetzen im <u>Laufschrift die Schützengraben</u>. Die Truppen sichern sich vor <u>feindlichem Granatfeuer</u> im bombensicheren Unterstand und feuern weiter. Die Leichenentferlichkeiten dreier Krieger (ein Preuße, ein Bayer und ein Franzose). Kriegsgräber im Winterkleide auf einem Berggipfel. ... Und wer den Tod im heiligen Kampfe fand, Ruht auch in fremder Erd' im Vaterland. <u>Das Kommando der Minenwerfer-Abteilung betrachtet das Einschlagen der Mine</u>. Das Einschlagen der Mine im feindlichen Schützengraben. Der Beobachtungsposten, 30 m vor dem Feind, stellt die Wirkung der Mine fest.</p> <p>II. Teil</p> <p><u>Brieftauben</u> werden auf einem Patrouillengang mit einer Meldung versehen, zum Armeekommando geschickt. Durch Franzosen hergestellte Verhaue am Felle des „Zuckerhutes“, welcher von den Bayern gestirmt wurde. Durchfahren einer Proviant-Kolonne durch ein Gebirgsdorf.</p>	<p>Auf <u>Maulesel</u> werden Maschinengewehre auf steile Berge befördert. Drahtverhaue auf einem Berggücken. Schleich-Patrouillen. <u>Skijöring</u> von einer Abteilung Schneeschuhtuppen. Abmarsch einer Schneeschuhabteilung, welche mit Gewehren ausgerüstet ist. <u>In Feuerstellung</u>. Seine Königliche Hoheit Prinz Leopold von Bayern besucht bayerische Truppen in den Vogesen. Parademarsch dreier Landsturmabteilungen vor Seiner Königlichen Hoheit <u>Prinz Leopold von Bayern</u>.</p> <p>III. Teil</p> <p>Alarm der Kavallerie in einem Vogesendorf. Das Sammeln der Schwadron. Absitzen zum Gefecht zu Fuß und Ausschwärmen. Transport von Artillerie-Munition auf hohe Berge. Das <u>Aufsuchen von Verwundeten durch Sanitätshunde in den Vogesenswäldern</u>. Zum Transport von Munition und Lebensmitteln, sowie von <u>Verwundeten wird eine Drahtseilbahn benützt</u>. Transport von Verwundeten zur nächsten Bahnstation. Das Verbringen der Verwundeten in den Lazarettzug.</p> <p>IV. Teil</p> <p>Eine Schneeschuhabteilung, welche mit <u>Maschinengewehren</u> ausgerüstet ist, unternimmt einen Aufstieg im Gebirge. Die Maschinengewehre werden abgenommen und von den Skifahrern auf dem Rücken getragen. Maschinengewehre werden in Stellung gebracht. Die Maschinengewehre werden auf Schlitten durch Skifahrer in weißer Uniform vorgebracht. Abfahrten der Maschinen-Gewehr-Abteilung über vereiste Abhänge. Den Truppen wird auf einem Berggipfel der große deutsche Sieg der Winterschlacht in Masuren verkündet. Die Truppen befinden sich 800 m vor der französischen Front.</p>
---	---

Preis 10 Pfg. zu Gunsten des Roten Kreuzes.

Fig. 2: Die Winterkämpfe in den Vogesen, gedrucktes Programm der Vorstellung in der Kammer, Kulturamt der Stadt Heidelberg.

die Frage, ob man ein Kino-Schaufenster in den französischen Farben dekorieren dürfe, oder ob dies als ein Mangel an patriotischer Gesinnung interpretiert werden könne, schon zu einer öffentlichen Kontroverse in der Heidelberger Presse geführt.⁶ Immerhin zeigte man noch im Juni 1914 aus Anlass des Todes von Bertha von Suttner (1843–1914) den belgischen Film „Maudit soit la guerre“ („Krieg dem Kriege“) im *Odeon* (HNN v. 19.6.1914). Dann kam die Juli-Krise, das Attentat von Sarajewo und der Ausbruch des Welt-

⁶ Vgl. hierzu: Jo-Hannes Bauer: „Hingabe an die Gegenwart“. Kinos in Heidelberg vor dem 1. Weltkrieg. In: Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 3 (1998), S. 179–196.

kriegs. Kein Wunder also, dass mit Kriegsbeginn die Anzahl „patriotischer Veranstaltungen“ (*Kammer*, HNN v. 15.8.1914) zunahm und kaum eine Anzeige ohne Hinweis auf „die ersten authentischen Films (18 Akte) vom Kriegsschauplatz“ (ebenfalls *Kammer*, HNN v. 26.9.1914) auskam.

Die Heidelberger Kinos setzten nach vorübergehender Schließung ihr Programm mit Vorkriegsfilmen fort, wobei jedoch zunehmend aktuelle Programme mit Kriegsthemen gezeigt wurden, nicht selten mit Bezug zum nahen Kriegsschauplatz in Frankreich und in den Vogesen.⁷ Eine besondere Stellung nimmt in diesem Zusammenhang ein Filmprogramm im Sommer 1916, also genau zwei Jahre nach Kriegsbeginn, ein. Auf dem Schloss war eine sog. „Kriegs-Ausstellung“ zugunsten des Roten Kreuzes zu sehen, darunter auch Beutestücke des Schiffes „Möwe“. Die *Kammer* zeigte „für die Dauer der Kriegsausstellung“ den Film der Express-Film-Co. aus Freiburg „Die Winterkämpfe in den Vogesen“,⁸ ebenfalls zugunsten des Roten Kreuzes. Bemerkenswert ist dies deshalb, weil die Express-Film-Co. keineswegs eine staatliche Propaganda-Einrichtung war, sondern der damals bedeutendste Hersteller von Dokumentarfilmen im süddeutschen Raum. Bereits über die Balkankriege hat die Express-Film eine vielbeachtete Dokumentation hergestellt, die in einer eigenen Broschüre vorgestellt wurde und in einem Appell an eine friedliche Lösung des Balkanproblems mündete. Bei den „Winterkämpfen“ (Untertitel: „Mit der Kino-Kamera im Weltkrieg“) handelt es sich hingegen um eine frühe Form des *embedded journalism* – eine „Originalaufnahme (...) der offiziell vom großen Generalstab der Armee (...) zugelassenen Kinotechnik-Abteilung“.

Mit der Gründung des *Bild- und Film-Amtes* (BUFA) am 16.1.1917 setzte in großem Umfang die Produktion propagandistischer Filme der Kriegsberichterstattung ein, die der Ernüchterung entgegen wirken sollte, die nach der ersten Welle der Kriegsbegeisterung eingesetzt hatte. Im Programm der Heidelberger Kinos spiegelte sich dies in regelmäßigen Ankündigungen der BUFA-Kurzfilme wieder: „Der Höllenkampf an der Aisne“, „Der Meldehund im Feuer“, „S.M. Kaiser Wilhelm in Flandern“, „Riga – deutsch“, „Des deutschen Reiches Waffenschmiede“ lauteten die Titel. Besonders erfolgreich waren Filme über die Marine und die deutschen U-Boote (*U-Boote heraus*, *U 35*, *Graf Dohna und seine „Möwe“*). Themen, die gerade noch die Schlagzeilen beherrschten, konnten so im Kino nachempfunden werden. „Der Dokumentarfilm von Kapt. Leutnant Wolff zeigt u.a. die Versenkung von 15 Dampfern“, kündigte z.B. die *Kammer* an (HNN v. 14.6.1917).

7 So die Filme „Sturmzeichen“ HNN v. 16.1.1915 und „Die Heldin aus den Vogesen“ HNN v. 20.3.1915.

8 Gedrucktes Programm der Veranstaltung siehe Fig. 2 (Dem Kulturamt der Stadt Heidelberg danke ich für die Abdruckgenehmigung.)

Eine weitere Besonderheit des Ersten Weltkriegs war das Genre der *Kriegsanleihe-Filme*. Hier wurde unverhohlen – und zuweilen sogar recht witzig – um die Ersparnisse der Bürger geworben. Eines der letzten Beispiele dieser Serie, „Victoria und Michel“ (*Kammer*, HNN v.14.4.1918), wurde noch im Frühjahr 1918 unter der Beteiligung Heidelberger Bürger am Scheffeldenkmal auf dem Schloss aufgenommen. In den Heidelberger Kinos war der Film dann Mitte April zu sehen.

Die frühen zwanziger Jahre (1919–1925)

Noch in den letzten Tagen vor Kriegsbeginn war in Heidelberg nach dem Vorbild vieler anderer Städte, vor allem in Preußen, aber auch in Baden, die sog. *Lustbarkeitssteuer*⁹ eingeführt worden. Es handelte sich dabei eigentlich um eine *Kino-Steuer*, denn obwohl Zirkusse und Varietés ebenfalls davon betroffen waren, blieben die Auswirkungen auf diese Einrichtungen zunächst marginal. Seitens des Stadtrats versprach man sich einen bedeutenden Zufluss (ca. 48.000 Mark/Jahr) in die städtische Kasse, mit dem man das notleidende Stadttheater finanzieren wollte. Der (scheinbare) Widerspruch zwischen *Vergnügen* und *Bildung* sollte kassenwirksam funktionalisiert werden. Die Idee war keineswegs neu. Die Diskussion um die *Lustbarkeitssteuer* begleitet das Kino schon fast so lange wie das Thema *Kino-Reform*, ja, man könnte fast sagen, sie stellt die alltagspolitisch-praktische Auswirkung der kulturellen Kino-Debatte dar. Mit einem Steuersatz von bis zu 23 Prozent griff sie massiv in die Gestaltungsfreiheit des Kino-Besitzers ein bzw. minderte dessen Rendite erheblich, ohne einen Ausgleich für sein Risiko zu bieten.

Einzig die Sozialisten waren grundsätzlich gegen die *Lustbarkeitssteuer*, da sie darin eine *Arme-Leute-Steuer* sahen und für sie vorhersehbar war, dass die Steuer über Preiserhöhungen wieder aufgefangen werden würde. In der Ausgestaltung der Steuer einigte man sich dann auf verschiedene Steuersätze – 10, 15 oder 20 Prozent, je nach Platzkategorie, und auf Nachlässe für „kulturelle Inhalte“. Gänzlich ausgenommen von der „Lustbarkeitssteuer“ waren *Bildungsveranstaltungen*, für die weniger als 50 Pfennig Eintritt erhoben wurde – eine Praxis, die bereits reichsweit üblich war. Sie führte dazu, dass der *Kulturfilm* von den Kinobesitzern und auch dem Publikum noch bis in die sechziger Jahre vor allem als „Steuerschinder“ gesehen wurde.

9 Vgl. Hermann Schmeisser: Der Gemeindehaushalt der Stadt Heidelberg von 1820–1925 (StA HD).

Das Auge des Gesetzes: Der Ortsausschuss für Lichtspielpflege und die „Kurfälzische Bilderbühne“ (KuBi)

Kriegsende und Novemberrevolution brachten den Kinos zunächst wieder den Normalbetrieb. Zwar wurde im Zuge der allgemeinen „Umwälzung der Verhältnisse“ auch die Kommunalisierung der Kinos und die Verstaatlichung der Filmindustrie gefordert, aber diese Forderungen erwiesen sich bald als unrealistisch. Zu einer vorübergehenden Schließung der Kinos wegen revolutionärer Umtriebe kam es nur in Mannheim, in Heidelberg blieb alles ruhig. In Heidelberg hatten während der Kriegsjahre die Kino-Besitzer bzw. Pächter öfter gewechselt. Dies war wohl auf sinkende Einnahmen, aber auch auf die Dauer des Krieges zurückzuführen; sogar eine Frau, Anna Hauck, war zeitweise Leiterin des *Eden*-Kinos. Folgenreich waren die Übernahme des *Neuen Theaters* durch den Rotterdamer Kino-Besitzer Max Drukker im November 1917, sowie die Übernahme der *Kammer* durch den Stuttgarter Kino-Unternehmer Felix Bayer im Oktober 1916. Letztere rief Friedrich Schulten auf den Plan, der sein *Metropol* nun wieder in Eigenregie führte, nachdem Emil Zindler es für ein Jahr von ihm gepachtet hatte.

Aus der Perspektive der deutschen Filmproduktion kann man für die Jahre des Weltkriegs bis 1920 sogar von einem kleinen Boom reden. Abgeschottet von der Weltproduktion fanden die ersten Filme von Lubitsch, Lang und Wegener („Der Golem“) ihr Publikum. Auch in der Heidelberger Filmfabrik in Schlierbach erblühte neues Leben: Rund ein Dutzend Filme wurden in den Jahren 1919/20 hier produziert und uraufgeführt.

Erwähnenswert ist auch die Bildung eines örtlichen Ausschusses für Lichtspielpflege in Heidelberg.¹⁰ Das am 19. Mai 1920 in Kraft getretene Gesetz über das Lichtspielwesen führte die Filmzensur im Deutschen Reich wieder ein – nach der bis 1914 geltenden örtlichen Polizeizensur und der folgenden Kriegszensur. Das neue Gesetz ermöglichte die Einführung solcher lokaler Ausschüsse, die den Oberprüfstellen in München und Berlin zuarbeiteten bzw. die Durchführung der dortigen Beschlüsse vor Ort überwachten. Kontrolliert wurde nicht nur die im Kino abgespielte Fassung eines Films mittels einer Zensurkarte, sondern auch der Einsatz des Werbematerials und das sonstige Gebaren des Kinobesitzers z.B. im Hinblick auf den Einlass für Kinder und Jugendliche oder die Hygiene der Räumlichkeiten usw.

Vorsitzender des Heidelberger Ausschusses¹¹ war der Stadtrechtsrat Dr. Ammann, gleichzeitig Leiter des Sozial- und Jugendamtes. Mitglieder waren

10 Kara L. Ritzheimer: Protecting Youth from ‘trash’. Anti-Schund campaigns in Baden 1900–1933. New York 2007. Vgl. besonders Kapitel 5: Implementing the law at the local level: The Heidelberg Youth Office, S. 240ff. und S. 263ff.

11 Vgl. Jo-Hannes Bauer, „Es wird zu leicht zur Sucht...“. Kino und Zensur im Heidelberg der zwanziger Jahre. In: Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 4 (1999), S. 99–120.

die Heidelberger Frauenrechtlerin Camilla Jellinek, Stadtbibliothekarin Zink, die Hauptlehrer Herrigel und Rohrhurst, sowie der Schriftsteller Kurt Wildhagen. Man bemühte sich von Anfang an um ein einvernehmliches Verhältnis zu den ortsansässigen Kinobesitzern, so waren Felix Bayer und Friedrich Schulten als Beisitzer des Gremiums vorgesehen.

Die Zusammenarbeit ging sogar so weit, dass Kinobesitzer Bayer im Sommer 1922 die Gründung einer *Filmgemeinde* vorschlug, eine Initiative für den qualitativ hochwertigen Film, die Programmvorschläge machen sollte. Etwas mehr als ein Jahr später, im Winter 1923, konnte sein Vorschlag unverhofft realisiert werden. Durch einen Todesfall war das *Eden-Kino* schon seit Jahren verwaist und von der Witwe des Pächters nur provisorisch weitergeführt worden. Nun ergab sich die Möglichkeit, dieses Kino ganz zu übernehmen. Das Modell importierte man aus Karlsruhe, wo das größte Kino der Stadt, eine Konzerthalle, von einem Verein betrieben wurde. Die *Kurpfälzer Bilderbühne* (KuBi) war geboren. Getragen vom *Kulturfilmbund*, dem neben Dr. Ammann auch der Geschäftsführer Dr. Schuhmacher angehörten, zeigte die KuBi etwa zehn Jahre lang, von 1923–1933, anspruchsvolle Kultur- und Dokumentarfilme. Im Zuge der Gleichschaltung gesellschaftlicher Organisationen durch die Nationalsozialisten wurde der *Kulturfilmbund* zum 1. April 1933 aufgelöst und das Kino an einen neuen Pächter, Arthur Kusch, abgegeben, der es in *Gloria-Kino* umbenannte.

Ein weiterer Trend der Jahre 1924–1928 waren die Kino-Großveranstaltungen. Größter Versammlungssaal der Stadt war die Stadthalle mit 1.200 Sitzplätzen, und es war nur eine Frage der Zeit, bis der erste Antrag auf die Nutzung der Stadthalle für eine Kinoveranstaltung gestellt werden würde.¹² Besonders eifrig war Kino-Besitzer Drukker, der sich mit dem Heidelberger Zensur-Ausschuss angelegt hatte bzw. immer wieder ins Blickfeld des Ortsausschusses geriet. Er nutzte ab 1924 die Stadthalle regelmäßig für seine Veranstaltungen, zum letzten Mal im Oktober 1927 für den Fritz-Lang-Film „Metropolis“, der zeitgleich mit der Eröffnung des *Capitol-Kinos* in der Bergerheimer Straße, das seinerseits 1.250 Besuchern Platz bot, aufgeführt wurde.

„Das Auge der Welt“ – der Henny-Porten-Film und „Wege zu Kraft und Schönheit“

Im Folgenden möchte ich hier nur auf zwei Veranstaltungen hinweisen, die in ihrer Art typisch für ihre Zeit waren und die beide eng mit der Person von Dr. Oskar Kalbus verbunden sind.

¹² Die „Statistik der Stadt Heidelberg“ (1. Jg, 1927) verzeichnet 16.842 Personen als Besucher der drei in der Stadthalle gezeigten Filme in 15 Vorstellungen, d.h. 20 Prozent der Stadthalen-Besucher sahen dort Filme.

Im Frühsommer 1925 zeigte die KuBi – dem Beispiel Drukkers folgend – in der Stadthalle den *Körperpflegefilm* der UFA „Wege zu Kraft und Schönheit“. Der Dokumentarfilm, der das Ziel der *Kalokagathie* propagierte – eine gesunde Seele in einem gesunden Körper – war keineswegs Freikörperkultur-Propaganda, wie ihm von bösartigen Kritikern nachgesagt wurde. Aber schon allein die Tatsache, dass hier (fast) nackte Körper in (gymnastischer) Bewegung zu sehen waren, rief die kulturelle Reaktion auf den Plan, allen voran die katholische Kirche, die hinter allem Körperlichen sofort *Sünde* und *Verdammnis* witterte.

Weder an der Produktion noch am Verleih hatte Dr. Oskar Kalbus großen Anteil, allerdings war er seit 1920 ein führender Mitarbeiter der UFA-Kulturfilmabteilung. Und seit 1922 hatte er einen sehr persönlichen Bezug zu Heidelberg: Er hatte Maja Sajonz geheiratet, Tochter eines Delikatessenhändlers aus der Märzgasse. Nachdem Kalbus in den Jahren 1920 und 1921 reichsweit unterwegs gewesen war, um den Einsatz des wissenschaftlichen Films an den Universitäten und anderen Bildungseinrichtungen zu propagieren, hatte er sich zu einem der führenden Experten für den Markt des wissenschaftlichen oder *Kulturfilms*¹³ entwickelt. In den Jahren 1923 und 1924 war er Vertriebschef der Kulturfilm AG und der DAFU-Film für Süddeutschland gewesen – eine Tätigkeit, die es ihm ermöglichte, von Heidelberg aus zu agieren und nebenbei noch eine Zeitung, den „Cactus Heidelbergensis“ herauszugeben. In eben dieser Zeitschrift „Cactus Heidelbergensis“ findet sich eine Rezension des Films „Wege zu Kraft und Schönheit“, der eine Provokation für die katholische Kirche darstellt. „Ich habe nach den Kinovorführungen in der Stadthalle noch keinen einzigen Menschen in der Hauptstraße nackt herumlaufen sehen“, führte er dort aus. „Und keiner wird seiner Frau oder seinen Kindern am nächsten Tag die Kleider vom Leib gerissen haben, nur weil Tags zuvor ein paar Mensendieck-Schülerinnen im Film unbekleidet gezeigt worden sind“.¹⁴

Wenige Jahre später, im Herbst 1928, war Dr. Oskar Kalbus, nunmehr UFA-Vertriebsleiter in Berlin, mit einem kulturwissenschaftlichen Filmprojekt im Heidelberger *Capitol* zu Gast. Aus mehr als 40 Spielfilmen des immer noch populären Stummfilm-Stars Henny Porten hatte er einen biographischen *Querschnitts-Film* angefertigt, den er mit einem erläuternden Vortrag begleitete. Es war dies einer aus einer Serie von sechs Vortragsfilmen, mit denen er unter dem Titel „Das Auge der Welt“ Interesse für den kulturellen Film bzw. für die wissenschaftliche und nicht-fiktionale Seite des Filmschaffens wecken wollte. Mit dem *Henny-Porten-Film* landete Kalbus allerdings

13 Kalbus' Verhältnis zum wissenschaftlichen bzw. zum Kulturfilm lässt sich exemplarisch an der Auseinandersetzung um den „Steinach-Film“ ablesen, vgl. Oskar Kalbus: Der Steinachfilm. In: *montage/av* 14/1/2005, S. 101–105.

14 Cactus Heidelbergensis 1925, S. 179.

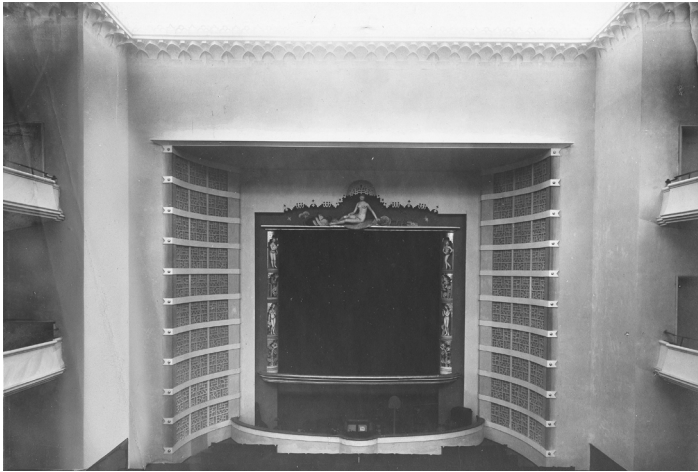


Abb. 3: Capitol-Kino, Foto 1927, Paul Darius. Stadtarchiv Heidelberg.

einen Coup, der ihm landauf, landab volle Häuser bescherte und viele wohlwollende Rezensionen einbrachte. Ein Rezensent brachte es auf den Punkt: „Unsere vormittagsfreien Lichtspieltheater, die ja bekanntlich kaum sechs Stunden pro Tag ausgenützt werden, unser brachliegendes und in den Archiven allmählich vermoderndes kostbares Filmmaterial wird nutzbar gemacht, ja Volksschichten werden herangezogen, die für die Idee des Films noch nicht gewonnen werden konnten – alles wird herangezogen, nutzbar gemacht und kommt der Allgemeinheit zugute“.¹⁵

Im Heidelberger *Capitol* hatte er sogar an drei Tagen jeweils drei Vorstellungen (16.20 Uhr, 18.40 Uhr und 21 Uhr), davor lief ein Vorprogramm von jeweils 50 Minuten mit der Kurz-Komödie „Die weiche Birne“ und dem Dokumentarfilm „Perlenzucht in Japan“.¹⁶ Mit diesem Höhepunkt war auch bereits das Ende der Stummfilm-Ära eingeläutet. Ein Jahr später war der Tonfilm da. Als Übergangszeit gelten die Jahre 1929–1931, danach musste ein Kino mit Ton ausgestattet sein, wenn es konkurrieren, d.h. aktuelle Filme spielen wollte.

Ende der Stummfilm-Phase und Übergang zum Tonfilm (1929–1933)

Für die Heidelberger Kinos bedeutete die Einführung des Tonfilms eine zweifache Umbruchssituation: Einerseits mussten sie auf die Tontechnik umrüsten, was grundsätzlich eine Neuinvestition und Neugestaltung des Zuschauer-

15 W. Lohmeyer: Der erste deutsche Querschnittsfilm. In: Die Wahrheit. Berlin, 20.10.1928.

16 Anzeige im Heidelberger Tageblatt, 22.11.1928.

raums bedeutete, andererseits hielt die Sensation des Neuen nicht allzulange an. Viele Zuschauer trauerten der Stummfilm-Ästhetik nach und empfanden die „lauten“ Filme, die der Phantasie kaum noch Spielraum ließen, als aufdringlich. Eine besondere Problemgruppe stellten auch die Stummfilm-Musiker dar. Ein großes Haus wie das *Capitol* hatte in guten Zeiten ein kleines Orchester mit bis zu 14 Mann beschäftigt, nun blieb allenfalls ein Organist übrig, der bei festlichen Kino-Veranstaltungen und Varietés eine Ouvertüre oder ein Zwischenspiel auf der Kino-Orgel präsentieren durfte.

Das Kino unter der Nazi-Herrschaft (1933–1945)

Politisch war das Ende der 1920er Jahre ebenfalls eine Übergangszeit. In Folge der Weltwirtschaftskrise verschlechterte sich die wirtschaftliche Situation in Deutschland rapide, die Zahl der Arbeitslosen stieg innerhalb weniger Jahre in Millionenhöhe und die politische Auseinandersetzung verschärfte sich in Kämpfen zwischen rechts und links, zwischen konservativen bürgerlichen Parlamentariern und den radikalen Strömungen auf der Straße. Diese Zeit endete mit der Machtübernahme der Nazis am 31. Januar 1933, nachdem sie schon im Vorjahr aus den Reichstagswahlen als stärkste Fraktion hervorgegangen waren.

Aus der Sicht von Oskar Kalbus war die Wirtschaftspolitik der Nazis dem Film, insbesondere dem Kulturfilm und der UFA als größtem, staatsnahen Filmkonzern, durchaus zuträglich. Die Nazis förderten die Konzentration bzw. die Hegemonie der UFA, da sie so die größtmögliche Kontrolle über die Produktion ausüben konnten. Sämtliche Filmschaffenden wurden zwangsweise in einer *Kulturkammer* zusammengefasst. Wer nicht dazugehörte, oder, wie die Kulturschaffenden nicht-arischer Abstammung, ab 1935 ausgeschlossen wurde, konnte keine Arbeit mehr finden.

Entscheidend für die positive Einstellung von Kalbus zur NS-Filmpolitik waren jedoch zwei Details, für die er selbst gekämpft hatte. Zum einen wurde das Abspielen von *Kulturfilmen*, das seit 1924 eine Empfehlung gewesen war, ab 1934 Pflicht, zum andern wurde das sog. *Zwei-Schlager-System* abgeschafft. Bisher hatten die Kinos meist zwei attraktive Filme in einem Programm angeboten (ähnlich dem anglo-amerikanischen *Double-Feature*), für die der Verleih jeweils einen Festpreis verlangte. Im neuen System wurde eine prozentuale Abrechnung von jeder gelösten Eintrittskarte verlangt. Es setzte also korrekte Abrechnung seitens der Kinobesitzer voraus und unterband jegliche *spekulative* Auswertung der Filme. Aus Kalbus' Sicht war dies eine korrekte Verteilung des Ertrags an der Kinokasse und eine realistische Form des Umgangs zwischen Filmproduktion, Verleih und Kinobesitzern.

Auch die Verpflichtung zum Abspiel von Kulturfilmen hatte positive Aspekte, entstanden so doch Nischen, in denen der *Kulturfilm* oder *wissenschaftliche Film* überleben konnte, auch wenn er sich in seinem Charakter als *unterhaltender Beiprogrammfilm* seinem Umfeld anpassen musste.

Durch die Koinzidenz der Umstellung auf den Tonfilm und der NS-Macht ergreifung entstand zudem ein eigenes Genre, das in dieser Form praktisch nur während der NS-Zeit existierte: Der *Kurz-Tonfilm*. Hier entstand eine weitere Nische, in der Schauspieler, Techniker und Regisseure, die nicht in den großen Produktionen der *Tobis*, *Terra*, *UFA* oder *Emelka / Bavaria* unterkamen, ein Auskommen finden konnten. Exemplarisch lässt sich das am Beispiel von Piel Jutzi, dem kurpfälzer Regisseur der *Neckar-Western* und der proletarischen Dramen der *Prometheus*-Film in Berlin, nachvollziehen. Nach 1933 konnte er ausschließlich als Regisseur von Kurzkomödien, gegen Ende des Krieges gar als Kameramann von Natur-Dokumentarfilmen überleben.

Als Beispiel für ein beliebiges Filmprogramm dieser Jahre lege ich die Woche um den 9. November 1938 (*Reichspogromnacht*) zu Grunde. Sie war Gegenstand einer zweitägigen Veranstaltung im Karlstorkino im November 2013. Aus der Recherche von Philip Stiasny lässt sich eine bunte Mischung von Kulturfilmen, Wochenschauen, Kurzspielfilmen und Varietévorstellungen (im *Capitol*) aufzählen. Auch die Hauptfilme hatten oft internationale, ausländische Themen, ohne die propagandistische oder tendenziöse Darstellung allzu sehr in den Vordergrund zu rücken.

Als einschneidendste Veränderung in der Tonfilmzeit ist vor allem die schrittweise Enteignung des Eigentümers des *Capitols*¹⁷, Eugen Reich, bzw. seiner Frau Erna Reich als Geschäftsführerin,¹⁸ zu nennen. Eugen Reich hatte sich, weil er die Zeichen der Zeit erkannte, schon im Laufe des Jahres 1933 nach der Schweiz abgesetzt. Seine Frau blieb zunächst in Heidelberg, da sie ja, weil rein „arischer Abstammung“, vermeintlich sicher war. Aber der Druck der Nazis auf das angeblich *jüdische* Unternehmen, das vor 1933 durchaus gute geschäftliche Beziehungen zu den Nazis gepflegt hatte, hielt an und wuchs sich nach 1935 zu einer regelrechten Kampagne aus. Zu vermuten ist, dass der ehemalige *Capitol*-Geschäftsführer Arthur Kusch hierfür verantwortlich war, der – 1928 im Unfrieden aus dem *Capitol* geschieden – inzwischen Druckers *Neues Theater* als Tonfilm-Kino *Schloss* wiedereröffnet und im April 1933 auch noch das KuBi- bzw. *Gloria*-Kino übernommen hatte.

Tatsache ist, dass in den Kriegsjahren, spätestens jedoch nach 1942, Erna Reich, wiewohl noch in Heidelberg ansässig, nicht mehr als Geschäftsführe-

17 Vgl. Jo-Hannes Bauer: „Sündig und süß...“ Das Bergheimer Capitol-Kino (1927-70). In: Heidelberg, Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 14 (2010), S. 37–45.

18 Die Enteignung erfolgte im Zuge der Umgestaltung der UFA zum staatseigenen UFA-Filmkonzern (Ufi), hatte also keine offen antisemitischen Motive.

rin ihres Kinos agierte. Das Programm wurde zentral von einer Verwaltung in Berlin gemacht, die noch andere verwaiste bzw. vom Ufi-Konzern übernommene Kinos betreute. Dieser Umstand hinderte die Amerikaner, als sie 1945 Heidelberg besetzten, nicht daran, das *Capitol*, ebenso wie das *Schloss* und das *Gloria* zu beschlagnahmen, obwohl die Eigentümer des *Capitols* ja eindeutig zu den Opfern der NS-Herrschaft zählten. Das *Capitol* blieb bis 1952 beschlagnahmt und wurde erst nach langwierigen Verhandlungen wieder freigegeben.

Heidelberg nach 1945 – Der akademische Filmclub und die „Filmkunsttage“

Von einem Neubeginn konnte man in Heidelberg nach 1945 durchaus sprechen, allerdings verlief vieles bald schon wieder in den gewohnten Bahnen. Das *Schloss* sowie das *Capitol* wurden als die beiden größten Kinos zunächst beschlagnahmt, dann von einem Treuhänder geführt. *Gloria* und *Odeon* spielten zunächst amerikanische Filme der 1940er Jahre und wiederholten die UFA-Produktionen der letzten Kriegsjahre, sofern sie nicht unter Propaganda-Verdacht standen. Auch Ansätze zur Re-Education gab es. So wurde im Frühjahr 1946 der Dokumentarfilm „Die Todesmühlen“ über die Öffnung der KZs gezeigt und die Bevölkerung wurde zum Besuch dieses Films aufgefordert, wenn auch nicht gezwungen. Im Großen und Ganzen drängte man jedoch zur baldigen Normalisierung, zumal in Heidelberg die Amerikaner bald ihr Hauptquartier aufschlugen. Die gesamte Region bis nach Darmstadt, Frankfurt und in die Rheinpfalz (Ramstein) hinein diente als *Airbase* und Infanterie-Lager der amerikanischen Truppen in Mitteleuropa. Ein schönes Bild jener Zeit gibt der Howard-Hawks-Film „I was a male War Bride“, der 1948 im beschlagnahmten *Capitol* uraufgeführt wurde.

Auch an der Universität gab es einen Neuanfang. Bereits im Herbst 1945 kamen die ersten Studenten aus dem Krieg zurück. Das Wintersemester 1945/46 war noch von großer Not und Improvisation gekennzeichnet, aber ab Frühjahr 1946 normalisierte sich der Lehrbetrieb.

Umso erstaunlicher ist es, dass bereits 1948 eine studentische Initiative mit den französischen Besatzungsbehörden in Mainz verhandelte, um französische Filme an die Heidelberger Universität zu bringen. Es hatte sich ein akademischer *Filmclub* gegründet, der anspruchsvolle Filme dem studentischen Publikum zugänglich machen wollte und vor allem den Blick über die deutschen Grenzen ins Internationale hinaus weiten wollte. Hans Strobel, einer der Gründer und erster Vorsitzender des Filmclubs, beschreibt die Atmosphäre als „Blick durch die Gitter“. Man wollte den von den Nazis beherrschten Blick auf die Welt hinter sich lassen und endlich frei sein, auch offen für neue Begegnungen und Gedanken.

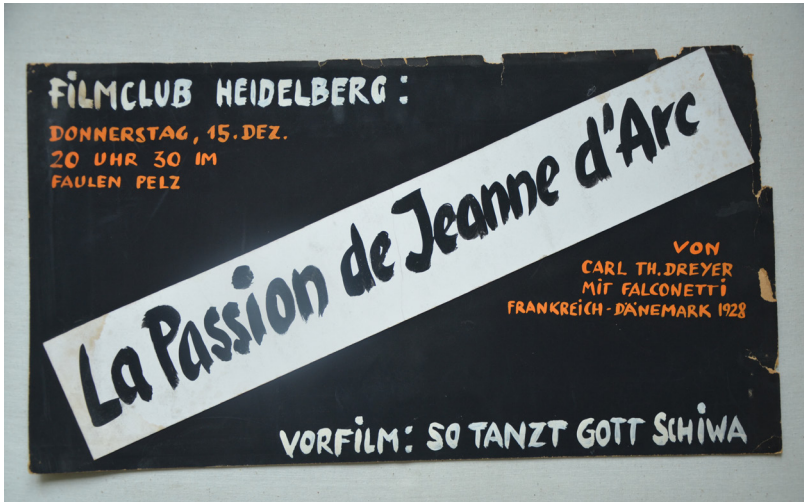


Fig. 4: La passion de Jeanne d'Arc, Filmplakat Dietrich Lehmann 1955. Filmclub Heidelberg, Universitätsarchiv Heidelberg.

Der Kurz- und Dokumentarfilm im Programm des Filmclub (1948–1960)

Die Aktivitäten des Filmclubs unter seinem Geschäftsführer Heiner Braun waren in der kulturhungrigen Nachkriegszeit ein Tropfen auf dem heißen Stein. Sie waren von Beginn an so erfolgreich, dass bereits im zweiten Jahr (1949) eine Öffnung zur Stadt hin erfolgte. Der *akademische Filmclub* ließ die engen Gefilde der Alma Mater hinter sich und nahm auch Bürger, Journalisten, Meinungsführer aus der Stadt auf, so dass seine Veranstaltungen bald zu einem viel beachteten Kulturbeitrag in der Stadt wurden.

Höhepunkte der Entwicklung waren die „Heidelberger Filmkunsttage“ 1951/52 (im *Schloss-Kino*, 26.7.–5.8.1951 und 10.–20.7.1952) mit dem sog. Preis des *Criterion* und einer eigenen Veranstaltungsreihe mit ca. 50 Kurz- und Dokumentarfilmen. Das *Criterion* war eine Form des Filmfestivals, die vom Verein *Cineisme* in Paris initiiert worden war und das bereits drei Mal (1948 und 1949 in Paris, 1950 in Rio de Janeiro) stattgefunden hatte. Es sollte ein Wettbewerb von repräsentativen Filmen aus 15 Filmländern sein, die von einer Jury begutachtet und ad hoc kritisiert wurden. Preise waren ausgelobt und im Beirat des Festivals saßen nicht nur Prominente wie Rene Clair, Jean Cocteau und Abel Gance, es kamen die wichtigsten Filmkritiker der Zunft zusammen und wetteiferten um die treffendste Einschätzung der aktuellen Filmentwicklung. Bemerkenswert aus heutiger Sicht ist, dass hier dem Kurzfilm auch einiges Gewicht beigemessen wurde. So gab es an den Festivaltagen ein besonderes Kurzfilm-Programm vormittags um 11 Uhr, beim zweiten

Criterion existierte sogar ein Programm, das sich ausschließlich der *Wochenschau* sowie dem *Werbefilm* widmete.

Mag sein, dass dies auch auf die Programmgestaltung des *Filmclub* abfärbte, denn ab 1952 nahm die Zahl der Filmvorführungen mit Kurzfilmen deutlich zu; sie wurden jedenfalls von nun an in den Programmhinweisen und Plakaten eigens angezeigt (vgl. Programmhinweise im *Capitol* mit *Vorfilm*, 15 Minuten früher). Im Bestand des Universitätsarchivs sind ca. 40 Plakate dieser Zeit überliefert, die einen Einblick in die Atmosphäre der damaligen Filmvorführungen vermitteln können.¹⁹

Auch die Kino-Spielstätten haben sich verändert im Vergleich zu den unmittelbaren Nachkriegsjahren. In Handschuhsheim hatte sich in einem Gaststätten-Nebenraum im *Bachlenz* zunächst das *Heidelberger Volkstheater* etabliert. Nach der Währungsreform im Sommer 1948 ging das Theater in Liquidation, der Saal wurde allerdings als Kino weiterbespielt und spielte jeweils am Wochenende, darunter auch Matinees und Abendveranstaltungen des *Filmclubs*. Weitere neue Spielorte waren das *Regina* in Bergheim, die *Kamera* in der Brückenstraße und die *Kurbel* in der Bahnhofstraße. *Kamera* und *Kurbel* waren Neugründungen, die versuchten, den Interessen des Publikums in den Stadtteilen Rechnung zu tragen. Sie setzten die Tradition des Ladenkinos in kleinen, intimen Räumen, geradezu mit *Clubatmosphäre* (*Kamera*) und ohne Projektionskabine (*Kurbel*) fort.

Ein weiteres Zentrum der Filmkunstpräsentation in Heidelberg war das Filmtheater *Fauler Pelz* in der Zwingerstraße. Unter der Leitung von O. F. Richter war hier nicht nur zu Festivalzeiten Filmkunst, sondern ganzjährig ein anspruchsvolles Programm zu sehen. Hier hatte der *Filmclub* sein Hauptquartier und konnte immer auf freundliche Aufnahme hoffen; oft fanden hier sogar die Mitgliederversammlungen statt.

Seit Ende der 1950er Jahre ging der *Filmclub* dazu über, Kurzfilme als eigenes Programm, möglichst mit einem übergreifenden Thema zu präsentieren. So gab es am 19. Mai 1958 ein Programm mit ausschließlich französischen Kurzfilmen, eine Woche später mit „Jazz-Filmen“ und danach ein Programm mit „Avant-Garde-Filmen“. 1960 gab es nochmals „Internationale Avantgarde“ und 1961 wiederum ein französisches Kurzfilmprogramm. Man sieht, das Programm war anspruchsvoll, aber auch ein wenig einfalllos.

Das Kinoprogramm zum 575-jährigen Jubiläum der Universität 1961

Wie prekär das Verhältnis zwischen *Filmkunst* und *Mainstream-Kino* mittlerweile geworden war, lässt sich aus einem Zufallsfund erschließen, der sich zunächst wie eine Bagatelle ausnimmt, auf den zweiten Blick jedoch ein er-

¹⁹ UA Heidelberg, Nachlass Dietrich Lehmann, Plakate Filmclub 1953–55.

hellendes Licht auf die Einstellung der breiten Bevölkerung zum Thema *Kino* und *Filmkunst* wirft.

Als das 575-jährige Universitätsjubiläum nahte, bot sich im Frühjahr 1961 der bereits erwähnte O. F. Richter an, in seinen Kinos der „Süddeutschen Filmbetriebe Hubertus Wald“ in Heidelberg ein besonderes Festprogramm zu veranstalten, für das der Universität keine Kosten entstehen sollten. Richter zeigte in seinem größten Haus, dem *Lux*, „Porgy and Bess“ in der aktuellen Fassung von Otto Preminger. Im *Faulen Pelz*, seinem Hauskino, zeigte er ein täglich wechselndes Programm mit heute noch so wertgeschätzten Filmen wie „Die Reise im Ballon“ (Frankreich 1960, A. Lamorisse), „Zeugin der Anklage“ (Regie: Billy Wilder, mit Charles Laughton und Marlene Dietrich), den Fritz-Lang-Film „M – eine Stadt sucht einen Mörder“, sowie „Sterne“ von Konrad Wolff (DEFA-Film).

Als ganz besonderer Höhepunkt war eine Sonntags-Matinee mit aktuellen Dokumentar-, Kurz- und Avantgarde-Filmen vorgesehen: Der Kurzfilm „Ein Tag in New York“, „Der rote Ballon“ (A. Lamorisse, Frankreich 1957, *Oscar* für besten ausländischen Film), „Das magische Band“ (BASF-Industriefilm von Ferdinand Khittl, Mitverfasser des „Oberhausen“-Manifests), „C12 H22 O11 - Auf den Spuren des Lebens“ (wissenschaftlicher Dokumentarfilm), „Nachbarn“ sowie „Das Knalleidoskop“, ein humoristischer Kurzfilm, waren ausgewählt worden.²⁰ Ein durchaus respektables Programm also, und der Feier der Universität würdig, worauf auch im Rahmen der Anzeige ausdrücklich hingewiesen wurde.

Was aber machte der Archivar der Universität daraus? Er konnte sich nicht verkneifen, auf die Titel des Filmprogramms der anderen Heidelberger Kinos mit Unterstreichungen und dicken Pfeilen zu verweisen, die freilich mit dem Universitätsjubiläum nichts zu tun hatten: „Es war eine rauschende Ballnacht“ (*Kammer*), „Alle Griffe sind erlaubt – Catch as catch can“ (*Kurbel*) „Das Freudenhaus von Yokohama“ (*Odeon*) „Mädchen verschwinden ohne Spuren“ (*Gloria*) „Die feurige Verführerin – wegen Verführung Minderjähriger“ (*Rex*). Schon in der verbalen Gestaltung der Titel kündigt sich das *Sexploitation-* und *Softporn-Kino* der sechziger Jahre an, das mit endlosen „Schulmädchen-Reports“ und ähnlichen Erzeugnissen in den siebziger Jahren marktbeherrschend werden sollte.

Das Ende des Filmclubs und das Kino im Keller des Collegium Academicum (1969/70)

Dieser Niedergang des Kinos im Ansehen der Öffentlichkeit wurde auch für den *Filmclub* spürbar, als 1967, nach der Wahl von Reinhold Zundel zum OB, der städtische Zuschuss von 3.000 DM zunächst auf 1.000 DM (1968),

²⁰ Rhein-Neckar-Zeitung vom 26.5.1961.

dann ganz auf null gesetzt wurde. Da der *Filmclub* seine Aktivitäten jedoch nicht sogleich einstellte, sondern zunächst konsequent weiterspielte, setzte bald Unterdeckung ein, die eine stille Liquidierung der Vereinstätigkeiten notwendig machte. Eine Besetzung des Rektorats durch protestierende Studenten, bei der auch das Büro des *Filmclubs* verwüstet wurde, trug das ihrige dazu bei. Die rebellische Haltung der Studenten richtete sich auch gegen das *Establishment* des Filmklubs, dessen Mitgliedern eine bürgerliche Haltung zum Film („Werke von Meisterregisseuren“) vorgeworfen wurde. Gefordert wurde nunmehr eine proletarische Haltung, Film und Kino sollten Werkzeug im Klassenkampf werden, letztendlich über revolutionäre Entwicklungen berichten und sie befördern.

Dazu hatte sich im Rahmen des *Studium Generale* des *Collegium Academicum* ein *Film-Tutorium* gebildet, das sich zur Aufgabe gesetzt hatte, die Arbeit des *Filmclubs* unter veränderten Bedingungen fortzuführen. Im Sommer 1970 fand eine letzte Mitgliederversammlung des *Filmclubs* statt, auf der von einer Mehrheit neu eingetretener Mitglieder eine Satzungsänderung in diesem Sinne durchgeführt wurde. Im Keller des Studentenwohnheims *Collegium Academicum* wurde ein improvisiertes Kino mit 35mm- und 16mm-Projektion eingerichtet, in dem fortan Filmklassiker der zwanziger Jahre (sog. *Russenfilme*), Filme aus dem revolutionären China, sowie deutsche Dokumentar- und Agitationsfilme gezeigt wurden. Einige Titel der dort aufgeführten Filme („Nicht lösbares Feuer“ von Harun Farocki, „Madina Boe“) verweisen auf die damals aktuellen Themen Vietnam-Protest, und Anti-Imperialismus. Mitte der 1970er Jahre fanden im *Collegium Academicum*-Kino sogar die ersten *Frauenfilmtage* statt.

Wollte man die Entwicklung zusammenfassen, könnte man also – *cum grano salis* – behaupten, angesichts wachsender Kommerzialisierung und Verflachung der *Mainstream*-Filmproduktion zog sich das ephemere Kino der rand- und widerständigen Films in den *Untergrund* zurück. Hier in Heidelberg ganz buchstäblich, denn beim *Collegium Academicum*-Kino handelte es sich um ein umgenutztes Kellergewölbe. Allerdings lag dies auch im Trend der Zeit: Einerseits wurden immer mehr junge *Filmemacher* ausgebildet, die eine sinnvolle Tätigkeit außerhalb der *Traumfabrik* suchten, andererseits wurde das Filmabspiel durch die preisgünstige 16mm-Technik (und später Video) immer billiger, so dass sich auf lokale Initiativen hin nicht-kommerzielle Kinos, sog. *Abspielstellen* entwickeln konnte. Beginnend mit den siebziger Jahren gab es dann ein ganzes Netzwerk solcher *Abspielstellen*, die sich meist im Umkreis pädagogischer Institutionen oder politischer Bewegungen befanden, so dass ein dokumentarischer Filmemacher, wie der jüngst verstorbene Peter Krieg (1947–2009) mit seiner *barfuß-Film*, sogar vom Vertrieb seiner Filme über dieses Netzwerk leben konnte.

Kleinstadtkino

Lichtspiel in Ladenburg

Auf den ersten Blick nichts Außergewöhnliches hat die Kinogeschichte der nördlich des Neckars zwischen Mannheim und Heidelberg gelegenen Kleinstadt Ladenburg zu bieten. Für knapp 50 Jahre, zwischen 1920 und 1968, gab es dort ein Lichtspielhaus. Es lag in einem repräsentativen Teil der noch zu Römerzeiten gegründeten Stadt, schräg gegenüber vom Rathaus und unmittelbar neben dem Ladenburger Schloss, im Anbau eines klassizistischen Gasthauses. Die verbliebenen Quellen zur Geschichte des Ladenburger Kinos sind Anzeigen und die gelegentliche Berichterstattung in den historischen Ausgaben der örtlichen Tageszeitungen sowie eine Polizeiakte des Bürgermeisteramts, die heute im Ladenburger Stadtarchiv liegt.¹

Ziel des Beitrags ist es, aus der Perspektive der kleinsten Einheit die Wechselwirkung zwischen Obrigkeit und Kino für die letzten Jahre der Kaiserzeit, für die Weimarer Republik und den Nationalsozialismus nachzuvollziehen. Es soll die tatsächliche Relevanz von Normen für die Prägung der Lebenswirklichkeit anhand von Archivalien überprüft werden. Vor Ort wurden Gesetze und Verordnungen des Karlsruher Innenministeriums über lange Perioden hinweg pragmatisch ausgelegt. Im Beispiel Ladenburgs gilt das vor allem für die Überwachung der Jugendschutzbestimmungen. Die Konstellation, bestehend aus einem einzigen Kino mit durchgehend demselben Eigentümer und einer Behörde, in der Bürgermeisteramt und Polizeidirektion eine Einheit bildeten, scheint als Modell für eine Alltagsgeschichte des Kinos gut geeignet zu sein.

1 Im Rahmen des Projekts wurden zahlreiche Stadtarchive der Oberrheinregion angeschrieben. Den Ausschlag, Ladenburg als Gegenstand der Untersuchung auszuwählen, gab die hervorragende Aktenlage. Im Stadtarchiv sind sowohl die örtlichen Zeitungen als auch die Verwaltungsakten einsehbar. Besonderer Dank gilt dem Stadtarchivar Oliver Gülick.

Wanderkinos

In der um die Jahrhundertwende ca. 4500 Einwohner zählenden Stadt Ladenburg wurde der Anbruch des Kinozeitalters erstmals am 15. März 1906 aktenkundlich. An diesem Tag beantragte der Schausteller Karl Nelle die „Genehmigung zur Aufstellung eines Kinematographen“.² Nelle's Kinematograph reiste mit einem sich stündlich wiederholenden Programm durch Baden.³ Im Jahr 1906 bestand sein Repertoire aus Bildern vom Empfang des Prinzen von Wales in Indien, der Dokumentation einer Italien- und einer Engadin-Reise und des Karnevalszugs von Nizza 1905 sowie aus „humoristische[n] und Straßenszenen in großer Auswahl“.⁴ Begleitet wurden die Darbietungen durch ein „Orchestrion, welches 40 Musiker ersetzt“.⁵ Die mit Uhrwerk oder Kurbel angetriebenen Geräte vermochten anhand von Lochstreifen ganze Partituren abzuspielen. Marktführer im Südwesten war die Freiburger Firma Welte, die sich bald mit internationalem Erfolg auf die Produktion von Kinoorgeln spezialisierte.⁶ Der Schausteller Nelle bot ein regelmäßig aktualisiertes Programm. Unter der Rubrik „Neu! Soeben Eingetroffen Neu!“ kündigte er im Mai 1906 in dem Schwarzwaldstädtchen Schramberg einen Film über das knapp zwei Monate zurückliegende „Grubenunglück von Courrières in Frankreich“ an.⁷ Die Schlagwetterkatastrophe mit über 1099 Toten wurde durch den Rettungseinsatz deutscher Bergarbeiter zu einem Symbol internationaler Solidarität der Proletarier, die der politischen Konfrontation beider Staaten entgegenstand. Insbesondere das Medium Film hatte einen hohen Anteil an der Konstruktion dieses Zusammenhalts. Die bekannteste Bearbeitung ist die Deutsch-Französische Koproduktion *Kameradschaft* unter der Regie von Georg Wilhelm Pabst (1885–1967).⁸

- 2 Gesuch des Schaustellers Karl Nelle um Genehmigung zur Aufstellung eines Kinematographen. Großherzoglich Badisches Bezirksamt Mannheim an Bürgermeisteramt Ladenburg, 15. März 1906. Stadtarchiv Ladenburg, Verwaltungssachen Generalia, XI Polizei, 2 Sicherheit und Sittenpolizei. Signatur: Abt A 1772 (kinematographische Vorstellungen und sonstige Filmvorführungen [Kino]), unpaginierter Bestand [im Folgenden zitiert als Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772].
- 3 Vgl.: Petroll, Wolfgang: Bretten schaut in die Welt. Brettener Filmographie 1899–1919. In: Brettener Jahrbuch für Kultur und Geschichte, Neue Folge 4 (2005), S. 71–108.
- 4 Zeitungsanzeige zitiert nach: Poch, Bernd: Filmprojektionen in Schramberg 1897–1910. www.massmedien.de/kino/schramb/liste.htm, Zugriff am 10.12.2014.
- 5 Ebd.
- 6 Viele New Yorker Kinos der Vorkriegszeit waren mit Welte-Organen ausgestattet, und auch die noblen Passagierdampfer der White-Star-Line (unter ihnen die Titanic) hatten die luxuriösen Multifunktionsorgeln an Bord.
- 7 Poch [wie Anm. 4].
- 8 Vgl. Tschirbs, Rudolf: Fromme Lügen. G.W. Pabsts „Kameradschaft“ (1931) zwischen filmischer und historischer Wahrheit. In: Farrenkopf, Michael; Friedemann, Peter (Hg.): Die Grubenkatastrophe von Courrières 1906. Aspekte transnationaler Geschichte (Schrif-

Nach Nelles Gesuch beriet sich das Ladenburger Bürgermeisteramt zunächst mit seiner übergeordneten Behörde in Mannheim. Die verwies auf eine Verfügung vom 30. März 1905, in der erstmals für Baden die Rahmenbedingungen von Kinovorführungen geregelt wurden. Die Bude musste von allen Seiten freistehend aufgestellt sein, bei der Vorstellung müsse elektrisches Licht verwendet werden, Behälter mit Wasser sollten bereitstehen, die Filme sollten einzeln in Blechdosen aufbewahrt sein, die Breite der Eingänge und die Zahl der Zuschauer wurde begrenzt, und es wurde festgelegt, dass der Projektor nicht mit Dampfkraft betrieben werden dürfe. Schließlich musste Karl Nelle seinen Wandergewerbeschein vorlegen.⁹ Keine einzige der ihm auferlegten Bestimmungen befasste sich mit dem Inhalt seiner Vorführungen.

Zwei Jahre darauf wird die Sorge um die Feueregefahr der leichtentzündlichen Nitrofilme erstmals von der Debatte über die potenzielle Jugendgefährdung durch Filmvorführungen abgelöst. Im Ladenburger Bürgermeisteramt wurde eine Akte angelegt und das Thema Film wanderte aus dem Brandschutz-Ressort in den Zuständigkeitsbereich der Sittenpolizei.¹⁰

In einer Anordnung des Innenministeriums wurden die Badischen Städte und Gemeinden auf die drohenden Probleme des neuen Mediums hingewiesen:

„Bei der Verhandlung über das Budget des Ministeriums des Inneren in der zweiten Kammer der Landstände ist von verschiedenen Seiten auf die bedenklichen Auswüchse der zahlreichen kinematographischen Vorführungen hingewiesen worden, und dabei insbesondere die vielfach höchst gefährliche ethische Wirkung mancher derartiger Darstellungen auf jugendliche Personen hervorgehoben worden.

Nach den auch anderwärts auf diesem Gebiete gemachten Erfahrungen kann es keinem Zweifel unterliegen, dass in der Tat manchmal kinematographische Schaustellungen veranstaltet werden, die geeignet sind, zu einer erheblichen Gefährdung und Verrohung der Sitten namentlich unter der heranwachsenden Jugend beizutragen, es handelt sich hierbei nicht nur um schamlose Darstellungen zur Anreizung geschlechtlicher Lüsterheit, sondern auch um Darbietungen, die in anderer Weise so

ten des Bergbau-Archivs 20), Bochum 2008, S. 189–211. Przigoda, Stefan: Kameradschaft und Bergbauindustrie. Anmerkungen zur Entstehung und Rezeption des Filmes von G.W. Pabst. In: Ebd., S. 174–188. Sowie: Stambolis, Barbara: *Historie croisée, shared memory: Deutsch-Französische Erinnerungsorte*. In: Ebd., S. 212–228.

⁹ Beschluss. 17. März 1906, handschriftliche Abfassung. Stadtarchiv Ladenburg, Abt A 1772. Die Verfasser bezogen sich auf Verfügung 38822 I vom 30. März 1905.

¹⁰ Angelegt wurde die Akte mit dem Titel „Kinematographische Veranstaltungen“ [nachträglich ergänzt um die modernere Bezeichnung „und sonstige Filmvorführungen“] im Jahr 1908, auch wenn die darin enthaltenen Schriftstücke zwei Jahre weiter zurückreichen. Geschlossen wurde die Akte im Jahr 1948.

eine erhebliche Wirkung auf die jugendliche Phantasie äußern können, wie die Vorführung von Bluttaten und anderen Verbrechen, ärztlichen Operationen und dergleichen.

Ähnliche Missstände können sich hinsichtlich der vielfach aufgestellten Stereoskope, Mutoskope¹¹ und anderer Schauapparate ergeben.

Dabei kommt auch in Betracht, ob etwa die Aufschriften (Hochzeitsnacht oder dergleichen) zu beanstanden sind.

Sie werden veranlasst, hiernach für eine fortgesetzte Überwachung der fraglichen Vorstellungen und Schauautomaten Sorge zu tragen und sofort Bericht zu erstatten, falls Anlass zu polizeilichem Einschreiten gegeben sein sollte.“¹²

Die Mannheimer Befürchtungen des Jahres 1908 entsprachen nur teilweise den tatsächlichen Problemen der frühen Attraktionsfilme. Der Jurist Kurt Tucholsky (1890–1935), der sich anschickte, zum neuen Star-Kritiker der Berliner Theaterzeitschrift *Schaubühne* aufzusteigen, hatte im Herbst 1913 die Erlaubnis erhalten, Mitarbeitern der Filmzensurstelle bei der Berliner Sittenpolizei einen Tag lang bei ihrer Arbeit über die Schultern zu schauen. Nicht Erotik, sondern hemmungslose Darstellungen von Gewalt und Brutalität waren Kern des Problems. Und so geriet die Sitten-Polizeireportage des Theaterkritikers Tucholskys zu einer Ode an die Filmzensur. Insbesondere Medizinfilm lieferten nach Tucholskys Ansicht die Höhepunkte der Geschmacklosigkeit:

„Da sind die Krankenhausfilms mit Vivisektionen, Serumeinspritzungen und Elendsgestalten im Bett. Da gibt es eine Augenoperation. Der Kranke wird in ein weißes Tuch gehüllt, daß nur eine Auge frei läßt, dann erscheint das Auge, riesengroß, die Lider von zwei Klammern auseinandergezerrt, und eine Spritze piket langsam in das weiße. So.“¹³

Sowohl mit dem Mannheimer Rundschreiben als auch mit Tucholskys Darstellung waren explizit Filme gemeint, die in einem medizinisch-wissenschaftlichen Kontext entstanden waren, die aber bald nach Fertigstellung ihrer Zweitverwertung in Jahrmarktzelten entgegengesehen. Das bekannteste Beispiel ist der wohl erste Medizinfilm, der in Deutschland gedreht worden war: Oskar Messters (1866–1943) Aufnahmen des Berliner Chirurgen Ernst von Bergmann (1836–1907), der (an einer Leiche) die Amputation eines Un-

11 Mutoskope waren automatisierte Daumenkinos, kommerzielle Stereoskope firmierten unter der Marke Kaiser-Panorama, die kolorierte Stereo-Dias abspielten.

12 Großherzoglich Badisches Bezirksamt Mannheim an Bürgermeisteramt Ladenburg am 28. März 1908. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

13 Tucholsky, Kurt: *Verbotene Films*. In: *Die Schaubühne* 9 (1913), Band 2 (erschienen am 2.10.1913), S. 949–953

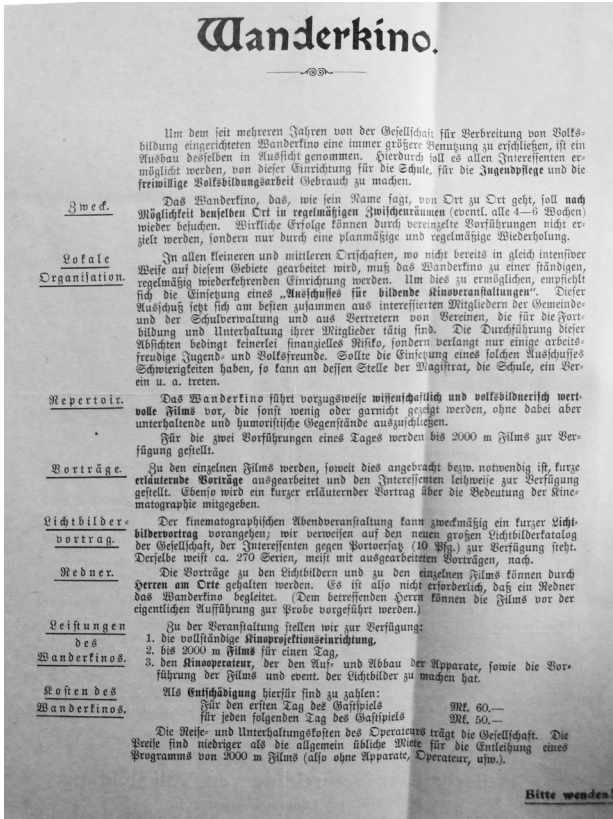


Fig. 1a: Wanderkino. Flugblatt der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (Vorderseite). Stadtarchiv Ladenburg.

terschenkels vorführte, die ihm mit der Unterstützung von insgesamt 16 weiteren Personen (Krankenschwestern, Assistenten) innerhalb von weniger als 90 Sekunden gelang. Die didaktisch sinnvolle Vorführung (Geschwindigkeit war ein Gebot der Asepsis) endete mit einem Kopfnicken des Operators, mit dem er dem Kameratechniker das Ende seiner Handgriffe signalisierte. Einem Laienpublikum musste die kurze Geste wie eine Verbeugung vorkommen, die für Szenenapplaus sorgte.¹⁴

Tucholskys Abneigung gegen Medizinthemen im Film umfasste auch offiziell zertifizierte Aufklärungs-Streifen. Seine Kritiken durchschnittlicher Kinoabende ließen nur selten die Beschreibung der Publikumsreaktionen aus.

14 Zu Bergmanns Film vgl.: Pander, Hans: Lehrfilmmot – vor drei Jahrzehnten. In: Bildwart 6 (1928), S. 10–15, hier S. 13.

Programm. Es empfiehlt sich, die Kinoveranstaltungen durch musikalische, geistliche und weltmännliche Vorträge auszuwähmen, ähnlich wie nachstehende Programm-entwürfe.

Kinovorführungen für Kinder.

1. Gemeinschaftliches Lied: „Das Bandern ist des Müllers Lust“ von W. Müller. Musik von F. Schubert.
2. Vorführung von Filmen aus der Väterkunde mit Erläuterungen:
 - a) Am Mittelmeer.
 - b) Von Köln bis Vingen.
3. Märchenverstellung (event. durch eine Schillerin) mit lebenden Vorbildern: „Schneewittchen“ nach dem Märchenbuch von Scholz.
4. Vorführung von Filmen aus der Naturgeschichte mit Erläuterungen.
 - a) Die Biene.
 - b) Rudolf und Großmutter.
5. Gesang: „Lied eines deutschen Knaben“ von F. v. Graf zu Stolberg.
6. Vorführung von Filmen aus dem Soldatenleben mit Erläuterungen:
 - a) Fäufentun über den Rhein durch Plonier.
 - b) Die Kadaverflotte vor Sankt.
7. Märchenverstellung (event. durch einen Schiller) mit lebenden Vorbildern: „Hans im Glück“ nach dem Märchenbuch von Scholz.
8. Summerrührer Film: „Der deutsche Linsang“.
9. Gemeinschaftliches Schlußlied.

Kinematographischer Unterhaltungsabend für Erwachsene.

1. Gemeinschaftliches Lied: „Am Ostt toll redte Gansit eroieren“ von N. von Lindenhoff. Musik von F. H. Fiedler.
2. Dettamation: „Gesang der Wesier“ von Ludwig Plau.
3. Kinovorführung mit Erläuterungen:
 - a) Am Ostt von Südscha. b) Blaue Grotte von Capri. c) Die Fjorde des Nordens.
4. Dettamation: „Der Schokgräber“ von J. B. v. Goeffe.
5. Kinovorführungen: „Aus den Werksstätten des Wanderns“ mit Erläuterungen:
 - a) Holzschiffabrikation. b) Wie ein Hühnerhaut entfiel.
6. Gesang: „Armlingens, wenn die Säbne kräh“ von U. Dreves.
7. Kinovorführungen: „Aus den Werksstätten der Natur“, mit Erläuterungen:
 - a) Der Eisenhämmer. b) Von der Kneipe zur Blume. c) Sonn U bis zum Dahn.
8. Summerrührer Film.
9. Gemeinschaftliches Schlußlied.

Diese Programme sollen lediglich als Beispiele dienen.

Das Beispiel des Wanderkinos ist so gedacht, daß nachmittags eine Vorführung für Kinder, abends eine Veranstaltung für Erwachsene stattfindet.

Kostenbedingung. Die Kosten lassen sich durch Erhebung eines kleinen Eintrittsgeldes leicht decken, und meist ist noch ein ansehnlicher Ueberschuß zu erzielen. Ein Beispiel mag dies zeigen. In einem Orte mit nur 2000 Einwohnern sind etwa 300 schulpflichtige Kinder, davon besteht die Veranstaltung, wenn die Schule dafür interessiert wird, mindestens 300. Eintrittsgeld für jedes Kind 10 Pfg. = 20 Mk. (Wahrscheinlich ist aber, daß alle Kinder kommen). In der Abendveranstaltung kann auf einen Besuch von 300–400 Personen schätzen gerechnet werden. Wenn diese 20 Pfg. Eintrittsgeld zahlen, so werden mehrere 60–80 Mk. eingenommen, womit die Kosten reichlich gedeckt sind. Die letzten Unkosten für Kellner, elektrischen Strom und Saalwärter können nur wenige Mark betragen.

Vorbereitung. Der ganze ideale und materielle Erfolg der Veranstaltung hängt allein von der Vorbereitung des Gespieltens ab. Wird diese sorgfältig durchgeführt, so ist ein Mißlingen ausgeschlossen und ein ansehnlicher Ueberschuß sicher, der zu anderen Bildungsarbeiten verwendet werden kann.

Das Wanderkino beginnt seine Wanderreise im Herbst, etwa am 15. September, so daß alle reichlich Zeit für die örtliche Vorbereitung vorhanden ist.

Einsparungen des Wanderkinos werden so früh wie möglich ersehen, da der Film sich nur bei rechtzeitiger Vorbereitung und zweckmäßiger Festsetzung der Reisen durchführen läßt.

Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung
Berlin NW. 52. Lüneburger Strasse 21.

Fig. 1b: Wanderkino. Flugblatt der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung (Rückseite). Stadtarchiv Ladenburg.

Seine Kritik an einem Kurzfilm über Diphtherie überließ er einem Kind, dessen Ausruf, „Au weh, Mutta! Ich mecht aber keene Fttertits nich ham ...“, der Publizist als treffende Quintessenz zitierte.¹⁵

In Baden existierte eine zentrale Abnahme von Filmen durch die Sittenpolizei, wie Tucholsky sie in Berlin besichtigt hatte, noch nicht. Hier war man noch ganz auf die Begutachtung von Wanderkinos eingestellt. Aber auf Drängen der Schausteller, deren Programm regelmäßig durch die Beschlagnahme inkriminierter Filme während der laufenden Vorstellung unterbrochen wurde, etablierte sich in einzelnen Gemeinden eine Vorzensur. In Karlsruhe gaben Budenbesitzer vorab Sondervorstellungen für die Polizei, und das

¹⁵ Ohne Autorenangabe [Tucholsky, Kurt]: Tagebuch. Moritz Napoleon. In: Die Schaubühne 9 (1913), Band 2 (erschienen am 14.8.1913), S. 791–793, hier S. 791.

Innenministerium regte in einem Rundschreiben an alle Bürgermeisterämter dazu an, dem Beispiel zu folgen.¹⁶ Allein für Kinder-, Familien- und Schulvorführungen existierte ab 1912 ein festes Reglement,¹⁷ das jedoch lediglich forderte, alle Veranstaltungen für Kinder im schulpflichtigen Alter gut sichtbar als solche zu kennzeichnen und ihnen feste Tageszeiten einzuräumen.

Ungefähr zeitgleich, ab dem Sommer 1911, setzten Initiativen ein, Städte zu Kinoveranstaltern zu machen. Auch der Bürgermeister von Ladenburg erhielt eine Einladung von der *Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung*, die ihn auf ihr Wanderkino aufmerksam machte (Fig. 1). Für 60 Mark stellte die Organisation eine Kinoprojektionseinrichtung, einen Operateur und bis zu 2000 Meter Film einen Tag lang zur Verfügung. Alle vier bis sechs Wochen sollte ein Wanderkino mit einem Repertoire „vorzugsweise wissenschaftliche[r] und volksbildnerisch wertvoller Films“ in der Stadt gastieren, bei gründlicher Vorbereitung sei auch in Kleinstädten mit 2000 Einwohnern der Besuch durch durchschnittlich 200 Schüler gewährleistet, was bei einem moderaten Eintrittsgeld von 10 Pfennigen Einnahmen in Höhe von 20 Mark ermögliche. Kostendeckend werde das Wanderkino durch eine abendliche Erwachsenenvorführung zu 20 Pfennigen. Hier sei in einem gut besuchten 300-Plätze-Zelt mit 50 Mark zu rechnen. Die Auswahl der Filme konnten die Organisatoren vor Ort auf der Grundlage eines 16-seitigen Kataloges selbst bestimmen.¹⁸ Vorgeschlagen wurde ein buntes Kinder-Programm, das abwechselnd aus Filmen und gemeinsamem Gesang bestand: „Das Wandern ist des Müllers Lust“, danach „Films aus der Länderkunde“, dann eine „Märchen-erzählung eventl. durch eine Schülerin“, danach der Film „Schneewittchen“, und als patriotischer Höhepunkt das „Lied eines Deutschen Knaben“ aus Einleitung zu „Films aus dem Soldatenleben a) Brückenbau über den Rhein durch Pioniere, b) Die Hochseeflotte vor Saßnitz“.¹⁹ Auch Naturfilme (die Wespe, der Siebenschläfer, vom Ei bis zum Huhn, von der Knospe zur Blume) wurden vorgeschlagen. In Variationen entsprach diese Agenda den Bildungsprogrammen der Kinoreformer, zu denen auch der Bilder-Bühnenbund Deutscher Städte gehörte (ausgehend von Stettin, wo der örtliche Bürgermeister gemeinsam mit dem Bibliothekar Erwin Ackerknecht federführend war). Das im Ladenburger Archiv vorgefundene Wanderkino-Flugblatt repräsentierte ein eher durchschnittliches Programm – frei von monarchistischen Paraden, aber doch mit patriotischen Szenen aus dem „Soldatenleben“. Die Pionierar-

16 Die Überwachung der Kinematographen Theater betreffend. Innenministerium an Bürgermeisteramt Ladenburg, 22. Februar 1912. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

17 Entschließung Nr. 48994 des Großherzoglich Badischen Ministeriums des Inneren vom 26. November 1912. Abschrift. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

18 Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung: Filmkatalog. Für Volksbildungs- und Unterrichtszwecke. Berlin 1911.

19 Wanderkino. Gedrucktes Flugblatt. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

beit der Reformkinobewegung bestand darin, Sinneserfahrungen zu Bildungszwecken zu nutzen. Ihre Filme dienten der Vermittlung von Wissen und der Übermittlung von Weltanschauungen. Dabei konnte die Zusammenstellung durchaus einen Kanon ergeben, der das Publikum im Sinne der Organisatoren beeinflussen wollte.

Noch fehlte die zentrale Prüfung aller Filme auf ihren Bildungswert, wie sie ab 1919 in der Preußischen Bildstelle vorgenommen wurde.²⁰ Und so existierte nebeneinander eine Vielzahl von Wanderkino-Vereinen, die sich für Gesundheitspflege, Säuglingsschutz, Natur- und Völkerkunde, Frauenwahlrecht und Mitbestimmung, aber auch für Kolonialwesen und Flottenrüstung einsetzten. Die dezentral agierenden und bisweilen auch von politischen Organisationen und Arbeitervereinen getragenen Reform-Kinos konnten nach dem Ersten Weltkrieg nicht neu entstehen.²¹ Sie blieben eine Erscheinung der späten Kaiserzeit. Die staatlich protegierte Schulkinobewegung der Weimarer Republik bediente sich ihrer Strukturen, ohne auch nur ansatzweise den Pluralismus aufzubieten, der die Wanderkinos in den letzten Vorkriegsjahren ausgezeichnet hatte. Reisende Kinoveranstalter gab es auch weiterhin, sie agierten insbesondere im Zuge ortsgebundener Kultur- und Werbeveranstaltungen. So ließ der Heidelberger Zoo in Ladenburg einen Film über das *Leben und Treiben der Tiere im Heidelberger Tiergarten* vorführen. Als Relikte der Reformkinobewegung aus der Wanderkino-Periode können vor allem die von kirchlichen Organisatoren geplanten Filmvorführungen gesehen werden, die noch bis in die NS-Zeit hinein in Ladenburg gastierten. So richteten die Bodelschwingh'schen Anstalten 1924 Filmvorträge in der städtischen Turnhalle aus. Karten gab es im Schuhgeschäft Paul, beim Bäcker Frei und an der Abendkasse.²² Noch 1938 zog die Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft mit dem Schmalfilm *Das Vermächtnis eines Missionars* durch Ladenburg. Der Erlös der Vorführungen (10 Pfennige für Kinder, 20 für „Uniformierte und Kleinrentner“, 30 für Erwachsene) kam der Beschaffung von Verkehrsmitteln für Missionare zugute. Das an das Ladenburger Bürgermeisteramt gesandte Informationsmaterial erinnert allerdings eher an einen Werbeprospekt für Krafträder und Kleinwagen der Marke DKW.²³

20 Vgl. den Beitrag *Attraktion und Belehrung in Kinos und Schulen der Weimarer Republik* in diesem Band.

21 Jung, Uli: Kinoreformer. Nicht-fiktionale Filme für Bildungszwecke. In: Jung, Uli; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*. Band 1: Kaiserreich. 1895–1918. Stuttgart 2005, S. 333–340.

22 Kleinanzeige der evangelischen Kirchengemeinde Ladenburg-Neckarhausen in der *Neckar-Bergstraßen-Post* vom 15.10.1924.

23 MI-V-A. Missions-Verkehrs-Arbeitsgemeinschaft e.V. an die Polizei-Behörde Ladenburg, 2.1.1938. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

Das Kino wird sesshaft

Im Januar des letzten Kriegsjahrs 1918 bemühte sich der Kinobetreiber Wilhelm Stahl aus Straßburg im Elsass um einen alternativen Standort für sein Sonntags-Kino und fragte den Bürgermeister von Ladenburg, wie er sich „zu der Eröffnung eines solchen stelle“. ²⁴ „Nein“ notierte der am Rand des Briefes und ließ zurückschreiben, „dass die Eröffnung eines Sonntagskinos hier nicht geeignet erscheint“. ²⁵ Zu diesem Zeitpunkt hatte August Lowinger, der Besitzer der Gaststätte „Schiff“ in der unmittelbaren Nähe des Ladenburger Schlosses bereits angekündigt, vor Ort ein Kino zu eröffnen, die Fertigstellung des dafür vorgesehenen Neubaus verzögerte sich jedoch durch den Krieg.

Die Familie Lowinger war mindestens seit 1830 in Ladenburg ansässig. Zunächst mit Schaubuden, „nach der Art die Dame ohne Unterleib“, ²⁶ wie Willi Lowinger, der Urenkel August Lowingers, berichtet, zogen sie als Schausteller durch Baden, durch die Pfalz und ins Elsass.

Über die Lebensbedingungen des Schaustellers August Lowinger existiert ein Bericht aus dem Jahr 1905. Seine wichtigste Requisite, und neben Bude und Wagen sein wertvollstes Kapital, soll demnach im Jahr 1891 ein zwei mal 1,80 Meter großer Spiegel gewesen zu sein, mit dem er in seiner abgedunkelten, nur durch eine Lampe erhellten Bude die Illusion erzeugte, eine junge Frau steige aus einem (auf Leinwand gemalten) Meer auf und schwebte anschließend durch die Luft. ²⁷ Die sorgfältige Ausstattung der Schaubude stand im Kontrast zu den sehr bescheidenen Lebensbedingungen der Familie. ²⁸ Lowinger scheint bei seinen Kollegen ausgesprochen beliebt gewesen zu sein. Als sein Spiegel auf einer Kirmes (Kilbe) in Rothau im Elsass durch das Missgeschick eines Gehilfen zerbrach, sammelte ein reisender Fotograf bei den anderen Schaustellern so lange für ihn, bis er Ersatz beschaffen konnte. Und ein Mann aus der Nachbarschaft der Festwiese schenkte Lowinger „aus Mitleid einen schönen Nebelbilderapparat“. ²⁹ Das Gerät bestand aus einer *Laterna Magica* mit zwei nebeneinander liegenden Projektionslinsen, die so ausgerichtet wurden, dass sie zwei Dias gleichzeitig übereinander auf dieselbe

24 Wilh. Stahl, Straßburg an Bürgermeisteramt Ladenburg am 14.1.1918. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

25 Randnotiz, ebd.

26 Gespräch mit Willi Lowinger am 27.4.2015.

27 Thomas, Robert: Unter Kunden, Komödianten und wilden Tieren. Lebenserinnerungen. In: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst 64 (1905), II. Vierteljahr: S. 485–491, 543–551, 662–671, III. Vierteljahr: S. 90–98, 146–155, 258–266, 363–372, 483–491, 604–612, 713–723, IV. Vierteljahr: S. 86–96, 202–212, hier III. Vierteljahr, S. 610–611.

28 Vgl. Thomas (1905/III), S. 611.

29 Thomas (1905/III), S. 612.



Fig. 2b: Rückseite des Schreibens. Stadtarchiv Ladenburg.

Lichtspieltheater Ladenburg (ab Ende der 1940er Jahre unter dem Namen *Schlosskino*) betreute.³¹

Am 27. September 1920 schrieb Lowinger an den Gemeinderat und kündigte die Eröffnung seines nun im Bau befindlichen Kinos an. Er bat, „bei passender Gelegenheit die in Frage kommende Vergnügungssteuer mit mir regeln zu wollen“, was das Bürgermeisteramt dazu veranlasste, auf dem Briefbogen erste Berechnungen der neuen Einnahmequelle anzustellen.³² Erkundigungen wurden eingeholt. In Konstanz lag die Lustbarkeitssteuer bei 30 Prozent des Eintrittspreises, in Heidelberg, Offenburg und Baden-Baden im Schnitt bei 20 Prozent. Pauschal wurden in all diesen Städten für Kinosäle mit bis zu 200/300 Plätzen, unabhängig vom Umsatz, 20 Mark pro Tag erhoben. Auf welche Summe man sich in Ladenburg zunächst einigte, ist nicht bekannt. Kurz nach Einführung der Rentenmark wehrte Lowinger sich vehement gegen eine Steuererhöhung, die er als „ruinösen Eingriff“ bezeichnete, die ihn zu „unangebrachter Zeit auf eine erdrosselnde Probe“ stelle.³³ Seiner Bitte, der Gemeinderat möge sich von einem „anderen Geist leiten lassen“, wurde anscheinend entsprochen. Die Sommerflaute in den Kinosälen war ein allgemein bekanntes Problem, Verleihfirmen begegneten ihm, indem sie von Mai bis September 20 Prozent Rabatt gaben. Drei Jahre später, im Mai 1927,

³¹ Gespräch mit Willi Lowinger am 27.4.2015.

³² August Lowinger an Bürgermeisteramt/Gemeinderat Ladenburg am 27.9.1920. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

³³ August Lowinger an Stadtrat am 28.5.1924. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

Neues
Lichtspielhaus Ladenburg
Gasthaus zum „Schiff“

Vornehmes Kinotheater

Samstag, den 27. November
grosse
Eröffnungsvorstellung
mit einem ~~erhellenden~~ **erhellenden** Programm.

Tix flunkert gerne, Lustspiel
Der Leutnant d. 9. Lancierrgt.
(Das Abenteuer der Zirkusamezone)
Sensationstrümmer in 5 Akten.

Liebe und Koffer
Eine lustige Geschichte in 3 Acten.
In der Hauptrolle die beliebte Münchner Künstlerin
Thea Steinbrecher.

Die Vorstellungen beginnen jeweils
Samstags, abends punkt 8 Uhr
Sonntags, nachmittags 4 Uhr, abends 8 Uhr
und Montags, abends 8 Uhr.

Das Theater ist vornehm ausgestattet und gut geholt.
Kinder unter 14 Jahren haben ausser in Kinder-
oder Familien-Vorstellungen keinen Zutritt. [1737]

Fig. 3: Vornehmes Kinotheater: Eröffnungsanzeige in der Neckar-Bergstraßen-Post / Ladenburger Tageblatt vom 24. November 1920.

bat Lowinger den Gemeinderat, die Lustbarkeitssteuer auf 20 Mark zu senken, da seine Auslagen „bei einem sommerlichen schlechten Geschäftsgang wie dieses Jahr ein unrentables Weiterspielen in Frage stellen“. Für „etwaige Kindervorstellungen“ bat er um „ganze Befreiung der Lustbarkeitssteuer, da selbige meistens nur zur Aufklärung u. Lehrzwecke[n] dienen, und [er] diese andernfalls sonst ganz unterlassen müsste“. ³⁴ In weiteren Jahren finden sich ähnliche Gesuche, es scheint, als sei der Gemeinderat seinem örtlichen Kino zumindest bis 1933 stets entgegengekommen.

Auch in Fragen der Filmzensur scheint ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis bestanden zu haben. Um den Vollzug des Reichs-Lichtspielgesetzes vom 12. Mai 1920 auch in Baden zu gewährleisten, ordnete das Karlsruher Innenministerium im Januar 1922 die Überwachung von Film- und Reklamevorführungen durch die Ortspolizeibehörden an. Städte mit über 15.000 Einwohnern wurden verpflichtet, „Ortsausschüsse für Lichtspielpflege zu bilden“, deren ehrenamtliche Mitglieder durch die Polizeibehörden zu ernennen seien. Das Ministerium wies darauf hin, dass kein Film ohne amtliche

³⁴ Lowinger an Bürgermeisteramt/Gemeinderat Ladenburg am 23.5.1927. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

Zulassungskarte der Berliner oder Münchener Filmprüfstelle gezeigt werden dürfe, für eine Vorführung vor Jugendlichen sei eine blaue Zulassungskarte, für Filme nur für Erwachsene eine gelbgraue Karte erforderlich. Diese zentrale Filmabnahme ersetzte fortan die Prüfung von Filmen auf kommunaler Ebene, die Mitglieder des Ortsausschusses für Lichtspielpflege hätten freien Eintritt zu erhalten und jeweilige Verstöße – insbesondere den Jugendschutz angehend, an die Polizeibehörden zu melden. Ihnen obliege auch die Überwachung der Vorführungen von Filmen über aktuelle Tagesereignisse, nur für diesen Bereich lag die Zensur noch in kommunaler Hand.

Da in Ladenburg nur knapp 5000 Personen lebten, konnte das Bürgermeisteramt von der Bestellung eines Ortsausschusses für Lichtspielpflege absehen.³⁵ Der Bürgermeister schrieb an das Innenministerium, die

„mitgeteilten Bestimmungen haben wir mit dem hiesigen Kinobesitzer Lowinger eingehend besprochen und sind zu der Ansicht gelangt, dass die Ergreifung von besonderen Maßnahmen nicht notwendig erscheint. Wir erachten in hiesiger Gemeinde die Bildung eines Ortsausschusses für Lichtspielpflege und besondere Anordnungen zum Schutze der Jugendlichen nicht für notwendig.“³⁶

Im November 1922 erreichte die Ladenburger Ortspolizei ein weiteres Rundschreiben des Innenministeriums, das vor der filmischen Aufnahme von Militär-Kriegervereinsveranstaltungen durch französische Offiziere warnte. Folgende Geschichte erzählte das Rundschreiben:

„Ein kleines und noch junges Filmunternehmen in Frankfurt a/M. sah sich in finanziellen Schwierigkeiten nach einem Teilhaber um. Durch eine Mittelperson wurde ein solcher in Wiesbaden ermittelt, wo erstmalig Verhandlungen stattfanden. In diesen Verhandlungen merkte der Frankfurter Fil[m]unternehmer, ein durchaus anständiger und reeller Kaufmann, dass der ausgesuchte zukünftige Teilhaber ausländisch akzentuiert deutsch sprach. Seine Vorsicht wandelte sich bald in Verdacht um, als der ausländische Teilhaber zum Eintritt in das Geschäft sich bereit erklärte, unter der Voraussetzung, dass der Frankfurter Unternehmer vorwiegend deutsche und sonstige ‚Volksfeste‘ filmte, für die er ein besonderes Interesse habe. Der Unternehmer sagte vorbehaltlich zu und ließ nach einigen Tagen eine erneute Besprechung ansetzen. An dieser nahm zu seinem Erstaunen ausser dem Teilhaber auch ein französischer Offizier teil. Hier bekannte er nun Farbe und verlangte von dem Filmun-

35 [Rundschreiben des Ministeriums des Inneren] den Vollzug des Lichtspielgesetzes betreffend. 21.1.1922. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

36 Bürgermeisteramt Ladenburg an Bad.[isches] Bezirksamt Mannheim am 23.3.1922. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

ternehmer, dass Filme aller Militärvereins-, Kriegervereins-, Schützen-, Turnvereins, und ähnliche Feste im dortigen Bezirk hergestellt würden, forderte aber strengste Verschwiegenheit gegenüber deutschen Behörden. Als Gegenleistung bot man jede beliebige Summe zur Finanzierung des Unternehmens und verzichtete auf jeden Gewinnanteil; erklärte sich auch zu jeder weiteren Unterstützung bereit. Der Unternehmer sagte noch nicht zu, sondern erbat einen erneuten Verhandlungstermin, um in der Zwischenzeit evtl. den deutschen Behörden Mitteilung zu machen. Offenbar sind diese Aufnahmen dazu bestimmt, die deutschen-feindliche Propaganda im Auslande zu unterhalten. Frankreich verfolgt bei der Herstellung dieser Filme offenbar den Zweck, den dokumentarischen Nachweis dafür zur bringen, dass die deutsche Bevölkerung sich für einen Revanche-Krieg vorbereitet und in diesen Bestrebungen seitens der deutschen Regierung unterstützt oder jedenfalls nicht gehindert wird. Sind die grossen öffentlichen Regiments- und Kriegerfeiern nach Auffassung der Reichsregierung schon an sich geeignet, dem Deutschen Reiche außenpolitische Schwierigkeiten zu machen, so zeigt diese Mitteilung, wie raffiniert die Franzosen in der Auswertung dieses Propagandastoffes sind. Sollten solche Feiern vom Ministerium des Inneren zugelassen werden, weisen wir die Herrn Bürgermeister an, streng darauf zu achten, dass sie nicht im Bilde, namentlich aber nicht kinematografisch festgehalten werden. Die Polizeiorgane sind mit entsprechender Weisung zu versehen und ist der Vollzug hierher anzuzeigen.³⁷

Wenn also chauvinistischer Rummel stattfand, so sollte das zumindest ohne Dokumentation geschehen. Das Rundschreiben belegt zum einen die Vorsicht der Regierung („Sind die grossen öffentlichen Regiments- und Kriegerfeiern nach Auffassung der Reichsregierung schon an sich geeignet, dem Deutschen Reiche aussenpolitische Schwierigkeiten zu machen“), es ist zugleich, aus der Perspektive des Historikers, als ein deutlicher Hinweis darauf zu sehen, dass ein Fehlen von Quellen über bellizistische Volksfeste in den frühen Zwanzigerjahren nicht bedeutet, dass diese nicht stattgefunden haben.³⁸

Regelmäßig wurde die Ladenburger Polizeibehörde auf das Verbot von Filmen hingewiesen. Besonders ausführlich geriet die Warnung vor dem Ei-

37 Mitteilung über die Aufnahme von Militär-Kriegervereinsfilmen durch französische Offiziere. Badisches Bezirksamt Mannheim an Herrn Bürgermeister in Ladenburg am 17.11.1922. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

38 Das gilt auch für die nur zaghafte Berichte über die patriotischen Exzesse bei Vorführungen von Filmen mit antifranzösischer Tendenz. Vgl. den Beitrag zu dem Film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* in diesem Band.

senstein-Film *Frauennot und Frauenglück*.³⁹ Das zentrale Anliegen des Aufklärungsfilms war ein Protest gegen das Abtreibungsverbot. Der von den (demokratisch besetzten) Zensurbehörden zunächst zugelassene Film wurde nach Protesten wegen der Darstellung einer Geburt und einer Kaiserschnittoperation nachträglich verboten. Ein Rundschreiben wies darauf hin, dass der Film ausschließlich in einer Version vorzuführen sei, in der diese Szenen fehlten oder durch Zeichentrick ersetzt seien.

Die Akten lassen den Schluss zu, dass Lowinger regelmäßig über die aus Karlsruhe oder Berlin eingehenden Anordnungen informiert wurde, Dokumente über Kontrollen oder gar über die Ahndung von Verstößen enthalten die Akten aus der Weimarer Zeit nicht. Der gesamte Schriftwechsel zum Thema Kino (auch der die Steuern betreffende) wurde zwar in einer Akte der Schutz- und Sittenpolizei abgeheftet, es scheint jedoch ein gegenseitiges Vertrauensverhältnis bestanden zu haben, das von einem unbürokratischen Pragmatismus geprägt war.

In Ladenburg hielt die NS-Filmpropaganda vor der „Machtergreifung“ Einzug. Für den 6. Oktober 1932 mietete die NSDAP-Ortsgruppe Ladenburg das Lichtspielhaus und schaltete Anzeigen in der Tagespresse, deren fettgedruckte Überschrift lautete: „Hitler spricht in Ladenburg im Tonfilm“. Bei der Vorführung einen Monat vor der zweiten Reichstagswahl des Jahres 1932 wurden darüber hinaus Reden von Strasser, Goebbels und Goering gespielt.⁴⁰ Es war ein Donnerstag, und man zeigte die vier Reden an diesem Abend zweimal hintereinander. Das reguläre Film-Programm musste dafür nicht verlegt werden. Lowingers Kino war für gewöhnlich nur von Freitag bis Montag geöffnet.

Die politischen Entwicklungen des Jahres 1933 griffen in Ladenburg mit leichter Verzögerung. Äußerlich sichtbares Zeichen der Veränderung auf kommunaler Ebene sollte nach den Plänen des Propagandaministeriums die neue offizielle Beflaggung im März 1933 sein. In Mannheim wurde der Oberbürgermeister öffentlich gedemütigt, als er sich weigerte, die Hakenkreuzfahne über dem Rathaus zu hissen. Hermann Hagen (1898–1980), Ladenburgs noch als badischer Beamter 1931 vom Karlsruher Innenministerium eingesetzter Bürgermeister, ermöglichte dagegen einen reibungslosen Flaggenkotau. Er sah dem regulären Ende seiner Amtszeit entgegen und erhielt zunächst lediglich einen NSDAP-Stellvertreter. Die angeordneten Ritualfeiern des neuen Regimes führte der Zentrumspolitiker gehorsam aus, setzte dabei aber bisweilen eigene Akzente, die den Interessen der Machthaber subtil ent-

39 Film-Oberprüfstelle Berlin an die Bezirksämter in Baden am 17.11.1930. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

40 Kreuzt, Jörg: Die Ladenburger Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold und der Kampf um die Republik (1924–1933). In: Probst, Hansjörg (Hg.): Ladenburg. Aus 1900 Jahren Stadtgeschichte. Ubstadt-Weiher 1998, S. 561–590, dort S. 582.

gegenliefen, wie ein Artikel aus den Ladenburger Jahrbüchern anhand der Berichterstattung der Neckar-Bergstraßen-Post nachzeichnet.⁴¹ Das private, inhaltlich noch nicht gänzlich auf NSDAP-Kurs gebrachte Blatt⁴² druckte anlässlich des „Tages von Potsdam“, der reichsweit mit Heldengedenkfeiern begangen werden musste, eine Rede des Bürgermeisters, in der er der Gefallenen „ohne Unterschied des Parteibuchs und des Taufscheins“ gedachte.⁴³

Kleinstadtkinos wie Lowingers Lichtspielhaus wurden mit ihren Wochenschauen und den rasch nach der Machtergreifung produzierten Filmen *Blutendes Deutschland*, *SA-Mann Brandt*, *Hans Westmar* und *Hitlerjunge Quex* zentrale Instrumente regionaler Propaganda. Aufmärsche, Gedenkfeiern und öffentliche Agitationen, die ab dem Frühjahr 1933 inflationär aufeinander folgten, waren nicht bis in alle Einzelheiten zu planen. Jeder individuelle Redner stellte ein potentielles Risiko dar. Umso zuverlässiger waren öffentliche Radiübertragungen⁴⁴ und perfekt konzertierte Kinovorführungen.⁴⁵

Dementsprechend zuvorkommend hofierte das Regime Kinobesitzer in den ersten Wochen nach der Machtübergabe. Angekündigt wurde die Abschaffung der Vergnügungssteuer für Kinos, was zunächst noch einen schriftlichen Protest des *Badischen Städtebunds* hervorrief, der ernsthafte Sorgen um die kommunalen Finanzen artikulierte.⁴⁶ Der an alle Mitglieder des Städtebunds versandte Aufruf, gegen die Pläne zur Abschaffung der Vergnügungssteuer zu protestieren, richtete sich nominell gegen eine dementsprechende, öffentlich verkündete Forderung der Filmindustrie. Die Existenz des Aufrufs belegt zunächst die Relevanz der von Kinos erhobenen Vergnügungssteuer. Er demonstriert zugleich die Unkenntnis der Taktiken, mit Hilfe derer die neuen Machthaber das Medium Film unter ihre Kontrolle zogen, denn die Praxis, eigene politische Pläne zunächst als Forderung Dritter laut werden zu lassen, gehörte zum politischen Vorgehen der frühen NS-Zeit. Am 20. Mai 1933, als der Protestaufruf versandt wurde, agierte der *Badische Städtebund* noch

41 Kolb, Klaus: Die nationalsozialistische Machtübernahme in Ladenburg im Spiegel der Neckar-Bergstraßen-Post. In: Ladenburger Jahrbuch 3 (2013), S. 87–103.

42 Vgl. die umfassende Geschichte Ladenburgs im Nationalsozialismus: Freund, Hartmut: Ladenburg unter dem Hakenkreuz. Nationalsozialistische Machterschleichung – Konsolidierung der Diktatur – Alltag im Dritten Reich. In: Probst (1998), S. 636–641 [wie Anm. 40].

43 Kolb (2013), S. 94 [wie Anm. 41].

44 Vgl. einen Zeitzeugenbericht über die Übertragung von Hitlerreden aus dem von einem Geschäftsmann in der Ladenburger Hauptstraße aufgestellten Volksempfänger, in: Arbeitskreis Jüdische Geschichte (Hg.), Die jüdischen Ladenburger. Ein Beitrag zur Stadtgeschichte. Mannheim 1991.

45 Einen Überblick der Planung nationalsozialistischer Filmpolitik liefert der Band: Boelcke, Willi A.: Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium. Stuttgart 1966.

46 Geschäftsführer des Badischen Städteverbands und des Badischer Städtebundes (Ketterer) an Bürgermeisteramt Ladenburg am 20. Mai 1933. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

nach seinen eigenen Interessen. Das änderte sich rasch. Zwei Wochen darauf wurde die Protestnote von einem neuen Geschäftsführer zurückgezogen.⁴⁷

Im Alltag eines Normen- und Maßnahmenstaats, der einerseits Gesetze erließ, die reinen Propagandazwecken dienten, und andererseits Handlungsanweisungen diktierte, die ohne gesetzliche Grundlage umgesetzt wurden,⁴⁸ spielten informelle Anordnungen eine tragende Rolle. 1934 fiel de facto der Jugendschutz. Das Gesetz vom 16. Februar erlaubte Kindern unter sechs Jahren den Kinobesuch und das badische Innenministerium wies die Polizeibehörden an, dass „eine übermäßige Bevormundung Jugendlicher und ihrer Eltern hinsichtlich des Kinobesuchs künftig in Fortfall kommt“.⁴⁹

Begründet wurde die Maßnahme mit verbesserten Zensurbestimmungen. Die Qualität offiziell zugelassener Filme sei fortan sichergestellt. Das rechte fertigte auch die Revision aller ehemals erteilten Zertifizierungen. Den Polizeibehörden wurde eine Liste der Filme aus der Zeit vor 1933 zugestellt, deren Zulassung nunmehr zurückgezogen wurde.

Damit endete reichsweit die (in Ladenburg nie durchgeführte) Begutachtung von Filmvorführungen durch ehrenamtliche Ortsausschüsse für Lichtspielpflege. Dafür kamen neue Aufgaben auf die Ortspolizei zu. Sie erhielt fortan die Legitimation, Amateurfilme zu zensieren: „Dass aus Gründen der Staatssicherheit auf die zensurmässige Überwachung auch der Schmalfilme nicht verzichtet werden kann, bedarf nicht der Begründung“, schrieb der badische Innenminister.⁵⁰ Bis zum 17. November 1934 musste die Polizeibehörde dem Innenministerium eine Liste aller in Ladenburg vorhandenen Schmalfilme und aller – auch der im städtischen Besitz befindlichen – Projektions- und Aufnahmeapparate zukommen lassen.⁵¹

Mit der Vereinheitlichung der Wochenschauen und einem zentralisierten Verleih verringerten sich die Gestaltungsoptionen privater Kinobesitzer rapide. Aber auch für Ladenburg bleibt festzuhalten: Internationale Kassenschlager blieben bis über den Beginn des Zweiten Weltkrieges hinaus Teil des regulären Kinoprogramms. Sie zogen das Publikum in jenen Saal, in dem es mit Vorfilmen und Wochenschau einer staatlich konzertierten Propaganda ausgesetzt war.

47 Geschäftsführer des Badischen Städteverbands und des Badischen Städtebundes (Brunner) an Bürgermeisteramt Ladenburg am 3. Juni 1933. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

48 Vgl. Fraenkel, Ernst: *The dual state. A contribution to the theory of dictatorship*. New York 1941.

49 Rundschreiben des Ministeriums des Inneren vom 3.4.1934. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

50 Ebd.

51 Rundschreiben des Badischen Bezirksamts vom 5.11.1934. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

Wer sich dem entziehen wollte, musste sich nach anderen Abendvergnügen umsehen. Mitunter wurde gegen derartige Ablenkungen vorgegangen. Als im Januar/Februar 1936 eine Sprechbühne für mehrere Wochen in Ladenburg gastierte, und damit für einen Besucherschwund im Kino sorgte, drohte die Landesleitung Südwest der Reichsfilmkammer dem Ladenburger Bürgermeister: „Bevor ich in dieser Angelegenheit etwas unternehme, möchte ich um gepfl.[egte] Stellungnahme des Bürgermeisteramts bitten.“⁵² Der reagierte postwendend. Der Schauspieltruppe teilte er mit: „[...] von diesem Zeitpunkte ab steht Ihnen kein Recht mehr zu, in Ladenburg zu gastieren“, und der Reichsfilmkammer versicherte er, die Genehmigung für das Gastspiel nur nach Vorlage einer Zulassung der Ausführungen durch die Reichsfilmkammer erteilt zu haben.⁵³

Nach der Olympiade 1936 wurden Filmaufführungen straffer überwacht. Die Polizeibehörden wurden aufgefordert, sich insbesondere am Karfreitag, am Bußtag und zum Heldengedenktag Zensurkarten vorlegen zu lassen, und peinlichst darauf zu achten, dass es sich nicht um alte Karten handelte, die 1933 ihre Gültigkeit verloren hatten.⁵⁴

In Ladenburg wurde die Kontrolle des Kinobetreibers August Lowinger Anfang 1938 drastisch verschärft. Bürgermeister Kurt Pohly (1888–1981) wies die Polizei an, ihm fortan die Zulassungsbescheinigungen sämtlicher bei Lowinger im Wochenprogramm vorgeführten Filme persönlich vorzulegen.⁵⁵ Bald fand sich das erste Vergehen. Lowinger hatte Friedrich Wilhelm Murnaus zehn Jahre alte US-Produktion Sonnenaufgang – Lied von zwei Menschen ohne Vorlage einer Zensurkarte im Rahmen einer Kindervorführung gezeigt – als Ersatz für den offensichtlich nicht jugendfreien Freikorpsfilm Menschen ohne Vaterland. Fortan musste Lowinger seine Programmplanung wöchentlich vorab mit dem Bürgermeisteramt abstimmen.⁵⁶ Als Vorwand für diese Maßnahme galt der de facto nur noch rudimentär bestehende Jugendschutz.

1941, als der reichsweite Filmverleih vollends unter staatlicher Kontrolle stand, die Programme örtlicher Kinos also nicht mehr von engagierten Bürgermeistern überwacht werden mussten, fiel das Ladenburger Kino auch in Berlin in Ungnade. Mit Nachdruck versuchte man, August Lowinger fi-

52 Landesleitung Südwest der Reichsfilmkammer an Bürgermeisteramt Ladenburg am 1.2.1936. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

53 Aktennotiz des Ladenburger Bürgermeisters am 3.2.1936. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

54 Rundschreiben des Bezirksamts Mannheim vom 9.11.1936. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

55 Bürgermeister Ladenburg (Pohly) an Polizei am 3.2.1938. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

56 Bürgermeister Ladenburg (Pohly) an Lowinger am 14.2.1938. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.



Abb 4: Standort des Lichtspielhauses Ladenburg, heutige Situation, aufgenommen aus dem ehemaligen Schloss das heute das Lobdengau-Museum beherbergt. In einer Baracke hinter dem Gasthaus „Schiff“ befand sich ab 1920 das Lichtspielhaus Ladenburg. Sie wurde nach 1968 abgerissen. Heute befindet sich dort eine Wiese. Wo früher der Anbau an das Gasthaus anschloss, fehlen die Fenster.

nanzielle Unregelmäßigkeiten nachzuweisen. In einem mit dem Vermerk „Vertraulich“ gekennzeichneten Schreiben wies die Reichsfilmkammer den Bürgermeister an, Eintrittskarten und Besucherzahl in Lowingers Kino zu kontrollieren. Als Grundlage für diese seltsame Befehlskette wurde angegeben, dass aufgrund des Reichskulturkammergesetzes Amtshilfe zu leisten sei. Auch hier wurde sofort reagiert. Nach Ende einer Vorführung am 1. Dezember 1937 wurden die Eintrittskarten an allen drei Eingängen gleichzeitig von Polizeibeamten kontrolliert, doch sei keine Unregelmäßigkeit aufgefallen. Die Zahl der Karten entsprach den von Lowinger im Vorführprotokoll gemachten Angaben. In einer grimmigen Nachfrage deutete die Reichsfilmkammer den Verdacht an, Lowinger sei gewarnt worden, woraufhin der Bürgermeister zurückschrieb, er habe die Polizeibeamten erst nach Vorstellungsbeginn

über ihre Aufgabe informiert.⁵⁷ In den Akten finden sich für die folgenden Jahre immer wieder Hinweise auf Kontrollen, zuletzt Ende 1943. Ab Beginn dieses Jahres waren „Veranstaltungen mit größeren Menschenansammlungen“ in der Zeit nach 21:30 Uhr verboten, wie Lowinger von der Polizei mitgeteilt wurde.⁵⁸

Am 6. November 1944 schickte der stellvertretende Leiter der Straßburger Außenstelle der Reichsfilmkammer ein Rundschreiben an alle Bürgermeister in seinem Einzugsgebiet, in dem er nachdrücklich vor der Schließung von Filmtheatern warnte: „Die Maßnahmen zum totalen Kriegseinsatz“ hätten „eine außerordentliche Beschränkung aller kulturellen Veranstaltungen mit sich gebracht, mit der einzigen Ausnahme, dass die Filmveranstaltungen der Filmtheater [...] nach wie vor durchgeführt werden.“

„Unter Berücksichtigung dieser ausschließlichen kulturellen Betreuung der Zivilbevölkerung durch den Film“ sei es „nicht zu verantworten, wenn in einzelnen Orten Filmtheater geschlossen werden“. Der Außenstellenleiter forderte, die „Offenhaltung der Filmtheater unter allen Umständen zu garantieren“, und fügte hinzu, erhalte er Meldung von der Schließung eines Kinos, werde er „die bestehenden Schwierigkeiten [...] in jedem Falle [...] beseitigen“. ⁵⁹ Verfasst wurde das Schreiben zweieinhalb Wochen vor der Befreiung Straßburgs durch französische Truppen.

In Ladenburg wurden nach Kriegsende keine Polizeiakten mehr zum örtlichen Kino geführt. Ab Mitte der Fünfzigerjahre verpachteten die Nachfahren von August Lowinger ihr Lichtspielhaus.⁶⁰ 1968, im Zuge des großen Kinosterbens, musste auch das Ladenburger Schlosskino schließen. Die Familie Lowinger war da bereits schon lange wieder zu dem Gewerbe zurückgekehrt, aus dem sich das „Cinema of Attraction“⁶¹ in den 1910er Jahren zum Kino entwickelt hatte. Bis heute ziehen sie mit Karussells, Autoskooter und Riesenrad als Schausteller über die Rummelplätze am Oberrhein und anderswo.⁶²

57 Schriftwechsel Reichsfilmkammer Berlin/Bürgermeisteramt Ladenburg, Dezember 1937/Januar 1938. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

58 Aktennotiz vom 6.1.1943. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

59 Rundschreiben der Reichsfilmkammer /Außenstelle Straßburg am 6.11.1943. Stadtarchiv Ladenburg XI/A 1772.

60 Gespräch mit Willi Lowinger am 27.4.2015.

61 Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Films, its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsässer, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London (British Film Institute) 1990.

62 Spinrath, Beate: Seit 1836 reisend in Sachen Feste. In: Mainpost (Regionalteil Würzburg) am 3.5.2006.

Eine lokale Wochenschau als Spiegel des bundesdeutschen Wirtschaftswunders

Das Beispiel Karlsruher Monatsspiegel (1957–1966)

Jedes Frühjahr wurde Karlsruhe, die ehemalige Residenz des Markgrafen von Baden-Durlach, zum Zentrum der boomenden Filmindustrie im westdeutschen Nachkriegsdeutschland. Seit 1948 wählten die Leser der populären Zeitschrift „Film-Revue“ ihre beliebtesten Schauspieler. In einer festlichen Zeremonie wurde das „Bambi“ verliehen – eine Reh-Skulptur, zunächst aus weißer Keramik der Majolika-Manufaktur Karlsruhe, seit 1958 aus Bronze und mit Goldbeschichtung hergestellt.¹ Die Trophäe wurde in verschiedenen Kategorien wie „Beste Schauspielerin“, „Bester Schauspieler“, „Bestes *New Talent*“ vergeben. Neben deutschen Filmstars wie Maria Schell (1926–2005), Ruth Leuwerik (geb. 1924), Heinz Rühmann (1902–1994), Peter Alexander (1926–2011) oder Horst Buchholz (1933–2003) erhielten auch internationale Stars wie Stewart Granger (1913–1983), Jean Marais (1913–1998), Gina Lollobrigida (geb. 1927), Rock Hudson (1925–1985) oder Sophia Loren (geb. 1934) eine solche Ehrung von ihren deutschen Fans. Zwischen 1954 und 1964 fanden die Bambi-Zeremonien in Karlsruhe statt und seit 1955 als öffentliche Veranstaltung. Der Besuch der Filmstars in der Stadt, die applaudierenden Fans vor dem Rathaus und die Preisverleihung in der Schwarzwaldhalle waren Höhepunkte der lokalen Wochenschau *Karlsruher Monatsspiegel*. Sie wurde von 1957 an von Emil Meinzer (1915–1966) bis zu seinem plötzlichen Tod produziert und hat eine eigene, spannende Geschichte. Sie dokumentiert die optimistische Stimmung des Wirtschaftswunders und die Aufbauphase nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs.

Die Bambi-Zeremonie sticht in der Wochenschau-Berichterstattung besonders heraus, denn für die Stadt hat diese Preisverleihung mit nationaler Ausstrahlung eine große Bedeutung: Einmal im Jahr ist das Medieninteresse auf die Stadt am Rhein gerichtet. Die Ausgabe Nr. 5 vom April 1958 dokumentiert die Bambi-Verleihung. Die beiden Stars Maria Schell und Toni Sailer

1 Anita Bindner: Der Bambi. Deutschlands ältester Medienpreis. In: Haus des Dokumentarfilms (Hg.), 100 Jahre Filmland Baden-Württemberg, Stuttgart 2008, S. 61.



Fig 1: Filmplakat „Karlsruher Monatsspiegel“ Nr. 5, März 1958. (Foto: StadtAK 8 / PBS X 3057).

(1935–2009) sind auf den Empfang der Stadt Karlsruhe eingeladen. Danach grüßen sie ihre jubelnden Fans vom Balkon des Rathauses und starten eine Tour durch die Stadt in einer Straßenbahn. Das gibt vielen Einwohnern die Möglichkeit, sie persönlich zu sehen oder sogar ein Autogramm zu bekommen. Am Abend findet die Preisverleihung in der Schwarzwaldhalle statt, zu der viele nationale und internationale Filmstars in festlichen Roben erscheinen, um ihren Bambi entgegenzunehmen. Von Gina Lollobrigida und Horst Buchholz gibt es einen kurzen O-Ton, der leider nicht synchronisiert ist. Maria Schell erhält bereits ihren sechsten Bambi, Ende der 1950er Jahre ist sie der führende Filmstar in West-Deutschland.

Lokalaufnahmen und lokale Wochenschauen

Karlsruhe hat 1957 etwa 225 000 Einwohner und entwickelt sich nach erheblichen Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg zur prosperierenden Regionmetropole. Neben der Technischen Universität – gegründet 1825 – werden neue Industriegebiete entwickelt und die Stadt ist Sitz des Bundesverfassungsgerichts und des Bundesgerichtshofs.² Zu dieser Zeit gibt es 22 Lichtspieltheater in Karlsruhe.

In der Frühgeschichte des Kinos waren immer wieder Lokalaufnahmen zu sehen, deren Attraktivität besonders darin bestand, dass das örtliche Publikum die Chance bekam, sich selbst auf der Leinwand zu entdecken. Die Idee einer lokalen bzw. regionalen Wochenschau wurde schon sehr früh geboren. In München gab es beispielsweise schon vor dem Ersten Weltkrieg die *Münchener Neuigkeiten*,³ im Elsass wurden in den Kinos die *Scala Woche* und das *Madelon Journal* mit Informationen aus der Region vorgeführt.⁴ In seiner „Geschichte der Kinowochenschau“ nennt Kleinhans für die Zeit nach 1945 weitere lokale Wochenschauen in München und in Schwäbisch Gmünd,⁵ die allerdings nur kurz erschienen. Er bestätigt, dass die Überlieferung der Kopien und Produktionsakten im Karlsruher Stadtarchiv ziemlich einmalig sind,⁶ denn daraus lassen sich der Herstellungsprozess und die ökonomischen Bedingungen sehr gut rekonstruieren. Da die Stadt Karlsruhe von Anfang an die Produktion unterstützte, sind Kopien der 94 hergestellten Ausgaben des „*Karlsruher Monatsspiegel* – Der aktuelle Filmbericht in Bild und Ton“ komplett als 35 mm-Kopien im Stadtarchiv erhalten; sie wurden 2005 digitalisiert und als DVD-Edition veröffentlicht. Seit 2006 ist ein detaillierter Katalog der Produktionen von Jochen Fuchs und Angelika Herkert erarbeitet worden, der inzwischen im Internet recherchiert werden kann.⁷ Dies ist eine sehr gute

2 Zur Geschichte und Entwicklung von Karlsruhe erschien 2014 im Haus des Dokumentarfilms die DVD „Karlsruhe. Der Film. Die Geschichte“ (Regie: Anita Bindner), der mit deutschen, französischen und englischen Kommentaren veröffentlicht wurde (www.filmreise.info).

3 Bernd Kleinhans: „Der schärfste Ersatz für die Wirklichkeit“. Die Geschichte der Kinowochenschau, St. Ingbert 2013, S. 353.

4 Odile Gozillion-Fronsacq: *Cinéma et Alsace. Stratégies cinémathographiques 1896–1939*, Paris 2003, S. 407f.

5 Kleinhans, *Geschichte Kinowochenschau*, S. 356.

6 Einen guten Überblick bietet Ernst Otto Bräunche: Die „Karlsruher Monatsspiegel“: Stadtgeschichte auf Zelluloid, <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=572#more-572> (aufgerufen 21.1.2015).

7 <http://www.karlsruhe.de/b1/stadtgeschichte/stadtarchiv/bestaende> (aufgerufen 21.1.2015). Leider basieren die DVDs nicht auf einer Abtastung der Filmkopien, sondern von elektronischen Kopien, weshalb die Bildqualität nicht immer sehr gut ist.

Quelle für eine Fallstudie, weil im Stadtarchiv auch die Korrespondenz über die ersten Jahre der Wochenschau bis 1961 vorliegt.

Stotternder Start

Die erste offizielle Anfrage der Firma *Meinzer Film Karlsruhe* an den Oberbürgermeister Günther Klotz (1911–1972) stammt vom 3. Februar 1957. Darin erläutert Emil Meinzer die Idee, eine monatliche Wochenschau als besondere Attraktion für die Stadt zu produzieren. Sie solle sich im Stil an den nationalen Wochenschauen orientieren, aber lokale Nachrichten bringen. Alle vier Wochen sollen die wichtigsten Ereignisse aus Politik, Sport, Kultur zusammengefasst oder Besuche wichtiger Menschen gezeigt werden. Als Länge für die Berichte stellte er sich rund 200 m vor, weitere 100–200 m wollte Meinzer für lokale Werbung reservieren. Er zeigte sich optimistisch, die Wochenschau mit einer Gesamtlänge von 10 bis 15 Minuten über Werbeeinnahmen finanzieren zu können. Meinzer hatte bereits die Kinobesitzer kontaktiert und geplant, seine Wochenschau in rund 20 Kinos in der Innenstadt und den umliegenden Gemeinden zu zeigen. Er war sich bewusst, dass er keine öffentliche Unterstützung für ein solches Projekt bekommen würde, bat aber um eine Verringerung der lokalen Vergünstigungssteuern für die Theater, die seine Wochenschau an Stelle von einem Kulturfilm vor dem Hauptfilm zeigen würden. Wenn Kulturfilme ein Prädikat „besonders wertvoll“ bekamen, wurde diese Steuer für die gesamte Vorführung reduziert. Die erste Ausgabe der Wochenschau war für den 26. April 1957 geplant.

Es ist nicht viel über Emil Meinzer bekannt. Er wurde im Jahr 1915 geboren und begann eine Ausbildung zum Fotokaufmann. Danach drehte er in den 1950er Jahren in Karlsruhe Werbespots, Dokumentationen und Kulturfilme. Als Referenz führte er zwei Kurzfilme über Freudenstadt und Tuttlingen an, die gut angenommen worden seien. Eine Überprüfung durch die städtischen Behörden ergab, dass er nur den Film „Kreuz und Quer durch Tuttlingen“ produziert hatte, wobei die Produktion zu 25 Prozent durch Meinzer und zu 75 Prozent durch lokale Werbung finanziert worden war; die Stadt hatte nur eine Steuersenkung gewährt. In Tuttlingen hatte Meinzer jedoch die Erfahrung gemacht, dass die Menschen begierig waren, sich auf der großen Leinwand zu sehen.

Nachdem zwei der Kinobetreiber ihr Interesse an einer solchen lokalen Wochenschau unter der Bedingung signalisiert hatten, dass die Werbung nicht zu dominant sein werde, gewährte der Oberbürgermeister die erhoffte Steuersenkung. In einem Brief an Meinzer formulierte er die Bedingungen: Die verschiedenen Abteilungen der Stadtverwaltung sollten ihn über bevorstehende Veranstaltungen informieren, die für die Wochenschau interessant



Fig 2: Emil Meinzer Ende 1959 in der Sophienstraße 178, an einem von ihm modifizierten Schneidetisch. (Foto: StadtAK8 / BA Bildstelle I 384/1 / re).

sein könnten. Vor der Veröffentlichung sollte die fertige Wochenschau Mitarbeitern der Stadt gezeigt werden und eventuelle Änderungswünsche sollten berücksichtigt werden. Nach der Auswertung sollten zwei Kopien an das Stadtarchiv abgegeben werden. In einem Werbefrief kündigte Meinzer den Beginn der Wochenschau für den 10. Mai 1957 an. Für die erste Woche der Vorführung verlangte er 50,- DM, in der 2. Woche 40,- DM, in der 3. Woche 32,- DM und in der 4. Woche 25,- DM.

Sein Vorhaben wurde erstmals in einem Artikel der *Allgemeinen Zeitung* am 16. Mai 1957 öffentlich erwähnt mit dem besonderen Hinweis, dass das Karlsruher Publikum jetzt die Chance habe, sich selbst im Kino zu sehen, außerdem würden die Zuschauer einen Eindruck von den Ereignissen der Woche bekommen. Bereits im Juni musste Meinzer einsehen, dass das Interesse an der Werbebuchung nicht so hoch war wie erhofft. Deshalb lud er Vertreter der Stadt und potenzielle Kunden zur Vorführung eines Piloten am 14. Juni 1957 ein, doch es gibt Hinweise, dass die technische Qualität der Aufnahmen kritisch diskutiert wurde.

Schließlich fand er neun Kunden, die bereit waren, Werbespots zu buchen, und mit Verzögerung wurde die erste Ausgabe im Kino am 22. November 1957 vorgeführt. Sie war weit davon entfernt, perfekt zu sein, und zeigte Oberbürgermeister Günther Klotz beim Spatenstich für ein neues Stadtquartier, Sportveranstaltungen wie Fußball und Schwimmen und die traditionelle Herbstmesse. Die Bilder wurden kontinuierlich von der Musik einer elektronischen Orgel begleitet, der Kommentar abwechselnd von einer männlichen

und einer weiblichen Stimme gesprochen. Es gibt keine strikte Trennung zwischen den Berichten und der Werbung lokaler Geschäfte (z.B. Foto, Kleidung, Pelze, Papier, Juwelier, Autos, Spielzeug). Im Titel schwenkt die Kamera über eine alltägliche Situation in der Innenstadt und dem Titel *Karlsruher Monatspiegel*. Dieser wurde sehr bald ersetzt durch einen anderen, der Emil Meinzer an einer ARRI-35 mm-Kamera zeigt, und dem Schriftzug „Meinzer-Film zeigt IHNEN den *Karlsruher Monatspiegel*“. Für den Titel des ersten Sujets („Erster Spatenstich in der Waldstadt“) wurden die weißen Buchstaben auf ein Brett gesteckt.

Unterstützung durch Stadt überlebenswichtig

Die zweite Ausgabe startete am 20. Dezember 1957 mit elf Berichten und nur zwei Spots (Friseur, Kaufhaus Union). Es gibt jetzt keine Titel mehr vor den Berichten. Emil Meinzer versucht, verschiedene Veranstaltungen wie den Wettbewerb der besten Amateur-Schneiderin, moderiert vom TV-Entertainer Peter Frankenfeld (1913–1979), mit dem Schönheitswettbewerb „Dame mit Hund“ sowie die Wahl der Miss Karlsruhe zu kombinieren. Im nächsten Bericht besucht Miss Germany das Union-Kaufhaus und leitet dann in dessen Werbung über. Daneben gibt es wieder viel Sport mit zwei Fußballspielen und einem Schwimm-Wettbewerb.

Bei der Planung der dritten Ausgabe erkennt Meinzer, dass die Produktion zu einem Verlust führt, wenn es ihm nicht gelingt, eine größere Anzahl von Werbespots zu akquirieren. In einem zwei Seiten langen Brief an die Stadt erläutert er seine schwierige wirtschaftliche Lage im Detail. Jede Wochenschau koste ihn 2908,- DM ohne sein Honorar und jede der fünf Kopien des *Karlsruher Monatspiegel* koste ihn 600,- DM in der Herstellung:

„Die 3. Folge steht nun vor der Fertigstellung, die aber von mir aus eigenen Mitteln nicht mehr finanziert werden kann, da die geschäftlichen Erfolge erst ab der 4. Folge durchschlagend zu erwarten sind, denn wie gesagt, kann ich erst jetzt intensiv an die zu gewinnenden Firmen herantreten und ich bin überzeugt, dass schon ab der 4. Folge die vorgesehenen 200 Meter Werbefilm aufgefüllt sein werden.

Sie, sehr geehrter Herr Oberbürgermeister, sprachen anlässlich der Überreichung der traditionellen Neujahrsgaben von Seiten des Handwerks mir gegenüber davon, dass mir von Seiten der Stadtverwaltung eine finanzielle Hilfe in der Form gegeben werden könnte, dass die von mir gelieferten Filmkopien an mich bezahlt werden.“⁸

8 Brief von Emil Meinzer an Oberbürgermeister Günther Klotz, Eingang 7.1.1958 (Stadtarchiv Karlsruhe, Bestand 1/H-Reg Nr. 10451).

Um die Produktion der lokalen Wochenschau zu sichern, und aufgrund der positiven Reaktionen auf die ersten Folgen, wurde eine einmalige Unterstützung von 2 500,- DM durch den Oberbürgermeister gewährt.

Auch der Vertrieb war nicht so erfolgreich wie erhofft. 1958 existierten in Karlsruhe 22 Kinosäle. Die erste Ausgabe des *Monatsspiegels* wurde in zehn Kinos der Stadt und in vier der umliegenden Gemeinden (Daxlanden, Berghausen, Grötzingen, Jöhlingen) gezeigt. Die 2. und 4. Ausgabe wurde in neun Karlsruher Theatern und in drei Kinos im Umland vorgeführt. So konnte Meinzer aus dem Vertrieb nur rund 500,- DM erwirtschaften. Die Finanzierung und die wirtschaftlichen Aspekte wurden zur Achillesferse des gesamten Projektes, denn Meinzer hatte Schulden von rund 41 000,- DM aus seinen bisherigen Produktionsaktivitäten. Seine Büroeinrichtung wurde von den Steuerbehörden gepfändet und seiner Wohnung drohte die Zwangsräumung. Im April 1958 bat Meinzer um eine dauerhafte Unterstützung durch die Stadt. Als Ausgleich bot er an, ein Stadtporträt aus dem vorhandenen Material zu machen. In einer neuen Aufstellung über die Produktionskosten jeder Ausgabe kommt er auf die Summe von 3757,30 DM, einschließlich der Miete des Studios und den Kosten für sein Auto. Inzwischen beschäftigte er einen professionellen Sprecher der deutschen Wochenschau *Blick in die Welt*, der 250,- DM kostete; er war oft auch für den Text (100,- DM) verantwortlich. Für jede Ausgabe kaufte er 600 Meter Negativfilm und verbrauchte 500 bis 600 Meter. Die endgültige Wochenschau hatte durchschnittlich eine Länge von 350 Metern. Das bedeutet, dass Meinzer bei der Produktion sehr effektiv war und ein sehr gutes Dreh-Verhältnis von unter 1:2 hatte. Aufgrund der Zahlen von Meinzer errechnete die Finanzabteilung ein monatliches Defizit bei der Produktion der Wochenschau von 2 150,- DM. Der Oberbürgermeister beschloss, die 6. Ausgabe mit einem Betrag von 1 700,- DM zu unterstützen. Im Herbst 1958 beschloss der Gemeinderat, die Produktion des *Karlsruher Monatsspiegel* mit monatlich 2 000,- DM, also mit 24 000,- DM pro Jahr zu bezuschussen. Emil Meinzer sollte die Themen mit der Presseabteilung der Stadt koordinieren und drei Kopien an das Stadtarchiv abgeben; diese Regelung führte zu der in Deutschland einmalig guten Überlieferung einer lokalen Wochenschau.

Der Stadtverwaltung war bewusst, dass sie Meinzer in wirtschaftlichen Angelegenheiten nicht unbedingt trauen konnte. Deshalb sollte er die Rechnungen an die Stadt geben, die sie direkt bezahlte und dadurch eine wirtschaftliche Kontrolle hatte. Aus zeitlicher Distanz scheint diese Strategie ungewöhnlich, denn die Stadt betont in Briefen an die Lieferanten immer wieder, dass die Wochenschau von einem unabhängigen Unternehmer produziert werde. Darüber waren Konflikte vorprogrammiert, vor allem wenn die Produktionskosten über den Ansatz hinaus stiegen. Darüber findet sich im

Archiv in der Tat eine ausführliche Korrespondenz, ebenso über die Versuche Meinzers, die Kosten zu senken durch verschiedene Lieferanten oder bei den Musikrechten und Lizenzen. Meinzer schlug vor, dass er sich selber um die Mischung von Musik, Kommentar und Originalton kümmern könne, wenn die Stadt die notwendige Ausrüstung wie einen Projektor (2 500,- DM) und drei neue Tonbandgeräte (jeweils 1 300,- DM) bezahlen würde. Er hatte dies bereits in den ersten Ausgaben praktiziert, aber ohne die nötige professionelle Ausrüstung. Im Sommer 1959 schrieb die Kulturabteilung der Stadt die Besitzer von elf Kinos an, die den *Karlsruher Monatspiegel* noch nicht zeigten, ob sie sich vorstellen könnten, die Wochenschau in der 3. oder 4. Woche vorzuführen. Die Erfahrungen hätten gezeigt, so die städtische Kulturabteilung, dass der Kinobesuch steige, wenn die Wochenschau gezeigt werde, aber das Rex-Filmtheater antwortete, dass für sie nur eine Woche Vorführung akzeptabel sei.

Vorbild für andere Städte?

Die lokale Wochenschau weckte das Interesse anderer Gemeinden. Zum Beispiel schrieb die Pressestelle der Stadt Darmstadt, dass sie daran interessiert sei, eine ähnliche lokale Wochenschau zu produzieren. Ihrer Meinung nach würde eine regelmäßige Wochenschau eine motivierende Wirkung auf die Bürger haben, sich für die Aktivitäten in der Stadt interessieren als ein Stadtfilm, der zudem noch teurer sei. Die Darmstädter erfragten mehr Details der finanziellen Bedingungen und baten, ob eine Delegation vor Ort einige Ausgaben sichten könne. In der Antwort wurden jedoch nur allgemeine Informationen gegeben und die finanzielle Unterstützung der Produktion durch die Stadt nicht detailliert erläutert. Die Vorführung erfolgte am 12. November 1959. Es wurde auch ein Film aus München über die Schulsituation und den Wiederaufbau von Schulen nach dem Krieg gezeigt. München hatte beschlossen, ab und zu monothematische Kurzfilme produzieren zu lassen. Diese Filme mit einer Länge von 5 Minuten kosteten 30 000,- DM in der Produktion und 20 000,- DM im Vertrieb, um sie in 22 Münchener Kinos für einen Zeitraum von vier Wochen zu zeigen. Jedes Jahr ließ München zwei solcher Filme über die lokale Politik zum Preis von 100 000,- DM produzieren. Im Gegensatz dazu war die Unterstützung der Stadt Karlsruhe für den *Monatspiegel* günstig für den Charakter einer Wochenschau, wie auch die lokale Presse kommentierte. Die wichtigsten Ereignisse aus allen Bereichen scheinen gekonnt zusammengefügt worden zu sein. Die Wochenschau schuf durch ihre chronologische Berichterstattung ein Archiv der Entwicklung Karlsruhes für künftige Generationen, zugleich erhielt die Lokalpolitik im Kino eine größere Verbreitung. Im Vergleich zu München war die Unterstützung der Wochen-



Fig 3: Emil Meinzer und Gerhard Berberich an der Hammond-Orgel in einem Tonstudio in Wiesbaden am 12.6.1964 für die Herstellung der 75. Ausgabe in Farbe.
(Foto: StadtAK 8 / BA Schlesiger A11_91_1_34A).

schau mit geringeren Kosten verbunden: Für das Geschäftsjahr 1959 beliefen sich die Produktionskosten insgesamt auf 32 500,- DM, d.h. 8 500,- DM über dem bewilligten Budget von 24 000,- DM; die Mehrkosten wurden von der Stadt übernommen.

Das Thema „Städte und Film“ wurde auch auf der 4. Konferenz der kommunalen Presseabteilungen in Ludwigshafen diskutiert. Bei dieser Gelegenheit wurden Beispiele aus München, Aachen, Hamburg und Berlin präsentiert. Nach der Konferenz bat die Stadt Leverkusen um Kopien der Wochenschau aus Karlsruhe. Die Bedeutung für die Stadt wird in einem großen Artikel in der *Badischen Allgemeine Zeitung* anlässlich des zweiten Jahrestages der Wochenschau so geschildert:

„Seither ist es für Karlsruher zu einer lieben Gewohnheit geworden, auf dem Umweg über die Filmkamera des Herrn Meinzer unmittelbaren optischen Anteil am lokalen Zeitgeschehen zu nehmen. Außerdem schmeichelt es dem Lokalpatriotismus, in einer Stadt zu wohnen, die so etwas wie eine eigene Wochenschau hat – auch wenn sie nur monatlich erscheint.“⁹

Es wird erwähnt, dass Emil Meinzer ein Selfmade-Mann sei und die Wochenschau ganz allein in seinem Atelier in der Sophienstraße produziere, wo

⁹ IX: Die ganze Stadt spielt mit. Karlsruher als Filmstar – Aus der Werkstatt des „Karlsruher Monatsspiegel“, in: *Badische Allgemeine Zeitung*, 17.12.1959.

er eine selbst entwickelte oder modifizierte Anlage eingebaut habe. Nur der Kommentar wurde von Albrecht Göhler gesprochen, der regelmäßig für die bundesweite Wochenschau *Blick in die Welt* und den *Hessischen Rundfunk* in Frankfurt sprach und oft den Text seines Kommentars auch selbst verfasste. Göhler führte auch das Interview mit Oberbürgermeister Günther Klotz zum Jahresende 1959, das in der neuen Ausgabe im Januar 1960 in die Wochenschau eingebracht wurde. Für die Aufnahme des Interviews als O-Ton musste Kameramann Werner Zimpel aus Wiesbaden eine zusätzliche Ausrüstung anmieten, die 503,50 DM kostete. Für 1960 kündigte Emil Meinzer an, sich eine eigene Ausrüstung für O-Ton-Aufnahmen anzuschaffen.

Kritik an „lokalpatriotischer Selbstbeweihräucherung“

Aber der *Karlsruher Monatsspiegel* wurde nicht von allen positiv gesehen. Im Januar 1960 begann eine Debatte in der Spalte „Die Meinung der Leser“ der *Badischen Neueste Nachrichten* über den Wert und die Qualität der lokalen Wochenschau. Gerhard Fehl schrieb:

„Dieser, von einigen filmproduzierenden Firmen herausgegebene Streifen ist wie eine angebrannte Suppe vor einem Dinner: er verdirbt zwar nicht den Appetit auf den folgenden Hauptfilm, aber man ließe ihn lieber stehen. Unangenehm wird er erst dadurch, daß man nun vor jedem Hauptfilm immer wieder dieselbe angebrannte ‚Suppe‘ aufgetischt bekommt. Ob es einigen anspruchsvolleren Kinos nicht möglich sein sollte die ‚Vorspeise‘ von ihrer Liste zu streichen?!“¹⁰

Hans Welte unterstützte in einem Leserbrief die Kritik an der Wochenschau:

„Es ist tatsächlich eine Zumutung an den verdutzten Kinobesucher, daß er sich allmonatlich dieses dilettantische Gebräu aus provinzieller Wichtigtuerei, aus lokalpatriotischer Selbstbeweihräucherung und diskret-plumpen Umsatzbemühungen einiger interessierter Gewerbetreibender widerstandslos vorsetzen lassen muß – unter Umständen sogar mehrmals hintereinander. Und dafür darf er dann auch noch auf seinen wohl nicht unberechtigten Anspruch auf einen guten Kulturfilm verzichten!“¹¹

Neben vier kritischen Meinungen wurden fünf positive abgedruckt, die die Wochenschau als gute Möglichkeit sahen, sich über aktuelle Veranstaltungen

¹⁰ Gerhard Fehl: Eine angebrannte Suppe: der „Karlsruher Monatsspiegel“, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 15.1.1960.

¹¹ Hans Welte: Kinematographischer Jahrmarkt der Eitelkeiten, in: *Badische Neueste Nachrichten*, 19.1.1960.

in der Stadt zu informieren. Horst Schade schrieb, dass man dokumentarische Berichte mit ihrer rauen Realität nicht vergleichen könne mit einem inszenierten Spielfilm:

„Als Kinobesucher, der in der Woche vielleicht einmal ein gutes Kino besucht, habe ich mich immer über den aktuellen Filmbericht des Karlsruher Monatsspiegel gefreut. Gibt er doch jedem, der sich für das Stadtgeschehen interessiert, reichlich Aufschluß.“¹²

Albert Kiefer schrieb: „Herr Fehl geht mit seiner Einstellung bei mindestens 90 Prozent aller Karlsruher ‚fehl‘, Herr Meinzer soll seine nette, großstädtische und für Karlsruhe wertvolle Werbearbeit ruhig weitermachen“.¹³ In den kritischen Leserbriefen sah Meinzer eine Kampagne: ihre Argumente ähnelten sich und es würden falsche Vorwürfe erhoben wie der, dass die Wochenschau eine Länge von einer halben Stunde habe. In einem fünf Seiten langen Brief an den Oberbürgermeister verteidigte sich Meinzer und verwies noch einmal auf seine sehr schlechte Wirtschaftslage. Vermutlich als Reaktion auf die Leserbriefe wurde die Pressestelle damit beauftragt, die Reaktionen des Publikums in den Karlsruher Theatern *Kamera*, *Kurbel*, *Studio 3*, *Luxor*, *Schauburg* und *Scala* zu erforschen. Nach Einschätzung der Kinounternehmen wollten 80 Prozent der Zuschauer die lokale Wochenschau sehen. Ein Problem sei, dass sie in verschiedenen zentralen Theatern über einen Zeitraum von zwei Wochen gezeigt werde. Wenn Zuschauer also mehrmals pro Woche ins Kino gingen, müssten sie die Wochenschau jedes Mal sehen. Die Palast-Lichtspiele schrieben, dass bestimmte Besucher vor dem Kauf einer Eintrittskarte fragen, ob die lokale Wochenschau gezeigt werde. Wenn jemand eine Vorführung in Karlsruhe verpasste, konnte es geschehen, dass er das Durlacher Theater besuchte, um sie dort zu sehen. Um die Wiederholung zu vermeiden, schlug Meinzer vor, die Wochenschau in zwei Teile zu trennen, um größere Vielfalt zu haben, doch es scheint, als sei diese Idee nie umgesetzt worden.

Internationale Ausstrahlung

Die Attraktivität der Wochenschau wurde durch die Tatsache unterstrichen, dass in der ersten Woche, als der *Karlsruher Monatsspiegel* während einer medizinischen Konferenz im August 1960 in einem Pavillon im Stadtgarten gezeigt wurde, über 9000 Zuschauer kamen (Ticket 0,10 DM). Meinzer erwähnte in einem Brief an den Oberbürgermeister, dass 1960 mehr als

12 Horst Schade: Über den Monatsspiegel immer gefreut, in: Badische Neueste Nachrichten, 21.1.1960.

13 Albert Kiefer: Noch einmal: „Karlsruher Monatsspiegel“, in: Badische Neueste Nachrichten, 23.1.1960.

100000 Menschen die Wochenschau im Pavillon sehen würden. Eine Kopie wurde auch an das *Casino*-Kino geschickt, das größte deutsche Filmtheater am New Yorker Broadway. Dort entfaltete sie große Anziehungskraft auf die Zuschauer, allerdings war der Transport per Luftfracht teuer. Die Stadt antwortete, dass die Kosten vom New Yorker Theater bezahlt werden sollten. Herr Bertsch, der Präsident des „Badischen Volksfest-Vereins“ in New York, war von der Wochenschau beeindruckt und lobte die Erstellung der Berichte, die seine Erwartungen erfüllten. Daher sollte die Wochenschau im *Casino* jeden Monat gezeigt werden. Er empfahl Meinzer, seine Wochenschau auch nach Kanada zu schicken.

Französische Partnerstadt Nancy

Regelmäßig wird das Thema der deutsch-französischen Freundschaft im *Monatsspiegel* angesprochen, denn Karlsruhe verband eine Städtepartnerschaft mit Nancy; hieraus ergaben sich häufige gegenseitige Besuche, die dann auch dokumentiert wurden. So gab es gemeinsame Fußballspiele, Delegationen der Karnevalsvereine besuchten Nancy oder dort wurde ein Karlsruher Pavillon eröffnet. Im Oktober 1959 besuchten Blutspender aus Nancy die Stadt und es wurde eine deutsch-französische Bibliothek eröffnet. Waisenkinder aus Nancy wurden zu Weihnachten 1961 nach Karlsruhe eingeladen oder Feuerwehrleute aus Frankreich besuchten ihre Kollegen. Im Oktober 1965 trafen sich im Rahmen der Europawoche die Oberbürgermeister von Karlsruhe, Nancy und Straßburg, es wurde der Rohbau der Nancy-Halle eröffnet. Im Februar 1966 wurde die Ehrenbürgerwürde an Dr. Pierre Wéber, den Oberbürgermeister von Nancy, verliehen. Bei der Bambi-Verleihung wurden zwar häufig auch französische Filmstars wie Jean Marais prämiert, aber das Elsass spielte in der Berichterstattung kaum eine Rolle.

In einer nicht öffentlichen Diskussion des Gemeinderates wurde die Qualität und der Wert der Archivierung der Wochenschau debattiert. Es wurde erörtert, ob die Stadt nicht in einen zusätzlichen Imagefilm investieren sollte, um mögliche Investoren anzuziehen. Dieser Film in Farbe über die dynamische Entwicklung Karlsruhes wurde von dem bekannten und etablierten Kulturfilmer und Kameramann Wolf Hart (1911–2002) im September 1960 gedreht.¹⁴ Er unterlegte die Bilder der prosperierenden Stadt und ihrer Industrie mit avantgardistischer Musik, die er zum Teil kontrapunktisch einsetzte.¹⁵

Hinsichtlich des *Monatsspiegels* wurde beschlossen, eine dreiköpfige Kommission einzurichten. Sie fand heraus, dass Meinzer Schulden von

14 Stadtväter als Stars. Gestern wurde der Bürgersaal zum Filmatelier, in: *Badische Volkszeitung*, 10.9.1960.

15 Sein Film „Stadt im Umbruch“ (1961) wurde als Bonusmaterial auf der Karlsruhe-DVD des HDF veröffentlicht (siehe Fußnote 2).



Fig 4: 1960 sahen mehr als 100 000 Zuschauer den „Karlsruher Monatsspiegel“ im Pavillon im Stadtgarten. (Foto: StadtAK 8 / BA Schlesiger A7_67_4_71).

32 000,- DM hatte und diskutierte, ob das Wochenschau-Projekt fortgesetzt werden sollte; dies wurde aufgrund der journalistischen, kulturellen und historischen Qualität der Wochenschau beschlossen. Im Durchschnitt waren 80 Prozent der Wochenschauen-Sujets Berichte über lokale Ereignisse und Entwicklungen und höchstens 20 Prozent Werbespots, in den Folgen 14 bis 26 hatte die Werbung sogar nur einen durchschnittlichen Anteil von 12 Prozent. Die Produktionskosten betragen rund 2 600,- DM pro Ausgabe (ohne Kopienkosten), die komplett von der Stadt übernommen wurden. Um die Kosten zu reduzieren, schlug die Kommission eine Begrenzung der Länge der Wochenschau auf 250 m vor, von der 50 m Werbung sein könnten. Meinzer müsse aber von der Stadt besser kontrolliert werden. Ein weiterer Vorschlag war, die nächsten sechs Ausgaben zu finanzieren und zu sehen, wie sich die

wirtschaftliche Seite der Produktion entwickle und ob sie im Kostenrahmen bleibe. Die Verantwortung für die Produktion wechselte Mitte September 1960 von der Pressestelle zum Verkehrsverein. Für ihn wurde deutlich, dass der bisherige Zuschuss von jährlich 24 000,- DM nicht ausreiche und um mindestens 5 000,- DM pro Jahr aufgestockt werden musste, was akzeptiert wurde.

Der Inhalt künftiger Wochenschauen sollte früher besprochen werden, auch wenn Meinzer seine Souveränität als unabhängiger Produzent darüber behalten sollte, welche Themen er abdecken wollte. Im September 1960 zog Meinzer mit seinem Atelier aus der Sophienstr. 178 in die Sophienstr. 41 um:

„Aus den ehemaligen Räumen des Zahntechnischen Instituts in der Sophienstraße hat Monatsspiegel-Chef Meinzer ein Studio gezaubert, das seinesgleichen sucht. ‚Alles selbst gebastelt‘, sagt er stolz, ‚der einzige Handwerker war der Elektriker, der die Anschlüsse machte‘. Prunkstück des Ganzen ist das Atelier mit seinen Scheinwerfern und Filmapparaten. Nicht minder bewundernswert der Misch- und Cutterraum. Auch hier ist wieder die Meisterhand des Chefs zu spüren, der mit seinem Fleiß und einer Begabung ausgestattet ist, vor der der Laie nur staunend stehen kann.“¹⁶

In Vorbereitung auf den 250. Jahrestag der Gründung der Stadt erschien in der 75. Ausgabe der Wochenschau im Sommer 1964 „Das schöne Karlsruhe“ in Farbe. Es ist ein konventionelles Porträt der Stadt und ihrer Geschichte, die als eine moderne Stadt in der Mitte Europas präsentiert wird. Viele Aspekte, die in der regulären Wochenschau schon gezeigt wurden, werden noch einmal aufgegriffen, wie zum Beispiel seine Modernität nach der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und dem folgenden Wiederaufbau, die gute Infrastruktur (Autobahn, Eisenbahn, Rhein- und Flughafen), die neuen Industriegebiete und die traditionsreiche Universität, die Investitionen in neue Schulen, Bildung und Hochkultur sowie in den Zoo.

Nachdem der Verkehrsverein für den *Karlsruher Monatsspiegel* verantwortlich geworden war, gab es kaum noch Schriftverkehr und Produktionsakten hierüber im Stadtarchiv. Es scheint, dass Emil Meinzer seine Wochenschau mit der monatlichen Unterstützung der Stadt in Höhe von 3 000,- DM produzieren konnte, denn Ausgaben in dieser Höhe erschienen fortlaufend bis zum März 1966, als Emil Meinzer im Alter von nur 51 Jahren am 6. April 1966 plötzlich einem Herzinfarkt in der Universitätsklinik Heidelberg erlag. Der Versuch von Alfred Pogorzalek, als Nachfolger einen neuen *Karlsruher Monatsspiegel* ab November 1966 weiterzuführen, war nicht erfolgreich, da die Stadtverwaltung ihm keine vergleichbare Unterstützung gewähren wollte.

¹⁶ -tke: „Monatsspiegel“ in neuen Räumen, in: Allgemeine Zeitung, 21.9.1960.

Länge des Karlsruher Monatsspiegel, Anzahl der Kinos und Kosten Ausgabe Nr. 10 bis Nr. 30

Nr.	Ausgabe	Länge	Davon Werbung	Kinos gesamt	Kinos KA	Kinos Vororte	Kosten
10	12/1958						2 666,30 DM
11	1/1959						2 379,32 DM
12	2/1959						2 432,45 DM
13	3/1959						2 505,34 DM
14	4/1959	305 m	55 m	10	9	1	2 956,44 DM
15	5/1959	353 m	40 m	11	10	1	2 626,15 DM
16	6/1959	378 m	50 m	11	10	1	2 966,62 DM
17	7/1959	363 m	20 m	14	9	5	3 545,40 DM
18	8/1959	384 m	47 m	15	9	6	3 144,73 DM
19	9/1959	385 m	45 m	15	11	4	2 955,74 DM
20	10/1959	285 m	48 m	15	8	7	2 335,56 DM
21	11/1959	267 m	48 m	16	9	7	2 513,41 DM
22	12/1959	255 m	44 m	18	10	8	2 166,52 DM
23	1/1960	390 m	29 m	18	10	8	2 504,14 DM
24	2/1960	222 m	26 m	18	9	9	2 046,13 DM
25	3/1960	227 m	29 m				1 965,06 DM
26	4/1960	288 m	45 m	18	8	10	2 583,73 DM
27	5/1960	390 m	28 m	18	8	10	2 731,16 DM
28	6/1960	379 m	45 m	18	8	10	2 726,98 DM
29	7/1960	347 m	21 m	18	8	10	2 446,66 DM
Summen		5 218 m	620 m	233			52 197,84 DM
Durchschnitt		326 m	39 m (12%)	15,5			2 609,89 DM

Quelle: Stadtarchiv Karlsruhe 1 / H-Reg 7443; eigene Berechnung.

Selbstdarstellung einer erfolgreichen Politik

Charakteristisch für den *Karlsruher Monatsspiegel* ist die optimistische Sicht der modernen Entwicklung der Stadt und der Industrie. Die Euphorie der Zeit des Wirtschaftswunders und der Stolz auf Rekonstruktion und Wiederaufbau der Stadt nach den erheblichen Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg ist offensichtlich. In der fünften Ausgabe von April 1958 wird die außergewöhnliche Leistung in einem Rückblick auf die letzten zwölf Jahre gefeiert. Über ein Drittel von Karlsruhe war zerstört, und innerhalb weniger Jahre entstand eine moderne Stadt. 1958 verfügte sie über ein Straßennetz

von über 300 m Länge, ein Drittel davon wurde zwischen 1954 und 1957 gebaut. Jedes Jahr entstanden 3000 neue Wohnungen, es wurden 51 Millionen DM investiert, neue Schulen und öffentliche Schwimmbäder für die Freizeit errichtet. Der Kommentar konstatiert, dass in den letzten zehn Jahren das Arbeitspensum von 60 Jahren absolviert worden sei. Karlsruhe war die erste deutsche Stadt mit einem Kernkraftwerk zu Studienzwecken, was die Wochenschau als friedlichen Fortschritt der Menschheit bezeichnete. In den historischen Aufnahmen der zerstörten Stadt erkennt man einen noch mageren Günther Klotz, der 1952 bis 1970 als Oberbürgermeister die Stadt Karlsruhe regieren sollte. Im ersten Bericht direkt nach dem historischen Rückblick – eine Ausnahme in der Wochenschau – werden Günther Klotz und zwei weitere Politiker vom scheidenden US-Garnisonskommandanten geehrt. Nicht nur wegen der finanziellen Unterstützung durch die Stadt wurden sehr oft Politiker in der Wochenschau gezeigt. Sie bestimmten, so der vermittelte Eindruck, das Geschehen in der Stadt. Der Leiter des Stadtarchivs Ernst Otto Bräunche legte eine statistische Auswertung vor,¹⁷ nach der in 87 der 94 Ausgaben Oberbürgermeister Günther Klotz präsent ist, meist in mehreren Sujets. Der *Monatsspiegel* erhielt daher den Spitznamen „Klotz tönende Wochenschau“ in Anspielung auf „Fox tönende Wochenschau“, aber auch seine Kollegen wurden oft in der Wochenschau gezeigt: Franz Gurk (Bürgermeister 1953–1963) in 35 Ausgaben, Otto Düllenkopf (Bürgermeister 1961–1970) in 22 Ausgaben, Walter Wädele (Bürgermeister 1964–1983) in acht und Dr. Hermann Kugel (Bürgermeister 1947–1961) in sieben Ausgaben. Günther Klotz war sehr beliebt bei der Bevölkerung, aber es ist schwer zu sagen, ob dies auf die lokale Wochenschau oder auf sein charismatisches Auftreten und seine Präsenz in der Stadt zurückzuführen ist.

Neben dem Wiederaufbau der Stadt war Karlsruhe sehr erfolgreich bei der Ansiedlung neuer Industrien. Allein im Jahr 1959 begann das Pharmaunternehmen Pfizer den Bau seines neuen Standorts, es wurde der Rheinhafen erweitert, der Klavierbauer Bechstein kam nach Karlsruhe, Pepsi-Cola begann, seine 19. deutsche Abfüllstation zu bauen, und im Nordwesten von Karlsruhe starteten die beiden Ölkonzerne Esso und DEA den Bau von zwei Raffinerien. Diese Ereignisse boten die Chance mehrmaliger Berichterstattung. Erstaunlicherweise schalten diese Unternehmen jedoch keine Werbung im *Monatsspiegel*. Emil Meinzer produzierte eine Chronologie der Ereignisse, die sehr viel über diese Epoche und Kultur offenbaren. Sehr oft ist die Polizei zu sehen bei der Regelung des wachsenden Verkehrs oder bei der Beratung der Bevölkerung. In einigen Berichten ist auch Fritz Knippenberg mit Mikrophon zu sehen, der Radio-Korrespondent des *Süddeutschen Rund-*

17 Bräunche: „Karlsruher Monatsspiegel“, <http://dokumentarfilmforschung.de/dff/cms/?p=572#more-572> (aufgerufen 21.1.2015).

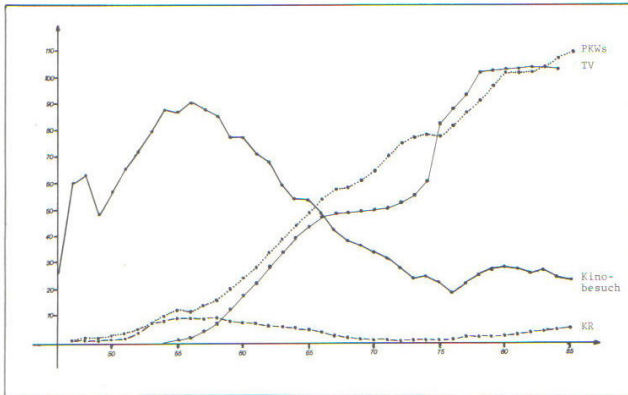


Fig 5: Grafik von Gerhard Bechthold: Entwicklung von Autos, Motorrädern, Kinobesuch und TV-Geräten in Karlsruhe von 1947 bis 1985 (in Tausend). (Quelle: Gerhard Bechthold: Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe, Karlsruhe 1987, S. 110.)

funks. Dies ist ein Indiz, dass Meinzer Ereignisse wählte, die von allgemeinem Medien-Interesse waren. Neben der Politik und Entwicklung der Stadt war Sport ein Dauerthema in der Wochenschau, vor allem wurde über Fußball und Schwimmen berichtet, aber auch über Boxen und einige andere sportliche Aktivitäten. Im Januar und Februar spielte der Karneval eine dominierende Rolle, er bestimmte oft die Hälfte der Berichte. Besuche prominenter Gäste waren regelmäßig Gegenstand der Berichterstattung, ebenso die Beredigung bekannter Bürger.

Ästhetisch folgte Meinzer den traditionellen Wochenschau-Standards mit vielen unterschiedlichen Sujets, gedreht oft ohne Stativ, kaum Detail- und Großaufnahmen und in der Gestaltung ganz ohne Experimente. Sein Verständnis war, die offizielle Version zu berichten, die wichtigsten Personen aus Politik, Wirtschaft und Kultur zu zeigen und Entwicklungen nicht zu kritisieren. Das war der Trend dieser Zeit. Die Tendenz, Honoratioren öffentlich zu hinterfragen, zeichnet sich erst ein Jahrzehnt später ab.

Resümee

Ende der 1950er Jahre änderte sich die Funktion des Kinos fundamental. Zunächst war es für die Bevölkerung die wichtigste Möglichkeit gewesen, sich zu unterhalten. Amerikanische Spielfilme waren ebenso populär wie der deutsche Heimatfilm. Die Zahl der Kinobesucher stieg ständig, ebenso die Anzahl der Kinos. Als Emil Meinzer sein Geschäft begann, hatte das Kino seinen Höhepunkt erreicht. Im Jahr 1956 verkauften die Karlsruher Kinos

4 555 715 Eintrittskarten, dies sollte der Spitzenwert bleiben. Durchschnittlich ging jeder Einwohner pro Jahr 20 Mal ins Kino, heute liegt der Durchschnittswert bei 1,5 Besuchen pro Jahr. Es gab in Karlsruhe und Umgebung 22 Kinos mit 11 626 Plätzen. Die bewegten Bilder waren die Hauptattraktion im Kulturangebot. Das erklärt die enorme Attraktivität der Bambi-Verleihung für die Stadt. Aber als die Zahl der Kinos auf 26 Kinos mit 13 256 Sitzplätzen stieg, fiel die Zuschauerzahl auf 3 847 629. Und das war erst der Anfang: Bis 1967 schlossen 11 Theater in Karlsruhe, vor allem in den Vororten. Im Vergleich zum Spitzenwert 1956 ging die Zahl der Kinobesucher um mehr als die Hälfte auf 2,1 Mio. zurück.

Häufig wird der Verlust der Bedeutung des Kinos allein mit dem Vormarsch des Fernsehens erklärt. Einerseits ist dies offensichtlich, da die Anzahl der Fernsehgeräte in den Wohnungen und Eigenheimen stieg. In West-Deutschland begann die regelmäßige Ausstrahlung im Jahr 1952. In Karlsruhe wurden 1954 erst 61 Fernsehgeräte registriert, 1956 gab es 2 260 Sets, seit 1959 wurden jedes Jahr 4 000–6 000 neue TV-Geräte angemeldet. Das Fernsehen gewann also eindeutig an Einfluss. Aber man muss auch andere Faktoren beachten. In seiner örtlichen Kino-Studie hat Gerhard Bechthold¹⁸ sehr überzeugend gezeigt, dass der Verlust der Bedeutung des Kinos mit allgemeinen Veränderungen im Freizeitverhalten und der Entwicklung von Karlsruhe als Industriestandort zu tun hat. Vor dem Zweiten Weltkrieg arbeiteten nur 17 653 Menschen im Industriebereich; diese Zahl stieg 1963 auf 44 315 Beschäftigte. Hand in Hand mit dieser Entwicklung ging der Bau neuer Wohnsiedlungen und privater Familienhäuser in den Vorstädten, der im Monatspiegel immer thematisiert wurde. Parallel zum Anstieg des Fernsehkonsums gab es auch eine Zunahme der Kraftfahrzeuge und Motorräder, das bedeutet, das Publikum wurde mobiler und entdeckte neue Freizeitmöglichkeiten.

In gewissem Sinne waren die Kinos und auch der *Karlsruher Monatspiegel* Opfer des wachsenden Wohlstands und der damit verbundenen sozialen Veränderungen. Nationale Wochenschauen standen unter dem gleichen Druck und waren ebenfalls nicht fähig, mit den täglichen Fernsehnachrichten in Deutschland zu konkurrieren. Am Ende steht der *Karlsruher Monatspiegel* als eine einzigartige Aufzeichnung der Nachkriegsentwicklung einer westdeutschen Großstadt. Er veranschaulicht die Modernisierung und den raschen Ausbau der Wirtschaft. Gefördert von der Stadtverwaltung, konnte die Wochenschau sich eine kritische Perspektive kaum leisten, sondern sie wurde zu einem Organ der Hofberichterstattung, die optimistisch die Entwicklung der Stadt begleitet. Dies ist übrigens bis heute ein Problem lokaler Berichterstattung.

¹⁸ Gerhard Bechthold: Kino: Schauplätze in der Stadt. Eine Kulturgeschichte des Kinos in Karlsruhe, Karlsruhe 1987.

Lehr- und Industriefilme

Psychopathologie in Bewegung

Zur Geschichte der Psychriefilme in Straßburg und Heidelberg

Einleitung

Kaum ein Psychriefilm hat die Bekanntheit erreicht wie „Einer flog über das Kuckucksnest“ von Miloš Forman aus dem Jahr 1975 (nach dem gleichnamigen Roman von Ken Kesey von 1962). Doch während Spielfilme, und zunehmend auch Dokumentarfilme mit einschlägiger Thematik, zumindest zum Teil ein größeres Publikum erreichten und erreichen, gilt dies nicht oder nur in bestimmten Ausnahmefällen für „Gebrauchsfilme“, die sich an enger definierte Zielgruppen wenden.¹ Insofern verwundert es nicht, dass die Geschichtswissenschaft erst in letzter Zeit begonnen hat, sich im Sinne der „Visual History“² für das Genre „Anstaltsfilm“ und für psychiatrische Lehrfilme zu interessieren, ebenso wie auch das Thema „Patientenfotografien aus der Psychriefie“ erst in jüngerer Zeit verschiedentlich in den Blick genommen wurde.³

- 1 Zu einem „Gesamtüberblick über die Motive der filmischen Psychriefie“ in verschiedenen filmischen Genres vgl. Wulff, Hans Jürgen: Psychriefie im Film, Münster 1995 (erstmal erschienen 1985 unter dem Titel „Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film“). Auf der französischen Seite ist ein Überblick im Rahmen der seit 1994 stattfindenden Veranstaltungen des Centre national de documentation audiovisuelle en santé mentale (CNASM) erarbeitet worden. http://www.api.asso.fr/espace_adherents/wp-content/uploads/2012/06/plaquette-CNASM.pdf (eingesehen 3.6.2015).
- 2 Die zwei klassischen Studien zum „pictorial turn“ in der Medizingeschichte sind: Pernick, Martin, *The Black Stork: Eugenics and the Death of „Defective“ Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915*, New York 1996. Cartwright, Lisa: *Screening the body. Tracing medicine's visual culture*, Minneapolis, 1995. Zur Konzeption der Visual History vgl. http://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul (eingesehen 7.5.2015).
- 3 Vgl. hierzu Kersting, Franz-Werner: Visual History (I/II). Anstaltspsychriefie der 50er und 60er Jahre im Spiegel von Filmdokumenten aus Westfalen. In: *Westfälisches Ärzteblatt* 2013, Heft 3, S. 56–58 und Heft 4, S. 47–48. Zu Fotografien in der Psychriefie vgl. vor allem Bömelburg, Helen: *Der Arzt und sein Modell. Porträtfotografien aus der deutschen Psychriefie 1880 bis 1933*, Stuttgart 2007. Regener, Susanne: *Visuelle Gewalt. Menschen-*

Psychiatrie und Neurologie gehören zu den medizinischen Fachgebieten, die sich früh dem Film zugewandt haben. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg entstanden nach heutiger Kenntnis im *Laboratoire photographique* der Salpêtrière in Paris zehn kurze Filme über neurologische Störungen bei Patienten der Anstalt, die unter der Leitung von Paul Richer (1849–1933) und Albert Londe (1858–1917) aufgenommen wurden. Auch in Deutschland kam es zu ersten Filmaufnahmen auf dem Gebiet der Neurologie und Psychiatrie kurz vor der Jahrhundertwende. Nachdem Paul Schuster (1867–1940) 1897 in Berlin eine „Vorführung pathologischer Bewegungskomplexe mittelst des Kinematographen und Erläuterung derselben“⁴ durchgeführt hatte, folgten ihm bald Emil Kraepelin (1856–1926) in München, Otfried Foerster (1873–1941) in Breslau und Alexander Westphal (1863–1941) und Hans Hennes in Bonn auf diesem Weg.⁵ In Rumänien begann Gheorghe Marinescu (1863–1938) mit einem Assistenten ebenfalls Filmaufnahmen zu drehen, die allerdings eher darauf ausgerichtet waren, die erfolgreiche Behandlung der Hysterie durch die Hypnose bildhaft zu beweisen.⁶ 1905 begannen Ärzte wie Walter Greenough Chase (1840–1915) in Boston oder Arthur Van Gehuchten (1861–1914)⁷ in Belgien, auch klinische Symptome auf Filmnegativen zu fixieren und für die Lehre zu verwenden. Es ging im Wesentlichen darum, wie nach 1920 explizit gefordert werden sollte, das neue Medium Film für die „exakte“ Dokumentation schwer zu beschreibender Bewegungsmuster zu verwenden, die man als typische Symptome bestimmter psychiatrischer Krankheitsbilder ansah. Insbesondere an psychiatrischen Universitätskliniken entstanden Filme, die die unverwechselbare „Qualität der Phänomene“ psychopathologischer Zustandsbilder festhalten und diese im Unterricht den Studierenden nahebringen sollten – da ja das neue Medium eine „exakte“

bilder aus der Psychiatrie des 20. Jahrhunderts, Bielefeld 2010. Didi-Hubermann, Georges: L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière, Paris, 1982. Aubert, Geneviève: From photography to cinematography: Recording movement and gait in a neurological context. In: *Journal of the History of Neurosciences* 11 (2002), S. 248–257.

- 4 Schuster, Paul: Vorführung pathologischer Bewegungskomplexe mittelst des Kinematographen und Erläuterung derselben. In: Wangerin, A., Taschenberg, O. (Hg.): *Verhandlungen der Deutschen Gesellschaft der Naturforscher und Ärzte 1897*, Leipzig, 1898. S. 196–199.
- 5 Hennes, Hans: Die Kinematographie im Dienste der Neurologie und Psychiatrie, nebst Beschreibung einiger seltener Bewegungstörungen. In *Medizinische Klinik* 6 (1910), S. 2010. Nichtenhauser, Adolf: *A History of Motion Pictures in Medicine* (unpublished book manuscript, c. 1950; Adolf Nichtenhauser Collection, MS C 380, Archives and Modern Manuscripts, History of Medicine Division, National Library of Medicine, Bethesda, Md.).
- 6 Marinescu, Georges: Un cas d'hémiplégie hystérique guéri par la suggestion hypnotique et étudié à l'aide du cinématographe. In: *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière* XIII (1900), S. 176–183.
- 7 Aubert, Geneviève: Arthur van Gehuchten takes neurology to the movies. In: *Neurology* 59 (2002), S. 1612–1618.

Fixierung, eine scheinbar objektive Dokumentation von Bewegungsmustern und anderen typischen Symptomen zu ermöglichen schien.

Verschiedene Einzelstudien liegen für diese frühen Filmdokumente der Psychiatrie und Neurologie bereits vor. Ein weiterer Entwicklungsschub entstand in Folge der sich vermehrenden psychiatrischen und neurologischen Leiden, die durch den Ersten Weltkrieg verursacht wurden.⁸ Seit den 1920er Jahren entsteht ein neues Genre von Gebrauchsfilmern psychiatrischen Inhaltes. Nach dem „wissenschaftlichen Film“ der Anfangsjahre, vermehren sich sozial-hygienische Aufklärungsfilme. Auch wenn zu Beginn der wissenschaftliche Lehrfilm sich nicht immer und eindeutig von diesen Aufklärungsfilmen unterscheiden lässt, und häufig Filmsequenzen als *stock-shots* von dem einen Film in den nächsten übernommen werden, so entwickelt sich doch besonders in Deutschland in der Zeit des Nationalsozialismus eine weitverbreitete und kanonisierte, auf die „Erbgesundheit des Volkes“ zielende Form von Propagandafilmen.⁹ In diesem Rahmen dienen die neurologischen und psychiatrischen Filme insbesondere dazu, das 1934 in Kraft getretene „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“ propagandistisch zu begleiten und seinen vermeintlichen Sinn der Öffentlichkeit zu verdeutlichen.¹⁰ Auch der Zweite Weltkrieg verursacht erneut eine reiche Produktion psychiatrischer und neurologischer Lehr-, Forschungs- und Aufklärungsfilme, die sowohl zur Ausbildung als auch zur allgemeinen Information dienen.¹¹ Schließlich erscheinen seit der Zwischenkriegszeit Filme, die in psychiatrischen Institutionen gedreht wurden oder dieselben vorstellen, und durch ihre übergreifen-

- 8 Köhne, Julia Barbara: *Kriegshysteriker. Strategische Bilder und mediale Techniken militärpsychiatrischen Wissens (1914–1920)*, Husum 2009. Im Hinblick auf einen ersten vergleichenden Blick zu diesem Thema hat in Strassburg am 2. Dezember 2014 der Workshop „Les invalides de la Grande Guerre à l'écran, France/Russie/Allemagne“ erste Ergebnisse vorgestellt. http://medfilm.unistra.fr/wiki/Tous_les_evenements (eingesehen 3.6.2015)
- 9 Rost, Karl Ludwig: *Sterilisation und Euthanasie im Film des „Dritten Reiches“*. Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Maßnahmen des NS-Staates, Husum 1987, hier besonders S. 200–221 zu den 1917/18 über „Kriegshysteriker“ gedrehten Filmen von Ferdinand Kehrler und Max Nonne, die das Ziel verfolgen, Symptomatik, Therapie und Zustand nach Heilung zu dokumentieren.
- 10 Bonah, Christian; Lowy, Vincent: *D'Erbkrank (1934–36) à Opfer der Vergangenheit (1937): les représentations du handicap mental dans le cinéma de propagande nazi*. In: Meyer, Christian, *Normes et normalisation du travail*, Annecy, 2010, S. 35–49. Bonah, Christian; Lowy, Vincent: *La propagande sanitaire par le film documentaire en France et en Allemagne. Réflexions à partir de deux exemples du milieu des années 1930: L'œuvre Grancher et Erbkrank*. In: *Cahier International Fondation Auschwitz*, „Studies on the audio-visual testimony of victims of the Nazi crimes and genocides“, 13 (2007), S. 85–99.
- 11 Für eine amerikanische Zusammenstellung: National Library of Medicine: *Mental Disease moving Images pre 1950 at the National Library*, Bethesda, prepared by Sarah L. Richards, www.nlm.nih.gov/hmd/pdf/mental.pdf (eingesehen am 10.6.2015).

den filmischen Merkmale als „Anstaltsfilme“ bezeichnet werden können.¹² Seit den 1950er Jahren steigt auch das Interesse pharmazeutischer Firmen, den Einfluss von neuen, in den 1950er und 1960er Jahren entwickelten Psychopharmaka auf den Verlauf eines Krankheitsbildes mithilfe von Filmen zu „beweisen“ und zu vermarkten.¹³ Viele der in Universitäten, Anstalten, militärischen Einrichtungen oder in der Industrie gedrehten Filme sind heute nicht mehr erhalten. Viele weitere dieser *ephemer*en Filme, das bedeutet: in ihrem Inhalt zeitlich überholt, liegen noch in Kliniken, Anstalten oder Filmarchiven und sind vergessen worden, ohne je historisch ausgewertet worden zu sein.¹⁴ Wir wissen sehr wenig über die Produktion wissenschaftlicher Lehrfilme nach dem Zweiten Weltkrieg. Zur Schließung dieser Forschungslücke sollen die folgenden Ausführungen einen ersten Beitrag leisten.

Anhand zweier Filmcorpora aus den 1970er und 1980er Jahren, die jeweils auf einer der beiden Seiten des Rheins entstanden ist, soll vergleichend mehreren Fragen nachgegangen werden. Für die Fragestellungen ist bedeutsam, dass das französische Corpus in Kooperation mit einem pharmazeutischen Unternehmen professionell hergestellt wurde, das Heidelberger Corpus dagegen als Eigenproduktion von filminteressierten Ärzten im universitären Kontext gelten kann. Die Heidelberger Filme richten sich mit der direkten und transparenten Zielsetzung der Lehre und Weiterbildung an die *special audience* der Student_innen und (jüngeren) Kolleg_innen. Die französischen Lehrfilme zielen auf ein ähnliches Publikum, jedoch dient die Lehre in diesem Fall auch als Vehikel für die mehr oder weniger subtile Kommunikation wirtschaftlicher Interessen.

Wie sahen die lokalen Entstehungsbedingungen der Filme aus, welche Ziele verfolgten die Initiatoren mit ihrer Produktion? Welches Publikum wurde genau anvisiert? Finden sich deutliche Unterschiede zwischen den universitär und mit Unterstützung der Pharmaindustrie hergestellten Filmen beispiels-

12 Für den sogenannten Anstaltsfilm ist entscheidend, dass die Initiative zu seinem Entstehen aus der Einrichtung selbst stammt. Zweck des Films ist dementsprechend der „Abbau von Vorurteilen“ oder Werbung für die Einrichtung. Hans-Walter Schmuhl und Franz-Werner Kersting haben in diesem Zusammenhang am Beispiel des Films „Ringende Menschen“ (Uraufführung 1933) auf das Genre des „Bethelfilms“ hingewiesen (Vortrag in Bethel am 14.11.2014, demnächst in Kerstin Stockhecke/ Hans-Walter Schmuhl (Hg.): *Bethels Mission* (4), Bielefeld voraussichtlich 2015).

13 Bonah, Christian: *Marketing Film. Audiovisuals for Scientific Marketing and Medical Training in Psychiatry: The Example of Sandoz in the 1960s*. In: Gaudillière, Jean-Paul; Thoms, Ulrike, *The Development of Scientific Marketing in the Twentieth Century: Research for Sales in the Pharmaceutical Industry*, London 2015, S. 87–103.

14 Diesem Thema ist ein sich derzeit in Begutachtung befindender Forschungsantrag gewidmet: *Neuropast. Neuroimages of the Past: Remediations of European Neurological and Psychiatric Film Heritage (1870–1970)*. Humanities in the European Research Area (HERA), HERA Joint Research Programme-2015/HERA Joint Research Programme 2015.

weise im Sinne vom Einsatz suggestiverer Bildmittel? Vor einer ersten vergleichenden Analyse der beiden Filmcorpora sollen diese zunächst kurz charakterisiert und in ihrem jeweiligen Entstehungszusammenhang dargestellt werden.

Reine Lehre? Die Audiovision der Heidelberger Psychiatrischen Klinik in den 1970er und 1980er Jahren

„Der Film spielt in der neuzeitlichen ärztlichen Wissenschaft bereits eine gewaltige Rolle“, behauptete Curt Thomalla im Herbst 1918, als er in der „Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie“ ein psychiatrisch-neurologisches Filmarchiv forderte.¹⁵ Gerade für die medizinische Lehrtätigkeit schien ihm der Film bedeutsam, da in der Ausbildung des Arztes „das ‚Sehen‘ durch kein Erklären, Bücher- und Bilder-Lehren zu ersetzen“ sei.

Thomalla nannte vor allem drei Bereiche für den Einsatz von Lehrfilmen: Das Festhalten pathologischer seelisch-körperlicher Zustände im bewegten Bild sei erstens geeignet, einem späteren Vergleich mit Aufnahmen der betroffenen Patient_innen nach der Behandlung zu dienen; „verwickelte pathologische Bewegungsabläufe“, ansonsten kaum beschreibbar, sollten zweitens über den Film vermittelt werden; und nicht zuletzt sollte der Lehrfilm als „Hilfsmittel der Psychopathologie“ dienen.¹⁶ Die übliche Patientenvorstellung im Hörsaal sollte dadurch nicht abgeschafft, sondern ergänzt werden. Insbesondere, wenn die Krankheitsbilder im Fach Psychiatrie in einer Reihe von Veranstaltungen systematisch nacheinander durchgesprochen werden sollten, erschien eine „Unabhängigkeit vom Material“ sinnvoll – denn nicht immer finde der Dozent im jeweils aktuellen „Krankengut“ der Klinik geeignete „Demonstrationsobjekte“.

Die Gestaltung des Unterrichts mit geeigneten, vor allem auch akuten „Krankheitsbildern“ war tatsächlich ein Thema, das schon zuvor – sicher nicht nur – in Heidelberg immer wieder eine Rolle gespielt hatte. So berichtete der erste Heidelberger Ordinarius für Psychiatrie, Karl Fürstner (1848–1906), der 1890 an die Universität Straßburg wechseln sollte, bereits im Jahr 1884 über 60–70 „Krankendemonstrationen“ pro Semester und erläuterte dazu: „Wichtigstes Postulat für einen ersprießlichen psychiatrischen Unterricht ist ein genügender Zufluss frisch Erkrankter, ob heilbar oder unheilbar – lasse ich zunächst dahingestellt, von Patienten, bei denen die pathologische Störung in der gemüthlichen, intellectuellen und Willenssphäre noch in voller Reinheit und genügender Schärfe und Stärke vorhanden, und als solche de-

¹⁵ Thomalla, Curt: Ein psychiatrisch-neurologisches Filmarchiv. In: Zeitschrift für die gesamte Neurologie und Psychiatrie 45 (1919), S. 87–97, hier S. 87.

¹⁶ Ebd.

monstrierbar ist, von Patienten, die über ihre krankhaften Empfindungen und Vorstellungen auf Befragen noch Auskunft geben können.“¹⁷

Auch für Fürstners Nachfolger Emil Kraepelin war die Patientenvorstellung in der psychiatrischen Vorlesung von großer Bedeutung, wie nicht zuletzt die Herausgabe seiner klinischen Vorlesungen in mehreren Auflagen seit 1901 zeigt.¹⁸ Für den klinischen Unterricht, bei Kraepelin daneben mindestens ebenso sehr für die klinische Forschung, entscheidend erschien auch ihm der „Zufluss“ geeigneter Akutpatient_innen, ermöglicht durch die zügige „Evacuation“ chronisch Kranker in die dafür vorgesehenen Heil- und Pflegeanstalten. Kraepelin beklagte wiederholt gerade auch „im Hinblick auf den Lehrzweck der Anstalt“ deutliche Verzögerungen und forderte den Bau einer neuen Anstalt oder die Erweiterung bestehender Einrichtungen.¹⁹ Frustriert wechselte er 1903 nach München, als er sich mit der für ihn zentralen Forderung einer Ausrichtung der Klinik auf Akutpatient_innen im Interesse von Forschung und Lehre nicht durchsetzen konnte.²⁰ So nimmt es nicht Wunder, daß der einflussreiche Psychiater die neuen Entwicklungen und Möglichkeiten des Genres Film zur Kenntnis nahm und sich – nun in München – bereits 1921 zu diesem Thema zu Wort meldete. Auf der Jahresversammlung des Vereins Bayerischer Psychiater demonstrierte er „kinematographische Krankenaufnahmen“. Der Tagungsbericht hält fest: „An einem reichhaltigen Material der verschiedenartigsten Krankheiten zeigt Vortragender sodann den großen Wert des Kinematographen, momentane Zustandsbilder hierdurch dauernd festhalten zu können.“²¹

Etwa 50 Jahre später bildete sich an der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg eine kleine Abteilung, die sich inhaltlich ziemlich exakt an Thomallas eingangs zitiertem Programm ausgerichtet haben könnte – vorausgesetzt, dieses wäre noch bekannt gewesen. Anfang der 1970er Jahre entstand in der Klinik eine kleine Abteilung, in der psychiatrische Lehrfilme gedreht und

17 Fürstner, Karl: Ueber Irrenkliniken an der Hand eines Berichts über den Betrieb der Universitäts-Irrenklinik zu Heidelberg während der Jahre 1878–1983, Heidelberg 1884, S. 32 sowie S. 4–5.

18 Kraepelin, Emil: Einführung in die Psychiatrische Klinik. Zweiunddreißig Vorlesungen, Leipzig 1901. Weitere Auflagen erschienen 1905, 1916 und 1921.

19 Karlsruhe, Generallandesarchiv, 235 Nr. 484b Ministerium des Kultus und Unterrichts, Die Konferenzen der Irrenanstaltsdirektoren, Protokoll über die „Conferenz der Irrenanstaltsdirektoren vom 10.1.1896“, Punkt III: „Überfüllung der Heidelberger Klinik. Schwierigkeiten der Evacuation“.

20 Burgmair, Wolfgang; Engstrom, Eric; Weber, Matthias M.: Einleitung. Anmerkungen zu Emil Kraepelins Wirken in Heidelberg. In: Dies., Emil Kraepelin. Kraepelin in Heidelberg 1891–1903, München 2005, S. 17–50, hier S. 44–50.

21 Bericht über die 15. Jahresversammlung des Vereins Bayerischer Psychiater in München am 30. und 31. Juli 1921, 2. Sitzung, Emil Kraepelin, Demonstration kinematographischer Krankenaufnahmen. In: Allgemeine Zeitschrift für Psychiatrie und psychisch-gerichtliche Medizin 78 (1922), S. 147.

archiviert wurden, genannt „Audiovision“. Der damalige Oberarzt Joachim Ronge (*1934) kann als Initiator der kleinen Filmabteilung gelten.²² Er berichtet im Zeitzeugengespräch, in der Klinik habe es zuvor eine Fotoabteilung gegeben, in der man die Patient_innen für die Krankenakten fotografiert habe.²³ Als das Herstellen von Patientenfotos beendet wurde, habe ein Mitarbeiter Ronge auf die Idee gebracht, die neue Film- und Videotechnik für psychiatrische Zwecke zu nutzen. Ronge sei als Hobbyfilmer (er habe sonst vor allem Hochseeaufnahmen gemacht) ohnehin an der Super-8 Filmtechnik und dann der neuen Videotechnik interessiert gewesen, und so habe er den Gedanken aufgegriffen. Der damalige Heidelberger Ordinarius Walter von Baeyer (1904–1987) sei der neuen Idee gegenüber sehr aufgeschlossen gewesen.²⁴ So sei Heidelberg „höchstens die dritte Klinik nach Berlin“ gewesen, die eine Abteilung für Audiovision noch zu von Baeyers Amtszeit einrichtete.²⁵ Allerdings hätten sich – in einer ohnehin an Kontroversen und Politisierung reichen Zeit – nicht alle Kollegen positiv dieser Neuerung gegenüber eingestellt. Vor allem der phänomenologische Psychiater Wolfgang Blankenburg (1928–2002) habe kritisiert, dass auf diese Weise Technik in die Psychiatrie einziehe. Als Blankenburg nach von Baeyers Ausscheiden 1972 den Lehrstuhl interimistisch vertrat, habe er daher die Arbeit der Audiovisionsabteilung unterbunden. Im September 1973 begann dann jedoch das Ordinariat von Werner Janzarik (*1920), das bis 1988 dauerte. Dieser setzte sich nach eigener Aussage zum Ziel, die „aus den Fugen geratene Klinik“ neu zu ordnen.²⁶ Wahrscheinlich in diesem Zusammenhang ermöglichte er auch die Wiederaufnahme der Tätigkeit der zuvor geschlossenen Audiovision.²⁷

22 Telefonisches Zeitzeugengespräch von Maïke Rotzoll mit Dr. Joachim Ronge am 7.5.2015 und persönliches Zeitzeugengespräch in Ludwigsburg am 22.5.2015. Ronge berichtete, er seit Mitte der 1960er Jahre Mitarbeiter der Heidelberger Klinik gewesen, zunächst als Assistent, dann als (erster nicht habilitierter) Oberarzt. Er habe in dieser Zeit die ruhige Frauenabteilung geleitet, das EEG-Labor und die Audiovision.

23 Diese Abteilung sei von Keilbach, dem langjährigen Mitarbeiter in der neuropathologischen Abteilung von Prof. Hans-Joachim Rauch geführt worden. Keilbachs Idee sei es bei Auflösung der Fotoabteilung gewesen, „etwas mit Filmen zu machen“.

24 Aus der Zeit vor Beginn der 1970er Jahre haben sich, soweit bekannt, keine Filme erhalten. Walter v. Baeyer hat laut Ronge die Einrichtung der Audiovision unterstützt, aber keine eigenen Patientengespräche filmen lassen.

25 Vgl. Ronge, Joachim: Über die Anwendung audiovisueller Methoden in der psychiatrischen Klinik der Universität Heidelberg, in: Helmchen, Hanfried; Renfordt, E. (Hg.): Fernsehen in der Psychiatrie. Symposium Berlin, Oktober 1977, Stuttgart 1978, S. 16–17. Hier findet sich die Angabe, seit „etwa vier Jahren“ würden systematisch Aufzeichnungen in Heidelberg gemacht.

26 Janzarik, Werner: 100 Jahre Heidelberger Psychiatrie, in: Werner Janzarik (Hg.), Psychopathologie als Grundlagenwissenschaft, Stuttgart 1979, S. 1–18, hier S. 13.

27 Ronge erinnert sich an Diskussionen mit seinen kritischen Kollegen, denen er vorgeworfen habe, seine Aktivität „autoritär“ zu unterbinden.

Die Aktivität dieser Abteilung passte offensichtlich zu Janzariks psychopathologischer Arbeitsrichtung, über die er selbst im Rückblick schrieb, sie sei seinen neuen Assistenten und Studenten „unzumutbar“ erschienen.²⁸

Ronge konnte ihn daher leicht davon überzeugen, daß für eine systematisch nach „Krankheitsbildern“ vorgehende Vorlesung der Einsatz von Lehrfilmen mit besonders eindrucksvollen psychopathologischen Bildern sinnvoll sei – die man jeweils bei Bedarf einsetzen konnte, denn nicht immer waren zum richtigen Zeitpunkt geeignete Patient_innen im Haus, die in eine Vorstellung im Hörsaal einwilligten. Ronge berichtet, er selbst habe Filme vor allem zu therapeutischen Zwecken eingesetzt. Sein Ziel sei es gewesen, gemeinsam mit depressiven Patient_innen und evtl. deren Partner_innen nach der Remission das akute Zustandsbild anhand des Films durchzusprechen und so das Verständnis für die Erkrankung zu verbessern.²⁹ Diskutiert habe man diese Themen ebenso wie filmisch-technische Neuerungen in einem Mitte der 1970er Jahre gegründeten „Internationalen Arbeitskreis für Audiovision in Psychiatrie und Psychotherapie (IAAPP)“, bei dem er einige Jahre den Vorsitz geführt habe.³⁰ 1979 verließ Ronge die Heidelberger Klinik und übernahm die Aufgabe, am Ludwigsburger Klinikum als Chefarzt eine psychiatrische Abteilung aufzubauen. Dort richtete er ebenfalls ein Filmstudio ein. Nach Ronges Weggang übernahmen andere Oberärzte die Leitung der Heidelberger Abteilung.³¹

Über die weitere Entwicklung der Audiovision im Keller der Psychiatrischen Klinik in der Voßstraße 4 berichtet im Zeitzeugengespräch Reinhard Steger (*1951), von 1984 bis zu seinem Ausscheiden aus der Klinik im Jahr 2011

28 Janzarik, Werner: 100 Jahre Heidelberger Psychiatrie, in: Werner Janzarik (Hg.), *Psychopathologie als Grundlagenwissenschaft*, Stuttgart 1979, S. 1–18, hier S. 13.

29 Patient_innen seien grundsätzlich aufgeklärt worden und es sei eine Einverständniserklärung eingeholt worden. Bei Entlassung seien die Patient_innen nochmals gefragt worden ob sie mit einer Weiterverwendung der Aufzeichnungen im Unterricht einverstanden gewesen seien. Ronge erinnert sich, dass sein Aachener Kollege Prof. Hartwich ebenfalls die Konfrontation mit Filmaufzeichnungen in der Therapie eingesetzt habe, dieser jedoch nicht bei depressiven, sondern bei als schizophoren diagnostizierten Patient_innen. Ronge publizierte zu diesem Themenkreis: Ronge Joachim; Kügelgen, Bernhard (Hg.): *Perspektiven des Videos in der klinischen Psychiatrie und Psychotherapie*, Berlin u. Heidelberg 1993; Ronge, Joachim (Hg.): *Videounterstütztes Arbeiten in der klinischen Psychiatrie und Psychotherapie*, Ludwigsburg 1994.

30 Die Tagungen des Arbeitskreises wurden dokumentiert, einige in nicht im Buchhandel erhältlichen Readern (z.B. die 3. und 4. 1978/79 in einem 1980 von Ronge publizierten Reader mit dem Titel „Audiovisuelle Methoden in der psychiatrischen und psychotherapeutischen Fort- und Weiterbildung“), andere in regelrechten Tagungsbänden (z.B. die 17. von 1995 in dem Buch von Peter Hartwich (Hg.): *Videotechnik in Psychiatrie und Psychotherapie*, Sternenfels 1999).

31 Nach der Angabe des Zeitzeugen Reinhard Steger waren dies 1979 Wolfram Schmitt und 1982/83 Klaus Diebold.

organisatorisch für die Abteilung zuständig.³² Janzarik sei in Bezug auf Lehrfilme „fortschrittlich“ eingestellt gewesen. Er habe seinen Oberarzt Ronge und die Audiovision gefördert und sich auch persönlich eingebracht, indem er bei zahlreichen Aufnahmen die psychiatrische Rolle übernahm.³³ Die Filme seien zu Forschungs- und Lehrzwecken gedreht worden. Im Rahmen von Forschung sei vor allem die Verlaufsdokumentation wichtig gewesen, also die Veränderungen der Symptome über die Zeit. Bei Filmen für die Lehre sei es vor allem darum gegangen, besonders eindrucksvolle „Fälle“ in Bereitschaft für eine Vorführung im Hörsaal bei der terminlich festgelegten, im Semester wöchentlich stattfindenden Hauptvorlesung zu halten, falls man unter den in der Klinik befindlichen Patient_innen niemanden mit gleichermaßen augenfälliger und überzeugender Symptomatik finden konnte.³⁴

Psychiatrische Lehrfilme zwischen Industrie und Universität. Das Beispiel der Lehrfilm-Serie Delagrangé.

Von der Straßburger Seite aus soll hier dem Heidelberger Filmcorpus eine Reihe französischer Lehrfilme, die zwischen 1971 und 1976 entstanden sind, gegenüber gestellt werden. Auf Grund der unterschiedlichen Organisation des medizinischen Lehr- und Ausbildungswesens in den beiden Ländern muss unser vergleichender Blick diese Differenzen kurz beleuchten. In Frankreich sind Universitätskliniken und Abteilungen, die der medizinischen Fakultät

- 32 Das Gespräch führte Maïke Rotzoll telefonisch am 4.2.2015. Das Studio der „Audiovision“ sei immer im Keller der Klinik gewesen, heute werde der Raum als Schreibzimmer für das EEG-Labor genutzt. Der für die Dreharbeiten zuständige Pfleger Waldling sei 1984 plötzlich verstorben, seit dieser Zeit habe Reinhard Steger – seit 1973 Mitarbeiter der Klinik – die Audiovision technisch und organisatorisch betreut sowie das Drehen der Filme übernommen. Zunächst hatte man mit „Zollbändern“ (mit schwarz-weiß-Kamera) gearbeitet, nach 1984 stellte man auf bunte Aufnahmen und auf VHS-Kassetten um. Ältere Filme wurden auf VHS-Kassetten überspielt. Während Pfleger Walkling die Filme nicht geschnitten haben, seien teilweise seien längere Filme von Reinhard Steger für den Gebrauch in der Lehre geschnitten worden, in einer Weise, dass psychopathologisch weniger relevant erscheinende Sequenzen entfielen. Aktuell wird die Audiovision ausschließlich als „Filmarchiv“ von einem Pfleger weiter geführt; die Filme sind digitalisiert worden. Sie werden jedoch nur selten noch im Unterricht eingesetzt.
- 33 Gedreht habe Ronge – und später seine Nachfolger – mit einem technisch versierten Pfleger namens Waldling, der die kleine Einrichtung auch organisatorisch betreute. Dieser sei er nicht nur für die Aufzeichnung geeigneter „Fälle“, sondern auch für deren Archivierung zuständig gewesen.
- 34 Diese Praxis sei von Janzariks Nachfolger, Christoph Mundt, nicht weiter geführt worden. Dieser habe immer „echte“ Patient_innen demonstrieren wollen, auch bei weniger eindrucksvoller Symptomatik. Die Filme wurden seit dieser Zeit eher in den vorlesungsbegleitenden Kursen (die ebenfalls das gesamte Semester hindurch liefen) von den Oberärzten und Assisten_innen gezeigt. Dies war noch in den 1990er Jahren üblich, wie sich die Autorin aus eigener Praxis erinnert.

direkt unterstellt sind, bis 1958 so gut wie nicht vorhanden. Die medizinische Ausbildung beruht bis heute weitgehend auf einer Doppelstruktur, den theoretisch ausgerichteten, medizinischen Fakultäten einerseits, die mit der Lehre beauftragt sind, den Krankenhäusern, die der praktischen Ausbildung dienen, und ihre eigenen Hierarchien und Berufungsverfahren haben andererseits. Auf dem Gebiet der Psychiatrie bestehen in beiden Ländern darüber hinaus regionale Heilanstalten, die neben dem allgemeinen Krankenhauswesen existieren. Aufgrund dieser institutionellen Unterschiede sind in Frankreich universitäre Lehrfilme und Anstaltsfilme schwieriger zu unterscheiden als auf der deutschen Seite.

Im Rahmen der therapeutischen Revolution nach 1945³⁵ und des Aufstiegs der internationalen pharmazeutischen Industrie entstanden unter dem Leitbild der Ende der 1950er Jahre gegründeten *Cinémathèque Sandoz* in vielen Unternehmen sogenannte Filmbibliotheken, die der medizinischen Aus- und Fortbildung dienten. In Zusammenarbeit zwischen Ärzten und auf wissenschaftliche Filmproduktion spezialisierten Regisseuren entstanden Hunderte von medizinischen Lehrfilmen, die dann in Vorlesungen sowie auf Ärztetagen und Versammlungen zirkulierten. Der Filmkatalog der Firma Sandoz aus dem Jahr 1969 enthält zum Beispiel 116 solche Lehrfilme, die seit 1958 produziert worden sind, das bedeutet, dass im Durchschnitt zehn Filme pro Jahr entstanden, von denen bei Sandoz rund ein Fünftel psychiatrischen und neurologischen Themen gewidmet waren. Rund die Hälfte der Filme der Basler Firma wurde von dem französischen Regisseur Eric Duvivier gedreht. 1928 in Lille geboren und Neffe des bekannten französischen Regisseurs Julien Duvivier, brach Eric Duvivier nach dem Zweiten Weltkrieg sein Medizinstudium ab und gründete 1946 die Filmproduktionsfirma *Science Film / Art et Science* in Paris. In den folgenden 50 Jahren produzierte Duvivier mehr als 700 medizinische Lehrfilme als Auftragsarbeiten zusammen mit der pharmazeutischen Industrie. Wie ein Filmkatalog seiner Firma aus den 1980er Jahren zeigt, waren über 100 Filme psychiatrischen und neurologischen Themen gewidmet. Die Filme drehten sich entweder um bestimmte psychoaktive Substanzen, wie der für die Firma Delagrangé produzierte Film *Metoclopramid* (*Le métoclopramide*, 1964), orientierten sich an Krankheitsbildern wie der für die Firma Delagrangé gedrehte Film *Das hebephren-katatone Syndrom* (*Syndrome hébéphrénocatatonique*, 1971) oder der für Lamidey produzierte Film *Depression* (*Dépression*, 1962), aber auch experimentelle Filmformen waren vertreten, z.B. eine Reihe für Sandoz hergestellte Filme wie Ballett über ein paraphrenes Thema (*Ballet sur un thème paraphrénique*, 1962/63),

35 Greene, Jeremy; Condrau, Flurin; Watkins, Elizabeth Siegel (Hg.): *Therapeutic Revolutions: Pharmaceuticals and Social Change in the Twentieth Century*, Chicago 2015 (im Druck).

Die verrückten Jahre des Sylvain Fusco (*Les années folles de Sylvain Fusco*, 1982) oder *Bilder aus einer visionären Welt* (*Images du monde visionnaire*, 1964).

Im Rahmen dieser ungewöhnlichen und langanhaltenden Filmproduktion von Eric Duvivier entstand zwischen 1971 und 1976 eine Reihe von 16 Lehrfilmen, die anhand von Patient_innen die psychiatrische Semiologie bestimmter Krankheitsbilder darstellen sollten. Die schwarz-weiß Filme im 16-mm-Format mit einer Dauer von 6 bis 29 Minuten wurden in Zusammenarbeit mit der Professorin (*professeur agrégée*) Thérèse Lemperière und den Ärzten André Féline, Bertrand Samuel-Lajeunesse und Isabelle Ferrand im Centre Psychiatrique Saint-Anne und dem Louis-Mourier Krankenhaus in Colombes gedreht. Auftraggeber waren die *Laboratoires Delagrangé*, ein 1931 gegründetes, mittelständisches französisches pharmazeutisches Unternehmen mit einer auf Neuroleptika ausgerichteten Produktpalette, das besonders durch das antiemetische Neuroleptikum Primperan bekannt war³⁶, produziert wurden die Filme von der von Duvivier geleiteten *ScienceFilm*. Das Filmcorpus beinhaltet die Filme *Hysterische Symptomatik* (*Symptomatologie hystérique*, 29 Minuten), *Melancholische Symptomatik* (*Symptomatologie mélancolique*, 14 Minuten), *Demenz* (*Etat démentiel*, 12 Minuten), *Psychotischer Angstzustand* (*Angoisse psychotique*, 10 Minuten), *Schizophrenes Ersterlebnis bei einem Jugendlichen* (*Expérience délirante primaire chez un adolescent*, 13 Minuten), *Chronischer Verfolgungs- und Größenwahn* (*Délire chronique persécutif et mégalomaniaque*, 14 Minuten), *Episode eines mystischen Wahns* (*Bouffée délirante mystique*, 13 Minuten), *Schizophrenie Abulie/Schizophrenie Antriebslosigkeit* (*Athymhormie schizophrénique*, 12 Minuten), *Formen des Krankheitsbeginns bei Schizophrenie* (*Forme de début de la schizophrénie*, 6 Minuten), *Das hebephren-katatone Syndrom* (*Syndrome hébéphréno-catatonique*, 11 Minuten), *Alkoholpsychose* (*Psychose alcoolique*, 14 Minuten), *Chronisch-halluzinatorische Psychose* (*Psychose hallucinatoire chronique*, 19 Minuten), *Hystero-Epilepsie* (*Hystéro-épilepsie*, 21 Minuten), *Neurotisch-sexuelle Beschwerden bei einer zwanghaften Persönlichkeit* (*Troubles névrotiques de la sexualité chez une personne obsessionnelle*, 16 Minuten), *Demenz: Alzheimer-Krankheit* (*Etat démentiel: maladie d'Alzheimer*, 15 Minuten), und schließlich *Eifersucht und Depression* (*Jalousie et dépression*, 11 Minuten).

36 Die Laboratoires Delagrangé sind 1931 von Jacques Delagrangé unter dem Namen „Société d'application pharmacodynamique“ gegründet worden. Anfang der 1960er Jahre beschäftigt sich das Unternehmen mit der Gruppe der Benzamide und entwickelt das Medikament Primperan. 1991 wird Delagrangé von der Unternehmensgruppe Synthélabo übernommen. Siehe: Ruffat, Michèle: 175 ans d'industrie pharmaceutique française. Histoire de Synthélabo, Paris 1996.

Das Vorgehen Duviviers bei seinen Filmproduktionen ist uns aus den mit Eric Duvivier geführten Interviews bekannt.³⁷ Duvivier wandte sich üblicherweise an eine/einen bekannten Spezialisten, die/der der Filmarbeit positiv-interessiert gegenüberstand. Nach ersten Gesprächen mit der Ärztin / dem Arzt über die Themenbereiche, die von Interesse sein könnten, verfasst der/die Spezialistin eine schriftliche Ausarbeitung des Themas, welche Duvivier dann als Vorlage für seine Filmskripte benutzt. Im Rahmen der 16, hier näher dargestellten Filme wurden Patienten / Patientinnen ausgewählt, die dann in den Büros der betreffenden Ärzte oder in einem Raum der Klinik bei einem Patientengespräch direkt aufgenommen wurden. Die Ärzte vermittelten nach einem ersten Gespräch mit Duvivier den Kontakt zu einem pharmazeutischen Unternehmen, mit dem sie in Kontakt standen. Auf den guten Ruf der Kliniker / Klinikerinnen gestützt, verhandelte Duvivier dann über die Produktion und die Kostenübernahme durch den Pharmakonzern. Es handelt sich also um ein System professioneller Herstellung von Filmen, die zwar – wie in Heidelberg – durch Ärzte / Ärztinnen initiiert wurden, dann aber im Unterschied zu den klinischen Lehrfilmen in Heidelberg durch eine professionelle Filmherstellung getragen wurden. Die Filme machten keinerlei Produktwerbung, lediglich eine Filmtafel am Anfang und am Ende des Films verwies auf die industrielle Trägerschaft der Bilder. Die Filmreihe wurde allerdings durch die *Cinémathèque Delagrangé* vertrieben und mit Begleitprospekten versehen, die die Filme vorstellten. Sie wurden kostenlos zum Verleih angeboten und häufig nicht nur im Lehrbetrieb, sondern auch auf Abendveranstaltungen für Ärzte eingesetzt, auf denen neben der Filmvorführung die Werbung durch Vertreter der Firma stattfand. Im Vergleich zu dem Heidelberger Filmcorpus, das ausschließlich vor Ort produziert wurde und einer lokalen Verwendung zu Gute kam, sind die Straßburger Filme keine lokale Produktion; sie entstanden in Paris oder anderorts in Frankreich in einem Verbund von Industrie und professionellen Filmmachern und zirkulierten im Anschluss national und international. Trotz dieser Unterschiede in ihrer Herstellung weisen die klinischen Filme der beiden Filmcorpora wesentliche vergleichbare Elemente auf, auf die nun im Weiteren eingegangen werden soll.

Kamerafokus auf Kernsymptomen. Werner Janzarik als Psychiater im Lehrfilm

Kehren wir nach Heidelberg zurück. Bestimmt war Janzariks ausgeprägtes Interesse für Psychopathologie dafür verantwortlich, dass sich allein 29 Filme, in denen Janzarik selbst Patient_innen untersucht und befragt, erhalten

37 http://www.canal-u.tv/video/cerimes/entretien_avec_eric_duvivier.10645 (eingesehen 3.6.2015).

haben.³⁸ Das er so häufig in die Rolle des Interviewers schlüpfte, erklärt Reinhard Steger damit, dass es Janzarik als hervorragendem Psychopathologen am schnellsten gelungen sei, die Symptome, die man filmisch festzuhalten wüßte, durch seine Exploration in geeigneter Form zur Darstellung zu bringen. Janzarik habe die Patient_innen vor der Filmaufnahme bereits auf Station im Aufnahmegespräch kennen gelernt (er sei als Klinikchef dafür bekannt gewesen, sich alle Neuaufnahmen sofort vorstellen zu lassen, jeweils eine eigene Karteikarte für die Verlaufsdocumentation anzulegen und gegebenenfalls eine Filmaufnahme zu veranlassen), und er habe genau gewusst, welche Symptome er „herausarbeiten“ wollte.

Offenbar galten die Filme, die Werner Janzarik bei der Exploration von Patient_innen zeigen, als Dokumente zeitloser Symptomatik, denn wurden gewöhnlich nicht datiert. Sie sind durchweg in schwarz-weiß gedreht worden, somit wahrscheinlich vor 1984 (als die Audiovision auf Farbfilmaufnahmen umstellte), sicher aber vor 1988 (Emeritierung Janzarik) entstanden. Thematisch zeigen sie ein besonderes Interesse an „Schizophrenie“ (9 Filme), „endogener Depression“ (7 Filme) und organischen Syndromen (10 Filme). Die Filme entstanden alle im Studio, dem eigens für die Filmaufnahmen eingerichteten Raum im Keller der Klinik, der zudem durch eine Gardine abgedunkelt wurde. Die Einrichtung bestand im Wesentlichen aus zwei einfachen Sesseln und manchmal einem kleinen Tisch, wie dies auch in anderen Arztzimmern der Klinik üblich war (dann ergänzt durch einen Schreibtisch und eine Untersuchungsliege). Es wurde also die allen Beteiligten vertraute, für psychiatrische Exploration oder für Einzelgespräche übliche Szenerie hergestellt.

Am Beispiel von drei Filmsequenzen soll zunächst versucht werden, den Fundus zu charakterisieren. Dabei interessiert besonders, welche vorläufigen Schlüsse man über die Auswahl der Patient_innen ziehen kann, ob sie beispielsweise der Illustration eines bestimmten psychopathologischen Modells wie Hubertus Tellenbachs „Typus melancholicus“ gedient haben könnten, oder ob ein Fokus auf der Verlaufsbeobachtung auszumachen ist. Zudem soll das Wechselspiel zwischen Arzt und Patient_in betrachtet werden: In welcher Situation wurde die Dokumentation vorgenommen, wie wurden die Beobachteten „inszeniert“, wie kann das Arzt-Patient-Verhältnis charakterisiert werden? Um welche Art von Information ging es dem Untersucher beim

38 Es wurde auch ein Zeitzeugengespräch mit Werner Janzarik geführt, in dem dieser einer Verwendung der Filme für diesen Aufsatz und auch der Abbildung von Standbildern zustimmte. Weitere Heidelberger Psychiater_innen steuerten Aufzeichnungen von psychiatrischen Explorationen wohl als besonders typisch oder gerade im Gegenteil besonders ausgefallen geltender Fälle für den Fundus der „Audiovision“ bei, die teils aus deutlich späterer Zeit stammen. Dieser Beitrag beschränkt sich auf diejenigen Filme, die Janzarik bei der Exploration zeigen, da diese sicher dem „Zeitfenster“ seines Ordinariates zuzuordnen sind.



Fig. 1: Psychiatrische Klinik Heidelberg, Archiv Audiovision, Lehrfilm Anni M. (Interviewer Prof. Werner Janzarik), o. D. (1973–1984), Standbild.

Einsatz des Mediums Film, die eine bildlose „Erzählung“ auf der Basis der Krankengeschichte möglicherweise nicht transportiert hätte? Was verraten die Filmsequenzen in der historischen Perspektive über die Situation der Patient_innen im psychiatrischen Alltag?

Im weißen Kittel sitzt Werner Janzarik Anni M. gegenüber, einer etwa Mitte vierzigjährigen Frau in Rock und gestreiftem Pullover. Die einfachen kleinen Sessel mit Armlehnen sind so über Eck gestellt, dass sich in der Filmaufnahme die Füße der Gesprächspartner fast zu berühren scheinen. Zwischen Arzt und Patientin steht auf hellem Teppichboden vor dem Hintergrund des dunkleren, bis zum Boden reichenden Vorhangs ein Mikrophon auf einem Metallständer, sonst nichts. Ganz zu Beginn richtet sich die Kamera kurz auf beide Gesprächspartner, Psychiater und Patientin, wie sie sich entspannt, jeweils mit den Händen auf dem Schoß, einander zuwendend, freundlich aufeinander bezogen. Doch gleich nach der einleitenden Frage des Psychiaters, ob die Patientin wisse, warum sie hier (in der Klinik) sei, nehmen neue Einstellungen vor allem Anni M. in den Blick, mal Gesicht und Oberkörper, mal nur das Gesicht von vorne oder von der Seite, mal die ganze Person, ihre ruhige Körperhaltung im schlichten Sessel. Nach etwa fünf Minuten unterbricht ein Kunstgriff den filmischen Fluss: Durch ein Einblenden des Psychiaters stehen für kurze Zeit Brustbilder beider Gesprächspartner nebeneinander, dann ist wiederum Anni M. in verschiedenen Ausschnitten zusehen, zeitweise nur ihre unbeweglich verschränkten Hände. Erst am Schluss kehrt der Film zur Ausgangssituation zurück und zeigt beide Gesprächspartner.

Allein der weiße Kittel und die erste Gesprächsinitiative beim Psychiater definieren die asymmetrische Gesprächssituation, und lenken die Aufmerk-

samkeit der späteren Filmzuschauer auf die Patientin, von der Kameraführung unterstützt: Sie, die Patientin, ist in erster Linie das Objekt der Beobachtung, es geht im Film offenbar nicht um das Zeigen und Vermitteln – im Sinne eines Vorbilds – von Körperhaltungen, die Psychiater in der Gesprächsführung einnehmen können. Die Kameraführung erweist sich als integrativer Bestandteil des Lehrfilms, unterweist sie doch ohne Worte den Zuschauer darin, wohin er oder sie während psychiatrischer Explorations-Gespräche unauffällig, gleichsam nebenbei den Blick lenken soll: auf Mimik und Gestik, auf (fehlende) Ausdrucksbewegungen der Patient_innen.

Tatsächlich erscheint Anni M. ausgesprochen ruhig und gelassen in Anbetracht der von ihr berichteten Ungeheuerlichkeiten – dass sie diese belasten, erwähnt sie zwar durchaus, aber ohne gefühlsbetonten Nachdruck. Als handle es sich um eine ganz „normale“ Kommunikation, schildert sie in stimmiger Wortwahl und korrektem Satzbau ihre erstaunlichen Erlebnisse und die sich daran knüpfenden Überlegungen.

Per Funk kommentieren der Nachbar und dessen Frau aus der angrenzenden Doppelhaushälfte teils durchaus zustimmend ihre hausfraulichen Aktivitäten, tauschen sich untereinander darüber aus und geben sogar Anregungen – bis hin zur Wahl verschiedenfarbiger Badezusätze. Die Nachbarn können offenbar trotz der Wände alles genau beobachten, was sich nur durch den Einbau einer Abhör- und Abfilmanlage erklären lässt, die allerdings geschickt getarnt so unter dem Putz verlegt sein muss, dass man von außen nichts feststellen kann. An dieser Stelle des Gesprächs bezieht der Psychiater die Kamera aktiv ein, indem er darauf verweist, dass das aktuelle Gespräch auch gefilmt werde: „Schauen Sie hin, da haben wir einen Filmapparat [...] war das auch so, oder war das anders?“ Doch die aktuelle Kamera interessiert die Patientin nicht, sie möchte von ihren Erfahrungen mit den unsichtbaren Aufzeichnungsgeräten erzählen. In bestimmten Räumen gelinge es den Nachbarn sogar, eine gewisse gedankliche Benommenheit zu erzeugen oder eigentümliche körperliche Erscheinungen hervorzurufen. Die beiden betrieben überhaupt einen großen Aufwand, vor allem beim Herstellen der Filme. Das wiederum liege in ihrer Absicht begründet, die Filme gewinnbringend zu verkaufen – in der „Ostzone“. Dorthin wollten laut Anni M. die Nachbarn, die nicht wie sie selbst CDU-Wähler seien, sondern „anderscht“, nämlich angeblich auswandern.

Fasziniert, zunehmend ungläubig, und zeitweise wahrscheinlich amüsiert bei der Überlegung, wie sich wohl Filme über das kurpfälzische Hausfrauenleben in der DDR hätten vermarkten lassen, konzentrieren sich die meisten Zuschauer des Lehrfilms vermutlich auf die berichteten Inhalte. Nebenbei nehmen sie zur Kenntnis, dass Anni M. mit Unverständnis auf zweifelnde

Nachfragen des Psychiaters reagiert und an einer Stelle fast entrüstet feststellt: „Das kann man nicht erfinden.“

Während der zuschauende Historiker vielleicht beginnt, über eine Zeit des kalten Krieges zu nachzudenken, in der es eine DDR gab, die man „Ostzone“ nennen konnte, und in der Farbfernseher (1967) oder Video-Kassettenrecorder (1971) ganz neue Errungenschaften waren, reflektiert die Psychiaterin darüber, dass es in diesem Lehrfilm um nichts Geringeres geht, als um eine der Gretchenfragen des Fachgebietes: Was ist Wahn? Undenkbar waren eingebaute Abhöranlagen damals schließlich keineswegs, fand doch das Interview etwa zu Zeiten des „Lauschangriffs auf Bürger T.“ statt – 1977 wurde bekannt, dass der Verfassungsschutz im Zeichen der Abwehr terroristischer Anschläge bereits zwei Jahre zuvor Wanzen in einer Privatwohnung angebracht hatte.³⁹ Das, was sie erlebe, konstatiert tatsächlich Anni M. im Film, könne man durchaus mit Spionage vergleichen.

„Wahn“ ist also das Hauptthema dieses Lehrfilms. Zwar kann man psychiatrischerseits die Aufzeichnung durchaus auch nutzen, um Studierenden in Vorlesungen oder Kursen andere Kategorien des psychopathologischen Befundes, insbesondere die unterschiedlichen Arten von Halluzinationen, des Stimmenhörens nahezubringen, also dialogisierende, kommentierende, beschimpfende oder auch imperative Stimmen (welche von ihnen waren doch gleich Erstrangsymptome nach Kurt Schneider (1887–1967)? Das sollte man sich besonders für Multiple-Choice-Fragen einprägen...). Doch das Besondere gerade an dieser Filmaufzeichnung scheint etwas anderes zu sein, die Reinheit der Darstellung dessen, was Nervenärzte „inhaltliche Denkstörung“ nennen. Selten kann man sich so ungestört durch Ungereimtheiten im formalen Gedankengang auf eine ganz eigene Gedankenwelt einlassen – und dabei in etwa ermessen, wie jene ganz eigene Überzeugtheit und unmittelbare Evidenz in Erscheinung tritt, die man in der Psychiatrie „wahnhaft“ nennt und die man nur mit Worten, ohne Anschauung, so schwer – oder eigentlich gar nicht – vermitteln kann.

Was sich im Gespräch zwischen Janzarik und Anni M. wie von selbst zu ergeben scheint, daß immer wieder die unverrückbare Überzeugung der Patientin von den Machenschaften ihrer Nachbarn zur Darstellung kommt, erweist sich jedoch auf den zweiten Blick als Resultat der Fragetechnik des Psychiaters. Mithilfe von „Zweifelseinwänden“ (Zweifelseinwand im Sinne eines vom Dialogpartner in das Gespräch eingebrachten Zweifels zur Beurteilung von dessen Reaktion) arbeitet Janzarik in der Exploration regelrecht die von Karl Jaspers in seiner „Allgemeinen Psychopathologie“ 1913 formulierten

³⁹ Das Spiegel-Heft 10/1977 vom 28.2. dieses Jahres über den ersten großen Abhörskandal in der BRD trug den Titel: Verfassungsschutz bricht Verfassung. Lauschangriff auf Bürger T. – Atomstaat oder Rechtsstaat?, vgl. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40941938.html> (eingesehen am 8.5.2015).



Fig. 2: Psychiatrische Klinik Heidelberg, Archiv Audiovision, Lehrfilm Doris S. (Interviewer Prof. Werner Janzarik), o. D. (1973–1984), Standbild.

Wahnkriterien heraus, insbesondere die Unkorrigierbarkeit bzw. „Unbeeinflussbarkeit durch Erfahrung und durch zwingende Schlüsse“ und die spezifische Qualität der „unvergleichlichen subjektiven Gewissheit“.⁴⁰ Es geht darum, wie der Zweifelseinwand „wahrgenommen, aufgenommen und verarbeitet oder von vorneherein als irrelevant beiseite geschoben wird“.⁴¹ Nichts in der Welt, das sollen Student_innen verstehen und später als Ärzt_innen erinnern, kann Anni M. von ihrer Überzeugung abbringen.

Von der mit einer „schweren Depression“ in die Klinik aufgenommenen Doris S. gibt es zwei Aufzeichnungen, eine aus der akuten Phase direkt nach Aufnahme und eine nach deutlicher Besserung des Befindens etwa vier Wochen später. Beide Gespräche sind weitestgehend diagnostischer Natur, abgesehen von ganz kurzen Einsprengseln im ersten, z.B., dass die depressive Patientin Hoffnung auf Besserung haben dürfe. Systematisch fragt Janzarik nach den für typisch erachteten Symptomen der „endogenen Depression“, nach akuten wie der Stimmung mit Morgentief, nach dem gestörten Schlaf mit typischem Früherwachen, nach Selbstmordgedanken und nach dem „Gefühl der Gefühllosigkeit“. Er fragt aber auch nach der „prämorbidem Persönlichkeit“ – und legt dabei der Buchhalterin nah, dass sie ihren Beruf in gesunden Zeiten gerne ausübe und dass sie von Natur aus etwas übergenu sei. An dieser Stelle, kurz nach dem Einstieg in das erste der beiden Gespräche, arbeitet er für die Zuschauer des Films heraus, was Hubertus Tellenbach (1914–1994) mit der Ordentlichkeit als konstitutivem „Wesensgrundzug des

40 Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie, Berlin und Heidelberg 1948, S. 80.

41 Zum Prinzip des Zweifelseinwands in der psychiatrischen Diagnostik vgl. Kick, Hermes A: Der Wahn als Problem der klinischen Diagnostik und als Abwandlung der dialogischen Grundverfassung. In: Fundamenta Psychiatrica 6 (1992), S. 190–195, hier S. 193.



Fig. 3: Psychiatrische Klinik Heidelberg, Archiv Audiovision, Lehrfilm Christa H. (Interviewer Prof. Werner Janzarik), o. D. (1973-1984), Standbild.

melancholischen Typus“ gerade auch in Bezug auf die „Ordnung der Arbeitswelt“ in seinem Melancholiebuch postuliert hatte.⁴² Janzarik schätzte dieses Buch als das Werk aus der psychiatrisch-phänomenologischen Schule, das „am nachhaltigsten“ gewirkt habe.⁴³ Kritiker mokierten sich nach mündlicher Überlieferung darüber, dass Tellenbach eher den „Typus“ der schwäbischen Hausfrau beschrieben habe, an denjenigen Vertreterinnen, die er als Zufallsstichprobe depressiver Patientinnen in der Heidelberger Klinik kennen gelernt habe.

Eindrucksvoller für die meisten Zuschauer dieser beiden Lehrfilme – vor allem des ersten, der die Patientin in einem akut depressiven Zustandsbild zeigt – wird wahrscheinlich ohnehin etwas anderes (gewesen) sein: Die Reglosigkeit ihrer Körperhaltung und die traurige Starre ihrer Mimik. Dieser Eindruck wird unterstützt durch eine weitgehend ebenfalls unbewegte Kameraführung.

Ganz im Kontrast dazu steht der Film von der manischen Patientin Christa H. – wahrscheinlich nicht zufällig sind auf mehreren Film-Datenträgern gerade die Aufzeichnungen von Doris S. und Christa H. hintereinander angeordnet. Es bietet sich geradezu an, sie hintereinander zu zeigen, machen sie doch die Polarität zwischen „Manie“ und „Depression“ geradezu lehrbuchmäßig augenfällig. An Christa H. imponiert neben einer eigenartigen Mischung zwischen heiterer und reizbarer Verstimmung die gerade noch filmbare psychomotorische Erregung, die die Kamera veranlasst, den lebhaft-

⁴² Tellenbach, Hubert: Melancholie. Zur Problemgeschichte, Typologie, Pathogenese und Klinik, Berlin u.a. 1961, S. 51–57.

⁴³ Janzarik, Werner: 100 Jahre Heidelberger Psychiatrie. In: Janzarik, Werner (Hg.): Psychopathologie als Grundlagenwissenschaft, Stuttgart 1979, S. 1–18, hier S. 17.

ten Bewegungen der Patientin im Untersuchungszimmer zu folgen. Hin und wieder gerät dabei auch ein passant der Psychiater ins Bild, wie er, alleine in der Sesselgruppe, leicht amüsiert die Eskapaden und Avancen der Patientin beobachtet. Erst als diese beginnt, sich ernsthaft zu entkleiden und Gegenstände nach der Kamera zu werfen, schreitet der Psychiater ein – wie es scheint, vor allem zum Schutz der technischen Ausrüstung der Audiovision: „So, nun ziehen wir uns wieder an – auch wenn’s schwer fällt!“

Aus mehreren weiteren Filmen wird deutlich, dass sie am ersten Tag nach der Aufnahme noch vor Beginn der (nicht genannten) Medikation gedreht wurden. Dies gilt insbesondere für ein wichtiges Sujet, wie schon Thomalla angelegt hatte, für typische, aber seltene Bewegungsstörungen wie „Katatonie“, aber auch für rein psychopathologisch als typisch erachtete Zustände. Öfter finden sich Verlaufsdokumentationen, Besserungen des Zustands unter Medikation, allerdings ohne Nennung des Medikaments.

Auch den Patient_innen müsste während der Filmaufnahmen klar geworden sein, dass es ihrem psychiatrischen Gegenüber darum ging, Typisches herauszuarbeiten. Es fallen Sätze wie: „Bei unseren Depressiven beobachten wir...“ u.ä., um dann nach dem genannten Symptom bei der Gesprächspartnerin zu fragen. Der Stil des Psychiaters erscheint paternalistisch und normorientiert, er wirkt dabei interessiert an der Erzählung der Betroffenen. Der psychiatrische Alltag außerhalb der Explorationssituation bildet sich im Film dagegen kaum ab, von kurzen Angaben über die Situation auf Station und mit den Mitpatient_innen abgesehen. Es wird allerdings deutlich, dass viele der Betroffenen nur notgedrungen zur Klinikaufnahme zu bewegen gewesen waren, vor allem in der Akutsituation scheint die Filmaufnahme teilweise als unangenehm empfunden worden zu sein. Gab dies den Gegnern der Audiovision in den unruhigen 1970er Jahren den Anlass, die Kamera wie die Psychopathologie selbst als Instrumente des repressiven Psychiaters anzusehen?

Vergleich: Französische Lehrfilme zwischen lokaler Produktion und landesweiter Verbreitung als „special audience“-Filme

Den drei Heidelberger Filmsequenzen entsprechend sollen hier nun im Folgenden drei Filme aus der Delagrangé-Lehrfilmreihe vorgestellt werden. An der Stelle, an der der Heidelberger Corpus seine Filme mit den Namen der Patienten verzeichnet, wird in dem französischen Corpus sofort klar, dass die Filme für über die lokale Produktion hinausgehende Publika entstanden sind. Die 16 Filme tragen alle den Namen eines Krankheitsbildes oder eines Symptomenkomplexes. Alle Filme beginnen mit einem Vorspann, der ausdrücklich daraufhin weist, dass es sich hier um medizinische Lehrfilme han-

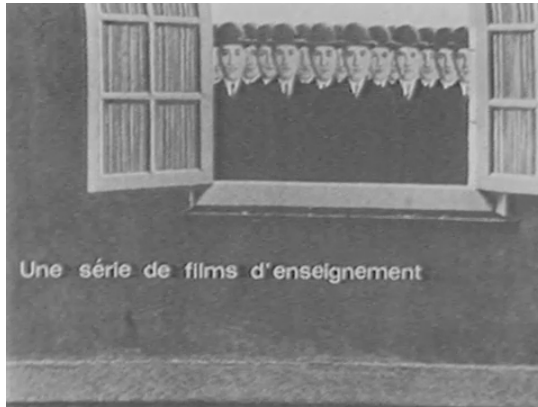


Fig. 4: Allen Filmen gemeinsamer Vorspann der Lehrfilmreihe Delagrangé, 1971–1976. Chronischer Verfolgungs- und Größenwahn (*Délire chronique persécutif et mégalomaniaque*, ScienceFilm / Delagrangé, 1971). Quelle: Medfilm.unistra.fr

delt, die „ausschließlich einem ärztlichen Publikum vorbehalten sind“ – die Adressaten der beiden Filmcorpora aus Heidelberg und aus Straßburg sind also dieselben. Die französischen Filme sind dann durch einen für alle 16 Filme gleichen Vorspann gekennzeichnet, der zunächst den Auftraggeber nennt („Delagrangé präsentiert ...“), dann den einzelnen Film in der Lehrfilmreihe verortet („Psychiatrische Semiologie, eine Lehrfilmreihe“) und schließlich die an dem Film beteiligten Ärzte und Institutionen benennt. Im Gegensatz zu den Heidelberger Klinikfilmen ohne Vorspann, die lediglich durch ihre lokalen Gegebenheiten und nur intern zugeordnet werden können, handelt es sich bei den französischen Filmen um veröffentlichte Dokumente, bei denen die Identifizierung der Patienten nicht mehr im Vordergrund steht und deren Namen daher auch nicht genannt werden. Es entstehen somit Krankheitsbilder, die von anonymen Patienten illustriert werden.

Unter dem Titel *Chronischer Verfolgungs- und Größenwahn (Délire chronique persécutif et mégalomaniaque, 1971)* begegnen wir einem beleibten männlichen Patienten Mitte sechzig, der gut gekleidet in Anzug und Schlips in einem Sessel frontal der Kamera gegenüber sitzt. Die junge Psychiaterin ist flüchtig am Bildrand und nur von hinten zu sehen. Nach ihrer Eingangsfrage, was seit jener Zeit passiert sei, wechselt die Kamera von der Gesamttraum-Perspektive auf den Patienten, der nun seine Beobachtungen berichtet, wobei die Kamera ihre Einstellung auf das Gesicht des Patienten konzentriert. Gesichtsausdrücke werden in langen Sequenzen relativ statisch gefilmt und verweisen somit wie in den Heidelberger Filmen auf das, was der Zuschauer in ähnlichen Situationen besonders beobachten soll. Periodisch wechselt die



Fig. 5: Chronischer Verfolgungs- und Größenwahn (Délire chronique persécutif et mégalomaniaque, ScienceFilm/Delagrang, 1971). Im Vordergrund die junge Psychiaterin und der Kamera zugewandt der sechzigjährige Patient. Quelle: Medfilm.unistra.fr

Einstellung des 11-minütigen Films zwischen dem Oberkörper des Patienten und seiner Gestik, um sich dann wieder auf seinen Gesichtsausdruck zu konzentrieren. Die Psychiaterin ist nur noch durch die *off-voice* gegenwärtig und greift kaum in den Verlauf des Gesprächs ein, nur mit seltenen „und dann ...“-Einfügungen, um die Darstellung zu beleben, aber ohne sie zu steuern.

Ähnlich wie im Heidelberger Fall von Anni M. ist der Patient ruhig und gelassen und berichtet über seine Verfolgung durch die französische Freimaurerei. Er wird nach seinen Angaben seit Jahren durch die Großloge beobachtet, verfolgt und erpresst. Es tauchen in seiner Beschreibung auch Überwachungen durch die Polizei auf sowie eine Verletzung, die er sich in Algerien zugezogen habe, die durch eine göttliche Erscheinung und ein Wunder wieder geheilt wurde. Das Thema wechselnd, berichtet der Patient schließlich, im Fernsehen wegen eines Mordes gesucht zu werden. Zu keinem Zeitpunkt stellt die Psychiaterin die Darstellung des Patienten in Frage oder verweist auf die Kamera. Der Patient und seine Beschreibungen stehen vollkommen im Zentrum des Films, der in ruhiger Kameraeinstellung den Worten folgt und der auch mit einer Großaufnahme des Gesichts die Patientenbeschreibung beendet.

Dem Formenkreis der manisch-depressiven Psychosen sind drei der 16 Lehrfilme gewidmet. Im Vergleich zu den Heidelberger Filmsequenzen soll hier nun noch kurz auf zwei dieser französischen Filme eingegangen werden. Der Film *Manisch-depressive Psychose, melancholische Phase bei einer älteren Person* (*Psychose maniaco-dépressive: accès mélancolique chez une*



Fig. 6: Psychose, melancholische Phase bei einer älteren Person (Psychose maniaco-dépressive : accès mélancolique chez une personne âgée, ScienceFilm/Delagrangne, 1971). Quelle: Medfilm.unistra.fr

personne âgée, 1971) präsentiert eine Frau, die ebenfalls Mitte sechzig ist. Wieder sitzt die Patientin dem anfangs am Bildrand von hinten eingeblenden Psychiater gegenüber; diesmal ist es ein Mann (Professor J.M. Alby), der sie in seinem Bureau empfängt. Sie trägt einen nicht sorgfältig geschossenen Morgenmantel und stöhnt mit leiser und zögernder Stimme: „Ich kann nicht schlafen“. Die Fragen sind rau und die Mimik der Patientin, die wieder durch eine auf ihr Gesicht eingestellte Großaufnahmen dargestellt wird, unterstreicht ihre Ausdruckslosigkeit und Abgeschlagenheit. Der Blick richtet sich betreten nach unten und die Kamera fährt zurück auf eine Oberkörperaufnahme, die das verzweifelte Händeringen der Patientin bildlich festhält. Die fragende Intervention des Psychiaters wird eindringlicher und energischer. „Wie sehen sie ihre Zukunft?“ „Sehr dunkel...(Stöhnen)“. „Kann man Ihnen Helfen?“ „(Seufzen) ... nicht in meinem Alter.“ „Nichts interessiert Sie mehr?“ Nach erneutem Seufzen schwenkt die Kamera zu den reglosen Händen der Patientin, die ganz langsam ein zerknülltes Taschentuch aus ihrer Morgenmanteltasche zieht und sich damit das schweißgebadete Gesicht abtupft. Eine letzte, verzweifelte Aussage: „Ich kann nichts mehr machen“ und der leere Blick der Patientin lassen den Film abbrechen. Vergleichbar mit der Heidelberger Aufnahme, steht diesem Dokument die andere Seite des Krankheitsbildes in einem zweiten Film gegenüber. *Manisch-depressive Psychose, manische Phase* (Psychose maniaco-dépressive: accès maniaque, 1971). Ebenfalls im Büro von Professor Alby, zwischen Grünpflanze und Bücherregal, sitzt ein 49-jähriger männlicher Patient, der lächelnd und bereitwillig die Frage, wie es ihm ginge, beantwortet. Die Ausführungen stehen in krassem Gegensatz zu dem bedrückenden Gespräch mit der vorherigen Pati-

entin. Der Patient wechselt häufig das Thema und springt in einem ständigen Redefluss von seiner Ausbildung über seine Familie zu einem Aufenthalt am Meer, beschreibt seine Segelaktivitäten, philosophiert über die Sonne, und wie man sie zum Erscheinen bringen könne, und konstatiert schließlich, dass er seit Jahren immer gut gelaunt sei.

Die drei hier vorgestellten Filme ähneln sich in ihrer Art und Weise, die Patienten zu porträtieren. Eine eingehende Kameraeinstellung zeigt flüchtig das Setting, streift von hinten den /die Psychiater_in und blendet dann für die verbleibende Zeit ausschließlich den / die Patient_in ein. Die Filme sind ruhig und sachlich, was durch die gewählte schwarzweiss Aufnahme noch unterstrichen wird. Die Kamerabewegungen sind minimal und funktional.

Zeitlos und unpolitisch? Psychopathologie in Heidelberg

Die Heidelberger Klinik konnte auf eine lange und wirkmächtige psychopathologische Tradition verweisen. Spätestens seit Kraepelin war diese Tradition ausschlaggebend für ihr Renommee, doch auch dessen Nachfolger hatten dazu beigetragen. Nach dem Zweiten Weltkrieg, unter Kurt Schneider, erfüllte die „zeitlose“ Psychopathologie die Funktion eines unpolitischen Rückzugs in den Elfenbeinturm – eine Rückbesinnung auf das „Eigentliche“ in wortloser Abgrenzung zur (gesundheits-) politischen Aktivität der Klinik unter dem nationalsozialistischen Psychiater Carl Schneider einschließlich der tabuisierten Verstrickung in die Patientenmorde. Doch eine Psychiatrie mit dem Rücken zur Gesellschaft lag auf Dauer nicht im gesellschaftspolitischen Trend. Von dem 1955 berufenen Walter von Baeyer erwartete man, solche Grenzen zu überschreiten. Und tatsächlich führten seine „Psychiatrie der Begegnung“ und die sich seit den 1960er Jahren etablierende Sozialpsychiatrie zu einem erheblichen politischen Engagement der Klinik und ihrer Vertreter im Sinne der Psychiatriereform der 1970er Jahre. Von Baeyers Ordinariat endete 1972 zu seinem eigenen Leidwesen in der von heftigen politischen Auseinandersetzungen um das „Sozialistische Patientenkollektiv“ geprägten Phase der Klinikgeschichte, für die er sich durch das Zulassen demokratischer Tendenzen mitverantwortlich fühlte.⁴⁴ Nach der klinikinternen Erzählung musste Janzarik das von seinem Vorgänger hinterlassene Chaos zur Ordnung zurückführen. Dabei spielte auch die Rückkehr zur Tradition einer klassischen, strengen Psychopathologie als erstem wissenschaftlichem Interesse eine bedeutsame Rolle. Unpolitisch war diese Restitution früherer

⁴⁴ Rotzoll, Maike; Hohendorf, Gerrit: Zwischen Tabu und Reformimpuls. Der Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in der Heidelberger Universitätsklinik nach 1945. In: Sigrid Oehler-Klein, Volker Roelcke (Hg.): Vergangenheitspolitik in der universitären Medizin nach 1945. Institutionelle und individuelle Strategien im Umgang mit dem Nationalsozialismus, Stuttgart 2007, S. 307–330, hier 326.

Verhältnisse nur insofern, als sie erfolgreich eine Entpolitisierung im Inneren der Klinik durchsetzte – wahrscheinlich lehnte die aufmüpfige Mitarbeiter-schaft der Klinik die alte psychopathologische Ausrichtung des neuen Chefs zunächst gerade deswegen ab, weil sie sie als ein repressives Herrschaftsinstrument verstand.

Dokumente zeitloser und unpolitischer Psychopathologie – das wollen auch die in der Audiovision hergestellten Lehrfilme mit Werner Janzarik als Psychiater sein. Sie sind Repräsentanten eines in sich geschlossenen Denksystems, in denen Symptome wie zumindest postulierte psychiatrische Krankheitseinheiten ihren festen Platz haben. Begibt man sich als Psychiater_in in das Innere dieses (Denk-) Gebäudes, so kann man die dort vorgefundenen Filme „zeitlos“ zur das System reproduzierenden (Weiter-) Bildung nutzen. Aus der historischen Sicht von außen auf das Gebäude werden die darin enthaltenen Filme selbst zum Symptom – eines sich selbst und seine Grenzen nicht reflektierenden Systems, das inzwischen selbst Geschichte ist, dessen „unpolitische Zeitlosigkeit“ dort endete, wo komplexe Zusammenhänge zwischen diagnostischen Systemen und gesellschaftlichen Kulturen immer offensichtlicher wurden.

Der vergleichende Blick zeigt hier weiterhin, dass diese Filme nicht nur eine „unpolitische Zeitlosigkeit“ suggerieren, sondern es ist auch erstaunlich, wie weit sich Aufnahmen aus Frankreich und Deutschland der 1970er Jahre trotz ihrer sehr unterschiedlichen Entstehungskontexte ähneln. Im Zeitalter der modernen Psychopharmaka hat die pharmazeutische Industrie nicht nur Lehrfilme produziert, sondern – wie ein Vergleich der Heidelberger Film-aufnahmen mit denjenigen aus Paris und Straßburg nahelegt – tragen diese Aufnahmen auch dazu bei, durch das Wahrnehmen wesentlicher Gemeinsamkeiten in den psychiatrischen Leiden, diese Filme als Bestandteil eines international vergleichbaren oder sich angleichenden Systems psychiatrischer Praktiken und Diagnosen zu begreifen. Die hier besprochenen Filmdokumente sind insofern nicht nur scheinbar unpolitisch und zeitlos, sondern sie sind auch kulturübergreifend und erheben einen universellen Anspruch auf eine allgemeingültige klinische Dokumentation. Sie vermitteln somit bildlich einen Eindruck psychiatrischer Praxis auf beiden Seiten des Rheins, wo sehr unterschiedliche lokale Produktionen in sehr homogenen Darstellungs- und Analysemustern münden – vielleicht ein Verweis auf den sich gleichzeitig herausbildenden diagnostischen und statistischen Leitfaden psychischer Störungen (DSM, 1952 – DSM III 1980) und auf die sich ausbreitende Verwendung internationaler Klassifikationssysteme aus interkultureller Perspektive.

Muskeln, Blut und Entwicklung

Der filmische Lehrapparat der Heidelberger Anatomie

Im Institut für Anatomie und Zellbiologie der Universität Heidelberg lagern insgesamt 27 medizinische Lehr- und Forschungsfilm im heutzutage kaum noch verwendeten 16-mm-Schmalfilm-Format. Sie wurden in den Jahren 1934 bis 1978 erworben. Die größtenteils als Stummfilme konzipierten Aufnahmen zeigen Lehrinhalte aus den Bereichen mikroskopische und makroskopische Anatomie, Physiologie und Embryologie, ein weiterer Film zeigt die Vorteile der modernen Koronarchirurgie im Stil eines Schulfilmes. Leider ist nicht überliefert, wie viele Filme insgesamt in der Anatomie ursprünglich in Gebrauch waren.

Anders als der klassische Schulfilm, der didaktisch aufgebaut ist, für eine bestimmte Altersstufe konzipiert wird und einen nachvollziehbaren Handlungs- oder Spannungsbogen aufweist, kamen die gefundenen filmischen Dokumente meist ohne erkennbare Dramaturgie aus. Sie zeigen kurze Momente aus einem komplexen Geschehen und bebildern medizinisches Wissen, das zum Teil nicht mehr dem heutigen Wissensstand oder dem modernen Präsentationsmodus entspricht.

Die *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* (RdfU), die *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (RWU), das *Institut für den wissenschaftlichen Film* (IWF) oder das *Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (FWU) brachte die sich im Heidelberger Fundus befindenden Filme heraus. Die ersten, unter den Lehrstuhlinhabern Erich Kallius (1867–1935) und Kurt Goerttler (1898–1983) gekauften Filme widmeten sich ausnahmslos dem Bereich der makroskopischen Anatomie und Embryologie. Der größte Teil des Fundus – insgesamt 12 Filme – wurden in der Zeit zwischen 1950 und 1957 unter Hermann Hoepke (1889–1993) angeschafft. Viele der Filme, die zu gleichen Teilen aus den Bereichen Anatomie, Physiologie und Embryologie stammen, wurden vom IWF erworben.

Die hier verwendeten Techniken wie Röntgenkinematographie, Zeitraffer oder Zeitlupe, Flächenkymographie oder Mikrokinematographie, aber auch

die Vivisektion, entsprachen dem damaligen neusten Stand der technischen Möglichkeiten. Kameraeinstellung und -führung sind zweckdienlich minimalistisch und wenig aufwendig gestaltet. Einzelne Techniken wurden bevorzugt für bestimmte Lehrinhalte eingesetzt. Die embryologischen Filme zeichnen sich zum Beispiel durch die Verwendung von Zeitrafferaufnahmen aus. Das entspricht selbstverständlich der Natur ihres Anliegens, Entwicklungsvorgänge, die üblicherweise einen langen Zeitraum in Anspruch nehmen, im kurzen Zeitrahmen vorzuführen und aus der Perspektive der Aufsicht darzubieten. Aber auch im Bereich der Physiologie können mehrfach beschleunigte Vorgänge dazu dienen, einen sonst Stunden dauernden Ablauf auf Minuten zu reduzieren. In beiden Fällen wurde dies mittels der Mikrokinematographie bewerkstelligt. Manipulationen am lebenden, mikroskopisch-kleinen oder normal-großen Organismus demonstrierten den Stand der technischen Entwicklung und boten zudem die Möglichkeit, auf Tierversuche verzichten zu können.

Ähnlich wie Wachsplattenmodelle wurden traditionell auch Lehr- und Unterrichtsfilm in den Instituten erstellt: Die einzelnen Institute produzierten mit Unterstützung von z.B. der RdfU oder der RWU kurze Filme und dokumentierten dadurch die Arbeiten in ihrem Forschungsschwerpunkt. Heute werden universitäre Lehrfilme im vorklinischen Bereich teilweise mit einfachsten Mitteln selber erstellt und auf Internetportale wie *Youtube* eingestellt. Institutsmitarbeiter filmen Dozenten und deren auf Computerprogramme wie *PowerPoint* gestützte Vorlesung. Die gefilmten Sequenzen belegen daher meist nicht mehr das Forschungsinteresse des Instituts, sondern sie dienen didaktisch der Wiederholung von Wissen. In einigen medizinischen Fakultäten werden auch Filmprojekte initiiert, in denen zum Zwecke des Unterrichts im meist bereits klinischen Ausbildungsteil eigene Aufnahmen in Form von Reportagen oder Befragungen erstellt werden. Die gegenwärtig verwendeten unterrichtsbegleitenden, filmischen Lehrmittel unterscheiden sich also grundlegend in Aufbau und Zweck von den Lehrfilmen vergangener Tage, wie sie in der Heidelberger Anatomie Verwendung fanden. Die vom Institut erworbenen Aufnahmen spiegeln daher eher nicht das Forschungsinteresse der Mitarbeiter wider, sondern dokumentierten wahrscheinlich den damaligen Lehrinhalt.

In der Heidelberger Anatomie werden Filme seit geraumer Zeit nicht mehr in den Vorlesungen präsentiert. Stattdessen finden, neben den traditionellen Kunststoff-Modellen, die modernen Medien in Kleingruppen-Seminaren Verwendung.

Das Beispiel Heidelberg: Anatomische Lehre und Film

Am Beispiel des Heidelberger *Instituts für Anatomie und Zellbiologie* soll nun untersucht werden, wie die Filme zum Einsatz kamen und ob die veränderte Vorführpraxis von Lehrmedien in Beziehung zu einer allgemein gewandelten Medienpädagogik stehen könnte.

Bereits im Jahr 1907 setzte man sich in Deutschland mit dem neuen Medium Film auseinander. Die *Kommission für Lebende Photographie* legte damals fest, dass in Filmen für Schüler keinesfalls Emotionen ausgedrückt oder Konflikte dargestellt werden sollten. Die Aufnahmen sollten sich unbedingt vom dramaturgisch aufgearbeiteten Unterhaltungsfilm abgrenzen, sie durften weder „Rührstücke“ sein, noch grob komische, widerliche oder unsittliche Szenen zeigen.¹ Der universitäre Lehrfilm als eigenes Genre hatte sich noch nicht etablieren können. Zu dieser Zeit erfüllten belehrende Lauf Filme für den Autor der Abhandlung sicherlich eher den Auftrag, im Sinne des fahrenden Wanderkinos Allgemeinbildung zu verbreiten.

Die Aufgaben der medizinischen Lehrfilme wurden ebenfalls näher definiert. Sie sollten unabhängig von Zeit und Raum Bewegungsvorgänge festhalten und sie jederzeit so realistisch wie möglich und lebendig zur Darstellung bringen. Medizinische Lehrfilme konnten die bis dahin üblichen Lehrmittel Modelle, Leichen oder Bilder wenn auch nicht komplett ablösen, so doch hervorragend ergänzen. Der Blick auf das Wesentliche wurde versprochen, die Anschauung ohne Ablenkungen, Unannehmlichkeiten und Zerstreuungen propagiert.

Das Filmunternehmen *Universum Film AG* (UFA) produzierte neben Spielfilmen und Wochenschaubeiträgen auch Unterrichtsfilme. Der Arzt und UFA-Mitarbeiter Curt Thomalla (1890–1939) befasste sich ausführlich mit den Einsatzmöglichkeiten des medizinischen Lehrfilms in der Ausbildung junger Studierender. In seinem Aufsatz „Die Verwertungsmöglichkeiten des medizinischen Lehrfilms“ formulierte Thomalla eingehend sein Konzept und benannte die Vorteile und möglichen Lehrinhalte des Films: Seltene Erkrankungen oder Normvariationen könnten unabhängig vom vorhandenen Krankenmaterial wiederholt analysiert werden. Dies erspare Zeit und Geld und mache Tierversuche überflüssig; zudem würden der Lehre und vor allen Dingen der Forschung durch die Technik der Zeitlupe oder des Zeitraffers und der Mikrokinematographie neue Analysemöglichkeiten an die Hand gegeben. Als didaktische Quintessenz postulierte Thomalla eine These, die durchaus an die Lerntheorie „Lernen am Modell“ von Albert Bandura (1925) erinnert, wenn Thomalla in seiner Abhandlung auch nur zwei der von Ban-

1 Terveen, Fritz (Hg.): Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland (Beiträge zur Filmforschung 3). Emsdetten (Westf.) 1959, S. 18–20.

dura definierten Phasen des Lernens – die Aufmerksamkeit und das Abrufen von Gedächtnisinhalten – anspricht. Diese beiden Wirkungen wertet Thomalla als größten Vorteil der Verwendung von Filmen im Unterricht, denn der Student „sieht besser, er sieht mehr, er sieht genauer“. Als fertiger Arzt sei er dann in der Lage, „Versäumtes schnell nach[zuh]olen, Vergessenes auf[zuf]rischen“.² Die bei Bandura zusätzlich angeführte motivierte und verstärkte Reproduktion durch Handlung findet bei Thomalla keine Erwähnung. Dieses Element findet sich jedoch bei Alexander von Rothe, einem Mediziner, der Operationen zu Lehrzwecken filmen ließ. Rothe war der Meinung, dass der Studierende durch Filme nicht nur lernen könne, anatomische Präparate identifizieren zu können, ihm könne sogar die richtige Schnitt-Technik mit Hilfe der filmischen Darstellung beigebracht werden.³

Es sollten noch über zehn Jahre vergehen, bis im Mai 1931 auf der internationalen Lehrfilmkonferenz in Wien der Begriff des Lehrfilms gültig definiert wurde. Als seine charakteristischen Merkmale wurden festgelegt: Die sogenannte Laufbildfolge musste einen einheitlichen Lehrinhalt in pädagogischer Form bieten, um Reflexionen anzuregen und Kompetenzen zu fördern. Der Film musste inhaltlich wertvoll sein, der Inhalt sollte auf keinen Fall etwas wiedergeben, was eine längere Betrachtung erfordern würde. Das gestalterische Element der Bewegung sollte sinnvoll eingesetzt werden, die Abfolge der gezeigten Vorgänge lückenlos nachvollziehbar sein und alle Inhalte sollten die Realität abbilden und nicht aus dem Reich der Fiktion stammen.⁴

Wenige Jahre später wurde 1936 in Anlehnung an den Erlass des Reichs- und Preußischen Ministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 6. Februar 1935 (RK 5563 W 1) festgelegt, dass „nur Vorgänge gezeigt werden, die unterrichtliche und wissenschaftliche Bedeutung haben, die Auswertung soll grundsätzlich jedem Hochschullehrer selbst überlassen bleiben. Titel sollen mithin auf ein Minimum beschränkt werden und sollen nicht den Charakter von wissenschaftlichen Erklärungen haben, sondern den Charakter von Kapitelüberschriften oder Inhaltsangaben“.⁵

Das Ziel, Filme institutionalisiert in Schule, Universität und Forschung zu verwenden, wurde mit der Gründung der *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* (RdfU) offiziell festgelegt. Der Film konnte nun ungehindert als Propa-

2 Thomalla, Curt: Die Verwertungsmöglichkeiten des medizinischen Lehrfilms. In: *Universum-Film* (Hg.): *Das medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Universum-Film-A.-G.* Berlin 1919, S. 14–29.

3 Rothe, Alexander von: Aseptische Kinematographie des blutigen Eingriffs. In: Ebd., S. 34–36.

4 Terveen, Fritz (Hg): *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland.* (Beiträge zur Filmforschung 3). Emsdetten (Westf.) 1959, S. 171–172.

5 Zierold, Kurt: *Der Film in Schule und Hochschule. Die amtlichen Bestimmungen über den Unterrichtsfilm.* Stuttgart 1936.

gandamittel in die Bildungsstätten transportiert werden und dort den Betrachtern zum Beispiel „Rassen- und Volkskunde“ nahebringen. Da der Film auch die Fantasie der Schüler und die Interaktion von Studierenden mit dem Lehrer oder Dozenten fördern sollte, wurden die meisten Filme als Stummfilme konzipiert, um die didaktische Aufgabe des Pädagogen oder Wissenschaftlers zu unterstützen. Kurt Zierold (1899–1989), einer der Mitbegründer des RdfU, versuchte den Unterrichtsfilm in ein konkretes didaktisches Konzept zu überführen. Er berichtete detailliert über den Einsatz des Filmes und wies darauf hin, dass die Filme altersentsprechend eingesetzt werden müssten. Jede Filmvorführung solle gut vorbereitet und auch im Nachhinein besprochen werden. Um die Gefühlswirkung des Filmes nicht zu stören, empfahl Zierold, während der Vorführung keine Analysen vorzunehmen; die Filmwirkung dürfe lediglich bekräftigt werden.⁶ Diese Anregungen beziehen sich vermutlich eher auf den schulischen Unterrichtsfilm als auf den Einsatz von Lehrfilmen in der Universität.

Auf welche Weise wurden nun die vorhandenen Filme didaktisch eingesetzt und auf welche Inhalte legte der Lehrkörper in Heidelberg wert? Am Beispiel eines bereits im Jahr 1925 aufgenommenen Stummfilms sollen die zeitgenössischen didaktischen Möglichkeiten und die sich daraus ergebende mögliche Vorführpraxis im medizinischen Unterricht betrachtet werden. Zur Verwendung dieses sowie eines weiteren Films konnten Zeitzeugen befragt werden, sodass neben der Analyse von Inhalt und Form auch der tatsächliche filmische Einsatz in Heidelberg dokumentiert werden konnte.

Die ersten der dort heute erhaltenen Filme erwarb die Heidelberger Anatomie von der *Reichsanstalt für den Unterrichtsfilm* bereits in den Jahren zwischen 1934 und 1940. Laut einer Bestandsliste aus dem Jahr 1935 gab es lediglich zwei Schmalfilmprojektoren und nur wenige Schmalfilme an der Medizinischen Fakultät Heidelberg.⁷ Die Vorführgeräte standen jedoch nicht in der Anatomie, sondern in der Physiologie und in der Medizinischen Klinik. Im anatomischen Institut wurde die Vorlesung damals nur mit dem Diaprojektor und dem Epidiaskop begleitet.⁸ Es gab zu dieser Zeit lediglich einen alten Filmprojektor, der nicht mehr zu gebrauchen war.⁹ Es ist nicht überliefert, ab wann die Anatomen wieder einen eigenen Apparat besaßen.

Gesichert ist jedoch die Tatsache, dass die Heidelberger Anatomen bereits seit Mitte der 1920er Jahre ahnten, dass der Lehrfilm in Zukunft ein unverzichtbares Medium werden würde. Erich Kallius (1867–1935), in der Zeit von 1921 bis 1935 Inhaber des Lehrstuhls für Anatomie und Direktor des

6 Zierold, Kurt: *Wesen und Werden des Unterrichtsfilms*. Stuttgart 1938.

7 Tolle, Wolfgang: *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht*. Berlin 1961.

8 UAH, IV, I, Nr. 31, B-2155/1: Studentenschaft an Rektorat. 13.9.1934.

9 UAH, IV, I, Nr. 31, B-2155/1: Dekan Medizin an Rektor. 2.4.1935.

Instituts, unterzeichnete 1924 ein Anschreiben aus der Feder der Organisation „Badische Lichtspiele für Schule und Volksbildung“, die die Einführung des Lehrfilmes institutionell betrieb. Die Organisation verbreitete ein Rundschreiben, in welchem die Hochschuldozenten aufgefordert wurden, „Bild und Film didactisch zu erforschen und ihnen in der Erziehungswissenschaft den in Zukunft gebührenden Platz anzuweisen“.¹⁰ Es scheint sich bei dem Schriftstück nur um eine Absichtserklärung gehandelt zu haben, denn in Bezug auf die Umsetzung dieser Forderung bleibt das Papier sehr oberflächlich. Es ist fraglich, ob die Heidelberger Wissenschaftler mehr als die Projektion der Sequenzen im Sinn hatten, oder ob sie die Aussichten des Lehrfilms tatsächlich fundiert erforschen und analysieren wollten.

Die frühen Filme im Bestand des Anatomischen Instituts sind zwischen knapp drei und sieben Minuten lang und beschäftigen sich mit Themen aus den Bereichen der Embryologie und der makroskopischen Anatomie. Drei von den vorliegenden fünf Filmen präsentieren röntgenkinematographische Inhalte: Zwei demonstrieren die verschiedenen Bewegungsmöglichkeiten der menschlichen oberen Extremitäten, ein weiterer den Breischluck und die durch Kontrastmittel sichtbar gemachte Peristaltik des Verdauungskanals einer Katze. Diese Filme zeigen Vorgänge, die bis dahin im Verborgenen lagen und nur durch den Einsatz von Röntgenstrahlung sichtbar dargestellt werden konnten. Ein anderer Film zeigt einen Mann mit entblößtem Oberkörper, der verschiedene Bewegungen vorführt, die darauf folgend im Röntgenbild dargestellt werden. Neben diesem didaktischen Mittel der Gegenüberstellung sind in zwei von fünf Filmen erklärende Zwischentitel in Gebrauch.

Von der *Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* erhielten die Heidelberger Anatomen zwei ungefähr fünf Minuten lange Filme: „*Die Entwicklung des Eies der weißen Maus*“ und den makroskopischen Anatomiefilm „*Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach*“; in beiden Filmen wurden Zwischentitel angewandt, um das Gesehene einzuleiten. Beide sind bereits vor dem Kauf und Vertrieb durch die RWU erstellt worden und wurden, wie insgesamt ein Drittel der vorhandenen Heidelberger Aufnahmen, in adaptierter Fassung angeboten. Die spätere Überarbeitung von einigen dieser Filme wurde notwendig, um zum Beispiel nationalsozialistische Symbole zu entfernen. Das bedeutet, dass der Fundus an Filmen also nicht komplett erneuert wurde, sondern dass der vorhandene Filmbestand lediglich im Laufe der Zeit nach den politischen Machtwechseln modifiziert wurde.

Der *Muskelmann* war bereits 1925 gedreht worden, er wurde 1936 für den Unterricht in der Hochschule durch die RdfU modifiziert. Zwischen 1940

¹⁰ UAH, IV,1,Nr. 31,B-2155/1: Badische Lichtspiele an das Rektorat der Universität. 18.7.1924.

und 1950 erwarb ihn die Universität Heidelberg und erst im Jahr 1955 kommentierte der Göttinger Anatom Erich Blechschmidt (1904–1992) den Film in Form eines üblichen Begleithefts. Dieser Film ist der älteste im Fundus; er soll folgend auch deshalb näher untersucht werden, weil er in drei Kopien vorliegt, vermutlich also eine große Bedeutung für die Heidelberger Anatomen besaß.

Arthur Friedel (1880–1944), der Herausgeber des zunächst knapp zehn Minuten langen Films, arbeitete mit Unterbrechung von 1908 bis 1936 als Assistent und später als Professor am Anatomischen Institut der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Daneben war er aber auch für die Berliner Hochschule für Leibesübungen tätig, an der Sportlehrer ausgebildet wurden. Theorie, Praxis und Geschichte der Leibesübung sollten hier vereint unterrichtet werden. Die angehenden Lehrer sollten auch in die Anatomie und die Konstitution des Menschen eingeführt werden. Für die Hochschule für Leibesübungen publizierte er im Jahr 1927 ferner das „Handbuch für Leibesübungen“. Friedels Hauptinteresse lag darin, seinen Lesern Anatomie und die Forschungsergebnisse aus der Gelenk- und Muskelmechanik zu vermitteln. Wie seine Vorbilder, legte Friedel den Schwerpunkt seiner Darstellung auf den Bewegungsapparat, die Ausrichtung des Körpers, „seiner Bewegung im Raume und der Bewegung seiner Teile“.¹¹

Da Friedel den Film „*Der Muskelmann Wilhelm Emter*“ ursprünglich für die Sportlehrer-Ausbildung erstellt hatte, musste eine Abänderung vorgenommen werden, um ihn auch einer medizinischen Hochschule anbieten zu können. Die Bildfolgen zeigen aneinander montierte Sequenzen von sportlichen Posen und Bewegungsabläufen in Normalgeschwindigkeit und Zeitlupe, angekündigt durch eingeblendete weiße, serifenlose Texte auf schwarzem Grund. Die Kamera war bewegungslos frontal in Augenhöhe auf Emter gerichtet. Die Nahaufnahmen wurden, sicherlich aus technischen Gründen, als Außenaufnahmen unter Ausnutzung von Tageslicht auf Zelluloid gebannt, die halbtotalen Einstellungen sind vor schwarzem Hintergrund mit künstlichem Licht aufgenommen.

Der Darsteller Wilhelm Emter war Artist. Sein durchtrainierter Körper erscheint auch heute noch ideal, um das Muskelspiel an Schultergürtel, Arm, Bauch und Rücken zu demonstrieren. Die Szenen wurden einfach aufgenommen und scheinen, quasi ohne Trick und doppelten Boden, die besonderen Befähigungen des Artisten Emter ins rechte Licht rücken zu wollen. Der direkte Vergleich der Aufnahmen des lebenden Körpers mit den Körperspendern aus dem makroskopischen Präparierkurs sollte den Studierenden einen plastischen Eindruck verschaffen, wobei die Verwendung von Zeitlupenauf-

11 Friedel, Arthur: Handbuch der Leibesübungen. Anatomie. 1. Knochen und Gelenklehre. Berlin 1927.

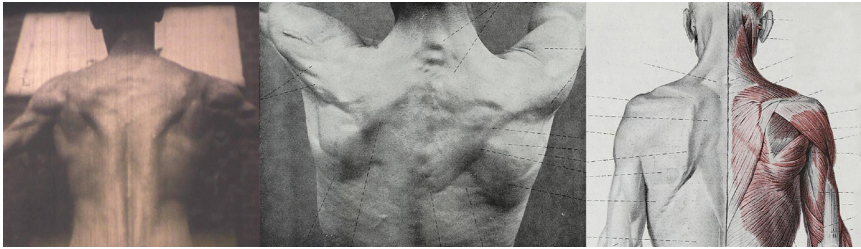


Fig. 1: Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach, Standbild, mit freundlicher Genehmigung durch die Technische Informationsbibliothek der Universität Hannover.

Fig. 2 und 3: Anatomie des Menschen: ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte: Bewegungsapparat. Heidelberg, 1921. Abb. 133 und 131.

nahmen eine genaue Analyse der Form und Funktion von bestimmten Muskeln ermöglichte.¹² Die außergewöhnliche Fähigkeit Wilhelm Emters, normale Bewegungsmöglichkeiten des menschlichen Körpers übertrieben und überdeutlich auszuführen, unterstützte dieses Lernziel.

Aus heutiger Perspektive auffallend ist die Dauer der eingeblendeten Zwischentitel. Ihre Einblendung erscheint sehr lang und konnte auch als Mittel zur Unterbrechung dienen, da der Film in dieser Zeit mühelos angehalten werden konnte, um kommende, einzelne Sequenzen kurz einzuleiten. Dies gab den Studierenden die Möglichkeit, die einzelnen Handlungen bewusst wahrzunehmen und mit ihrem bereits gespeicherten Wissen abzugleichen. Es erscheint deshalb wahrscheinlicher, dass den Studierenden der Film erst nach einer einführenden Vorlesung vorgeführt wurde, und dass er nicht als Einleitung in das Thema diene. Emter wird im Film zum lebenden Abbild eines anatomischen Präparates und darüber hinaus perpetuiert er die anatomische Abbildungstradition dieser Zeit. Friedel bezieht sich mit der Auswahl dieser Posen eindeutig auf Hermann Braus und sein Lehrbuch „Anatomie des Menschen“ (Figur 1–3). Braus beschreibt variationslose und emotionslose Fakten und scheint als ideale und konstante Mittelform die entsprechenden anatomischen Informationen verdichtet darzustellen.

In der Entstehungszeit des Films wurde auch in Heidelberg Wert auf Sport und seine Wirkung auf den menschlichen Körper gelegt. Im Sommersemester des Jahres 1925 wurde die Vorlesung „Der Einfluss von Leibesübungen auf die Körperbildung mit Vorstellung Lebender“ des Hygienikers Ernst Gerhard Dresel (1885–1964) und Hermann Hoepkes (1889–1993), damals noch Assistent im Anatomischen Institut, angeboten.¹³ Der Film über den „Muskel-

¹² Blechschmidt, Erich: Der Muskelmann Wilhelm Emter aus Lörrach. Institut für den wissenschaftlichen Film. Göttingen 1955.

¹³ Vorlesungsverzeichnis Sommersemester 1925: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/VV1923SSbis1925SS/0132>.



Fig. 4: Student präsentiert im Innenhof der Heidelberger Universität seine Rückenmuskulatur.

mann Wilhelm Emter“ wurde jedoch erst später erworben. Vielleicht wurde der Film gekauft, um Vorführungen von einbestellten Personen zu sparen, aber auch ein Zusammenhang mit dem im Jahr 1936 erschienenen Buch von Hoepke „Das Muskelspiel des Menschen“ ist denkbar.

In den 1970er Jahren wurden, wie zuvor in den 1920er Jahren, tatsächlich wieder echte Sportler eingeladen, die den Studierenden die Bewegungsmöglichkeiten der Muskeln demonstrieren sollten. Im Rahmen der Unterrichtseinheit „Bewegungsapparat“ wurden die Vorführungen der „Muskelmänner“ direkt in die Vorlesung integriert. Sie konnten ihre besonderen Fähigkeiten in den Pausen zwischen den einzelnen Erklärungen, unter Berücksichtigung des Tempos des Dozenten, darbieten. Um den professionellen *Body Buildern* zu präsentierenden Muskelpartien kenntlich zu machen, wurden zusätzlich großformatige Lehrtafeln aufgehängt. Diese zeigten auf bunten Bildern die jeweiligen Muskelpartien, die der Sportler spielen lassen sollte. Ausser den lebenden Demonstrationsobjekten zeigte Hoepke in seinen anatomischen Lehrveranstaltungen aber auch in Heidelberg aufgenommene Fotografien. Auf diesen waren freizügige Medizinstudenten und ihr Muskelrelief zu sehen, die mutmaßlich im Innenhof der alten Anatomie in der Heidelberger Brunnengasse aufgenommen worden waren (Fig. 4). In der Regel erfolgte die live-Präsentation der Muskeln, ebenso wie die Filmvorführung, erst am Ende der gesamten Vorlesung, wenn die Studierenden bereits einordnen konnten, was sie zu sehen bekamen.

Nicht alle Dozenten verwendeten Filme, sei es, dass sie die Technik nicht bedienen konnten, sei es, dass sie unabhängig von weiteren Personen agieren wollten, die folgerichtig als Vorführer die Vorlesung hätten begleiten müssen. Diese Mitarbeiter waren meist Sektionsgehilfen oder Hausmeister, die sich in das Verfahren der Vorführung einarbeiten mussten. Manchem erschien

die Technik auch nicht stabil genug, um verlässlich darauf aufbauend den Unterricht zu gestalten.

Heutzutage werden weder „Muskelfilme“ noch echte Muskelmänner im Anatomieunterricht gezeigt. Der durch eine große Anzahl von teilnehmenden Studierenden bedingte Frontalunterricht wird jedoch durch Abbildungen oder durch aus der Praxis vortragende Kliniker bereichert.

Die nach dem „*Muskelmann Wilhelm Emter*“ angeschafften Filme sind größtenteils mit der Technik der Röntgenkinematographie oder der Mikrokinematographie hergestellt worden. Möglicherweise waren keine anderen Filme im Angebot oder die Filme sollten den Unterricht mit Inhalten ergänzen, die den Studierenden entweder gar nicht oder nur mit großem personellen oder Sachaufwand nahe gebracht werden konnten.

Filme im anatomischen Unterricht der 1970er Jahre

Ein Film im Heidelberger Fundus sticht aus der Gruppe der später gekauften Filme heraus, denn er dokumentiert weder mikroskopische noch röntgenkinematographische Vorgänge, sondern er dient dem Betrachter als Anleitung zur Präpariertätigkeit. Die Heidelberger Anatomin Christine Heym (1932–2011) demonstriert in diesem Film für die Studierenden die Präparation der Faserungen des Gehirns. Die Ausführung wurde in den späten 1970er Jahren in Heidelberg auf Ton-Farb-Film gebannt und vom *Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF)* vertrieben, um dem Ungeübten eine Anleitung an die Hand zu geben, die erwünschten Strukturen rasch und korrekt darzustellen.

Der Zeitmangel im makroskopischen Präparierkurs wurde hier zum Anlass genommen, mithilfe von unterschiedlichen filmischen Techniken einen optischen Leitfaden zu erstellen. Die ersten Szenen zeigen die Wissenschaftlerin vor einem Tisch stehend, in der Hand ein Gehirn, welches sie vor den Augen der Zuschauer vorsichtig aus dem Eimer nimmt, um es auf dem Tisch zu legen. Das benötigte Werkzeug wird vorgestellt, jeder Schritt wird durch eine kurze Trickfilmsequenz flankiert. Abwechselnd werden so das echte Gehirn und die Animation verwendet, um Schritt für Schritt den Zuschauern ein Vademekum darzureichen. Die Präparationsszenen zeigen in Nahaufnahme die Hände der Anatomin, sie arbeitet sich langsam, aber beharrlich durch die Formationen.

Auch hier konnte durch eine Befragung von Zeitzeugen das oben bereits genannte Prinzip der „Vorführung nach Vorlesung“ bekräftigt werden. Der Film wurde erst nach einer Einführung gezeigt, so dass anzunehmen war, dass die Studierenden bereits wussten, welche Strukturen sie erwarten würden. Diese didaktische Vorgehensweise nach dem Motto, „Wir sehen nur

Dinge, die wir bereits kennen und erwarten“, wird bis heute in vielen anatomischen Instituten als *Gold-Standard* angesehen.

Warum aber ging der Gebrauch der Filme schon ab den 1980er Jahren in der Heidelberger Anatomie drastisch zurück, obwohl doch durch den Einsatz von Tonfilm sogar eine gleichzeitige akustische Sinndeutung des Gesehenen erfolgen konnte? In den ungefähr 40 Jahren, in denen Filme als Medium im anatomischen Unterricht im Einsatz waren, sollte unter anderem das Unsichtbare sichtbar gemacht werden: Eine Entmystifizierung der Verdauungsvorgänge erfolgte durch die Technik der Röntgenaufnahmen, die Bestandteile des Blutes konnten durch die Mikrokinematographie sichtbar miteinander agieren, jeder Zuschauer blickte als Zeuge und analysierender Wissenschaftler durch das Mikroskop und deutete mutmaßlich ohne das sonst erforderliche technische Vorwissen den filmisch beschleunigten Bewegungsakt. Diese Illusion eines durch Anschauung, und nicht durch Verständnis erworbenen Wissens konnte nur durch Expertenwissen der Dozierenden aufgedeckt werden.

Blickt man auf die Ausbildung der Mitarbeiter, die in Heidelberg bis in das beginnende 21. Jahrhundert hinein Filme verwendeten, fällt auf, dass Sie oft zu den sehr erfahrenen Dozenten gehörten. Bestätigt wird diese Annahme durch die Aussage eines Wissenschaftlers, der in den 1970er Jahren unterrichtete. Filme konnten nur von sehr kenntnisreichen Mitarbeitern eingesetzt werden, denn ohne dieses Verständnis war es unmöglich, als Vorführer den Inhalt der Filme zu verstehen und zugleich die dort gezeigten Abläufe zu kommentieren. Je minimalistischer der Aufwand im Einsatz der didaktischen Mittel (zum Beispiel Untertitel oder später die Verwendung von Ton) im Film, desto größer musste der Einsatz des Lehrpersonals sein, um die Bilder zu verstehen und zu überprüfen und die Hierarchie zwischen Lernenden und Lehrenden zu bewahren.¹⁴

Mit dem Weggang der Dozenten, die diese Inhalte verinnerlicht hatten, wurde der Gebrauch des Mediums Film im Unterricht eingestellt. Dies bewahrheitet sich auch im Gebrauch der neuen Lehrmittel wie Computer. Es zeigt sich die Abhängigkeit der Verwendung in Relation zum Lehrenden, zu seinen Erfahrungen und Neigungen. Der frei gewählte Einsatz der Filme kann demnach nicht unbedingt und ausschließlich als zeit-, sondern er sollte auch mehr oder minder als personenabhängig angesehen werden.

Bis vor kurzem wusste keiner der heutigen Dozierenden von der Existenz der Filme, teilweise sind ihre Inhalte ebenso überholt wie die Art und Weise der Präsentation, sie wirken heutzutage altbacken. Selbst die wenigen Tonfilme, die ohne weitere Erklärungen vorgeführt werden könnten, erscheinen durch äußere Merkmale wie Farbstich, überholte Kameraeinstellungen und

14 Reichert, Ramon: Im Kino der Humanwissenschaften. Bielefeld 2007.

technisch einfachsten Trickfilm überholt – ein Eindruck, den triviale Accessoires der gezeigten Personen wie Brillen oder Kleidung, heute als altmodisch geltende Frisuren oder ebenso aus der Mode geratene Musik verstärken. Der Film „Rehabilitation durch Koronarchirurgie“ aus den 1960er Jahren steht exemplarisch für die genannten Merkmale, fällt aber auch durch inhaltlichen Anachronismus auf. Die Pharmafirma Schwarz konzipierte diesen Film darüber hinaus sicherlich nicht als Lehrfilm. Fragwürdig erscheint vor allen Dingen die Betrachtung klinischer Interventionen unter dem Aspekt der volkswirtschaftlichen Bilanz. Diese Anschauung widerspricht der modernen Vorstellung vom Modell einer Arzt-Patienten-Beziehung, in welchem der paternalistische Ansatz zugunsten einer gleichberechtigten Beziehung aufgegeben wurde.

Weitaus gravierender als Filme, die inhaltlich überholt sind, ist die Tatsache, dass die reine Anschauungsdidaktik unzeitgemäß erscheint. Werden die traditionellen Vorlesungen noch im Stil eines Frontalunterrichts abgehalten, so sind neu entwickelte Einheiten wie die *Virtuelle Anatomie* oder der *Sonografie-Kurs* in Heidelberg als Kleingruppenarbeit angelegt. Filme ergänzten den Frontalunterricht, sie dienten der Vertiefung durch Repetition und waren Basis eines typischen Kognitivismus: Einsicht und Erkenntnis, lernen am Modell. Dieser eher Pseudo-Konstruktivismus zu nennende Ansatz ermöglicht eine Illusion des persönlichen Erfahrens und gestattet lediglich eine Interpretation. Eine echte Interaktion wird unmöglich durch den starren Ablauf einer Filmvorführung. Dieses Verfahren kommt eher Studierenden entgegen, die Wissen ansammeln und nach dem Testat wieder vergessen. Die Lehre in der Anatomie heute soll eine Mischung zwischen Auswendiglernen und Verstehen anbieten, ein Lernen, das Entdecken fördert. Der moderne Einsatz von Medien erfolgt oft schon im Hinblick auf das spätere Agieren mit Patienten, als motivierende Werkzeuge können neben den traditionellen Modellen digitale Daten eingesetzt werden. Der Einsatz von diesen Lehrmitteln, die bereits dem klinischen Alltag entstammen, bedeutet aktives Einarbeiten anstelle des passiven Zuschauens; es erfordert erheblich größere kognitive Leistungen als das reine Anschauen von Filmen.

Resümee

Die vorherrschende Medienpädagogik des beginnenden 20. Jahrhunderts wurde geprägt durch den Fortschrittsglauben, den Glauben an die neue Technik und durch politische und gesamtgesellschaftliche Entwicklungen.¹⁵ In Heidelberg sollten, wie an den anderen Universitäten, Lehrfilme zur Ver-

¹⁵ Süss, Daniel; Lampert, Claudia; Wijnen, Christine: Medienpädagogik. Ein Studienbuch zur Einführung. Wiesbaden 2013.

anschaulichung von Lerninhalten eingesetzt werden, aber auch, um den Forschergeist der Studierenden zu wecken. Seit Jahren kommen indes keine Filme mehr zum Einsatz. Es kann angenommen werden, dass der Untergang einer einstmals äußerst wichtigen Technik in Heidelberg auf mehrere Faktoren zurückzuführen war: In der Vergangenheit war die Verwendung von Filmen stark dozentenabhängig, zudem konfligierte sie mit der seit einigen Jahren geltenden Auffassung, dass neu gestalteter, passiver Frontalunterricht nicht mehr zeitgemäß sei. Dies wird unterstrichen durch die gesellschaftspolitische Ansicht, dass Lernen nicht mehr mit Anstrengung verbunden werden soll, sondern Inhalt – verbunden mit Spaß und spielerischen Elementen – in Form des sogenannten „Edutainment“ den Lernenden dargereicht werden kann. Legten die Wissenschaftler und Politiker früher Wert auf einen Anschauungsunterricht, so wandelten sich die pädagogischen Leitlinien spätestens seit den 1970er Jahren. Sollten die standardisierten Filme in den Jahren zuvor Lernprozesse gewissermaßen einleiten, vertritt heutzutage die Lerntheorie unter anderem die Vorstellung, dass nach der Einleitung unbedingt eine handelnde Auseinandersetzung erfolgen sollte, um Erlerntes vertiefen und eine Transferfähigkeit entwickeln zu können.¹⁶

Das Gros des Filmmaterials ist heute eher von medizinhistorischem Interesse. Darüber hinaus passen einige Filme nicht mehr in das heutige Curriculum eines anatomischen Instituts; sie gehören zu anderen vorklinischen Disziplinen wie der Physiologie. Die Zukunftsvisionen von Curt Thomalla, dass der kinematographische Projektionsapparat „in wenigen Jahren sicherlich neben keinem Katheder ... mehr fehlen“ würde, erwies sich nicht als dauerhaft. Nach 40 Jahren mehr oder minder intensiver Verwendung spielt der Film im medizinischen Unterricht in Heidelberg keine Rolle mehr.¹⁷

Ich bedanke sehr herzlich bei Herrn Albert Landsberger und Herrn Alfred Völkl für die freundlichen Gespräche über die historische Vorführpraxis.

16 Petko, Dominik: Einführung in die Mediendidaktik. Weinheim 2014.

17 Thomalla, Curt: Der Film im Dienste des medizinischen Lehrbetriebs der Universitäten. In: Universum Film (Hg.), Der Film im Dienste von Wissenschaft, Unterricht und Volksbildung. Berlin 1919, 33–38.

Lehren und Werben

Ein Blick auf einen Produzenten wissenschaftlicher Industriefilme: die Bayer-Filmstelle, 1924–1944

Für Kinobesucher und Kinobetreiber existierten die Filme, die in Vor- oder Beiprogrammen der Zwischenkriegszeit zur Ansicht kamen, ganz einfach. Es gab sie, und sie wurden gezeigt. Was für die allgemeine Filmindustrie selbstverständlich ist, nämlich dass sie Filme produziert, die vermarktet werden, trifft auf viele Vor- und Beiprogramm-Filme nicht zu. Sie wurden auf Kosten der Auftraggeber produziert, kostenlos gezeigt oder manchmal sogar nur gegen eine weitere Bezahlung durch den Auftraggeber erneut auf eine Leinwand gebracht. Wer stand hinter diesen Gebrauchsfilmen? Was waren die Gründe dafür, dass Menschen oder Institutionen in ihre Herstellung investierten? Wie wurden diese „message pictures“, also Auftragsfilme mit einer speziellen Botschaft, auf das jeweilige ebenso spezifische Publikum, für das sie gemacht wurden, ausgerichtet?

Dieser Fragestellung, die die vorhergehenden inhaltlichen Filmanalysen in einen weiteren Rahmen zu stellen versucht, sollen die folgenden Seiten gewidmet sein. Unsere Studie ist gebunden an die Voraussetzungen, die jeglicher historischen Arbeit zugrunde liegt, d.h. dem Zugang zu Quellen. Das Firmenarchiv der Bayer AG bietet dafür ideale Voraussetzungen, weil dieses Privatarchiv auf der einen Seite über eine beachtliche, zum großen Teil digitalisierte Filmsammlung verfügt, und auf der anderen Seite Historikern/Innen großzügig Zugang gewährt.¹ Es geht also im Folgenden um eine exemplarische Fallstudie zu einigen industriellen Gebrauchsfilmen, deren Grundkonzept allerdings weitgehend dem klassischer Lehr- und Aufklärungsfilme entsprach. Zunächst wird das Entstehen der Filmstelle Bayer in der Zwischenkriegszeit beleuchtet, um dann einen genaueren Überblick über die dort produzierten Filme zu geben, und schließlich näher auf die interne Organisation der Durchführung von Gebrauchsfilm Veranstaltungen einzugehen.

1 Mein Dank geht hier insbesondere an Herrn Peter Frings von dem Bayer Archives Corporate History Service, der meine Archivrecherche ohne Grenzen unterstützt hat und wertvolle Digitalisierungs- und Archivierungsarbeit in Leverkusen leistet.

Zur Entstehung der Filmstelle Bayer: 1924–1944.

Nach dem Ersten Weltkrieg begann eine kleine Anzahl von großen Industrieunternehmen in der westlichen Welt, eigenständig oder mit der Hilfe von Produktionsfirmen, sogenannte Industrie- und Werbefilme herzustellen.² Selbst die hervorragende *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*³ geht jedoch auf den dem Industriefilm gewidmeten Seiten nicht weiter auf die Filmproduktion der deutschen pharmazeutischen Industrie ein. Die Filmarbeit begann für Bayer, eines der führenden deutschen pharmazeutischen Unternehmen, das seine Weltmarktposition mit dem Ende des Ersten Weltkriegs eingebüßt hatte,⁴ im Jahr 1924, als die Direktion bei der damals schon sehr regen Filmabteilung der Stahlfirma Krupp AG in Essen⁵ einen vierteiligen Werksfilm über die verschiedenen Betriebe des Leverkusener und Elberfelder Werkes in Auftrag gab.⁶ Das Drehbuch für den Film hatte der damalige Leiter der Abteilung für Bildungswesen, Dr. Caspari, verfasst, was dazu führte, dass der Film firmenintern als „der Caspari-Film“ bezeichnet wurde. Auch ein erster Lehrfilm für Bayer entstand bei Krupp. Der Film *Die Kleidermotte* (1924) behandelt die Biologie des Insekts, und geht dann auf die Abwehr des Schädling von Textilien durch Anwendung des von Bayer entwickelten farblosen Farbstoffs *Eulan* ein. Neben Werk- und Lehrfilmen entstanden dann ab der Mitte der 1920er Jahre auch sogenannte populäre Werbefilme, d.h. kurze, ein- bis fünfminütige, produktbezogene Filmanzeigen, die von der New Yorker Niederlassung der Firma insbesondere nach Lateinamerika transportiert wurden und dort bis heute dem Volksmund („es bueno, es Bayer“) in Erinnerung blieben.

- 2 Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam 2009. Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*. Berlin 2007.
- 3 Kreimeier, Klaus; Ehmann, Antje; Goergen Jeanpaul (Hg.): *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2 Weimarer Republik 1918–1933*. Stuttgart 2005. Insbesondere: Goergen, Jeanpaul, „Industrie und Werbefilme“, ebd., S. 33–38 und Goergen, Jeanpaul: „In filmo veritas! Inhaltlich vollkommen wahr. Werbefilme und ihre Produzenten“, ebd., S. 348–63.
- 4 Cramer, Tobias: *Die Rückkehr ins Pharmageschäft. Marktstrategien der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co. in Lateinamerika nach dem Ersten Weltkrieg*. Berlin 2010; Plumpe, Gottfried: *Die I.G. Farbenindustrie AG. Wirtschaft, Technik und Politik 1904–1945*. Berlin 1990.
- 5 Köhne-Lindenlaub, Renate: *Filme von Krupp. Anmerkungen zu ihrer Entstehung, Nutzung und Überlieferung*. In: Rasch, Manfred; K.P. Ellerbrock; R. Köhne-Lindenlaub und H.A. Wessel (Hg.), *Industriefilm – Medium und Quelle. Beispiele aus der Eisen und Stahlindustrie*. Essen 1997, S. 41–58.
- 6 Die folgende Schilderung basiert im Wesentlichen auf: Bayerarchiv, Dr. Weintraud, Chronologische Darstellung der Entwicklung der Bayer-Filmstelle, unveröffentlichtes Manuskript, 46 Seiten, o.D.

Als die medizinische Abteilung der Kulturfilmabteilung der UFA in der Mitte der 1920er Jahre in finanzielle Schwierigkeiten geriet, reiste der Mitarbeiter und Leiter des Filminstituts der Charité in Berlin, Dr. Emil von Rothe, nach Hoechst und Leverkusen, um mit den Vertretern der pharmazeutischen Industrie 1925 eine Gesellschaft für den medizinischen Lehrfilm zu gründen, die die Herstellung von medizinischen Unterrichtsfilmen unterstützen sollte. In Leverkusen verhielt man sich zunächst abwartend, in Hoechst hingegen begann der Leiter der pharmazeutischen Abteilung, Dr. L. Lautenschläger, intensiv mit der UFA-Kulturfilmabteilung zusammenzuarbeiten. Im Rahmen dieser Zusammenarbeit wurde eine Reihe pharmazeutischer Lehrfilme koproduziert, die sich ausschließlich mit den physiologischen Wirkungen von bekannten Arzneistoffen und Anästhetika, wie z. B. Desencin, Hypophysin oder Novocain, beschäftigten. Anfangs wurden die in den Hoechster biologischen Laboratorien aufgenommenen Filme noch in Berlin fertiggestellt, aber bereits 1926 wurde zunächst ein Provisorium, bald darauf ein dreistöckiger Neubau angelegt, der allen Erfordernissen zur Herstellung wissenschaftlicher Stummfilme entsprach. Die Leitung dieser *Filmstelle Hoechst* wurde von W. Rahn, dem nun bei Bayer angestellten, ehemaligen Verkaufsleiter der Firma Casella übernommen, und 1927 durch einen wissenschaftlichen Betreuer, Dr. Oskar Wagner, erweitert. Wagner war der vormalige erste Mitarbeiter von Rothes in Berlin und hatte ausgiebige Filmerfahrung bei der UFA gesammelt. Als gelernter Tierarzt und Parasitologe entwickelte er eine filmschöpferische und wissenschaftliche Tätigkeit in Hoechst. Er war Regisseur zahlreicher pharmazeutischer und parasitologischer Filme, die in der untenstehenden Tabelle zusammengefasst sind. Insbesondere begann Wagner ab 1929, die Naturaufnahmen durch Mikrofilmaufnahmen und sog. Trickfilm-Techniken zu bereichern, und somit dem Medium Film eine eigenständige, veranschaulichende Funktion zu verleihen.⁷ Der leichte Zugang zu den firmeninternen pharmazeutischen und serologisch-bakteriologischen Abteilungen, sowie enge Verbindungen zu den Kliniken, in denen die Medikamente getestet wurden, ermöglichten es der Filmstelle, ungewöhnliche und attraktive wissenschaftliche Filme zu produzieren, die weite Verbreitung in Distributionswegen fanden, auf die später noch einzugehen ist. Ab 1933 kamen sowohl Farbfilm als auch Farbdiaspositive und Farbfotos zu der ehemaligen schwarz-weiß Stummfilm-Herstellung hinzu. Die Filmformate waren sowohl 35 mm Normalfilm als auch 16 mm Schmalfilm. Die Länge der Filme schwankte zwischen 500 und 1000 Metern. Das entsprach mit 18 bis 36

7 Wagner, Oskar: The Cinematograph in the Service of Medical and Biological Research in Medicine in its Chemical Aspects. In: Reports from the Medico-Chemical Research Laboratories of the IG Farbenindustrie Aktiengesellschaft 2 (1934), S. 391-404.

Minuten Vorführzeit einem klassischen Beiprogramm oder Lehrfilmformat.⁸ Ein Langfilm von 1000 Metern wurde gemeinsam mit dem *Staatlichen Institut für Experimentelle Therapie* in Frankfurt über Salvarsan gedreht. Für die Verwendung der Filme sowohl durch Hoechst als auch durch Bayer waren die Leiter der Filmstellen verantwortlich. W. Rahn beauftragte den Leiter des Bayer-Pharma-Büros, Dr. Schnücke, damit, in Südwestdeutschland vor Klinikern der großen Städte die vorhandenen pharmakologischen Filme mit einem erläuterndem Vortrag vorzuführen, worüber dann in der Fach- und Tagespresse berichtet wurde.

Nachdem Hoechst anfänglich allein für die Produktion wissenschaftlicher Werbefilme tätig gewesen war, begann Bayer Leverkusen ab 1927/28 auch zunehmend, in die Filmproduktion einzugreifen (siehe die Tabelle 1). Bayer ließ im Gegensatz zu Hoechst 1928 fünf kurze populäre Werbefilme durch den bekannten Werbefilmspezialisten Julius Pinschewer⁹ in Berlin produzieren – *Sindbad der Seefahrer*, *Der besiegte Zauberer*, *Don Pancho*, *Falstaff*, *Stierkampf* – die mit einem synchron arbeitenden Plattenspieler ergänzt wurden. Nachdem in Leverkusen bereits seit 1925 im Hörsaal des Hauptgebäudes eine Filmkabine eingerichtet worden war, wurde die Ausstattung in Leverkusen, der Zeit folgend, vervollkommenet, und ab 1935 stand auch in einem der großen, repräsentativen Sitzungs-Säle ein gut ausgerüsteter Vorführraum zur Verfügung. Als Vorführer wirkte zunächst ein Meister aus der Elektro-Werkstatt aushilfsweise. Ab 1929 wurde ein technischer Assistent angestellt, der von da an ausschließlich für die Filmbelange zuständig war.

Nach einer Restrukturierung der Verkaufsabteilungen im Jahr 1929 fielen die Filmbelange immer mehr in die Zuständigkeit der kaufmännischen Abteilung, was schließlich 1934 zur Gründung der selbstständigen *Filmstelle Bayer* führte. Bereits 1930 hatte die Pharmazeutische-Freitagskonferenz in Leverkusen beschlossen, intern nur noch 16 mm Filmapparate zu benutzen, was durch den seit demselben Jahr von AGFA vermarkteten „Movevector 16 A“ ziemlich einfach zu verwirklichen war.

Der wesentliche Wendepunkt für die Filmproduktionspolitik bei Bayer kam durch ein „filmisches Intermezzo“ im Jahre 1931.¹⁰ Zum 70. Geburtstag von Prof. Dr. Carl Duisberg, des Vorsitzenden des Verwaltungsrats, und des Leiters der Verkaufsabteilung, Dr. h.c. Rudolf Mann, hatte die Firma als Festgabe für ihre Direktoren je einen Film produziert. Carl Duisberg erhielt sein *curriculum vitae* auf einen Trickfilm gebannt. Für Dr. Mann hatten alle

8 Wenn man für Normalfilm (NF) eine Vorführungsgeschwindigkeit von 24 Bildern pro Sekunde anlegt, können 100 m Film in eine Spielzeit von 3,6 Minuten umgerechnet werden.

9 Loiperdinger, Martin: Julius Pinschewer. Klassiker des Werbefilms. Berlin 2010. Amsler, André: ‚Wer dem Werbefilm verfällt ist verloren für die Welt‘. Das Werk von Julius Pinschewer 1883–1961. Zürich 1997.

10 Weintraud, S. 10.

Verkaufsorganisationen des In- und Auslands je einen, nach eigenen Ideen gedrehten Filmstreifen aus ihrem Wirkungsbereich nach Leverkusen geschickt. Diese wurden erneut mit Hilfe der Firma Pinschewer zu einem Film montiert, der nun die weltumspannende Verkaufsorganisation von Bayer zur Darstellung brachte. Im Anschluss an diese internen Verwendungen entstand ein neuer kurzer Werbefilm, *Die drei Kavaliere (1932)*, der erneut von Pinschewer in Berlin gezeichnet wurde. Nun war die Zeit gekommen, die eigene Filmzentrale Bayer Leverkusen unter der Oberleitung von Dr. Krebs aus der wissenschaftlichen Abteilung auszugliedern. Um die Filmproduktion in die Nähe der professionellen Filmproduktionsstätten und in die Hauptstadt zu bringen, etablierte die Film-Zentrale sich im fünften Stock des Bayer-Hauses am Kurfürstendamm in Berlin und man stellte die professionelle Cutterin Eva Mord ein. Da es aber sehr schnell zu Unstimmigkeiten kam, wurde die Filmzentrale bereits 1934 nach Leverkusen zurückgeführt. In der Dekade zwischen 1932 und 1942 entstanden unter der Produktionsleitung von Bayer mehr als 60 Filme, die hier nicht im Einzelnen besprochen werden können, die aber in der untenstehenden Tabelle aufgeführt sind.

Bayer-Filme im Gebrauch

Die Entwicklung der Bayer Filmproduktion nach 1930 führte zur Jahreswende 1935/36 zum ersten Mal zu der Aufstellung eines eigenen Filmverzeichnisses. Gedruckt auf knapp 100 Seiten enthält diese Zusammenstellung nicht nur einen (unvollständigen) Katalog der Filmproduktion. Das Verzeichnis ist ein umfassendes firmeninternes Memo, das sowohl der Frage nachgeht, was der Film für das Unternehmen bedeutet und die verschiedenen Filmarten expliziert, als auch Richtlinien für die Mitarbeiter präsentiert, wie Filmveranstaltungen durchzuführen seien, einschließlich Musterverträgen und Einladungsvorlagen. Kurz gesagt, es handelt sich um performative Vorschriften, die zwar nicht dokumentieren, wie die Veranstaltungen in Wirklichkeit ablaufen, aber dennoch Anhaltspunkte dafür liefern, wie sie aussehen sollten.

Eingangs verweist das Verzeichnis darauf, dass es sich „um eine Übersicht der Kampfmittel, die wir auf dem wichtigen Gebiet der Filmwerbung einsetzen können“, handelt.¹¹ Mitarbeiter und Leser werden darauf hingewiesen, dass das Verzeichnis streng vertraulich und nur für den Dienstgebrauch bestimmt sei, und dass es „nicht aus den Arbeitsräumen mitgenommen werden soll“.¹² Was der Film für das Unternehmen bedeutet, wird kurz an einigen Zahlen belegt: Im Jahr 1933 hatten die deutschen Lichtspieltheater rund 250 Millionen Besucher, jeder Deutsche war durchschnittlich 6,8 mal pro Jahr im

¹¹ *Bayer-Filme Aufstellung Jahreswende 1935–36*, ohne Paginierung.

¹² Ebd.

Tabelle 1: Filmverzeichnis der von Hoechst / Bayer zwischen 1924 und 1945 produzierten Gebrauchsfilme.

Titel	Jahr	Genre	Regisseur	Produkt / Thema	Produzent	Länge / Koproduktion
Caspari-Film	1924	Werkfilm	Caspari	Werke Leverkusens	Bayer / Krupp	4 Rollen
Die Kleidermotte	1924	SA/T		Eulan	Bayer / Krupp	
Aspirin-Trickfilme	1920er	PA		Aspirin	Bayer subsidiaries US	
Desencin	1926	SA/T	O. Wagner	Desencin (Blutdruck)	Hoechst / Bayer	
Rivanol	1926	SA/T	O. Wagner	Rivanol (Desinfektion)	Hoechst / Bayer	NF/SF 977m
Hypophysin	1926	SA/T	O. Wagner	Hypophysin (Gynäkologie)	Hoechst / Bayer	NF/SF 730m
Novocain	1926	SA/T	O. Wagner	Novocain (Betäubungsmittel)	Hoechst / Bayer	NF/SF 692m
Suprarenin	1926	SA/T	O. Wagner	Suprarenin (Blutdruck)	Hoechst / Bayer	NF/SF 690m
Campherlösung Hoechst	1927	SA/T	O. Wagner	Campher-Sol.	Hoechst / Bayer	NF/SF 1042m
Das neue Schlafmittel Novonal	1927	SA/T	O. Wagner	Novonal (Schlaf)	Hoechst / Bayer	
Einstellung und Untersuchung der zur Serumgewinnung dienenden Pferde	1927	SA/T		Diphtherie Serum	Hoechst / Bayer	
Alt-Tuberkulin Koch	1927	SA/T		Tuberculin	Hoechst / Bayer	NF 483m
Darstellung des Tetanus-Toxins zur Immunisierung der Pferde	1927	SA/T	O. Wagner / Pr. Bieling	Tetanus	Hoechst / Bayer	
Herstellung des Diphtherie-Antitoxins (Behrings Diphtherie Heilmittel Hoechst)	1927	SA/T		Diphtherie Serum	Hoechst / Bayer	NF/SF 690m
Ratten und ihre Bekämpfung	1927	SA/T			Bayer: Pflanzen- schutzabteilung	
Bilder aus dem deutschen Weinbau	1927	SA/T		Nosprasi, Gralit, Aresin	Bayer: Pflanzen- schutzabteilung	SF 466m
Falstaff	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Sindbad der Seefahrer	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Der besiegte Zauberer	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	

Don Pancho	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Stierkampf	1928	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	
Skorpion	1928	SA/T			Hoechst / Bayer	
Salvarsan, seine Herstellung, staatliche Prüfung und klinische Anwendung	1928	SA/T		Salvarsan	Hoechst / Bayer / Behring	NF/SF 1980m
Chemotherapeutische Untersuchungen zur Amöbenruhr	1929	SA/T	O. Wagner	Rivanol	Hoechst / Bayer	NF/SF 770m
Die Bilharzia des Wassergeflügels	1929	SA/T	O. Wagner		Hoechst / Bayer	NF/SF 345m
Das gelbe Galt	1929	SA/T	O. Wagner	Entozon Mastitis Streptococcus	Hoechst / Bayer	NF/SF 680m
Herstellung vom deutschen Immunserum gegen Schweinepest	1930	SA/T		Serum	Hoechst / Bayer	
Ausschnitte aus unseren Mikro-Aufnahmen	1930	SA/T	O. Wagner	Infektionskrankheit	Hoechst / Bayer	NF/SF 421m
Paradentose	1930?	SA/T		Zahnheilkunde	Hoechst / Bayer	NF/SF 325m
Results from hormone research / Ergebnisse der Hormonforschung	1930	SA/T		Hormone	Hoechst / Bayer	NF/SF 1300m
Farbstoff und Arzneistoff	1930	SA/T	O. Wagner	Fiebermittel, Betäubungsmittel	Hoechst / Bayer	
Novocain-Suprarenin-Carpule	1930	SA/T	O. Wagner	Novocain	Hoechst / Bayer	NF/SF 860m
Carl Duisberg Das Märchen eines Lebens	1931	A		70 Geburtstag C. Duisberg	Bayer	
In 1 Stunde um die Erde	1931	A	Pinschewer	70 Geburtstag R. Mann	Bayer	
Schlafkrankheit der Menschen	1931	SA/T	Zschuke	Germanin Bayer 205	Bayer	130m
Biologische Auswertung von Digitaliskörpern	1931	SA/T		Digitalis-Wertbestimmung	Hoechst / Bayer	NF/SF 300m
Taenia taeniaformis, ein Bandwurm der Katze	1931	SA/T		Parasiten	Hoechst / Bayer	NF 155m
Experimentelle Methoden der Kreislauforschung	1931	SA/T		Kreislauf	Hoechst / Bayer	NF/SF 735m
Diphyllobothrium latum, der breite Bandwurm des Menschen, Erreger der Bothryocyclophalus-Anaemie	1931	SA/T		Parasiten	Hoechst / Bayer	NF/SF 352m
Die drei Kavaliere	1932	PA	Pinschewer	Aspirin	Bayer	NF/SF 296m

Beri-Beri	1932	SA/T				Bayer	SF
Opisthorchis felineus. Der Katzen-Leberegel	1932	SA/T			Hoechst / Bayer		
Der Arzt (hat Recht)	1933	PA		Eldoform	Bayer	NF/SF 40m	
Grosse Leute, kleine Leute	1933	PA		Eldoform / Helmitol	Bayer	NF/SF 40m	
Syphilis und Salvarsan	1933	SA/T		Salvarsan (neu)	Hoechst / Bayer		
Lärm	1933?	PA		Adalin	Bayer	NF/SF 30m	
Schlaf	1933?	PA		Adalin	Bayer	NF/SF 30m	
Niere (Trick)	1933?	PA		Helmitol	Bayer	NF/SF 40m	
Sport	1933?	PA		Helmitol	Bayer	NF/SF 40m	
Kinder	1933?	PA		Kresival	Bayer	NF/SF 40m	
Regen	1933?	PA		Kresival	Bayer	NF/SF 40m	
Das weisse Wunder	1933?	PA		Aspirin	Bayer	NF/SF 167m	
Cortase	1933?	PA		Aspirin	Bayer	NF/SF 135m	
Die Kette	1933?	PA		Aspirin	Bayer	NF/SF 113m	
Un dia horoso	1933?	PA		Mitigal	Bayer	NF/SF 100m	
Sieg	1933?	PA		Panflavin	Bayer	NF/SF 80m	
Avertin	1933?	SA/T		Avertin	Bayer	NF/SF 1250m	
Farb und Arzneistoffe	1933?	SA/T			Bayer	NF/SF 788m	
Das deutsche Frischei	1933?	SA/T			Bayer	NF 1570m	
Germanin	1933?	SA/T		Germanin	Bayer	NF/SF 165m	
Hexeton	1933?	SA/T		Hexeton	Bayer	NF/SF 280m	
Vigantol	1933?	SA/T		Vigantol	Bayer	NF/SF 933m	
Zahntechnische Produkte	1933?	SA/T		Xanthano, Moldano,Duroterm	Bayer	NF/SF 862m	
Getreidekrankheiten und ihre Bekämpfung	1933?	SA/T		Ceresan / Landwirtschaft	Bayer	NF/SF 910m	
Der Mann ohne Gedächtnis	1933?	S			Bayer	NF/SF 1140m	
Ein Ausschnitt aus der Erzeugungsschlacht	1933?	SA/T		Ceresan / Landwirtschaft	Bayer	SF 112m	
Der heilige Rock	1933	S			Bayer	NF/SF 285m	

Gespeicherte Sonnenenergie	1934	WW	Ulrich Kayser	Pyramidon, Adalin, Vigantol	Bayer / UFA	NF 1036m
Bayer IG Farbenindustrie AG (Auszug aus Gespeicherte Sonnenenergie)	1934	Industrial picture	Ulrich Kayser		Bayer	NF/SF 1027
Diphtherie-Serum	1934	SA/T		Serum	Hoechst / Bayer	NF/SF 1063m
Der Schmerz und seine Bekämpfung	1934	SA/T		Corbasil (Anaesthetics)	Hoechst / Bayer	NF/SF 684m
Malaria (und ihre Bekämpfung)	1934	WW (SA/T)	Ulrich Kayser	Anti-malarials	Bayer / UFA / (Hoechst)	NF 772m
Malaria. Experimentelle Forschung und klinische Ergebnisse (Plasmochin)	1934	SA/T	Ulrich Kayser	Plasmochin / Anti-malarials	Bayer	NF/SF 980m
Typhoral	1934	SA/T			Bayer/Kinomat, Limberg Et Peters	NF/SF 279m
Allmacht-Schlaf	1934	SA/T			Bayer/UFA	
Afrikanisches Abenteuer	1934	PA		Plasmochin, Atebrin, Anti-malarials	Bayer	NF/SF 180m
Afrikanisches Abenteuer	1934	PA		Chinoplasmin, Anti-malarials	Bayer	NF/SF 175m
Aus der Werkstatt moderner Arzneimittel	1935	SA/T K	Ulrich Kayser		Bayer/UFA	NF 382m
Unter dem Bayerkreuz	1935	PA	Ulrich Kayser		Bayer	NF/SF 100m
Deutschland kreuz und quer	1935	S			Bayer	
Gefahren überall	1936	PA			Bayer	
Schleichendes Gift – Geißel der Menschheit	1936	WW		Anti-syphilis	Bayer / UFA	NF 827m
Ascaris / Die Spulwurmkrankheit	1936	SA/T		Askaridol	Hoechst / Bayer	NF/SF 292m
Wunder die das Mikroskop erschließt	1936	SA/T		Microscopy	Hoechst / Bayer	
Das Blut	1936	SA/T			Hoechst / Bayer	
Olympiade	1936	S		Olympische Spiele	Bayer	verloren
Kinderspiele	1937	PA			Bayer	

Im Zeichen des Vertrauen	1937	WW	Walter Ruttmann			Bayer / UFA	
Im Dienste der Menschheit	1937		Walter Ruttmann				
Pflanzenschutz tut Not	1936/37	T		Nosprisit, Solbar, Ustin Venetan		Bayer Pflanzenschutz Dept	SF 365m
Ergebnisse aus der Vitamin-Forschung	1937	SA/T				Hoechst / Bayer	
Werkstoff-Untersuchung	1937	SA/T		Dental raw material evaluation		Hoechst / Bayer	
Entstehung und Bekämpfung der Leberegel-Seuche	1936/37	SA/T		Igitol		Hoechst / Bayer	NF 873m
Der schnelle Peter	1938	PA				Bayer	
Mückenkrieg	1938	PA		Anti-malarials		Bayer	
Aus der Physiologie und Pathologie der Verdauung	1938	SA/T		Digestion		Hoechst / Bayer	
Das Elektronenmikroskop im Dienste der medizinischen Forschung	1938	SA/T		Description of Electron-microscope		Hoechst / Bayer	
Stammhirn und Psyche	1938	SA/T				Bayer / Studio Epkens (Köln)	
Kieferchirurgie	1938	SA/T				Bayer	
Lokalanästhesie	1938	SA/T				Bayer	
Frucht in Gefahr	1938	SA/T				Bayer: Pflanzenschutz	
Chemotherapie bakterieller Infektionen	1940 (?)	SA/T	Sergius Koncek			Bayer	
Zähne in Not	1940	SA/T				Bayer	
Unfallbehandlung in der Kieferchirurgie	1942 (?)	SA/T				Bayer	
Abenteurer auf dem Meeresgrund	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	
Ein alter Seebär erzählt	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	
Der Wunschring	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	
Taverne	1942 (?)	PA				Bayer / VEPRO A.S	

Feind Malaria	1942	WW			Bayer / Militär- ärztliche Akademie
Trachoma	1942	SA/T			Bayer
Syphilis	1942	SA/T			Bayer
Handicapped veteran's sport activities			Dr. Remberg		Bayer

Weiss = Bayer Film; **Grau** = Hoechst-Bayer Films; **Fett** = Wertwerbungsfilm (hochwertige 35mm Prestigefilme).

R = Repräsentationsfilm; **SR** = Vertreterfilm; **T** = Lehrfilm; **E** = Ausstellungsfilm; **M** = Produktionsfilm; **A** = Geburtstagsfilm; **PA** = Populärer Werbefilm;

SA = Wissenschaftlicher Werbefilm/Wissenschaftlicher Demonstrationsfilm; **K** = Kulturfilm; **WW** = Wertwerbungsfilm; **S** = *Sonderfilm*.

Quellen:

Bayer Archive: Dr. Weintraud, *Chronologische Darstellung der Entwicklung der Bayer-Filmstelle*, unveröffentlichtes Manuskript. Dr. Lautenschläger,

Historische Bemerkungen zur Filmabteilung des Werkes Hoechst. Bayer Archive, A. Werksfilme Allgemeines, 92/1, Vol. 1. *Bayer-Filme Aufstellung Jahreswende 1935–36*. Bayer Archive, A.3. Filmverzeichnisse, 92/1.1 Film Bayer Filmverzeichnis 1935/36–1974.

Eine Elektronische Suche in der digitalen Bayer Archive Liste nach Filmen bis 1945 ergibt 106 Einträge.

Kino. Diese Zahlen sprachen für Bayer eine so eindrucksvolle Sprache, dass das Fazit kurz und knapp resümierte, der Film sei eines der bedeutendsten Werbemittel der Zeit geworden. Wo zehn Jahre zuvor der Leiter der Filmstelle Hoechst noch darauf bestanden hatte, dass die Produktion seiner Filmstelle kein Gegenstand populärer volkstümlicher Filmwerbung werden solle, zeigte die Bayer Filmproduktion seit 1928 in ihrer Zusammenarbeit mit Julius Pinschewer, dass sich die Trennung der gemeinsamen Filmstelle sich nicht nur räumlich, sondern auch konzeptuell begründen ließ. Auch wenn Bayer bis in die frühen 1930er Jahre keinerlei Auswertung der populär gehaltenen Bayer-Filme in Deutschland durchführte, sondern nur wissenschaftliche Lehrfilme, wie oben erwähnt, einsetzte, verschwimmen die Trennungslinien Mitte der 1930er Jahre. So stellt z.B. das Filmverzeichnis fest, dass Filme nicht nur durch die Zuschaueranzahl von Bedeutung seien, sondern auch auf Grund ihrer Eindringlichkeit. Dies bedeutete:

„Die innere Einstellung auf das Unterhaltende, die der Besucher mitbringt, und das stimmungsvolle Dunkel, das ihn umgibt, die Musik und das Bild setzen die kritische Bereitschaft herab und erhöhen die suggestiv Kraft der Werbung.“¹³

Somit kam es alsbald zu populären Bayer-Filmabenden, auf denen die sogenannten „Propaganda-Filme“ (Werbefilme) in den Pausen von Schlagermusik begleitet wurden, und zu eigenen Beiprogramm-Filmen, die ab 1935 produziert wurden, und die meistens an besondere Ereignisse anknüpften. Es entstanden nun in der Bayer Filmproduktion

1. populäre Werbefilme, die zwischen 3 und 5 Minuten dauerten.
2. wissenschaftliche Demonstrationsfilme, die belehrende Kenntnisse leicht verständlich und überzeugend darstellten, und die meist zwischen 15 und 30 Minuten dauerten.
3. Kulturfilme, die als eine für die Werbung lohnende Zwischenform der streng wissenschaftlichen, zur Präsentation nur vor Fachleuten geeigneten Demonstrationsfilme, und der Spielfilme angesehen wurden.
4. Wertwerbungsfilme, die sich der allgemeinen, nicht produktbezogenen Werbung verschrieben, und die dem Publikum eine Vorstellung von der Bedeutung der pharmazeutischen Verkaufsgemeinschaft und ihrer Aufgaben ‚im Dienste der Volksgesundheit‘ vermitteln sollen, und schließlich:
5. Sonderfilme, die lediglich die Aufgabe hatten, die gebotenen Programme lose miteinander zu verbinden.

¹³ Ebd.

Die Richtlinien hielten fest, dass der oberste Grundsatz jeder Vorführung darin bestehen müsse, die gezeigten Filme dem Publikum interessant erscheinen zu lassen, und somit dem Ansehen der Firma zu dienen. Die Vorführungsmöglichkeiten der Filme betrafen Universitäten, Ärzte-Vereine und ähnliche Organisationen, Schulen, ein ausgewähltes Publikum und Veranstaltungen für „Jedermann“.¹⁴ Die Programme wurden ihrer Zielgruppe entsprechend angepasst. Muster-Einladungen zielten auf bestimmte Zuschauerkreise. „Auch die junge Generation ist ein lohnendes Werbegebiet“, verkündet das Verzeichnis, denn schon früh „kann man ihr den Begriff ‚Bayer‘, ‚Bayerkreuz‘ in Verbindung mit pharmazeutischen Produkten einprägen“.¹⁵ Somit ist es nicht verwunderlich, dass in dem oben aufgeführten tabellarischen Verzeichnis ab 1933 sowohl weitere wissenschaftliche Werbefilme auftauchen, als auch Sonderfilme wie z.B. *Der heilige Rock* (1933), ein Film, der eine Wallfahrt zum „Heiligen Rock“ in Trier schildert (einer kirchlichen Veranstaltung, die nur alle 40 Jahre stattfand), oder aber Wertwerbungsfilme, die als Kultur-Tonfilme einen fast 45-minütigen Einblick in den pharmazeutischen Riesenbetrieb des Hauses Bayer unter Leitung der UFA erlauben. Schließlich findet sich unter den Filmproduktionen ein weiterer Wertwerbungsfilm *Im Zeichen des Vertrauens* (1937), der von dem Avantgarde-Filmregisseur Walter Ruttmann zu dem Zeitpunkt gedreht wurde, als seine innere Emigration oder Anpassung ihn in die Dachstube der Industriefilmproduktion verschlagen hatte.¹⁶

Ausblick

Die Ausführungen dieses Beitrags sollen einen Horizont dafür öffnen, gerade im Bereich des Gebrauchsfilms auch über die Filme hinaus zu fragen, was ihr genauer Auftrag war, zu welchen Anlässen sie wem gezeigt wurden, um sie somit nicht nur als Spiegel einer Zeit zu betrachten, sondern auch als Werkzeuge von Kommunikation. Die Kontextualisierung dieser Filme verleiht ihnen den Rahmen, der zu ihrer Interpretation notwendig ist. Das Beispiel der Bayer Filmproduktion zeigt dabei sehr deutlich, dass die Aufgaben, Anlässe und Adressaten der Filmproduktionen sich über zwanzig Jahre hinweg ver-

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Goergen, Jeanpaul: Walter Ruttmann. Eine Dokumentation. Mit Beiträgen von Paul Falckenberg, William Uricchio, Barry A. Fulks. Berlin 1989; Zimmermann, Peter: Neusachlicher Technikkult und ‚stählerne Romantik‘. Walter Ruttmans Symphonien der Industriearbeit“. In: Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay (Hg.), Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3. „Drittes Reich“. 1933–1945. Stuttgart 2005, S. 231–241. Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay: „Bekannte Regisseure zwischen Avantgarde, Sachlichkeit, Idyllik und Propaganda“, ebendort, S. 110–132; Cowan, Michael: Walter Ruttmann and Multiplicity: Film – Advertising – Modernity. Amsterdam 2013.

änderten. Moderne Werbung und politische Umbrüche durchziehen den hier behandelten Zeitraum. Sie wurden hier in Anbetracht der Aufgabe, in diesem Beitrag erstmals die Geschichte der Bayer Filmproduktion zu beleuchten, weitgehend ausgeblendet.

Das Jahr 1937/1938 brachte für Bayer nicht nur die Produktion seines wahrscheinlich bedeutendsten Films durch Walter Ruttmann. Es war auch das Jahr, in dem sich die wirtschaftliche und politische Situation des nationalsozialistischen Deutschlands auf die Firma besonders stark auswirkte. Wirtschaftliche Schwierigkeiten führten 1938 zu einem Einbruch in der Filmproduktion und bei den Filmveranstaltungen. Ein Großteil der Mitarbeiter der Filmzentrale wurde entlassen. Produktionen mit der UFA fanden ihr Ende. Mit Kriegsausbruch verlagerte Bayer einen Teil seiner Trickfilmproduktion nach Dänemark und gründete dort die Firma VEPRO AS, die auch während des Kriegs weiterhin Filme für Bayer produzierte. Die Zusammenarbeit mit der UFA wurde durch eine gemeinsame Filmproduktion mit der Militärärztlichen Akademie und der Wehrmacht ersetzt. Hier wäre zu fragen, wie sich die NS-Herrschaft seit 1933 auf die Filmproduktion bei Bayer ausgewirkt hat, und auch, wieso die Filmproduktion besonders bis 1938 fast ungehindert fortgesetzt werden konnte. Dass nicht alle von Bayer zwischen 1933 und 1945 produzierten wissenschaftlichen Werbefilme automatisch auch NS-Filme waren, liegt auf der Hand. Es muss aber weitergehenden Untersuchungen vorbehalten bleiben, auszuloten, inwieweit diese Filmproduktionen mit den Merkmalen nationalsozialistischer Filme übereinstimmten, oder ob sie eher den neueren Konzepten einer ambivalenten Modernität oder eines reaktionären Modernismus entsprechen. Insbesondere ist zu klären, welche genaueren Beziehungen zwischen der Filmzentrale und dem NS-Regime vor und nach 1938 bestanden. Am 14. April 1945 wurde Leverkusen von den amerikanischen Truppen besetzt. Damit endete die Filmproduktion. Die Filmzentrale und ihre Filme wurden der amerikanischen Film-Kontrollkommission unterstellt, die zunächst weitere Filmvorführungen und Produktionen untersagte, bevor in der Nachkriegszeit eine neue Entwicklung dazu führte, dass auch wieder Ärzte, Kinder, Studenten und das allgemeine Publikum in Südwestdeutschland von den wissenschaftlichen Werbefilmen Bayers erreicht wurden.

Hunger, Krieg und Kolonialismus im Film

Kino, Hunger, „Rassenschmach“

Exemplarische Dokumentar- und Propagandafilme
aus dem Nachkriegsdeutschland, 1919–1924

Kino und Film bildeten, bereits in den letzten Kriegsmonaten beginnend, die neuen Medien der Weimarer Nachkriegsgesellschaft. Es äußerte sich dies einerseits durch schnell ansteigende Besucherzahlen in den wie Pilze aus dem urbanen Boden schießenden Kinos aller Größenordnungen, andererseits aber auch in der schnell wachsenden Zahl von Stummfilmen des gesamten Qualitätsspektrums, die das Publikum in ihren Bann zogen. Während es sich schon zur Zeit der Grippeepidemie 1918, und mehr noch danach während der Novemberrevolution und der ersten großen Finanz- und Wirtschaftskrise der jungen Republik, überwiegend bei den Spielfilmen eher um den Typus der Ablenkungsfilme handelte, bildete sich zur gleichen Zeit ein Sub-Genre des neuen Mediums aus: Der politische Dokumentar- und Propagandafilm entstand, der der Verarbeitung kriegs- und wirtschaftsbedingter Sondersituationen und Notlagen nach Innen, aber auch nach Außen dienen sollte. Filme dieser Art, wie etwa der 1919–1921 vermutlich in staatlichem Auftrag in der UFA-Kultur-Abteilung geplante und entstandene Film *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* oder der von Willi Münzenberg 1924 für die Internationale Arbeiterhilfe (I.A.H.) gedrehte Dokumentar- und Propagandastreifen *Hunger in Deutschland*, oder die beiden von der Film-Prüfstelle 1921 abgelehnten antifranzösischen und rassenideologisch hoch aufgeladenen Filme *Die schwarze Schmach* und *Die schwarze Pest* erreichten ihr Publikum entweder als gelegentliche Vorfilme des eher theatralischen Stummfilm-Hauptprogramms, oder sie wurden in politischen Sonderveranstaltungen, und dann eben für ein politisch eindeutig im Sinne des Filmes festgelegtes Publikum aufgeführt, wie etwa die Filme der I.A.H. in der Produktion Willi Münzenbergs. Im vorliegenden Beitrag soll der Blick zunächst auf das in Deutschland bereits während der Spanischen Grippe in den letzten Kriegsmonaten entstehende politische Klima der Filmproduktion fallen; sodann werden die beiden bereits erwähnten dokumentarisch-propagandistischen Hungerfilme mit ihren sehr unterschiedlichen politischen

Perspektiven vorgestellt. Schließlich sollen mit den beiden Filmen, die das Problem der französischen Besetzung am Rhein in rassistischer Perspektive darstellten, zwei verlorene Filme präsentiert werden, die wohl auch niemals zur öffentlichen Aufführung gekommen sind, gleichwohl aber wichtige historische Eckpunkte für den sich verschärfenden rassenpolitischen Diskurs der frühen 1920er Jahre dargestellt haben.

Kino und Grippe

Die große Spanische Grippe des Jahres 1918 ist in der Vergangenheit in vielerlei Hinsicht gedeutet und in Zusammenhang mit dem Kriegsgeschehen gebracht worden. Nur selten ist dabei gesehen worden, dass die Flucht aus der Misere des nicht enden wollenden Krieges und der Seuche im Bereich der kulturellen Aktivitäten kompensatorische Energien freigesetzt hat, von denen insbesondere die noch junge Film- und Kinobranche Deutschlands profitieren sollte. Man gewinnt den Eindruck, dass sich Teile der Bevölkerung als Reaktion auf die Seuche ins Vergnügen flüchteten – ein Tanz auf dem Vulkan, wie sich bald zeigen sollte. Während der Tod auch im Südwesten des Kaiserreichs dabei war, reiche Grippe-Ernte einzufahren, füllten sich in den Metropolen des Kaiserreichs, aber auch an der kleinstädtischen Peripherie die Kinos. Gelegentlich entstanden hieraus angesichts des Grippeelends und des unverminderten Sterbens an den Fronten auch Konflikte. Einzelpersonen oder kommunale Behörden versuchten das als unmoralisch empfundene neue Medienvergnügen zu stoppen.

Solche Versuche verliefen zwar oft erfolglos; aber sie waren doch auch durchaus typisch für die Situation der Zeit, in der Tanz-, Kino- und Theatervergnügen ein Ausmaß angenommen hatten, das so gar nicht zum Ernst der Lage passen wollte. Die Ausgelassenheit war durch Schutzmannschaften allenfalls noch zu stören, nicht aber mehr aufzuhalten: Bereits am 24. Oktober 1918 hatte etwa der Konstanzer Stadtrat erfolglos versucht, das Stadttheater und die Kinos der Stadt schließen und auch alle „übrigen Veranstaltungen“ wegen der Grippe-Epidemie absagen zu lassen. Das Bezirksamt indessen gab diesem Antrag nicht statt und folgte damit einer Entscheidung des Badischen Innenministeriums, das seinerseits eine Schließung der Mannheimer Theater und Kinos rückgängig gemacht hatte, um die Stimmung in der Bevölkerung nicht weiter zu verschlechtern¹. Aber war die Stimmung der Bevölkerung im letzten Kriegsjahr wirklich so schlecht? Gegen Ende des Weltkriegs schossen in den größeren Städten des Kaiserreichs Lichtspieltheater, Kinos wie Pilze

¹ Witte, Wilfried: Erklärungsnotstand. Die Grippe-Epidemie 1918–1920 in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Badens (Diss. med.). Heidelberg 2003, S. 145.

aus dem Boden, worauf der Tübinger Kunsthistoriker und Kritiker Konrad Lange bereits 1920 hingewiesen hat:

„Die ungeheure Steigerung des Kinobesuchs durch die sich in der Heimat aufhaltenden Feldgrauen, die begrifflicherweise ein unüberwindliches Bedürfnis nach Erholung und Ausspannung hatten, führten schon mitten im Kriege zu einer unverhältnismäßigen Zunahme der Neugründungen [von Kinos]“².

Dieser Trend wurde in konservativen Kreisen des Kaiserreichs nicht ohne Besorgnis gesehen. Man hielt ihn für unangebracht, wie aus einer Tagebuchnotiz des Heidelberger Mediävisten Karl Hampe vom 27. September 1918 hervorging. Es müsse dem „Volke“, so Hampe, endlich „der Ernst der Lage gesagt“ und „dieser Einullungsnebel von Zerstreung und Schönfärberei entfernt werden“³. Dass man angesichts der sich anbahnenden Grippekatastrophe und der durchaus bedrohlichen politischen und militärischen Situation im fünften Kriegsjahr auch nach Entspannung und Zerstreung suchte, wäre an sich schon verständlich gewesen. Andererseits folgte die starke Theater- und Kino-Begeisterung der Bevölkerung jedoch auch *à la longue* einer kulturellen Entwicklung, die bereits lange vor Kriegsbeginn zu beobachten gewesen war. Im April 1913 bereits hatten in Berlin 206 Lichtspielhäuser insgesamt annähernd 50 000 Zuschauerplätze bereitgestellt. In der Provinz sah es kaum anders aus⁴.

Auch in Mannheim standen 1918 bereits einige Tausend Theater- und Kinoplätze zur Verfügung, die, ungeachtet des mörderischen Krieges und auch der Grippe zum Trotz, keineswegs leer blieben. Im „Neuen Theater“ am Rosengarten wurde am 13. Juni 1918 Strindbergs *Kameraden* vor vollem Haus gegeben, die Operettenspielzeit begann dort am 2. Juli mit dem gut besuchten idyllischen Gastspiel *Auf Befehl der Kaiserin* des Albert Schuhmann-Theaters aus Frankfurt; im Nationaltheater liefen zur gleichen Zeit Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung*, der *Zerbrochene Krug* von Kleist und beziehungsweise Wagners *Götterdämmerung*. Im August und September 1918 eröffneten die neuen Mannheimer Kinos „Schauburg“ und „Lichtspielhaus Kaisersäle“. Anfang Oktober, auf dem Höhepunkt der Grippewelle, lief im „Colosseum“ mit 800 Sitzplätzen der Streifen *Memoiren des Satans* (2. Teil: *Fanatiker des Lebens*, 1917), parallel dazu dirigierte Emil Reinfurth im Nibelungensaal das opulente Singspiel *Im deutschen Feldlager vor 300 Jahren* mit über 300 Mitwirkenden, darunter als Komparsen Unteroffizie-

2 Lange, Konrad: Das Kino in Gegenwart und Zukunft. Stuttgart 1920, S. 138; hier zit. nach Witte, Erklärungsnotstand (2003), S. 151.

3 Karl Hampe – Kriegstagebuch 1914–1919, hg. von Folker Reichert und Eike Wolgast. München 2004, S. 746.

4 Witte, Erklärungsnotstand (2003), S. 152.

re, Mannschaften und Spielleute der Garnison Mannheim. Im Mannheimer *Union-Theater* (U.T.) lief zur gleichen Zeit der Film „Mania“ mit Pola Negri, und die *Palast-Lichtspiele* fragten mit Friedrich Zelniks Debutfilm nach dem *Maximum?*⁵

Vor dem Hintergrund dieser Lichtspieleuphorie beriet der Stadtrat Mannheims am 17. Oktober den Entscheid des Ortsgesundheitsrates, außer allen Mannheimer Schulen auch die Vergnügungsstätten der Stadt schließen zu lassen und wandte sich in dieser Frage zugleich ans Innenministerium in Karlsruhe, wo man per Telegramm sofort die Anordnung des Ortsgesundheitsrates revidierte, denn es könne getrost „der Bevölkerung überlassen“ bleiben, „ihr Verhalten zu bestimmen“. Die Mannheimer „Gesellschaft der Aerzte“ war erbost und ließ am 21. Oktober im Generalanzeiger eine Notiz dazu schalten, in der es hieß:

„Die Seuche hat in hohem Maße an Ausdehnung und Gefährlichkeit zugenommen. Die Aerzte sind an der Grenze ihrer Leistungsfähigkeit. Die Krankenhäuser sind überfüllt, das Pflegepersonal in der unerhörtesten Weise überlastet, aber ruhig laden nach eintägiger Pause die Litfaßsäulen zum Besuch von allen möglichen Zusammenkünften ein, der besten Gelegenheit, die Epidemie weiterzuverbreiten“.⁶

Fast alles an dieser Einschätzung entsprach den Tatsachen – bis auf den Umstand, dass ein Versammlungsverbot noch irgend etwas an der Verbreitung der Influenza hätte ändern können, und so blieben die „Vergnügungsstätten“ der Stadt ebenso weiterhin geöffnet, wie in München, Frankfurt oder Berlin und an vielen anderen Orten. Daran änderte auch der Grippetod des 70jährigen Direktors des *Rosengartens*, Heinrich Löwenhaupt, am 29. Oktober nichts, und im *Colosseum* gab man ab Anfang November die Filme „Getrennte Welten“ und den „Sturz der Menschheit“. Es scheint so, als ob die gesteigerte Theatersucht nicht nur dem bei schweren Seuchenbedrohungen immer wieder berichteten *Laissez-faire* der Menschen angesichts des nahezu unausweichlichen Todes entsprochen hätte, sondern dass hier ganz offensichtlich ein langfristiger kultureller Konsumtrend durch den Krieg nur unterbrochen worden war und nun angesichts des nahenden Kriegsendes und der Seuchenbedrohlichkeit zum Trotz dabei war, den obrigkeitsverordneten Martialismus zu verdrängen. Hier standen wohl auch individualistische Bedürfnisse gegen Schutzpostulate des Gemeinwohls.

Einheitlich und widerspruchsfrei war dieser Prozess allerdings nicht. Der Brief eines vermutlich älteren Kölner Bürgers an den Oberbürgermeister seiner

5 Zusammenfassung der Veranstaltungen nach Witte, Erklärungsnotstand (2003), S. 159–160.

6 Mannheimer Generalanzeiger, 21. Oktober 1918; hier zit. nach Witte, Erklärungsnotstand (2003), S. 162.

Stadt vom 18. Oktober 1918 zeigt dies deutlich. In ihm wird aus Gründen der Fürsorge für die Schließung der Theater und Kinos plädiert und zugleich die behördliche Untätigkeit in existentiellen Fragen in einer Weise kritisiert, die deutlich macht, wie weit im Oktober 1918 Deutungshoheit und Handlungsmacht des Ordnungsträgers „Stadt“ aus konservativer Perspektive bereits im Niedergang, dem „inneren Zusammenbruch“ nahe, begriffen wurden: „In allen grossen Städten“, so der Beschwerdeführer an den Oberbürgermeister,

„in denen die Grippe ausgebrochen ist, werden Maßnahmen getroffen, um die Weiterverbreitung dieser scheusslichen Seuche zu verhüten. Die Schulen werden geschlossen, Versammlungen untersagt usw. Nur hier in Cöln geschieht natürlich wieder nichts. Zuerst hat man uns verhungern lassen, denn so schlecht wie Cöln hat keine Stadt für ihre Einwohner gesorgt. Nun, da wir so unterernährt sind, sollen wir auch noch ohne jede Vorsichtsmassregel dieser Seuche Preis gegeben sein. Es ist doch klar, dass wo Menschen sich ansammeln, die Krankheit viel eher verbreitet wird, als wenn das nicht geschieht, es sollten Theater, Kinos und alles, im Interesse der Bevölkerung geschlossen werden. Die Bevölkerung ist ohnehin in großer Unruhe wegen der vielen Opfer, welche die Seuche fordert. Es ist allgemein die Ansicht verbreitet, dass es sich nicht um Grippe oder Lungenentzündung handelt, sondern um die Lungenpest und selbst Aerzte haben dies bestätigt! Es muss also ganz energisch gefordert werden, dass sofort Vorsichtsmassregeln getroffen werden. Auch sollten der Bevölkerung Vorbeugungsmittel empfohlen werden und zwar von Seiten der Behörden wie z.B. das stete Gurgeln mit Salzwasser, Pfeffermünzkügelchen sollten von der Beschlagnahme frei gegeben werden, da sie, nach ärztlicher Ansicht, die Ansteckung verhindern, Menthol wirkt bekanntlich desinfizierend. Man wird sagen, im Interesse der Künstler könne man Theater und Kino's, Konzerte doch nicht schliessen. Dagegen kann man aber einwenden: was sind diese paar Menschen, wenn es sich um die Bevölkerung von ganz Cöln handelt! Ausserdem *hätte man schon lange die Künstler* in's Heer stecken oder zum Hilfsdienst heranziehen sollen, dann wären sie nicht brotlos. Was brauchen wir in dieser ernsten Zeit Theater und dergl. [...] Man sollte froh sein, wenn die Cölner Einwohner nicht verhungern. Der Herr Oberbürgermeister gehe mal und sehe sich das selber an, wie die armen Leute schleppen müssen, dann würde er selbst Mitleid haben. [...] Der Staat hat sich durch mangelhafte Versorgung mit Nahrungsmitteln, sowie mit dem Hamsterverbot die Sozialdemokraten selbst geschaffen, und den inneren Zusammenbruch selbst verschuldet. [...] Die Leichen würden in Möbelwagen nach dem Kirchhof gefahren, so viele stürben an der ‚sogenannten‘ Grippe. Also

nochmals: Schleunigste Schliessung aller Theater, Kino's und Schulen, sowie Verbot irgendwelcher Versammlungen“⁷.

Im Zusammenbruch begriffen war zu diesem Zeitpunkt offensichtlich auch der in den ersten Kriegsjahren erfolgreich konstruierte Pakt zwischen der „leichten Muse und dem ‚Ernst der Gegenwart“⁸. In manchen Städten versuchte man im Oktober/November zwar noch, diesen kulturellen Burgfrieden – nun angesichts der Seuchenbedrohung – durch Umstellung auf ernstere Konzert- und Theaterprogramme und schließlich durch notbefohlene Theater- und Kino-Schließungen aufrecht zu erhalten, so etwa in Freiburg. Aber die Beruhigung des Gewissens konnte zu diesem Zeitpunkt schon nicht mehr gelingen. Kriegsniederlage und Zusammenbruch der öffentlichen Ordnung waren, nicht zuletzt auch signalisiert durch den Sieg der Influenza, Anfang November 1918 längst besiegelt.

Hunger und Film

Die dramatische Ernährungslage der deutschen Zivilbevölkerung, aber auch der kämpfenden Soldaten in den Jahren 1914 bis 1918 und darüber hinaus, ist in den Nachkriegsjahren fast ausschließlich als Folge der „Hungerblockade“ der Mittelmächte durch die Kriegsgegner der Entente beschrieben worden. Tatsächlich wurden das Kaiserreich und die Donaumonarchie auf vielen Gebieten des Rohstoff- und Nahrungsmittelbedarfs mit der erfolgreichen Durchsetzung weitgehender Embargomaßnahmen ihrer Kriegsgegner geschwächt. Die so entstandene Hungerlage in der deutschen Bevölkerung war allerdings auch das Ergebnis dramatischer Fehlentscheidungen einer zentralistischen bis diktatorischen Ernährungspolitik; deren Regelungen in der Preis- und Verteilungspolitik blieben bis Kriegsende weitgehend unzureichend. Unter der ärmeren Bevölkerung der Großstädte herrschte ab Frühsommer 1916 definitiv Hunger. Einen neuen Höhepunkt erreichte die Ernährungskrise im Winter 1916/17: Die Kartoffelernte des Jahres 1916 lag aufgrund schlechter Witterung und einer Kartoffelfäulnis nur bei etwa 50 Prozent des Friedensertrags. Was genießbar war, ging entweder an die Front oder blieb bei den Bauern. An die Bevölkerung wurden als Ersatz Kohl- und Steckrüben ausgegeben, die kaum Nährwert haben und deren Verteilung auch nur schlecht klappte. Der „Hungerwinter“ 1916/17 kam für die Bevölkerung unerwartet und zehrte an

7 Brief eines Kölner Bürgers an den Oberbürgermeister der Stadt, Köln, 18. Oktober 1919; hier zit. nach Lorenz, Victoria Daniella: Die Spanische Grippe von 1918, 1919 in Köln: Darstellung durch die Kölner Presse und die Kölner Behörden (Diss. med.). Köln 2011, S. 128–129.

8 Chickering, Roger: Freiburg im Ersten Weltkrieg: Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918. Paderborn u.a. 2009, S. 354–372.

ihrer physischen Widerstandskraft. Da es kriegsbedingt an menschlicher und tierischer Arbeitskraft für die Feldarbeit mangelte und Düngemittel nahezu fehlten, fiel auch die Getreideernte des Jahres 1917 extrem schlecht aus. So folgte auf den „Hungerwinter“ ein „Hungersommer“. Die Grundversorgung der Stadtbevölkerung lag nur noch bei 1000 Kalorien pro Tag – zum Sterben zu viel und zum Leben und Arbeiten zu wenig. Schleichhandel und Wuchergeschäfte blühten.

Unmittelbar nach Kriegsende bereits wurde die Hungersituation der deutschen Bevölkerung durch den Rat der Volksbeauftragten, dann aber auch bald durch die erste gewählte Reichsregierung der Weimarer Republik, außenpolitisch medienwirksam, in Schrift und Bild zur Agitation für eine Reduzierung der Reparationsleistungen und zur Anwerbung von Lebensmittelimporten ausgenutzt. Propagandist der feindlichen „Hungerblockade“ auf ärztlicher Seite war der Berliner Physiologe Max Rubner, der als Direktor des Kaiser-Wilhelm-Instituts für Arbeitsphysiologie die Reichsregierung von Kriegsbeginn an in Ernährungsfragen inoffiziell wissenschaftlich beraten, aber mit seinen zum Teil skurrilen Fasten- und Nahrungersatzmittelvorschlägen kaum realisierbare Ideen zur Behebung der Krise beigetragen hatte. Rubners letzte Äußerungen zur Kriegsernährungslage, verfasst und herausgegeben im Auftrag des Rates der Volksbeauftragten, datieren aus den Jahren 1918⁹ und sind mit einer Zeichnung von Käthe Kollwitz geschmückt. Von Rubner war wohl – ebenfalls im Auftrag des Rates der Volksbeauftragten – auch die Propagandabroschüre *The Starving of Germany*¹⁰ vorbereitet worden, in der Vorträge einer außerordentlichen Versammlung der *Vereinigten medizinischen Gesellschaften* in den Räumen der *Berliner Medizinischen Gesellschaft* vom 18. Dezember 1918 vereinigt wurden.

Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit (1919–1921)

Neben der gedruckten und wissenschaftlich untermauerten Nachkriegs-Hungerpropaganda ist besonders die filmische Auswertung der vorliegenden Dokumentationen zur Hungerkatastrophe 1914–1918 bemerkenswert. Im Auftrag des Auswärtigen Amtes¹¹ entstand 1919–1921 in der Ufa-Kulturab-

9 Rubmann, Max [Pseudonym f. Rubner, Max]: Hunger! Wirkungen moderner Kriegsmethoden. Berlin 1919; Ders.: Hunger! Effects of modern war methods. Berlin 1919.

10 *The Starving of Germany: Papers read at Extraordinary Meeting of United Medical Societies held at Headquarters of Berlin Medical Society, Berlin, Dec. 18th 1918.* Berlin 1919.

11 BAArch, R 43-I/2497. – Reichskanzlei an Reichsminister Dernburg u. Unterstaatssekretär Prof. Ernst Langwerth v. Simmern, Berlin, 27. Mai 1919, Protokollauszug der Kabinetts-sitzung vom 26. Mai 1919, 11:00 Uhr (anwesend: Scheidemann, Dernburg, Preuß, Wissell, Bauer, Schmidt, Noske, Bell, David, Gothein, Erzberger, Reinhardt, v. Trotha): „Zur Herstellung eines Films über die Hungerblockade benötigt das Auswärtige Amt 5000 M.

teilung der Film *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit*¹². Das Datenmaterial dieses filmisch reich illustrierten „Lesefilms“, der im Rahmen der sich neu formierenden Auswärtigen Kulturpolitik der Weimarer Republik¹³ zusammen mit entsprechenden Druckschriften zum Thema überaus erfolgreich in den Auslandsvertretungen der jungen Republik zum Einsatz kam¹⁴, wurde von den Produzenten¹⁵ aus Dokumentationen des Reichsgesundheitsamtes, aus Berichten „interalliiertes und neutraler Kommissionen“¹⁶ sowie aus Veröffentlichungen wissenschaftlicher Zeitschriften zusammengetragen. Die Vorgeschichte des Films ist bis heute noch nicht in den letzten Details geklärt. Sicher scheint nur, dass das Auswärtige Amt im Mai 1919 bei der *Universum Film A.G.* (Ufa) einen Film über die „Folgen der alliierten Hungerblockade“ in Auftrag gegeben hat¹⁷.

Umgesetzt wurde dieses Vorhaben durch eine Gruppe junger, filmisch ambitionierter Mediziner, die im Vorspann des Filmes genannt werden (Thomalla, Kaufmann, Reimann, Rosenthal). Federführend bei der Zusammenstellung des Materials dürften allerdings Curt Thomalla (1890–1939) und Nicholas Kaufmann (1892–1970) gewesen sein. Curt Thomalla war ab 1919 erster Leiter des Filmarchivs an der Charité und blieb bis 1923 in der Ufa

Reichsminister Dernburg ist bereit, die Summe aus Reichsmitteln zur Verfügung zu stellen“.

- 12 Bundesarchiv-Filmarchiv (BAFA), Nr. 18792-K268645 und BAFA, Zulassungskarten, Nr. 4298. – Prüf.-Nr. 1688, UFA-Kultur-Abteilung, „Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit“. Der Film ist dreigeteilt und mit einer Gesamtlänge von 1220 m ausgewiesen, was einer Vorführdauer von etwa 50 Minuten entsprach. Das Datum der Uraufführung ist unklar, sollte jedoch nach dem Datum der Filmzulassung durch die Prüf-stelle (31. März 1921) gelegen haben.
- 13 Vgl. hierzu Eckart, Wolfgang U.: *Geschichte der Medizin* (8. Aufl.). Weinheim u.a. 1993.
- 14 Eine kurze bibliographische Recherche in zugänglichen U.S.-Zeitungen für den Zeitraum bis 1922 weist auf mehrere Hundert Beiträge zum Thema „Starvation – Blockade – Germany“.
- 15 Hans Cürlich (1889–1982) (Regie) und den filmschaffenden Ärzten Georg Reimann, dem Neurologen, Sozialmediziner und Drehbuchautor Curt Thomalla (1890–1939), Nicholas Kaufmann (1892–1970), G. Rosenthal. – Vgl. zu Thomalla und Kaufmann und zur Entstehung des medizinischen Dokumentarfilms generell Osten, Philipp: *Emotion, Medizin und Volksbelehrung: die Entstehung des „deutschen Kulturfilms“*. In: *Gesnerus* 66 (2009), S. 67–102.
- 16 Ebd.
- 17 Die Vorgeschichte der Ufa-Kulturabteilung (seit Juni 1918) beginnt mit der auf Initiative der Obersten Heeresleitung im Auswärtigen Amt erfolgten Gründung (30.1.1917) des Bild- und Filmamtes (Bufa), das der Produktion von Propagandafilmen dienen sollte. Nach der Verstaatlichung des deutschen Films entsteht im Dezember 1917 die Ufa. Deren Kulturabteilung war am Juni 1918 mit der Herstellung wissenschaftlicher Aufklärungsfilme betraut worden. Vor Kriegsende wurden dort jedoch aus Mangel an Bedarf und Material kaum medizinischen Filme hergestellt. Dies war erst nach der Gründung des medizinischen Filmarchivs an der Charité im Januar 1919 möglich, auf dessen Bestände die Kulturabteilung der Ufa zurückgriff. Vgl. hierzu Osten, Emotion (2009), S. 81.

aktiv. Zusammen mit ihm hatte das Filmarchiv von Anfang an auch Nicholas Kaufmann betreut. Er sollte von 1927 bis 1944 die Kulturabteilung der Ufa leiten.

Die Arbeiten zum Hungerblockadefilm begannen im Mai 1919. Im März 1921 schließlich wurde der Film unter seinem endgültigen Titel *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* von der obersten Zensurbehörde der Weimarer Republik freigegeben, aber zugleich mit Jugendverbot belegt. Formal gliedert sich der Film in drei Akte, deren erster („Blockade und Lebenshaltung“) sich mit dem Zusammenhang von Blockade und Versorgungskrise beschäftigt und diesen als ursächlich für die Ernährungskatastrophe der Kriegsjahre apostrophiert. Der zweite Akt des Films thematisiert den Zusammenhang von „Blockade und Krankheiten“, der dritte schließlich unter dem Titel „Blockade und Kinder“ die Auswirkungen der Hungerkatastrophe auf die Entwicklung der Kindergesundheit in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit; hier wird auch ausführlich auf die Quäker-Speisungen eingegangen. Insgesamt verfolgt der Film mit seinen drei unterschiedlichen Akten vor allem drei Stoßrichtungen: 1. die Dokumentation mit authentischen Filmmaterial und wissenschaftlichen Literaturzitatzen, 2. die politische Anklage der Hungerblockade als völkerrechtlich unzulässiges Mittel der Kriegsführung insbesondere Großbritanniens, und schließlich 3. die Mahnung, solche Kriegstaktiken zukünftig zu vermeiden.

Zweifellos ist der Film damit in erster Linie als ein politisches Propagandainstrument geplant und ausgeführt worden. Die angestrebte Propagandawirkung erstreckte sich dabei durchaus auch auf die reparationsbedingte Versorgungssituation der Nachkriegszeit, werden doch im dritten Filmakt auch schon philanthropische Hilfsmaßnahmen angesprochen, die sich erst spät 1919 in vollem Umfang etwa im Bereich der Quäker-Kinderhungerhilfe entfalteten. Propagandazwecken diente auch das statistische Material, das dem Film zugrunde gelegt wurde und sich mit den Propagandabroschüren des Auswärtigen Amtes deckte. So wird im Film die Gesamtzahl der durch Hungereinflüsse verstorbenen Zivilisten noch mit 770 000 beziffert. Diese Zahl sollte erst 1928 durch Emil Roesles Berechnungen relativiert und auf etwa 420 000 Hungeropfer reduziert werden.¹⁸ Letztlich reiht sich der Film damit in die Auslandspropaganda des Reichs seit November/Dezember 1918 ein, die auf allen diplomatischen Kanälen und unter Hinweis auf das Schreckgespenst einer drohenden „Bolschewisierung“ Deutschlands Hungerhilfe insbesondere von den Vereinigten Staaten erbeten hatte. *Spiritus rector*

18 Roesle, Emil Eugen: Die Geburts- und Sterblichkeitsverhältnisse. In: Bumm, Franz (Hg.), Deutschlands Gesundheitsverhältnisse unter dem Einfluss des Weltkrieges, Halbband 1.2 (Wirtschafts- und Sozialgeschichte des Weltkrieges. Deutsche Serie). Stuttgart u.a. 1928, S. 3–61, hier S. 59–60.

dieser Stoßrichtung war vor allem der Berliner Ernährungsphysiologe Max Rubner.

Die Quellen der Filmzitate sind heute nicht mehr zu ermitteln. Dies schmälert allerdings den dokumentarischen Anspruch des Filmes nur bedingt, denn das gesamte Material scheint tatsächlich überwiegend während der Kriegsjahre gedreht worden zu sein. Zweifelhaft ist allerdings, ob in allen Fällen, etwa bei den Rachitis- und Tuberkulosefilmen, auf die zurückgegriffen wurde, der propagandistisch intendierte Zusammenhang zwischen der „Hungerblockade“ und den Krankheitserscheinungen authentisch ist. Wenig bekannt ist auch über die Rezeption des Films, der trotz der erst im März 1921 erfolgten Zensurfreigabe bereits am 13. Dezember 1920 im Berliner *Tauenzienpalast* uraufgeführt wurde; der Erlös aus Eintrittsgeldern kam der Deutschen Kinderhilfe zugute. Ernst Krieger hielt als Leiter der Ufa-Kulturfilmabteilung den einleitenden Vortrag. Er betonte den Appellcharakter des Films, besser gestellte Kreise in Deutschland zu Spenden für die leidenden „Volksgenossen“ zu ermuntern. Aufgrund seines wissenschaftlichen Charakters sei der Film daneben aber auch in besonderer Weise zur „Auslandspropaganda ohne jeden aggressiven Charakter“ geeignet.¹⁹

Hunger in Deutschland (1924)

Von ganz anderer Qualität ist der mit russischen Zwischentiteln versehene Film *Hunger in Deutschland* (1924)²⁰ von Willi Münzenberg (1889–1940)²¹. Münzenberg, seit Juli 1912 zunächst Mitglied des Zentralvorstands der sozialistischen Jugendorganisation der Schweiz und Redakteur der Monatszeitschrift *Die freie Jugend*, leitete im Ersten Weltkrieg das Internationale Jugendsekretariat (Bern) und knüpfte persönliche Kontakte zu Lenin. Am 10. November 1918 wurde er nach einem Gefängnisaufenthalt als „missliebiger Ausländer“ und „Anhänger der Oktoberrevolution“ aus der Schweiz gewiesen. Münzenberg ging nach Berlin, schloss sich dort dem Spartakusbund an und gehörte zu den Gründungsmitgliedern (seit 1924 auch Mitglied

19 Frederik, Lothar K.: Kinder in Not! Hungerblockade und Kinderelend in Deutschland. Ein sehr beachtenswerter Ufa-Film. In: Film-Kurier Nr. 277 (14.12.1920), S. 1–2; Paulsen, Jens: „Wissenschaftliche Auslandspropaganda ohne jeden aggressiven Charakter?“ Der Ufa-Kulturfilm „Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit“ (Bachelor-Arbeit, Historisches Seminar, Universität Heidelberg 2013), S. 28.

20 The Russian State Documentary Film Photo Archive at Krasnogorsk (RGAKFD), Nr. 11752; Produzentin: Internationale Arbeiterhilfe; Regie / Buch: Willi Münzenberg; Länge / Format: 35mm / 746 m, s/w, Stumm; Zensur: 28.02.1924, 10.03.1924.

21 Braskén, Kasper: Willi Münzenberg und die Internationale Arbeiterhilfe (IAH) 1921–1933: eine neue Geschichte. In: Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung, Heft III/2012. Babette Gross: Willi Münzenberg. Eine politische Biographie. Stuttgart 1967.



Fig. 1: Kinder beim Straßenverkauf von Trockenfisch in Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (Hunger in Deutschland), 1924.

des Zentralkomitees) der KPD. 1919 wurde er auch Vorsitzender der *Kommunistischen Jugendinternationale* (KJI). Trotz der baldigen Enthebung von dieser Funktion (1921) erhielt Münzenberg von Lenin den Auftrag, die *Internationale Arbeiterhilfe* (I.A.H) für die Sowjetunion zu organisieren und in der *Kommunistischen Internationale* (Komintern) die Propagandarbeit für Westeuropa zu übernehmen²².

Diese Funktionen machten Münzenberg auf einen Schlag zum wichtigsten Medien-Propagandisten der kommunistischen Bewegung in Westeuropa und in der Sowjetunion. In seiner Funktion als „Leiter der Propaganda-West der Komintern“²³ baute Münzenberg für die KPD das zweitmächtigste Medienunternehmen der Weimarer Republik auf, zu dem die auflagenstarken Zeitungen *Welt am Abend*, *Berlin am Morgen*, besonders aber und vor allem die illustrierte *Sowjetrussland im Bild*, seit 1926 *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, gehörten. Als Produktionschef entwickelte und prägte Willi Münzenberg auch die Programmbereiche der beiden proletarischen Filmgesellschaften der Weimarer Republik, der *Prometheus Film* und des *Filmkartells Weltfilm GmbH*. Im Rahmen seiner I.A.H.-Tätigkeit ist Willi Münzenberg zweifellos der erfolgreichste Vertreter des filmischen *Agitprop* Leninscher Prägung in Deutschland und in Sowjetrussland²⁴.

22 Die IAH wurde am 12. August 1921 als Reaktion auf einen Aufruf von Lenin gegründet.

Dieser warb anlässlich einer Dürre- und Hungerkatastrophe im Wolgagebiet um internationale Unterstützung. Ehrenpräsidentin der Organisation war bis zu ihrem Tode 1933 die Politikerin und Frauenrechtlerin Clara Zetkin. Vertreter der IAH bei der Komintern und Geschäftsführer des Moskauer Büros war im ersten Jahr der Schriftsteller Franz Jung.

23 Münzenberg, Willi, in: Deutsche Biographie (online) (<http://www.deutsche-biographie.de/sfz67142.html>, Letzter Zugriff: 25.05.2015 18:12).

24 Da Münzenberg bereits frühzeitig die propagandistische Wirkmächtigkeit filmischer Problemumsetzung erkannte, war ein weiteres Arbeitsgebiet der IAH der Import sowjetischer Filme sowie die Produktion eigener Filme. Die 1922 von Münzenberg hierzu in



Fig. 2: Trick-Szene: Wirtschaftsnot engt das Familienleben immer mehr ein, Münzenberg, *Golod w Germanii* (Hunger in Deutschland), 1924.

Dort schlossen die Internationale Arbeiterhilfe und das Moskauer Filmstudio *RUS* einen Vertrag für die gemeinsame Filmproduktions- und -vertriebsfirma *Meshrabpom-Rus*. Zum Einsatz kam das filmische Agitprop-Element vor allem für die Hungerhilfe, die seit 1921 von der I.A.H. und der Komintern international organisiert wurde. Seit Juli 1922 besitzt die IAH eine eigene Filmstelle. Sie schafft sich Vorführgeräte und Filmautos an. In der Sowjetunion wächst *Meshrabpom-Rus* (ab 1926: *Meshrabpom-Film*) nach dem staatlichen *Goskino* zum zweitgrößten Filmstudio. Bis zu seiner Zerschlagung 1936 sollten aus seiner Produktion knapp 600 Filme hervorgehen, darunter kleinere Animations-, Agitations- und Dokumentarstreifen, aber auch – und mit viel nachhaltigerer Wirkung – russische Revolutionsfilme mit epochemachender Filmästhetik und abendfüllende Unterhaltungsfilm als cineastische Meilensteine. Die bewegten Film-Bilder der I.A.H. sind es, die einem neugierigen Publikum der Weimarer Republik erst die Not (Hunger und Seuchen) und dann die Vorstellungen vom Leben im Neuen Russland anschaulich machen²⁵. Interessant ist, dass neben den sowjetrussischen Hun-

Berlin gegründete Aufbau Industrie und Handels AG diente besonders dem Aufbau der sowjetischen Filmproduktion, ihr war jedoch auch ein von Hermann Basler geleitetes Filmmant angegliedert. Vgl. McMeekin, Sean: *The red millionaire. A political biography of Willi Münzenberg, Moscow's secret propaganda tsar in the West*. New Haven / London 2003, S. 209. http://de.wikipedia.org/wiki/Internationale_Arbeiterhilfe (letzter Zugriff: 12.05.2015 13:50).

²⁵ Bayerlein, Bernhard / Sonnenberg, Uwe, in: <https://www.muenzenbergforum.de/meshrabpom-rus-entsteht/#more-609>. Letzter Zugriff: 12.05.2015 13:38). Daneben blieb Münzenberg aber immer auch schriftstellerisch tätig. Typisch hierfür ist etwa die kleine Schrift „Brot und Maschinen für Sowjet-Rußland – Ein Jahr proletarischer Hilfsarbeit“, Berlin [1923].



Fig. 3: Suppenausgabe der Internationalen Arbeiterhilfe für bedürftige Arbeiterfamilien in Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (Hunger in Deutschland), 1924.

gerfilmen²⁶ auch ein Film über die deutsche Hungerkatastrophe in der Nachkriegs- und Inflationszeit entstand.

Zu diesen sowjetrussischen Hungerfilmen gehört der Dokumentar- und Propaganda-Film *Hunger in Deutschland* (1924), gedreht hauptsächlich 1923, der wohl überwiegend auf besonderen Filmabenden und anderen öffentlichen Filmveranstaltungen der I.A.H. zur Aufführung gebracht wurde²⁷. Gedacht war der Film sicher in erster Linie als Werbefilm für die Tätigkeit der I.A.H., die neben christlichen Organisationen, unter ihnen besonders das Missionswerk der amerikanischen Quäker, als internationale kommunistische Hilfseinrichtung in den sozialen Brennpunkten der Großstädte und Industrieregionen mit öffentlichen Suppenküchen maßgeblich an der Nahrungsmittelversorgung der frühen 1920er Jahre engagiert war. Durch die dokumentarischen Aufnahmen besonders des Berliner Hungerelends während der Inflationszeit 1922/23 ist der Streifen heute eine der seltenen und wichtigen sozialhistorischen Filmquellen jener Zeit, indem er nicht nur auf das urbane Hungerelend, sondern auch auf die erfolgreichen Versuche kommunistischer Sozialhilfe weist.

Der Film beginnt mit Berliner Szenen aus der Inflationszeit und lässt den Zuschauer auf Papierberge von wertlosen Geldscheinen blicken. Täglich wer-

²⁶ Vgl. Schwarz, Alexander, Von der Hungerhilfe zum roten Medienkonzern: In: Agde, Günter / Schwarz, Alexander (Hg.): *Die rote Traumfabrik. Meshrabpom-Film und Prometheus (1921–1936)*, Berlin 2012, S. 25–30; Alexander, Gertrud: *Sowjetrußland im Film [„Hunger in Sowjetrußland“]* [Rezension in: *Die Rote Fahne*, 30. März 1922]. In: *Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland. Zusammengestellt und eingeleitet von Gertraude Kühn, Karl Tümmeler, Walter Wimmer*, 2 Bde., Berlin/DDR 1975, hier Bd. 1, S. 299–301.

²⁷ Ebd., S. 297.



Fig. 4: Junge Mutter mit Kind bei der Breiausgabe der Internationalen Arbeiterhilfe in Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (Hunger in Deutschland), 1924.

den ganze Sackladungen mit Geldscheinbündeln aus der Reichsdruckerei in Banken und Betriebe geschafft, doch der Kaufwert dieses Geldes entspricht nicht einmal mehr dem Wert des Papiers, auf dem die Noten gedruckt sind. In den Straßen sieht man das Elend hungernder Menschen, der Brotpreis steigt auf über eine Billion Mark, und in den Arbeiterwohnungen herrscht das Elend. Nur durch das Sammeln von Ernteresten (Nachernten) und durch Hamsterfahrten kann das Notwendigste beschafft werden, aber Wucherpreise verhindern die Verteilung der Güter. Vor den Lebensmittelgeschäften bilden sich lange Schlangen, und oft ist nach stundenlangem Warten keine Ware mehr übrig. Einfache Trickaufnahmen veranschaulichen den allgemeinen Versorgungsrückgang von Kriegsbeginn 1914 bis 1923. Die Menschen sind abgemagert, schlechter gekleidet und unter den Arbeitern macht sich Verzweiflung breit. Durch weitere Trickaufnahmen und Bildunterschriften wird auf den allgemeinen Versorgungsrückgang, insbesondere für Arbeiterfamilien, verwiesen. Auch die Wohnraumversorgung ist katastrophal: Wohnungen sind selten, klein und teuer.

Abhilfe schafft nur die I.A.H. Hierauf geht der Film in seinem zweiten Teil ein, in dem er insbesondere die Rolle der KPD betont. Gezeigt werden nun Arbeiterführer und kommunistische Parteigänger vor ihren Versammlungs-orten. Auch in geschlossenen Demonstrationenmärschen wird im Gleichschritt protestiert. Aber auch die ‚Reaktion‘ marschiert. Unter den Linden wird eine Marschkolonne der Reichswehr gefilmt: Bürgerkriegsähnliche Szenen, in denen offensichtlich durch Reichswehrpräsenz Hungerdemonstrationen unterdrückt werden sollen, werden gezeigt. Menschen lesen Zeitungsanschlätze und Plakataufrufe der I.A.H. und der KPD. Ausführlich wird ein Plakat der I.A.H. gezeigt und auf deren Hilfslieferungen für die hungernde deutsche Bevölkerung verwiesen. Dabei handelt es sich in einer Szene um eine russische



Abb. 5: „Nur der Kommunismus kann uns Retten“: Glückliche Kinder nach der Fütterung durch die Französische Sektion der Internationalen Arbeiterhilfe in Berlin (1923), Münzenberg, *Golod w Germanii* (Hunger in Deutschland), 1924.

Getreidelieferung, die mit dem Saugstutzen aus einem Schiffsrumpf gelöscht wird. In Volksküchen werden Arbeiter und andere Mittellose ernährt. Bezugsscheine der I.A.H. für ein warmes Mittagessen werden am 8. November 1923 ausgegeben und im Bild gezeigt, Henkelmänner werden von Helferinnen aus Gulaschkanonen gefüllt. Dabei wird die Essensausgabe von Mitarbeiterinnen der I.A.H. ausführlich dokumentiert und registriert. Weitere Szenen zeigen holländische und französische Speisestellen der I.A.H. in Berlin. Ein an einem Baum befestigtes Plakat verheißt: „Nur der Kommunismus kann uns retten!“. Glückliche Kinder präsentieren geleerte Schüsseln und gefüllte Suppenkannen. Die Schlusszenen des Dokumentar- und Agitprop-Films sind dem Weltkongress der I.A.H. vom 9. Dezember 1923 in Berlin gewidmet. Willi Münzenberg eröffnet den Kongress und hält eine Rede, auch andere Arbeiterführer werden in kurzen Redeausschnitten gezeigt.

Aus dem Russischen übersetzte Zwischentitel des Dokumentarfilms

Die vorliegende Kopie des Films wies lediglich russische Zwischentitel²⁸ auf, die ihrerseits an den Filmrändern gelegentlich beschnitten waren, aber in nahezu allen Fällen aus dem Wortzusammenhang ergänzt werden konnten. Es ist wohl davon auszugehen, dass die Zwischentitel von Willi Münzenberg nach den entsprechenden Filmsequenzen formuliert wurden. Denkbar ist allerdings auch, dass die Zwischentitel aus den Regieanweisungen für die einzelnen Szenen des Dokumentar- und Propagandafilms hervorgegangen

²⁸ Übersetzt von Roxolana Bahrjanyj M.A., Institut für Geschichte und Ethik der Medizin, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg.

sind. Weder das eine noch das andere ist aufgrund fehlender Überlieferung zu rekonstruieren.

1. Teil -- Eine beispiellose wirtschaftliche Katastrophe, die seit der Niederlage Deutschlands (seit dem Krieg)²⁹ immer größer und größer wurde, führte unmittelbar zu unvorstellbaren Bedingungen, die alle wirtschaftlichen Katastrophen, die die Völker nach dem Weltkrieg erlebten, in den Schatten stellten. -- Die Finanzwirtschaft nahm bizarre Formen an. Das Papiergeld wird entwertet... -- Vor der Staatsbank. Große Produktionsunternehmen sind gezwungen, Unmengen von Geldscheinen aus der Bank auf Lastwagen abzutransportieren. -- Unternehmen mittlerer Größe befördern das wertlose Papiergeld auf Handkarren hinaus. -- Einige Firmen nutzen das Geld für Werbezwecke. -- Mit der Abwertung der Mark nahm die Not zu. Für eine Billion Mark erhielt man ein Brot. (Eine Billion Mark für ein Brot) -- Unbeschreibliche Armut und Not treiben das Proletariat in die auf das Land ausgelagerten Abfallgruben (Müllkippen) der Hauptstadt. -- Ganze Tage bringen Männer und Frauen im Wald zu, wo sie Holz sammeln – sie werden weder von langwierigen Fahrten mit der Eisenbahn noch von der Kälte abgeschreckt, da Kohlen aufgrund ihres Preises für sie unerschwinglich sind. -- Täglich werden Grundnahrungsmittel immer seltener und teurer. Unermüdliche deutsche Frauen stehen stundenlang für Brot in der Schlange an. -- Minderwertige Fleischsorten von schlechter Qualität sind heiß begehrt. -- Die Arbeiterklasse Deutschlands hungert. Die Intelligenz (die geistig Schaffenden) sieht sich mit der blanken Not konfrontiert. Unter den deutschen Kindern hat eine Massensterblichkeit eingesetzt. -- In Berlins Schulen kommen 50% der Kinder ohne Frühstück zum Unterricht. -- Vor dem Krieg hatte jedes Kind genügend Kleidung (Kleider). -- Heute ist oftmals ein Mangel an Kleidung zu beobachten; häufig fehlt es an Unterwäsche. -- Die Untersuchung einer Berliner Kirchengemeindeschule ergibt: Anzahl der Kinder: 484 Kinder ohne Unterwäsche und ohne jegliche Oberbekleidung: 4-0, 8 von hundert Kindern ohne Unterwäsche 176-36, 4 von hundert Kindern mit zerrissener Kleidung und ebensolcher Unterwäsche 150-30, 9 von hundert Kindern mit zerrissenem Schuhwerk 65-13, 4 von hundert -- Großfamilie. Millionen sind in Deutschland ohne Wohnung. -- Wohnungsnot in Deutschland -- Der Bedarf an Wohnungen ist viel höher als die Anzahl freier Wohnungen. -- Hunderte Anwärter – keine einzige Wohnung. -- Wohnungsnot in Berlin im Jahre 1923. -- Tausende

²⁹ Runde Klammern sind vom Original übernommen; eckige Klammern stehen an Stellen, deren korrekte Übersetzung aufgrund der am Zeilenanfang des russischen Textes oft lückenhaft überlieferten Wörter und Zahlen nicht immer gewährleistet werden kann, sowie an wenigen Stellen mit einer Erläuterung oder Ergänzung.

fristen ihr Dasein in Not. -- **2. Teil** -- (Spontan) Das deutsche Proletariat sammelt sich und fordert Brot. -- Volkshaus. Arbeitsamt in Dresden. -- Ausgabestelle für Brot. (Von der Internationalen Arbeiterhilfe I.A.H.) -- Kongress der Betriebsräte in Chemnitz im Jahre 1923. Volkshaus. -- Eintreffende Teilnehmer. -- [Robert] Siewert K.P.D. -- [Fritz] Heckert K.P.D. -- Rote Hundertschaften in Bereitschaft. -- Parade (Marsch) der Roten Hundertschaften. -- Anführer. -- Die Roten Hundertschaften sind führende Organe des deutschen Proletariats im Sowjet [=Räte]-Deutschland gegen die Faschisten. -- Für die Erhaltung der Ordnung zog die Reichswehr (Regierungstruppen) nach Dresden, die Hauptstadt Sachsens. -- Mittel der Bourgeoisie zum „Niederhalten“ des Hungers. -- Wiederherstellung der Ordnung -- Reaktionäre, monarchistische und faschistische Verbände bemühten sich darum, den Zustand der Not und des Hungers in Deutschland für ihre Ziele auszunutzen. -- Die Reaktion, Hunger und Not richteten sich gegen das anwachsende deutsche Proletariat. -- Da wandte sich die „Internationale Organisation der Arbeiterhilfe“ mit einem Appell an die Werktätigen aller Länder. -- Straße „Unter den Linden“ 11, Standort der „Internationalen Arbeiterhilfe“ -- Der Hilferuf der „Internationalen Arbeiterhilfe“ wurde erhört. Bis zum 1. [11.?, 21.?, 31.?] Dezember kamen 200.000 Dollar zusammen. Russische professionelle Arbeiterverbände schickten 150.000 Tonnen Getreide. -- Ankunft eines Dampfers mit russischem Getreide. -- Herzliche Begrüßung durch deutsche Arbeiter. -- Löschen des Getreides. -- Das Getreide wurde in den Hungerzentren Deutschlands gemahlen und gebacken. Innerhalb von 8 Tagen wurden 500.000 Brotlaibe ausgegeben. **Ende des 2. Teils.** -- Überall wurden Suppenküchen eröffnet. Allein in Berlin – 40. Eine davon in Neukölln. -- Die Leiterin der Suppenküchen. -- Die Holländische Speisestelle. -- Die Französische Speisestelle. -- Die Hungrigsten ... -- Weltkongress der „Internationalen Arbeiterhilfe“ am 9. Dezember 1923. -- Willi Münzenberg eröffnet den Kongress. Das Präsidium -- [...]ss Graffort (England) -- Baptist (Frankreich) – **Ende**³⁰

30 Die aktuelle Kurzbeschreibung des Films im Filmarchiv Krasnogorsk, die zweifellos aus diesen Zwischentiteln generiert wurde, ist interessant: „German paper money. The mass of paper money is carried away from the bank on trucks, bags with the money loading. Bank employees leave from the bank. Public on the street watches the money being transported on the cart. Private bread trade. Women dig in the dump searching food. Public at the station. Boarding the train. People stand in line to buy bread, meat. Hungry children on the street. View of a working-class district. Meeting of workers. Labor Exchange. The Congress of production councils in Khemnitsa in 1923. Parade of red sotnyas. The police break up the meeting of workers. The steamship with grain arrives from Russia. View of the dining room for the impoverished in Berlin. Distribution of food among unemployed

Der Berliner Filmprüfstelle lag der Propagandastreifen Ende 1923 vor. Sie entschied am 28. Februar 1924, den Film zuzulassen, erhob jedoch gegen einzelne Formulierungen in den deutschen Zwischentiteln Einspruch, dem sich die Film-Oberprüfstelle am 10. März 1924 anschloss. In der üblich knappen Begründung hieß es:

„Der Bildstreifen, der den Zweck verfolgt, mit Bildern des durch Kriegsfolgen und Inflation erschöpften Deutschlands die Hilfe der internationalen Arbeiterschaft gegen die Not der arbeitenden Klassen aufzurufen, ist von der Prüfstelle zugelassen worden. Gegen die Entscheidung haben zwei Beisitzer Beschwerde eingelegt mit dem Antrag, in Akt II Titel 2 Satz 1 die Worte: ‚Vereint marschierten Reaktion, Hunger und Not gegen das kämpfende Proletariat‘ zu verbieten. Sie begründen Ihren Antrag damit, dass der Satz sowohl geeignet sei, das deutsche Ansehen zu gefährden, wie als politisches Propagandamaterial gegen Deutschland verwandt zu werden. Die Oberprüfstelle ist dem Gutachten des Sachverständigen gefolgt. Die Worte ‚Reaktion‘ und ‚kämpfendes Proletariat‘ sind offensichtlich gegen die gegenwärtige verfassungsmäßige Staats- und Wirtschaftsform gerichtet; die sie als arbeiterfeindlich hinstellen sollen. Sie wirken aufreizend und sind geeignet, die öffentliche Ordnung und Sicherheit zu gefährden“³¹.

„Rheinlandbastarde“ und Film

Es erstaunt aus historischer Perspektive wenig, dass die Rheinlandbesetzung durch Kolonialtruppen bereits unmittelbar nach dem Krieg eine mächtige Propagandawelle zur Diffamierung des ehemaligen Kriegsgegners in Gang setzte³². Der Besatzungseinsatz der französischen *Force noire* in den Jahren 1919–1929 und ihnen zu Unrecht unterstellte massenhafte Gewalttaten gegen deutsche Frauen und Kinder wurden von offiziellen deutschen Stellen, in Reichstagsdebatten, von weiten Teilen der nationalen Presse und sowie einer Reihe politischer Gruppierungen als „Schwarze Schmach“ oder „Schwarze Schande“ gebrandmarkt, französische Kolonialsoldaten als wenig intelligente „Wilde“ entstellt. Ihre von exzessiven sexuellen Instinkten gesteuerte

and children. World congress of international aid to workers. Hall and the presidium of the congress.“

31 BAFA: Film-Oberprüfstelle, Nr. 100/24, Berlin, 10.03.1924.

32 Vgl. hierzu etwa Wigger, Iris: Die „Schwarze Schmach am Rhein“ – Rassische Diskriminierung zwischen Geschlecht, Klasse, Nation und Rasse. Münster 2007; hier auch ausführliche Verweise auf die ältere Forschungssituation.

Triebhaftigkeit verseuche das deutsche Volk rassisch³³ und durch die Syphilis bakteriell.

Die Kampagne wurde von einer Reihe völkisch-nationaler Hetzer angestachelt und propagandistisch genährt. Unter ihnen befand sich der bayerische Ingenieur und Publizist Heinrich Distler, der 1920 in München den *Deutschen Notbund gegen die schwarze Schmach* gründete, auch schriftstellerisch zur Thematik hervortrat³⁴ und eine Zeitschrift dazu herausgab³⁵. Engagiert war in der „Schmach“-Frage auch eine Reihe bürgerlich-konfessioneller Frauenverbände, unter ihnen am mitgliederstärksten die *Rheinische Frauenliga* (1920) unter Führung der Schriftstellerin und Wirtschaftspolitikerin Margarete Gärtner (geb. 1888)³⁶. Die Liga war als Organisation der *Rheinischen Volkspflege* direkt der Reichskanzlei unterstellt und durch sie alimentiert. Ähnlich wie der *Deutsche Notbund gegen die Schwarze Schmach* betrieb auch die *Rheinische Frauenliga* eine – staatlich finanzierte – massive rassistische Propagandakampagne mit zahlreichen Veranstaltungen im ganzen Reichsgebiet gegen die „Schwarze Schmach“ in den rheinischen Besatzungsgebieten.

Die erste Broschüre der Vereinigung, „Farbige Franzosen am Rhein – Ein Notschrei deutscher Frauen“ (Berlin 1920) bestand fast ausschließlich aus einer Auflistung vermeintlicher Vergewaltigungen, Gewaltakte und anderer Besatzungsdelikte. Kontroversen mit der extremen Rechten der nationalen Bewegung, wie sie etwa durch Heinrich Distler oder die aus den USA remigrierte Schauspielerin und Sympathisantin der frühen NS-Bewegung, Ray Beveridge³⁷, belegen allerdings die zwar völkische, aber doch auch gemäßigt deutschnationale Positionierung der *Liga*. Distler hatte ihr vorgeworfen, eine „jüdisch durchsetzte“ Organisation zu sein, und mit der „Hakenkreuzlerin“

33 Ebd.

34 Distler, Heinrich: Das deutsche Leid am Rhein: Ein Buch der Anklage gegen die Schandherrschaft des französischen Militarismus. Minden 1921.

35 Die Schmach am Rhein – Zeitschrift des Deutschen Notbundes gegen die schwarze Schmach und die Bedrückung der besetzten Gebiete. [München, 1922–1924].

36 Mass, Sandra: Von der „Schwarzen Schmach“ zur „deutschen Heimat“. Die Rheinische Frauenliga im Kampf gegen die Rheinlandbesetzung, 1920–1929. In: Werkstatt Geschichte 11 (2002), S. 44–57. Zu Margarete Gärtner vgl. ihre Autobiografie „Botschafterin des guten Willens: Außenpolitische Arbeit 1914–1950“ (Bonn 1955) sowie den Eintrag in Münzinger. Internationales Biographisches Archiv 20/1962 vom 7. Mai 1962.

37 Beveridge, Ray: Die Schwarze Schmach. Die weiße Schande. Vortrag gehalten in vielen Massen-Protest-Versammlungen gegen die französische Behauptung, dass die farbigen Franzosen aus dem besetzten Gebiet zurückgezogen worden sind, nebst einem Vorwort, veranlasst durch die finnländische Reise. [Hamburg] 1922. Die Schauspielerin Ray Beveridge hatte Theaterengagements vor dem Weltkrieg in den USA und in Deutschland. Daneben bereiste sie auch Südafrika, unter anderem als Gast von Cecil Rhodes. Während des Krieges unternahm sie Propagandatouren für die „Deutsche Sache“ in den USA. 1917 veröffentlichte sie die Propagandaschrift „Meine lieben Barbaren“ (Berlin 1917).

Beveridge wollte sich die *Liga* nicht gemein machen. Für die Propagandaziele der gemäßigten Rechten um Gärtner waren die hysterischen Auftritte der Beveridge – etwa bei ihren selbstorganisierten Massenveranstaltungen („American Protest Meetings“) in Hamburg und München –, bei denen die inzwischen wieder Eingebürgerte (1920) sogar offen zur Lynchjustiz in den Besatzungsgebieten aufrief und dem Publikum gelegentlich auch „schuldlose kleine Opfer des Nachkriegs“ als „Rheinlandbastarde“ präsentierte³⁸, nicht zielführend, ja sogar kontraproduktiv.

Sowohl Distlers *Deutscher Notbund gegen die schwarze Schmach* als auch Gärtners *Rheinische Frauenliga* gaben Propagandafilme in Auftrag, die ihren Kampf gegen das vermeintliche „rassische Unrecht“ an deutschen Frauen in die Lichtspielhäuser tragen sollten und für die filmische Umsetzung der Narrative des Rassismus standen.³⁹ Beide Filme aber scheiterten an den Zensurbehörden und durften nicht aufgeführt werden. Distler hatte die Bayerische Film-Gesellschaft *Fett & Wiesel* in München mit der Produktion des Streifens *Die schwarze Schmach* beauftragt, der mit 1094 Metern Länge im März 1921 vorlag⁴⁰. Auf Antrag des Preußischen Ministeriums des Innern wurde der Film von der Berliner Film-Oberprüfstelle am 13. August 1921 abgelehnt. Als Hauptgrund wurde nach Beratung der Kammer durch das Auswärtige Amt die große Sorge namhaft gemacht, dass der Film, der die Vergewaltigung eines deutschen Mädchens durch dunkelhäutige afrikanische Besatzungstruppen zeigte, die ohnehin schon aufs Äußerste gespannten Beziehungen zu Frankreich weiter verschlechtern würde. Hierzu hatte das Auswärtige Amt in zwei Noten auch Auskünfte bei der Französischen Botschaft eingeholt. Weiterhin „übertreibe“ der Bildstreifen, gebe „Falschmeldungen“ wieder und „entstelle“ die „wirkliche Lage“, indem er in einem Zwischentitel die Zahl „schwarzer“ französischer Soldaten mit 40 000 beziffere und unterstelle, die Zahl der Vergewaltigungen gehe bereits in die „Tausende“, wo sich doch nach Meldungen des Auswärtigen Amtes derzeit nur noch „200 Neger als Besatzungstruppen im Rheinlande“ aufhielten⁴¹. Nicht belegt sei auch die Behauptung, dass deutsche Mädchen gewaltsam in Bordelle verschleppt worden seien und Befreiungsversuche dieser Mädchen mit Waffengewalt verhindert würden. Auch als Propagandafilm sei der Streifen daher vollkommen

38 Koller, Christian: „Von Wilden aller Rassen niedergemetzelt“: Die Diskussion um die Verwendung von Kolonialtruppen in Europa zwischen Rassismus, Kolonial- und Militärpolitik (1914–1930). Stuttgart 2001, S. 227. Beveridge, Ray: Mein Leben für Euch. Erinnerungen an glanzvolle und bewegte Jahre. Berlin 1937.

39 Vgl. hierzu Nagl, Tobias: Die unheimliche Maschine. Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino. München 2009, S. 154–220.

40 Deutsches Filminstitut Frankfurt: Zensururteile zum Film „Die schwarze Schmach“, Deutschland 1921; Zensururteil v. 14.03.1921; Filmprüfstelle München M.00275, 5 Akte, 1094 m (1102 m vor Zensur); Zensururteil v. 13.08.1921; Film-Oberprüfstelle B.81.21.

41 Ebd.

ungeeignet, und es müsse befürchtet werden, dass das „Ansehen des Deutschen Reiches“ durch ihn geschädigt werde⁴².

Vergleichsweise komplexer war die Begründung, mit der auch der von der *Rheinischen Frauenliga* bei der *Europa-Film Compagnie mbH* (Berlin) in Auftrag gegebene Film *Die Schwarze Pest* zunächst von der Filmprüfstelle Berlin am 14. Juni 1921 und dann auch bei der Film-Oberprüfstelle am 1. August 1921 abgelehnt wurde⁴³. Der 458 Meter lange Streifen mit deutschen und englischen Zwischentiteln bestand aus drei Sequenzen, die zunächst die Landschaft am Rhein vorführte, sodann Notzuchtverbrechen von „Negern“ an deutschen Frauen thematisierte, um dann in einer Schlusssequenz auf die Kinder aus solchen Gewaltakten einging. Während die Filmprüfstelle zunächst auf den zu erwartenden außenpolitischen Schaden des Streifens sowohl hinsichtlich der Beziehungen Deutschlands zu Frankreich als auch zu den USA einging, wo der Film vor allem eingesetzt werden sollte, argumentierte die Film-Oberprüfstelle differenzierter. Sie erkannte die Ziele des Films, auf das Elend der deutschen Bevölkerung in den Besatzungsgebieten hinzuweisen, ausdrücklich an, verneinte aber, dass der Film aufgrund seiner künstlerisch und argumentativ schwachen Aussagekraft dazu überhaupt in der Länge sei.

Kritisiert wurde an der ersten Filmsequenz vor allem die mangelhafte Art, in der durch eine „deutsche Firma im Auslande die landschaftliche Schönheit [des Rheinlandes] durch stümperhafte Photographien des Rheines“ dargestellt werde⁴⁴. Es hätte weiterhin Aufgabe des Films sein müssen, in seiner zweiten Sequenz „die von Negern begangenen Untaten an deutschen Mädchen und Frauen zu schildern und das Schamgefühl der Erniedrigung ernst und unsentimental darzustellen“. Dies sei, obwohl man bei der Nachstellung solcher Untaten im Film künstlerische Freiheiten konzederien müsse, nicht dadurch zu erreichen, dass man hierfür „drei gutmütig grinsende, als Schauspieler geworbene Schwarze, herhalten“ lasse⁴⁵.

Eine „ungleich schwerere Schädigung des deutschen Ansehens“ bewirke aber die wissenschaftlich vollkommen unhaltbare Unterstellung des Films in seiner dritten Bildsequenz. In dieser Bildfolge behauptete der Film, die Kinder aus solchen Notzuchtverbrechen seien in der ersten Generation „nach Haltung, Schädelform, Bewegungen, Gesichtsbildungen ganz und gar der deutschen Rasse ähnlich“, deren Nachkommenschaft aber, nach der „Verbindung zwischen einem Mischling und einer weissen Frau“, wiederum

42 Ebd.

43 Deutsches Filminstitut Frankfurt: Zensururteile zum Film „Die schwarze Schmach“, Deutschland 1921; Zensururteil v. 14.06.1921; Filmprüfstelle Berlin B.03452, 1 Akt, 458 m; Zensururteil v. 01.08.1921; Film-Oberprüfstelle B.84.21., Akt 458 m.

44 Ebd.

45 Ebd.

ausschließlich „Negerkinder mit Wollhaaren“. Unrichtig sei ferner die Vorhaltung des Films, „dass ein Mischling [die] ererbte lasterhaften Neigungen seiner Negerahnen besässe“. Einen Film mit solch „dilettantischen“ Aussagen in Amerika vorzuführen, wo wie in keinem anderen Lande „aus gebotenen Gründen die Kenntnis, das Feingefühl und die damit verbundene soziale Wertung rassemöglicher Erscheinungsformen aus Mischlingen“ am höchsten ausgebildet sei, müsse man rundweg ablehnen. Jedes Kind würde dort schon in der Schule über „Fragen der Rassentheorie genau unterrichtet“ werden. Die Darstellung „unrichtiger rassetheoretischer Möglichkeiten“ sei daher in Amerika dazu geeignet, das „bisherige Ansehen an deutscher Gründlichkeit und Forschung“ nicht nur zu „schädigen“, sondern dieses Ansehen sogar bis „zur Lächerlichkeit herabzuwürdigen“⁴⁶.

Die Bewertungen der Filmprüfstellen sind in vieler Hinsicht bemerkenswert. Zeigen sie doch einerseits ein hohes Maß an Sensibilität gegenüber propagandistischen Machwerken der geprüften Art im Hinblick auf die 1921 höchst gespannten deutsch-französischen Beziehungen. In der Bewertung der tatsächlichen Vorgänge in den besetzten Gebieten allerdings sind sie divergierend. Auch wird der rassentheoretische Grundkonsens nicht infrage gestellt, wohl aber jede wissenschaftlich unhaltbare Behauptung zurückgewiesen. Die Urteile belegen damit immerhin noch ein Grundmaß an Sensibilität in außenpolitischen und rassentheoretischen Fragen, das in weiten Teilen der populistisch vorgetragenen nationalkonservativen bis nationalsozialistischen Propaganda gegen die „Schwarze Schmach“ bereits unwiederbringlich verloren gegangen war und auf das spätere Schicksal der Kinder wies, die aus den genannten Verbindungen hervorgegangen waren oder noch hervorgehen würden.

Der Weg in die Welt

Propagandafilme für deutsche Kolonialschulen

Einleitung¹

Die meisten deutschen Kolonialfilme – also Filme mit dem zentralen Anliegen der Rückgewinnung der verlorenen Kolonien – wurden in Kolonialkreisen vorgeführt oder liefen als Beiprogramm im Kino. Sie galten zunächst als Aufklärungsfilm über den Friedensvertrag, „die Schande von Versailles“, sie informierten den Zuschauer über die Kolonialschuldfrage, aber auch über Sitten und Gebräuche fremder Völker. Ihre Blütezeit hatten sie zwischen 1920 und 1942, also nach Ende des deutschen Kolonialismus.² Der von Paul Lieberenz 1937 produzierte Dokumentarfilm über die *Deutsche Kolonialschule Witzenhausen* mit dem Titel *Der Weg in die Welt* lief ab 1937/38 als Vorfilm in deutschen Kinosälen. Dem Titel nach hätte dieser Beiprogrammfilm das Fernweh schüren können. Zu sehen sind bodenständige junge Männer mitten in Deutschland, die fleißig arbeiten und lernen, gemeinsam Spaß haben, Nahrungsmittel produzieren und ihre Körper stählen. Ein Pendant der Zeit bildet der im selben Jahr von Lieberenz produzierte Film „*Die deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg*“ über die koloniale Frauenschule am Nord-Ostsee-Kanal. Welche Rolle der Kolonialrevisionismus in Deutschland 1937/38 spielte, wie er in den genannten Filmen dargestellt wurde, aber auch wie die Orientierung auf tropische Kolonien bzw. den europäischen Ostraum an der *Kolonialschule Witzenhausen* ausgehandelt wurde, soll in diesem Beitrag erörtert werden. Dabei richtet sich der Blick sowohl auf die unterschiedlichen

1 Für Anmerkungen und Diskussion danke ich Gabriele Moser.

2 Waz, Gerlinde: Heia Safari! Träume von einer verlorenen Welt. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, hg. von K. Kreimeier, A. Ehmann und J. Goergen, Band 2: Weimarer Republik 1918–33. Stuttgart 2005, S. 187–218, sowie Waz, Gerlinde: Begehrte Ferne. Expeditions-, Kolonial- und ethnographische Filme. In: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 3: ‚Drittes Reich‘ 1933–45, hg. von Peter Zimmermann und Kay Hofmann. Stuttgart 2005, S. 392–413.

Intentionen des Films und die unterschiedlichen Publika, die der Film zu verschiedenen Zeiten hatte. Die Filme über die beiden Kolonialschulen wurden nämlich ab 1969 vom *Institut für wissenschaftlichen Film* (IWF) Göttingen umkopiert und konnten ab 1974 über dieses Institut weiter als „dokumentarischer Informationsfilm“ bezogen werden.³ Mit dem Aufkommen von *YouTube* sind beide Filme meistens frei im Internet zugänglich. Im Unterricht, im Rahmen von Seminaren über die Geschichte der Kolonialschule, wird dieser Film auch von mir verwendet, wobei zwei Dinge besonders bemerkenswert sind: Die Betrachtung des Films führt zwar eine Ausbildungsinstitution in Momentaufnahmen lebhaft vor Augen, doch scheint die Wiedergabe in bewegten Bildern einer kritischen Wahrnehmung der dargestellten Institution in ihrer Ausprägung und Wirkung entgegen zu stehen, weil die verwendeten Bildtraditionen eher den Nationalsozialismus als den Kolonialrevisionismus stärken und verdeutlichen.

Hintergründe zum Film⁴

Der 19 Minuten lange Film *Der Weg in die Welt* wurde in einer Woche im Sommer 1937 von Paul Lieberenz (1893–1954) ohne Drehbuch in Witzenhausen gedreht. Lieberenz besaß seit 1930 eine eigene kleine Filmproduktionsfirma und galt, so Gerlinde Waz, als „der größte Kolonialfilmproduzent des Dritten Reiches“.⁵ Bekannt wurde er durch seine Expeditions- und Dokumentationsfilme nach Afrika und Asien, tier- und völkerkundlicher Blick prägten sein Schaffen.⁶ Neben anderen arbeitete Lieberenz in der Leni Riefenstahl-Produktion *Triumph des Willens* über den Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg 1934 als Kameramann. *Der Weg in die Welt* wurde als Tonfilm im 35 mm-Format in schwarz-weiß hergestellt, Musik und Kommentar sind im Tobi-Lignose-Klang-System unterlegt. Die Musik hatte Eu-

3 Heimlich, Maren: „Der Weg in die Welt“. Die Deutsche Kolonialschule Witzenhausen. In: Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, hg. vom Institut für den wissenschaftlichen Film, Göttingen, Band 3, Heft 3/4 (1976), S. 336–369, hier S. 337.

4 Insbesondere in diesem Abschnitt beziehe ich mich auf die Arbeit von Maren Heimlich, vgl. Heimlich (1976). Sie gibt an, dass „alle Planungs-, Erschließungs- und Editionsunterlagen, einschließlich der Archivkorrespondenzen und medizinwissenschaftlichen Ergänzungspapiere“, die diesen Film betreffen, im Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen unter der Bearbeitungsnummer V1431 aufbewahrt werden. Das IWF wurde 2010 geschlossen, der Filmbestand ist an die TIB Hannover gewandert und bislang dort nicht einsehbar. Dies ist auch das Ergebnis meiner elektronischen Korrespondenz mit Paul Feindt von der TIB, dem ich für den Versuch, mir diesen Bestand doch zugänglich zu machen, herzlich danke.

5 Waz (2005), S. 394.

6 Vgl. z.B. „Mensch und Tier im Urwald“ (1924), „Auf Tierfang in Afrika“ (1926), „Mit Sven Hedin durch Asiens Wüsten“ (1929), „Das letzte Paradies“ (1932).



Fig. 1: Paul Lieberenz an der Filmkamera. Illustration von Helmut Ellgaard, 1946.
Rechte und Quelle siehe http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Lieberenz_1946.jpg.

gen Gaedicke komponiert, den Kommentar sprach der Schauspieler Albert Ebbecke. Lieberenz führte Regie und Kamera. Der Film zeigt vornehmlich Aufnahmen des Geländes der Kolonialschule, ergänzt durch einige wenige Ausschnitte aus Lehrfilmen, die an der Kolonialschule vorhanden waren, sowie durch Aufnahmen aus dem Privatbestand von Lieberenz. Zu der Zeit war die letztgenannte Praxis üblich, so Gerlinde Waz.

Die Anregung für den Film ging wahrscheinlich vom damaligen Direktor der Kolonialschule Karl Koch (1882–1970) aus. Koch und Lieberenz hätten sich Anfang der 1930er Jahre auf einer Veranstaltung der *Deutschen Kolonialgesellschaft* in Berlin persönlich kennengelernt, wie Koch sich in einem Interview durch Maren Heimlich 1970 erinnerte.⁷ Koch schlug Lieberenz damals vor, über die Schule zu drehen.⁸ Er selbst hatte 1933, d.h. noch bevor er Direktor der Kolonialschule wurde, in einem Beitrag zu der Frage *Wie können Rundfunk und Film die Kolonialfrage fördern?* die stärkere Einbindung dieser modernen Medien bzw. Propagandamittel in die kolonialrevisonistische Argumentation gefordert.⁹ Sein Beitrag ist dominiert von der Vor-

⁷ Heimlich (1976), S. 338, Anm. 5.

⁸ Ebd., S. 338.

⁹ Koch, Karl Wilhelm Heinrich: *Wie können Rundfunk und Film die Kolonialfrage fördern?* Von Farmer Karl W. H. Koch. In: *Rundfunk und Film im Dienste nationaler Kultur*, hg.

stellung der Deutschen als „raumloses Volk“, welches „eigene überseeische Lebensräume“¹⁰ benötige, die sehr gut auch in den Hochebenen Afrikas zu finden seien. Ausbeutungskolonien und Absatzmärkte stehen in seiner Argumentation nicht im Vordergrund. So äußert Koch seine eigene Vorstellung von Filmen:

„Packende, graphische Darstellungen des heute unter fremder Herrschaft befindlichen deutschen Raumes sind leicht herstellbar und von großer Wirksamkeit. Lehrfilme über die Art der Gewinnung tropischer und subtropischer Erzeugnisse sind billig, können immer in natürliche Verbindung mit der Idee eigener Schutzgebiete gebracht werden und sind ein wertvolles Erziehungsmittel für die Jugend, die willig ist, den Sinn in sich aufzunehmen. Filme über die ungerechte wahllose und willkürliche Verteilung des Raumes der Erde wirken auch bei dem Laien überzeugend und arbeiten die Knechtschaft unsres engen Daseins scharf heraus. Kurzfilme kolonialen Inhalts lassen sich größtenteils in der Heimat drehen, ohne hohe Aufwendungen zu erfordern, wenn sie mit Geschick und Vorstellungskraft angepackt werden. Wo ein Wille ist, lassen sich auch Wege finden [...] Wer wagt sich daran?“¹¹

Ganz in diesem von Koch artikulierten Sinne formulierte dann Lieberenz einen Projektvorschlag, den er bei der Fox-Film-AG einreichte, die für die 20th Century Fox in Deutschland produzierte. Diese erwarb die Aufführungslizenz für den Film für fünf Jahre im Gebiet des Deutschen Reiches für 6000 RM, die Herstellungskosten für den Film beliefen sich laut Lieberenz auf 12.000 RM.¹²

Von der Filmprüfstelle Berlin wurde der Film im November 1937 für öffentliche Vorführungen zugelassen, versehen mit dem Prädikat „volksbildend“ und der Auszeichnung „staatspolitisch wertvoll“. Dies bedeutete, dass der Film als Lehrfilm auch an Feiertagen gezeigt werden durfte. Mit dem Lichtspielgesetz vom 16. Februar 1934 war die Filmzensur in Deutschland im Gegensatz zu den vorherigen Regelungen erheblich verschärft worden. Alle Filme mussten nun der Prüfstelle vorgelegt werden und wurden begutachtet. Die unterschiedlichen Auszeichnungen gaben nicht nur Auskunft darüber, an welchen Tagen der Film gezeigt werden durfte, sondern auch, ob und wieviel Vergnügungssteuer für die Aufführung abgeführt werden musste.

von Richard Kolb und Heinrich Siekmeier. Düsseldorf 1933, S. 273–290. Dankenswerter Weise hat mich Gabriele Moser auf diesen Artikel hingewiesen und ihn mir in Kopie verschafft.

¹⁰ Koch (1933), S. 277.

¹¹ Ebd., S. 288.

¹² Heimlich (1976), S. 339, Anm. 1.

Der Titel des Films lautete zunächst *Witzenhausen, die deutsche Kolonialschule*; im September 1938 wurde er um 50 m auf 533 m gekürzt und in *Der Weg in die Welt* umbenannt. Dabei büßte er auch das Prädikat „staatspolitisch wertvoll“ ein. Die Originalfassung ist leider nicht erhalten, daher beziehen sich die folgenden Aussagen auf die Fassung vom September 1938.

Nach seiner Premiere Ende 1937 lief der Streifen in den deutschen Kinos als Vorfilm zu *Borneorang*, einem Natur- und Wildlife-Film des damals bekannten US-amerikanischen Filmproduzenten-Ehepaars Osa und Martin Johnson. Dieser abendfüllende Kulturfilm wurde in Deutschland bis Mitte Juli 1939 von der *Fox-Filmverleih AG* für Aufführungen angeboten. Einen Film über eine Ausbildungsinstitution im Werratal als Vorfilm für einen Naturfilm über Flora und Fauna im fernen Urwald zu zeigen, war weniger gewagt als es uns heute scheinen mag, weil Lieberenz zu jener Zeit bereits als Natur- und Expeditionsfilmer einen Namen hatte.

Die Lizenz des Films hatte Paul Lieberenz zwar an den Fox-Filmverleih verkauft, jedoch auch selbst 200 Kopien gezogen; diese waren im Angebot der *Gemeinnützigen Kulturfilm Vertrieb GmbH Berlin*.

Einige Quellen berichten, dass dieser Film an Landwirtschaftlichen Hochschulen und in anderen landwirtschaftlichen Fachkreisen gezeigt wurde.¹³ Im Deutschen Reich gab es Ende der 1930er Jahre landwirtschaftliche Hochschulen in Bonn, Berlin, Hohenheim, Halle, Gießen, Kiel, München, Leipzig und Rostock, höhere Landbauschulen unter anderem in Brühl, Landsberg (Warthe), Potsdam, Stettin, Haldensleben, Schleswig, Celle, Kassel-Wolfsanger und Rostock. Hierzu kamen noch höhere Gärtnerlehranstalten in Berlin-Dahlem, Geisenheim, Weihestephan, Pillnitz und Köstritz – d.h. dieser Film erreichte viele junge Menschen, vornehmlich Männer.

1941, als die deutsche Fox-Film AG aufgrund des Kriegsverlaufs und der zunehmenden Spannungen zwischen Deutschland und den USA ihre Arbeit in Deutschland einstellte, kaufte Lieberenz die Aufführrechte einiger seiner Filme zurück. Maren Heimlich vermutet, dass dies auch für den *Witzenhausen-Film* der Fall war; dafür spricht das Vorliegen einer erneuten Zensurkarte vom 16. Mai 1942.¹⁴ Erst im Jahr 1966 erwarb die Bundesrepublik Deutschland die Rechte an dem Film, der nun im Bundesarchiv Koblenz lagerte.¹⁵ Dieser wurde aus erhaltungstechnischen Gründen drei Jahre später umkopiert. Auf dieser 16 mm-Kopie mit einer Länge von 210 m basiert die Filmedition des IWF Göttingen.

¹³ Ebd., S. 340.

¹⁴ Ebd., S. 366.

¹⁵ Bundesarchiv Filmarchiv, Nr. 37661.

Da die ursprüngliche Fassung von 1937 als verschollen angesehen werden muss, sind die im Internet kursierenden digitalen Kopien wohl von diesen umkopierten Filmrollen erstellte Kopien.

Der Weg in die Welt – der Film

Der Film hat weder eine fortlaufende Handlung, noch erzählt er eine Geschichte, vielmehr werden verschiedenste Szenen aus dem Schulalltag aneinandergereiht, die sich gut im bewegten Bild einfangen lassen. Übergänge werden nicht via Kameraführung, sondern durch die Filmmusik oder den erklärenden Kommentar vermittelt. Maren Heimlich hat insgesamt 39 Sequenzen mit 190 Einstellungen ausdifferenziert, die zu über 40 Prozent der Film­länge die praktischen Tätigkeiten in der Landwirtschaft (23 Prozent) bzw. im Handwerksbetrieb (20 Prozent) wiedergeben; 12,4 Prozent des Films sind sportlichen Aktivitäten der Schüler gewidmet, in einem Fünftel des Films wird ihre theoretische Unterweisung demonstriert.¹⁶ Aus der Reihe fallen die einmontierten Szenen aus Lehrfilmen zur Gewinnung von Ölpalmfrüchten, zum Kakaoanbau, zur Bananenernte und zur Gummigewinnung. Eingehrahmt sind die Schulszenen von einem landwirtschaftlichen Panoramablick über das Werratal zu Beginn des Films und einem Blick von einem Dampfer an der afrikanischen Küste am Ende des Streifens.

Bemerkenswert ist die Einführung des Filmtitels, der ab 1938 lediglich lautete *Der Weg in die Welt*. Dieser Titel wird eingblendet, gefolgt von den Landschaftsaufnahmen. Der Kommentator spricht über „die Schule auf dem ausgedehnten Gelände eines alten Klosters“, wobei nicht bekannt ist, um welche Art von Schule es sich handelt. Erst als das Torhaus mit dem Schriftzug *Deutsche Kolonialschule* in den Blick kommt, löst sich diese Frage auf. Die Stadt Witzenhausen wird in diesem Film weder genannt noch gezeigt, so dass die Schule wie eine Kolonie an sich wirkt, ohne weiteren Bezug zur Stadt und der weiteren Umgebung.

In loser Reihung folgen Einstellungen von jungen Männern, die marschieren, sich zum Appell aufstellen, in einer Baumschule den Boden umgraben, eine Auflockerungsmaschine bedienen, eine Grube ausheben, eine Mauer aus Lehmputz aufmauern, den Lehm mit den Füßen bearbeiten, wobei sie eine lustige Wette bestreiten, wer zuerst in das Wasserbassin fällt. Im Anschluss wird überblendet zur Getreideernte mit der Sense und dem Transport der Getreidesäcke mit dem Pferdewagen zur eigenen Mühle, einem für die Gegend typischen deutschen Fachwerkbau. Erneute Überblendung zur anstaltseigenen Bäckerei, über die der Kommentator berichtet, dass sie den gesamten Bedarf der Schule decke, ein Schwenk auf eine Herde Kühe leitet

¹⁶ Heimlich (1976), S. 341, die Prozentangaben sind gerundet.



Fig. 2: NS-Dekoration am Torhaus der Deutschen Kolonialschule anlässlich des 40jährigen Bestehens der Lehranstalt, 1938. Quelle: DITSL-Archiv.

über zur Milchwirtschaft, junge Männer, den einbeinigen Melkschemel um das Gesäß gebunden, melken deutsche Schwarzbunte, Milchkannen werden mit dem Lastwagen in die Molkerei gebracht, Butterstücke werden in Papier gewickelt, das den Aufdruck trägt *Deutsche Markenbutter Deutsche Kolonialschule*. Schweineställe werden gezeigt, der Kommentator erläutert, dass diese den „verschiedensten Tropenverhältnissen“ angepasst seien, und eine Schafherde kommt ins Bild. Es folgen Szenen in der Schmiede – Esse und Pferdebeschlagen –, beim Stellmacher und Tischler wird gefeilt und eine Bohrmaschine bedient, gefolgt von einer Sequenz in der Sattlerei. Plakate von Modellmotoren, an denen Hände bestimmte Funktionsweisen zeigen, dann fährt ein Raupenschlepper aus einer Scheune. Ein mit Reagenzgläsern bestücktes Regal und Schüler in Laborkitteln illustrieren die Unterrichtung in Laboranalysen. Ohne Überleitung folgt eine lange Sequenz zu den ‚Leibesübungen‘: Rudern auf der Werra, Leichtathletik mit Laufen, Gymnastik und Weitsprung, Hochsprung, Kugelstoßen mit Wackersteinen. Einem Boxkampf, mit 18,5 Sekunden die zweitlängste Einstellung im Film, folgt das Tennisspiel auf dem schuleigenen Platz sowie Schießübungen. Sie werden von einem Anleiter, der eine Hakenkreuz-Armbinde trägt, beaufsichtigt und vom Kommentator als Pflichtveranstaltung bezeichnet. Das Bild wechselt in die Bibliothek. Die Kamera schaut einem jungen Mann dabei zu, wie er das

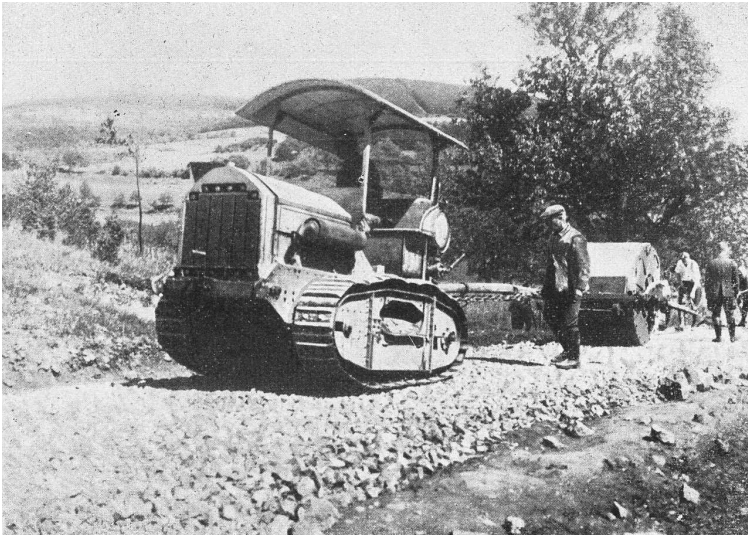


Fig. 3: Der Hanomag-Raupenschlepper.

Quelle: Der deutsche Kulturpionier 1927 Heft 3-4 S. 49. Rechte beim DITSL.

*Buch der Deutschen Kolonien*¹⁷ aufblättert und zieht dann über den Blick aus dem Fenster zur Wand, an der zahlreiche Landkarten hängen. In der nächsten Szene doziert Direktor Koch im Hörsaal, hinter ihm hängt eine Karte von Afrika im Kartenständer, auf dem Demonstrationstisch stehen verschiedene Pflanzen. Nun kommen Bestimmungstabellen von Pflanzen und Modellen ins Bild, ebenso das Modell einer Kaffeeplantage und deren Verarbeitungsbetriebe. Geschickt wird nun überblendet von einem Schüler, der eine Ölfrucht in den Händen hält, in einen Lehrfilm über die Gewinnung die-

¹⁷ Das Buch der deutschen Kolonien, hg. unter Mitarbeit der früheren Gouverneure von Deutsch-Ostafrika, Deutsch-Südwestafrika, Kamerun, Togo, Deutsch-Neuguinea. Vorwort von Heinrich Schnee. 1. Auflage. Leipzig 1937, immer noch im Bestand der Bibliothek des *Deutschen Instituts für tropische und subtropische Landwirtschaft – DITSL* erhalten; kurz besprochen in *Der deutschen Kulturpionier* 1938, S. 37 von Theodor Frank: „Die Rückgabe unserer heute unter Mandatsverwaltung stehenden Kolonien ist eine Forderung des gesamten deutschen Volkes – eine Forderung, die der Führer zu wiederholten Malen eindeutig und klar ausgesprochen hat. Es wäre zu wünschen, dass das vorliegende Buch, dessen einzelne Abschnitte von hervorragenden Kennern geschrieben wurden, eine möglichst weite Verbreitung findet, da es allen, die sich näher mit der Kolonialfrage befassen wollen, in umfassender Weise einen Überblick über den gesamten Komplex der Kolonialfrage, von der Erwerbung der Kolonien bis zur heutigen Zeit, gibt. In lebendiger und eindringlicher Form wird hier die Notwendigkeit deutscher Kolonialpolitik herausgestellt. Der Eindruck, den das Buch hinterlässt, wird bei denjenigen, die die Kolonien nicht aus eigener Anschauung kennen, durch das gute und reichhaltige Bildermaterial noch verstärkt.“

ser Ölpalmfrüchte. Der Film wird als das moderne Hilfslehrmittel gepriesen, Ausschnitte aus Filmen über die Ölpalmzucht, eine Kakaopflanzung und die Gummiverarbeitung werden gezeigt. Die Kamera schwenkt von außen und innen über das schuleigene Gewächshaus, wieder folgt eine Filmsequenz über die Bananenernte¹⁸, dann fährt ein Zug am Hafen ein, und es wird auf das „reich beschickte Museum“ übergeblendet. Sitten und Gebräuche fremder Völker sollen den Schülern nahe gebracht werden: Ein Tanzanzug aus dem Kongo ist zu erkennen, die Kamera ruht für vier Sekunden auf dem Schädel eines Südsee-Inselbewohners, der ein aus Ton modelliertes Gesicht erhalten hat. Eine Bildsequenz von einem Schiff vor der Küste Kameruns beendet den Film, dessen letzter Kommentar lautet:

„Und erfüllt sich dann eines Tages die Sehnsucht der jungen Männer, können sie wohlvorbereitet, frohen Mutes und voller Zuversicht hinausziehen in die lockende Ferne.“

Der Film über die koloniale Frauenschule in Rendsburg

Im selben Jahr produzierte Lieberenz einen weiteren Film über eine koloniale Schule, *Die Deutsche Frauen-Kolonialschule*, die nach Stationen in Witzenhausen und Weilburg in Hessen seit 1927 in Rendsburg ansässig war.¹⁹ Die Produktion *Die deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg* ist eine Minute länger als *Der Weg in die Welt* und wurde ebenfalls nachträglich vertont.²⁰ Im Gegensatz zum Film über Witzenhausen, in dem der Name der Schule nur in einem Schriftzug über dem Torhaus erscheint, wird der Name der Rendsburger Einrichtung bereits im Vorspann genannt.

Der Film über die koloniale Frauenschule beginnt mit einem Kommentar aus dem Off, der ankündigt, die eigenartigste und interessanteste Schule vorzustellen. Die Hakenkreuzfahne flattert im Ostseewind. In einer einjährigen Ausbildung, lernen hier junge Frauen, so der Kommentar, das Deutschtum im Ausland würdig zu vertreten. Ähnliche Formulierungen enthält der Streifen über die *Deutsche Kolonialschule Witzenhausen* nicht, es fehlt auch die Betonung des autarken Lebens und die gebotene Rassereinheit.

18 Der Film *Deutsche Bananen* war 1934 von Paul Lieberenz produziert worden.

19 Rommel, Mechtild und Hulda Rautenberg: Die Kolonial-Frauenschulen in Witzenhausen/Werra von 1908–1910 und in Bad Weilbach von 1911–14. In: *Der Tropenlandwirt. Zeitschrift für die Landwirtschaft in den Tropen und Subtropen*, Beiheft Nr. 16 (1983), S. 6–28; Walgenbach, Katharina: „Die weiße Frau als Trägerin deutscher Kultur“. Koloniale Diskurse über Geschlecht, „Rasse“ und Klasse im Kaiserreich. Frankfurt am Main 2005.

20 Baumhögger, G. und G. Rusch: Die Deutsche Frauenkolonialschule Rendsburg 1937. In: *Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte, Pädagogik, Publizistik*, Band 3, Heft 3/4 (1976), S. 303–335.

In der Anfangsphase des Films stellt eine kleine Animation die Zahl der auf nicht-europäischen Kontinenten lebenden Deutschen durch schwarze Punkte auf hellem Grund dar. Es werden die Gesamtzahlen für den amerikanischen und den afrikanischen Kontinent genannt: 1,2 Millionen Deutsche lebten in Südamerika, 55.000 Deutsche in Afrika, wobei die Punkte über den ehemaligen deutschen Kolonien, also Kamerun, Deutsch-Ostafrika und Deutsch-Südwest dicht angeordnet sind. Die Massierung der Punkte suggeriert eine wesentlich höhere Dichte als die nackte Zahl vorgibt, die Verteilung der Punkte auf den Kontinenten folgt eher der kolonialpolitischen Bedeutung als dem statistischen Anteil. Diese Animation ist ganz im oben wiedergegebenen Sinne Kochs erstellt worden, der „packende, graphische Darstellungen des heute unter fremder Herrschaft befindlichen deutschen Raumes“ für leicht herstellbar und von großer Wirksamkeit hielt.²¹

Der Animation folgen Szenen aus dem Schulalltag, auch aus dem theoretischen Unterricht. Schülerinnen lesen in Büchern, schreiben an die Tafel und sprechen im Chor. Die Erlernung fremder Sprachen wird betont, Rassenkunde wird als Unterrichtsfach explizit erwähnt. Dies steht im Gegensatz zu der filmischen Vorstellung der *Deutschen Kolonialschule Witzenhausen*, in der der theoretische Unterricht nur durch eine Vorlesung des Schuldirektors Koch angedeutet wird; Tafelschreiben gibt es ebensowenig wie die Hervorhebung der Rassenkunde im Lehrplan.

Vergleichbar wiederum ist die Darstellung der harten Feldarbeit, die, ähnlich wie bei der *Deutsche Kolonialschule* durch das Sensen des Getreides bildlich illustriert wird; für die Aufgaben in der Tierzucht wird der Umgang mit Kälbchen, Schweinen und Geflügel gezeigt, ergänzt durch Bilder von Küken im Brutschrank. In der Sattlerei lernen die Schülerinnen, selbst Schuhe zu flicken; bei anderen in Szene gesetzten Handwerken wird betont, dass die Beaufsichtigung der Arbeiten die Aufgabe der deutschen Frau sei. Auf Bilder von Reit- und Schießunterricht – ohne Uniform –, folgt eine Szene, in der das Messen des Ölstands bei einem Automobil gezeigt wird; der Kommentar hebt darauf ab, die Schülerinnen lernten, einen Traktor in Gang zu bringen. Es stehen jedoch auch typisch frauliche Arbeiten auf dem Lehrplan, wie das Nähen unter einfachen Bedingungen, Plätten, Waschen, Backen und Kochen auch auf einfachem Spiritus- oder Petroleumkocher.

In einem separat gelegenen Gebäude, „Klein-Windhuk“ getauft, lernen die Schülerinnen, autark zu leben und sich selbstständig zu versorgen, dabei auch Gäste zu bewirten. Im Laboratorium – die Aufnahmen stammen aus dem Bernhard-Nocht-Institut für Tropenmedizin in Hamburg – werden die Schülerinnen darin ausgebildet, Krankheitskeime zu erkennen. Hygiene, Aufbau und Funktion von Sanitäranlagen sowie Erste Hilfe-Maßnahmen sind eben-

21 Koch (1933), S. 288.

falls wichtige Inhalte der Ausbildung. Auch in der Frauenkolonialschule wird das Sporttreiben betont; Einstellungen und insbesondere die Kameraführung ähneln dem Streifen über die Kolonialschule Witzenhausen. In den letzten Einstellungen des Films über die deutsche Frauenkolonialschule dominieren Impressionen von deutschen Kriegsschiffen, die – vom Kieler Marinestützpunkt aus – in die Welt fahren, begleitet vom begeisterten Winken der Schülerinnen.

Die im März 1926 gegründete koloniale Frauenschule in Rendsburg hatte mit der kolonialen Frauenschule in Bad Weilbach und in Witzenhausen zwei Vorläufer. Nachdem sich seit 1925 wieder deutsche Staatsbürger und Staatsbürgerinnen in den ehemaligen deutschen Kolonien niederlassen durften, gab es Bedarf für die von einer Kolonialschule vermittelten Kenntnisse. Die koloniale Frauenschule wurde als GmbH gegründet; einer ihrer Gesellschafter war Wilhelm Arning, der auch die Kolonialschule in Witzenhausen leitete und dessen Tochter die koloniale Frauenschule besuchte.²² Unter Karl Körner, der ab 1930 die Leitung der kolonialen Frauenschule übernahm, so analysiert Karsten Linne, wurde die Ausbildung spezifischer auf das Leben und Wirken in der Fremde und in den Tropen ausgerichtet; zuvor hatte sie sich nicht wesentlich von anderen landwirtschaftlichen Frauenschulen unterschieden.²³

Zwar wird die ideologische Durchsetzung mit rassenhygienischen Ansichten im Film stark betont, und die wehende Hakenkreuzfahne sowie die BDM-Uniform der marschierenden Schülerinnen setzt die Durchdringung der Schülerinnenschaft mit dem nationalsozialistischen Geist bildhaft in Szene. Inwieweit dies jedoch der Realität entsprach, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden.

Hintergründe zur Deutschen Kolonialschule

Die Deutsche Kolonialschule wurde 1898 in Witzenhausen eröffnet, ins Leben gerufen von Ernst Albert Fabarius (1859–1927).²⁴ Der langjährige Direktor

22 Nachlass Arning, SUB Handschriftenabteilung. Cod. Ms. W. Arning 1 Tagebuch 1934–38; er erwähnt, dass er wegen des Schulbesuchs seiner Tochter in Rendsburg auch eine persönliche Beziehung zu dieser Lehranstalt hatte (ebd., S. 102).

23 Linne, Karsten: Rendsburg: Zwischen Afrika- Träumereien und „Osteinsatz“. Die Koloniale Frauenschule. In: Heyden, Ulrich von der/Joachim Zeller (Hg.), *Kolonialismus hierzulande*. Erfurt 2007, S. 131–136.

24 Böhlke, Jens: *Zur Geschichte der Deutschen Kolonialschule in Witzenhausen. Aspekte ihres Entstehens und Wirkens*, Witzenhausen 1995 (Selbstverlag des Werratalvereins Witzenhausen e.V.), Baum, Eckhard: *Daheim und überm Meer. Von der Deutschen Kolonialschule zum Deutschen Institut für Tropische und Subtropische Landwirtschaft in Witzenhausen*, Beiheft 57 als Sonderausgabe zur Schriftenreihe „Der Tropenlandwirt“, Witzenhausen 1997.

stammte aus einer evangelischen Pfarrersfamilie und hatte neben Theologie auch Nationalökonomie, Staatswissenschaften, Geographie und Geschichte studiert. Er wirkte als Divisionspfarrer in Koblenz, daneben war er Sekretär der Rheinischen Sektion des *Evangelischen Afrika-Vereins*. Fabarius war auch Schriftführer der *Deutschen Kolonialgesellschaft*, Abteilung Koblenz.

In einer „Denkschrift zur Förderung der deutsch-nationalen Kulturaufgaben und zur Wahrung deutsch-protestantischer Interessen in den überseeischen Gebieten“ von 1897 hatte er dargelegt, welche Anstalten als Vorbild für die zu gründende *Deutsche Kolonialschule* herangezogen werden sollten. Fabarius betonte insbesondere, dass eine fundierte praktische Vorbildung der Kulturpioniere vonnöten sei, die Ausbildung in den Kolonien dagegen verkürzt werden könne, da eine gewissenhafte Prüfung und Schärfung der Charaktere bereits vor der Aussendung stattfinden müsse. Holland, England und Frankreich hätten bedeutsame Vorbereitungs-Anstalten für Kolonialbeamte geschaffen, jedoch seien die Academie von Delft, die School of Modern Oriental Studies sowie die École coloniale zur Ausbildung höherer Regierungsbeamter bestimmt und böten daher lediglich eine theoretische berufliche Vorbereitung.

Für deutsche Kulturpioniere erachtete Fabarius neben einer theoretischen auch eine praktische Ausbildung für notwendig. Zudem waren für ihn Disziplin, Ordnung, Unterordnung und Kameradschaft, die in einem Internat gelebt und erlernt werden sollten, hohe Güter und Ziele. Hinsichtlich der wirtschaftlich-praktischen Ausbildung erachtete Fabarius die Lehranstalten in England (Colonial College and Training Farms bei Harwich) und Holland (Reichs-Ackerbau-Schule in Wageningen) als vorbildlich. Dementsprechend sollten die Zöglinge sowohl in Pflanzen- und Ackerbau, als auch in Vieh- und Milchwirtschaft ausgebildet werden, und Kenntnisse in den Handwerken – Schmieden, Sattlerei, Stellmacherei, Molkerei – erhalten. Diese praktischen Kenntnisse sollten durch theoretischen Unterricht in Buchführung, Sprachen, Tropenhygiene, Feldmesskunst und Völkerkunde ergänzt und von einer sportlichen Ausbildung im Laufen, Reiten, Fahren, Rudern, Schwimmen und Schießen abgerundet werden. Alles sollte von evangelisch-missionarischen Geiste durchdrungen sein.

Mit dem Rückhalt aus den höchsten Kreisen des deutschen Adels, darunter Kaiserin Auguste Viktoria, Johann Albrecht zu Mecklenburg (1857–1920) und Wilhelm zu Wied wurde 1898 die *Deutsche Kolonialschule Wilhelmshof* als private GmbH gegründet. Man kannte die Schule zwar, aber sie musste ohne finanzielle Unterstützung durch das Reich, die Missionsgesellschaften und die Deutsche Kolonialgesellschaft auskommen.²⁵ Die Gründungsver-

²⁵ Kundrus, Birthe: *Moderne Imperialisten. Das Kaiserreich im Spiegel seiner Kolonien*. Köln 2003, gibt an, dass die *Deutsche Kolonialgesellschaft* die Schule mit initiierte und unter-

sammlung der *Deutschen Kolonialschule* fand am Rhein statt, die Schule selbst war in Witzenhausen angesiedelt. Die Begründung, dass dort im Werratal das Klima günstig und die Böden gut seien, wird zwar oft angeführt, doch es werden wohl finanzielle Gründe den Ausschlag gegeben haben, denn zum einen waren im milden Rheinklima²⁶ Liegenschaften in der Größenordnung des in Witzenhausen erst gepachteten, dann gekauften Wilhelmiterklöster teurer. Zum anderen ist es wahrscheinlich, dass Fabarius' Bruder, der als Stadtbaurat in Kassel tätig war, die Liegenschaft in Witzenhausen an die Schulgründer vermittelt hatte.

Der Wahlspruch der Schule lautete: „Mit Gott für Deutschlands Ehr' – Daheim und überm Meer!“ Im ersten Jahr wurden 12 Schüler aufgenommen. Die Auswahl war streng, das Schulgeld vergleichsweise hoch, so dass vornehmlich die Söhne von gebildeten, geistig und wirtschaftlich führenden Schichten hier anklopften. Im dreijährigen Internatsleben wurde weiter ausgelesen: Strenge Zucht und hohe Anforderungen führten zur Entlassung von etwa einem Fünftel der Schüler wegen mangelhafter Leistungen oder aus Disziplinargründen. Dieser hohe Druck erzeugte im Inneren jedoch auch einen starken Zusammenhalt auch noch bei den Ehemaligen. Die Absolventen hielten den Kontakt zur Schule, korrespondierten mit dem Direktor, das Schulblättchen *Der deutsche Kulturpionier* wurde ihnen zugesandt, und bei Aufenthalten in Deutschland konnten sie in der Schule Unterkunft und Verpflegung finden, ähnlich wie es bei den Mutterhäusern der Missionsgesellschaften üblich war.

Von 1899 bis 1943 besuchten etwa 2300 Schüler die Lehranstalt, von ihnen erlangten ca. 60 Prozent einen Abschluss in Form des Diploms²⁷; etwa drei Viertel von diesen gingen in das Ausland.²⁸

stützte (S. 32). Dies trifft jedoch nicht zu, waren es doch jeweils nur Einzelpersonen wie Fabarius und Johann Albrecht zu Mecklenburg, die die Gründung der Schule vorangetrieben hatten.

26 In der Gedenkschrift von 1897 schreibt Fabarius: „Zur Anlage einer Kolonialschule eignet sich das Rheintal, und zwar seines Klimas wegen, das Landwirtschaft, Gärtnerei, Weinbau, Maisbau, Obstpflege usw. vielseitig gestattet und in Deutschland dem subtropischen Klima am nächsten steht. Hier, und zwar zwischen Boppard und Bonn, halte ich es für geraten, ein arrondiertes Gut von etwa 50–75 ha Größe zu erwerben, auf welchem die Anstalt als Internat eingerichtet wird [...]“ (S. 23).

27 Wolff, Peter: 85 Jahre tropenlandwirtschaftliche Ausbildung in Witzenhausen (1983), S. 28.

28 Bis zum Ersten Weltkrieg haben ca. 650 Schüler die *Deutsche Kolonialschule* durchlaufen, von denen sich 479 im Ausland niedergelassen hatten, davon in Afrika 267, in Nordamerika 48, Mittelamerika 16, Südamerika 77, Asien 19, Europa 14, Australien und Südsee 38. 1919 bis 1938 gingen insgesamt 658 Schüler ins Ausland, davon nach Afrika 258, Nordamerika 35, Mittelamerika 75, Südamerika 112, Asien 106, Europa 66 und Australien und Südsee 6. Vgl. Böhlke (1995), S. 90 und 92.

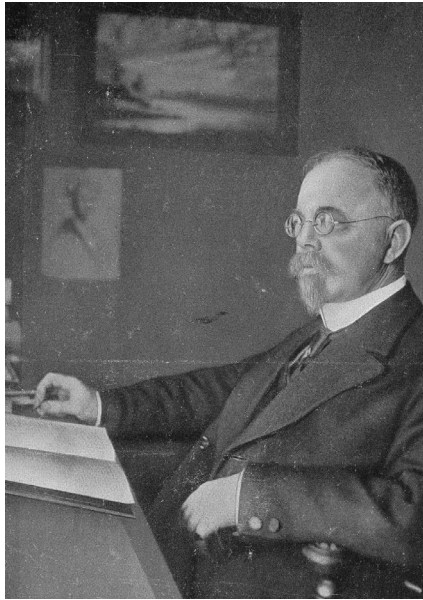


Fig. 4: Ernst Albert Fabarius. Quelle: DITSL-Archiv, Erinnerungsfoto anlässlich des Fabariustages 1929.

Die Schülerzahlen und die Beliebtheit der Schule erlitten durch den Verlust der Kolonien keinen Einbruch, eher im Gegenteil. Im Mai 1921, zu einem Zeitpunkt, als es deutschen Staatsbürgern nicht erlaubt war, in den ehemaligen Kolonien zu siedeln, erläuterte Fabarius in einer Rede über die „Bedeutung der Deutschen Kolonialschule als Hochschule für das Deutschtum im Auslande“ seine Vorstellung von einer „kolonialen Bildungsstätte ohne Kolonien“. Er wies die Empörung über die Verbreitung vermeintlicher deutscher Kolonialskandale als Rechtfertigung für die Aberkennung der deutschen Schutzgebiete zurück und erklärte nach wie vor die Ausbildung kommender Generationen von Auslandsdeutschen zu seiner persönlichen Aufgabe wie zum Ziel der Schule:

„[...] eine wahre Schule für das Deutschtum im Ausland [muss] einen eigenartigen Nachwuchs liefern, muss ihm führende Kräfte immer neu zuführen, frisches Blut, das dem verzehrenden Gift fremder ausländischer Kraft körperlicher, geistiger, sittlicher Art immer wieder entgegenwirkt und es mit neuen deutschen Blutkörperchen durchsetzt, um die allzu schnell einsetzende völkische Blutarmut draußen zu bekämpfen.“²⁹

²⁹ Fabarius, Ernst Albert: Die Bedeutung der deutschen Kolonialschule als Hochschule für das Deutschtum im Auslande. Vortrag, gehalten bei Eröffnung des Vertreter- und Studien-

Deutschen Kolonialschule. Er stand politisch auf der Seite der Nationalliberalen, war ehemaliges Mitglied des Preußischen Landtages und führte an der Schule Vorlesungen über Rassenhygiene und Kultur und Rasse ein. Arning hatte mit Teilen der Schülerschaft schwer zu kämpfen, die sich schon früh nationalsozialistisch radikalisierte. Bereits 1927 fuhr eine Abordnung der Schüler der *Deutschen Kolonialschule* zum Nürnberger Parteitag der Nationalsozialisten.³² 1931 überfielen rauflustige Schüler der Kolonialschule eine jüdische Wandergruppe, die von der nahegelegenen Jugendburg Ludwigstein kam. Arning griff hart durch und verwies die mutmaßlichen Rädelführer der Schule.³³ Gerüchte führten Arnings Ausscheiden aus seiner Position als Direktor 1933 auf nur vorgebliche ‚Altersgründe‘ oder ‚dauerhafte Erkrankung‘, er selbst berichtet von einem Rücktritt.³⁴ Hintergrund für das Ausscheiden Arnings aus der Leitung der Deutschen Kolonialschule war nicht nur die gesamtpolitische Neupositionierung in Folge der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten, sondern auch die Dissonanz der kolonialen Vorstellungen von Arnings und vor allem die unterschiedlichen Ausrichtungspläne auf neuen Siedlungsraum. Den Kolonialrevisionisten, die die Rückgabe der Kolonien in Afrika und im pazifischen Raum forderten, standen diejenigen gegenüber, die für den antizipierten Bevölkerungsüberschuss Siedlungsräume im Osten Europas für Deutschland neu erschließen wollten. Arning als Direktor der Kolonialschule und Vorsitzender des Verbands Alter Herren der *Deutschen Kolonialschule* vertrat gemeinsam mit dem Schul-Aufsichtsrat die Auffassung, dass sowohl Siedlungsräume als auch Absatzmärkte vornehmlich im tropischen Afrika zu suchen seien. Sie gingen auch davon aus, dass dort Siedlungsräume für den europäischstämmigen Menschen vorhanden seien, beispielsweise in den Hochebenen Ostafrikas.³⁵

Dem stand die Position der Ostsiedlung gegenüber, die prominent von einem ehemaligen Schüler, nicht Absolventen!, der *Deutschen Kolonialschule* vertreten wurde: Walther Darré (1895–1953). Ricardo Walther Oscar Darré war als Sohn eines deutschen Kaufmanns in Argentinien geboren und begann seine Ausbildung an der Kolonialschule Witzhausen vor dem Ersten Weltkrieg. Wie die meisten seiner Mitschüler pausierte er während des Krieges, um in den aktiven Kriegsdienst einzutreten. Zwar nahm er 1919 seine

32 Linne, Karsten: Deutschland jenseits des Äquators? Die NS- Kolonialplanungen für Afrika. Berlin 2008.

33 Baum (1997) S. 106–107. 1938 erschien ohne Angabe der Autorenschaft ein langer und verherrlichender Beitrag im *Deutschen Kulturpionier* über dieses Ereignis, vgl. Die Judenschlacht von Wendershausen. In: *Der deutsche Kulturpionier* 38 (1938), Nr. 1–2, S. 20–23.

34 SUB Göttingen Handschriftenabteilung Cod. Ms., W. Arning 1: Reise- und Expeditionstagebücher 1934–1938.

35 Wilhelm Arning: Uhehe als Ansiedlungsgebiet für Deutsche Landwirte, Vortrag gehalten in der Deutschen Kolonialgesellschaft, Abteilung Berlin, wahrscheinlich 1897.

Ausbildung in Witzenhausen wieder auf und war auch als Studentenältester maßgeblich an der Formulierung der neuen demokratischen Anstaltsordnung beteiligt. Doch zum Ende des Sommersemesters 1920 wurde er nach einem Ehrengerichtsverfahren, das von einem paritätisch mit Schülern und Lehrern besetzten Gremium gegen ihn geführt worden war ohne ein Abschlusszeugnis der Schule verwiesen.³⁶ Darré erwarb sich im anschließenden Studium in Halle und Gießen den akademischen Titel des Diplom-Landwirts, allerdings fehlten ihm die Jahre der unbezahlten Volontärs- und Lehrzeit; außerdem verschloss ihm das Ehrengerichtsverfahren von der *Kolonialschule Witzenhausen* die Aufnahme in den öffentlichen Dienst.

Nach 1925 versuchte Darré in zahlreichen Eingaben und Briefen noch im Nachhinein ein Diplom aus Witzenhausen zu erhalten. Erst nach Fabarius' Tod wurde er 1929 in den Altherrenverband aufgenommen und strebte erneut seine Nachdiplomierung an, wobei er seine Publikationen als Diplom-Arbeit anerkennen lassen wollte.³⁷ Direktor Arning besprach Darrés Werke *Das Bauerntum als Lebensquell der nordischen Rasse* und *Neuadel aus Blut und Boden im Kulturpionier* jedoch nicht sonderlich positiv.³⁸ Im anschließenden Briefwechsel mit Darré von 1931 erteilte Arning dem Siedlungsgedanken im Osten eine klare Absage.

Im Sommer 1933 erschien Darré, nun Reichsbauernführer, auf dem Sommerfest des Verbands Alter Herren. Hier erläuterte er den Diplom-Koloniallandwirten seine Ziele von einer Konzentration der Siedlungstätigkeit im Osten des Deutschen Reiches. Dr. Kurt Weigelt, stellvertretender Direktor der Deutschen Bank und Mitglied des Aufsichtsrats der Kolonialschule, trat diesen Planungen entgegen. Die Entscheidung über eine mögliche geografische Neuausrichtung der Schulpläne wurde im Innenministerium gefällt. Von dort erhielt Weigelt im Oktober 1933 Rückendeckung: Deutschland solle nicht nur im Osten, sondern auch in überseeischen Gebieten neuen Siedlungsraum suchen.

Die Kolonialschule im Jahr 1938 – Versuch einer Positionierung

Wilhelm Arning wurde als Direktor 1934 vom ehemaligen Pflanzeur und Kolonialschriftsteller Karl Wilhelm Heinrich Koch (1882–1970) abgelöst. Dieser war SA-Mann und hatte zuvor keinerlei Kontakt nach Witzenhausen gehabt. Wegen der zunehmenden Unstimmigkeiten mit Direktor Koch gab der

³⁶ Dies wird an prominenten Stellen anders dargestellt und folgt damit der Verschleierung, die Darré selbst veranstaltete, vgl. <https://www.dhm.de/lemo/biografie/richard-darre>.

Baum (1997), S. 108–116, sowie die Personalakte von Darré, die im Archiv der Deutschen Kolonialschule in Witzenhausen zugänglich ist.

³⁷ Baum (1997), S. 108–115. 1930 erhielt er nachträglich das Diplom der Kolonialschule.

³⁸ Besprechung von Arning in *Der Deutsche Kulturpionier* 1930, Heft 2, S. 76–78.

Altherrenverband ab 1934 die Schulzeitschrift *Der deutsche Kulturpionier* von Berlin aus heraus.³⁹ Die Schule und der Lehrbetrieb waren eingespannt zwischen politischen Kräften, die in unterschiedliche Richtungen strebten und von verschiedenen Gruppierungen vertreten wurden: Der Aufsichtsrat der Schule, der zunehmend gleichgeschaltet wurde, der Altherrenverband, die aktive Studentenschaft und die Schulleitung mit dem Lehrkörper und der – zumindest in den Quellen nicht vorkommenden – schweigenden Gefolgschaft. Ein Teil fühlte sich auch durch Hitlers Politik bestärkt darin, die Rückgabe oder Neugewinnung von Kolonien in den Tropen – Fernziel war Afrika –, zu fordern und dafür geeignete Siedler und Farmer auszubilden; zu dieser Gruppierung gehörten Koch und auch der Aufsichtsratsvorsitzende.⁴⁰

Allerdings wollte Koch auch die Zielgruppe der Schule neu bestimmen und erweitern. Er wollte nicht mehr nur Kulturpioniere aus den besseren Kreisen ausbilden, sondern technikaffine Fachleute für agrartechnische Fragen, die zugleich ihren Körper leistungsfähig halten wollten. Koch rüstete die Schule technisch weiter auf mit einem eigenen Kraftwerk, mit der modernisierten Molkerei und mit der Maschinenhalle, in der die Schüler den Umgang mit motorisierten Hilfsmitteln lernten.⁴¹ Der theoretische Unterricht in Form von Vorlesungen wurde unter seiner Direktorenschaft in Seminare umgewandelt. Doch auch gegen ihn beehrten die Schüler 1938 auf, nicht jedoch, weil sie zuviel marschieren oder stramm stehen mussten, wie die Alten Herren kritisierten⁴², sondern weil sie keine rechten Zukunftschancen in den wiederzugewinnenden Kolonien in den Tropen sahen.⁴³

Im Februar 1937 war der Altherrenverband auf Geheiß von Reichsbauernführer Darré in den Reichsnährstand eingegliedert worden, wobei die ehemaligen Absolventen der Schule sich durch diese Maßnahme fachlich-politisch nicht richtig zugeordnet fühlten. Finanziell stand die Schule 1937/38 gut da, weil sie reichlich Zuschüsse von der Abteilung *Deutschtum im Ausland* aus dem Reichsinnenministerium erhielt und daher auch nicht von den finanziellen Zuwendungen der Alten Herren abhängig war. Andererseits wurde der Druck von den nationalsozialistisch organisierten Schülern auf die Schulleitung immer stärker. Die zunehmenden Dissonanzen zwischen den verschiedenen Gruppierungen führten schließlich dazu, dass keine klare Linie oder

39 Wolff, Peter: Anmerkungen zur Entwicklung. In: *Journal of Agriculture and Rural Development in the Tropics and Subtropics* Volume 110, No. 2 (2009), S. 97–105, hier S. 100.

40 Koch hat in den Jahren 1934–1936 sein Geleitwort im *Deutschen Kulturpionier* betitelt mit: Zur Kolonialfrage, wo er ausführlich die positive Stellung des NSDAP zur Wiedergewinnung der verlorenen Kolonien betont.

41 Onnen und Polte (Hg.): Festschrift zum 40jährigen Bestehen der Deutschen Kolonialschule Witzenhausen. Witzenhausen 1938, S. 55.

42 Frank, Theodor: Der Diplomkolonialwirt in Beruf und Leben. In: *Der Deutsche Kulturpionier*, Jg. 38, Nr. 4 (1938), S. 19–25, hier S. 22.

43 Baum (1997), S. 159–165.

eine gemeinsame Aussage über die Ziele der *Deutschen Kolonialschule* gefunden werden konnte.

Auffallend ist, dass weder in den Korrespondenzen noch in den Publikationen der Schule und ihrer Organe eine Äußerung über den Film *Der Weg in die Welt* zu finden ist. Es scheint einmal mehr, als handele es sich bei diesem Film um eine Beobachtung von außen, die in der *Deutschen Kolonialschule* nicht wahrgenommen werden wollte oder durfte.

Aussagewert des Films – einst und jetzt

In Kenntnis dieser Sachverhalte wird nun ein Versuch unternommen, den Aussagewert des Films zu ermitteln. Die kaleidoskopartige Bilderfolge unterhält das Publikum, Informationen, die zu einer weitergehenden Handlung animieren, werden nicht gegeben. Kurze Szenen in der Bildsprache der Zeit wechseln sich ab, viele flatternde Fahnen sind zu sehen, Burschen marschieren in Gruppen und sind sportlich aktiv. Der aus dem Off gesprochene Kommentar stellt kaum einmal Bezüge zu den tropischen Siedlungsgebieten oder den kolonialen Forderungen her und wirkt daher oberflächlich nicht wie Kolonialpropaganda. In diese Richtung argumentiert auch 1976 Maren Heimlich,⁴⁴ während Gerlinde Waz dagegen die Wirkung der beiden Filme über die deutschen Kolonialschulen anders einschätzt, als eindeutig auf die Wiedergewinnung der Kolonien gerichtet. „Ein gezielt kolonialpropagandistischer Text wie in den vom Reichskolonialbund produzierten Filmen üblich,“ sei „zur Verdeutlichung der Forderung gar nicht nötig,“⁴⁵ führt Waz aus.

Die Bilderfolge aus dem Schulleben wird eingerahmt von Landschaftsimpressionen von Witzenhausen, der koloniale Bezug wird erst spät im Film durch die Verwendung von Teilen aus landwirtschaftlichen Lehrfilmen hergestellt und dadurch um eine neue Dimension erweitert. *Der Weg in die Welt* bleibt auch durch die letzte Bildeinstellung, die von Bord eines Kamerun-Dampfers ausgeht, vage und wenig konkret. Wo es hingeh, bleibt ungesagt.

Gerlinde Waz argumentiert, dass das deutsche Kinopublikum bereits seit Mitte der 1920er Jahre einer Fülle von kolonialpropagandistischen Vor- und Hauptfilmen ausgesetzt war – ein Trend, der sich seit 1934 intensiviert.⁴⁶ Insbesondere die Kolonialliteratur hatte ihre Blütezeit zwischen 1938 und 1939. Für Waz zeigt sich die enge Verflechtung von kolonialpolitischen Forderungen und Filmen insbesondere in der Intensivierung dieser Themen in den Filmen des Beiprogramms im Kino. Für Paul Lieberenz sei dies ein luk-

44 Heimlich (1976), S. 361, formuliert sogar, dass sich der Film „durch eine völlige kolonialpropagandistische Abstinenz auszeichne[ne].“

45 Waz (2005), S. 396.

46 Ebd., S. 391.

ratives Geschäft gewesen: Das Publikum gewöhnte sich an kolonialpropagandistische Streifen im Vorprogramm, die auf die Flora, auf die Fauna, auf die Menschen oder auch auf die Wirtschaft fokussierten. Auch die zahlreichen Sammelbilder und die dazugehörigen Alben verdeutlichen, dass die kolonialen Forderungen allgegenwärtig waren.⁴⁷ Dem deutschen Publikum der 1930er Jahre war die kolonialpropagandistische Aussage des Films *Der Weg in die Welt* wohl klar: Wir sind gut vorbereitet, dies steht auf einer Stufe mit den planenden Aktivitäten des Vierjahresplans.

Mit welcher Intention der Film jedoch dem Fachpublikum, den angehenden Landwirten, gezeigt wurde, kann nur gemutmaßt werden. Es ist möglich, dass es sich um eine propagandistische Maßnahme für die Schule handeln sollte, vertrat doch Schulleiter Koch die Auffassung, dass sich die *Deutsche Kolonialschule* für breitere Kreise jenseits des wohlstuierten Bürgertums öffnen sollte. In diesem Sinne kann es auch als Positivum erscheinen, dass die Schüler im Film als junge, lustige, tatkräftige und allseits interessierte Burschen dargestellt werden; nicht deutlich wird allerdings, dass sich unter diesen jungen Männern auch etliche Ausländer, vornehmlich aus Persien befanden. Es entsteht der Eindruck, als würde der Schulalltag vornehmlich aus körperlicher landwirtschaftlicher oder handwerklicher Betätigung und sportlicher Leibesertüchtigung bestehen. Obwohl wichtige Fächer wie Landvermessung, Buchhaltung oder Tropenhygiene im Film nicht inszeniert werden, handelte es sich bei dem Film, so zitiert Heimlich den ehemaligen Dozenten Schumacher, dem der Film 1970 wieder vorgeführt wurde, „eine genaue Spiegelung der Schulwirklichkeit“.⁴⁸

Zwar werden neben den handwerklich und sportlich aktiven Schülern auch das Gewächshaus und Museumsobjekte gezeigt, doch weder Klassenräume noch die Internatsstuben oder der Speisesaal rücken ins Bild. Es existiert kein Bezug der Schule oder ihrer Mitarbeiter und Schüler zur Stadt oder ihrer Bevölkerung, so dass für Heimlich die Schule wie eine Kolonie für sich wirke, ohne Kontakt und Bezug nach außen, einsam und auf sich selbst gestellt.⁴⁹

Publikum, durch den Film betrachtet

Die Frage, welches Publikum die Umkopie vom Institut für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen, kategorisiert als Filmdokument zur Zeitgeschichte, gesehen hat, kann nicht beantwortet werden, zumal Archivbestände, die dies erhellen könnten, aktuell nicht zugänglich sind. Die Intention, die vom Institut für den wissenschaftlichen Film gemeinsam mit dem Historischen

⁴⁷ Zeller, Joachim: Koloniale Bilderwelten zwischen Klischee und Faszination. Kolonialgeschichte auf frühen Reklamesammelbildern Koloniale Bildwelten. Augsburg 2010.

⁴⁸ Heimlich (1976), S. 363.

⁴⁹ Ebd., S. 365.

Seminar der Universität Hamburg im Sommersemester 1969 abgehaltenem Oberseminar mit dem Thema „Analyse von Film- und Bilddokumenten zur deutschen Kolonialgeschichte“ von Prof. Dr. Günther Moltmann ausging, lag auf dem dokumentarischen Moment des Films hinsichtlich der Ausbildungsinstitution Kolonialschule.

Maren Heimlich resümiert: „Der dokumentarische Wert des Films liegt nicht in Aussagen über Struktur, theoretische Konzeption und Geschichte, sondern in der Realität der Kolonialpädagogik im Deutschland des Jahres 1937.“⁵⁰ Ehemaligen Dozenten, denen als Zeitzeugen 1970 der Film vorgeführt wurde, stimmten ihr zu, dass die Schulwirklichkeit im Film gut abgebildet sei, auch wenn einige Ausbildungsanteile wie die Feldvermessung und die Tropenmedizin mit Samariterkurs nicht gezeigt wurden.

Doch inwieweit kann von einer stringenten, zugänglichen und klar umrissenen Kolonialpädagogik im Jahre 1937 gesprochen werden, wenn die Ausrichtung einer so wichtigen Ausbildungsstätte wie der *Deutschen Kolonialschule* nicht eindeutig auszumachen war? Und was soll man unter „Kolonialpädagogik“ verstehen?⁵¹

Konzentriert man sich nur auf den gesprochenen Kommentartext, so entsteht zunächst der Eindruck, der Film sei wenig politisch und kaum kolonialpropagandistisch; daher konnte er in den 1970er Jahren wieder vorgeführt werden.

Dem Film kann dennoch eine prägende Wirkung auf die Vorstellungswelt von der kolonialen Landwirtschaftsschule in Witzenhausen zugeschrieben werden. Als eine in sich abgeschlossene Kolonie in einer Kleinstadt, mitten in Deutschland und doch hinter den Bergen im heutigen Frau-Holle-Land, so wird die Landwirtschaftsschule Witzenhausen in einem kurzen Strip in der spanischsprachigen Wochenschau *El mundo al instante* vom 5. August 1981 dargestellt.⁵² Die Bildfolge ist der des Filmes *Der Weg in die Welt* vergleichbar: Zunächst ein Blick über Witzenhausen in die Landschaft, Menschen und Autos in der Stadt, junge Männer, denen Maschinen erklärt werden, ein Professor doziert im Hörsaal, eine Gruppe im Gewächshaus, gemeinsames Arbeiten auf dem Felde, gemeinsames Koppeln eines Anhängers an einen Traktor wird gezeigt. Der maßgebliche Unterschied liegt in der Hautfarbe der Lehrgangsteilnehmer.

50 Ebd., S. 364.

51 Gülstorff, Torben, Zoltán Maruzsa: Vom Wilhelmshof in die Fremde. Ansatzpunkte eines interkulturellen Lernens an der Kolonialschule Witzenhausen. In: Europäische Akademie für Lebensforschung, Integration und Zivilgesellschaft (Hg.): *Interkulturelles Lernen in Ostmitteleuropa. Geschichte – Theorie – Methoden – Praxis*. Wien 2011, S. 129–142.

52 <http://www.filmothek.bundesarchiv.de/video/587902>, Minute 02:18 bis 03:40.



Fig. 6: In der Buttereierei. Quelle: Der Deutsche Kulturpionier 1936 Nr. 1 S. 58. Rechte beim DITSL.

Seit dem 21. Jahrhundert ist dieser Film frei verfügbar über *YouTube*. Über die Fragen, welches Publikum der Film hier hat, kann nur spekuliert werden. Eingepflegt wurde er aktuell von Usern wie *WW2 Music/Video Archive* bzw. *Ahnenfeuer*. Der Film bildet vermeintlichen Alltag im Nationalsozialismus ab, junge, gesunde, kräftige Männer und Frauen marschieren und arbeiten. Dieses positive Bild vom Nationalsozialismus wird von bestimmten Kreisen gerne gesehen und erinnert.

Im Rahmen von Seminaren im Modul Politik und Ökologie im 20. Jahrhundert habe ich diesen Film auch gemeinsam mit Studierenden der ökologischen Landwirtschaft, der Kunst und der Geschichte gesehen. Die Reaktionen waren sehr unterschiedlich, jedoch stark geprägt, oder besser überlagert durch die dargestellte Lebenswirklichkeit im Nationalsozialismus. Die Musik, der Sport, die Leni-Riefenstahl-Kameraeinstellungen erzeugen sogleich ein Gefühl von „Nationalsozialismus“, so dass es schwer fällt, den Subtext zu erfassen. Das kolonialpädagogische Konzept von Fabarius, das in einer gründlichen Ausbildung mit starker Auslese und Elitenbildung bestand, um nur gutes ‚Material‘ in die Kolonien zu schicken, damit sowohl die Nation als auch der Einzelne wirklich profitieren können und trotz ihrer Situation als ‚Auserwählte‘ keine Einzelkämpfer sind, wird nicht mehr deutlich. Auch die prägende Gemeinschaft zwischen Mitarbeitern der *Deutschen Kolonialschule* und ihren Betreibern, den Schülern, den Lehrenden und den Ehemaligen

wird nicht erfasst. Kochs Anspruch an eine egalitäre und technikaffine Ausbildung mit starken paramilitärischen Zügen wird deutlicher transportiert, doch schwimmt auch dieses Konzept wiederum in der Mannigfaltigkeit der Themen, die insbesondere im letzten Drittel des Films angeschnitten werden. Nach der ersten Verwunderung stellt sich hier lediglich Verwirrung ein und erst nach mehrfach wiederholtem Ansehen erschließt sich das Kaleidoskop vollständig. Der Bedeutungswandel um den Begriff des Kolonialismus im 21. Jahrhundert, der diese Zeitphase eng verknüpft mit Imperialismus, Nationalismus und mit Nationalsozialismus macht es heutigen Zuschauern schwer, die *Deutsche Kolonialschule* als Vorreiter eines protestantisch-missionarischen, progressiven oder reformatorischen Imperialismus zu sehen. Vielmehr wurde die Intention der Schule umgedeutet – unter dem Diktum des Kolonialismus – als Ausbildungsstätte für Herrenmenschen.⁵³ Aus diesem Blickwinkel kann die Bewegung und Positionierung in der Zeit und zu den unterschiedlichen politischen Phasen nicht wahrgenommen werden. Eine Schule, ein Lehrbetrieb ist kein feststehendes Gebilde aus einem Guss, Schülergenerationen wechseln rasch, desgleichen Lehrpersonal und Direktoren, die Kontinuität im Aufsichtsrat bringt nur eine gewisse Beharrlichkeit mit sich. Eine dauerhafte Etikettierung wie „Hort des Nationalsozialismus“ verhindert eher eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Lehranstalt und ihren unterschiedlichen Intentionen zu den unterschiedlichen Zeiten, als dass es sie ermöglicht. Die möglichen Aushandlungsprozesse und die damit einhergehenden Spielräume auch und gerade im Nationalsozialismus für eine solche private Lehranstalt zu erkennen und zu hinterfragen, inwieweit sie genutzt wurden oder eben nicht, wären spannende Fragen. Doch der Film eröffnet diese Türen nicht.

53 Joachim F. Tornau: Ausbildungsziel Herrenmensch. In: *Frankfurter Rundschau*, Freitag, 21. Mai 2004, Nr. 117, Rheinmain & Hessen S. 35.

Autorinnen und Autoren

LEONIE AHMER studiert Geschichte und Germanistik an der Universität Heidelberg. Von 2012 bis 2015 war sie studentische Hilfskraft in dem Interreg-Projekt „Rhinfilm – Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin in Heidelberg. Sie ist außerdem in verschiedenen Theaterprojekten tätig und arbeitete 2011/12 und 2013/14 als Regieassistentin für die Produktionen *Herr der Fliegen* und *Familie: Schrof-fenstein* am Schauspielhaus Frankfurt.

JO-HANNES BAUER ist Medienwissenschaftler und Kinohistoriker. Seit 1990 Vorsitzender des Medienforums und des kommunalen Karlstorkinos in Heidelberg. Mitherausgeber „Jüdisches Leben in Heidelberg“ (Heidelberg 1992). Seit 1998 diverse Publikationen zu Film- und Kinogeschichte, darunter „Der ‚wilde Westen‘ von nebenan. Pathos und Melodram in Phil Jutzis Feuerteufel“, in: Roschlau, Johannes, *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*, Edition Text & Kritik, München 2012, S. 21–32, sowie diverse Beiträge zur Lokalgeschichte in „Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt“ (Jg. 1996–2015).

CHRISTIAN BONAHE ist Professor für Geschichte der Medizin und der Gesundheitswissenschaften an der Universität Straßburg und Mitglied des Institute for Advanced Studies University Strasbourg. Seine Forschungen beschäftigen sich insbesondere mit vergleichender Geschichte von Arzneimittelproduktion und Konsum, der Geschichte von Humanversuchen in der Medizin und mit der Medizin im Gerichtssaal im Laufe des 20. Jahrhunderts. Derzeitige Forschungsprojekte beschäftigen sich mit Medizin, Film und Öffentlichkeit. Neuere Veröffentlichungen anderem: mit Anja Laukötter: *Screening Diseases. Sex Education Films in Germany and France in the First Half of the 20th Century*, Special issue, *Gesnerus* (Juni 2015) und *Lorsque le regard l'emporte sur le message. Les courts-métrages de lutte contre la tuberculose d'Edgar G. Ulmer*, Special Issue *Cinéma et science*, *Alliage*, N° 71, S. 46–56.

BRIGITTE BRAUN ist Historikerin und Medienwissenschaftlerin, von 2001 bis 2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fach Medienwissenschaft an der Universität Trier sowie den dortigen Projekt „Screen 1900. Mediale Praktiken und Soziale Frage im Etablierungsprozess neuer Projektionsmedien um 1900“ und „Travelling Cinema“. Sie arbeitet als Publikationsmanagerin und Redakteurin an der WHU – Otto Beisheim School of Management. Mitglied von CineGraph Babelsberg. Jüngst hat sie gemeinsam mit Andrzej Dębski und Andrzej Gwóźdź den Band „Unterwegs zum Nachbarn. Deutsch-polnische Filmbegegnungen“ (Trier 2015) herausgegeben.

TRICIA CLOSE-KOENIG ist Projekt-Managerin des Interreg-Projekt „Rhin-Film – Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ am Département d’Histoire des Sciences de la Vie et de la santé an der Universität Strasbourg. Sie ist Wissenschaftshistorikerin in der Forschungsgruppe *Gesellschaft, Akteure und Regierungen in Europa* (SAGE, UMR 7363). Seit ihrer Doktorarbeit zur Geschichte der Praktiken und Ökonomien der Pathologie in Straßburg liegt ihr Forschungsschwerpunkt auf der Geschichte der Biomedizin im 20. Jahrhundert. Sie arbeitet weiterhin zur Geschichte der Kommunikation und der Verwaltung in der Medizin und als Post-doc zur wissenschaftlichen Reklame in der pharmazeutischen Industrie und zu den Aufschreibetechniken von Ärzten.

JOËL DANET arbeitet am Département d’histoire des sciences de la vie et de la santé (DHVS) an der Universität Straßburg. Er ist zuständig für die Aufbewahrung von Filmdokumenten, die einen Bezug zum Thema Gesundheit haben und organisiert Vorführungen mit anschließenden Debatten rund um das Thema „Medizin und Gesellschaft“. 2012–2015 arbeitete er als wissenschaftlicher Mitarbeiter im Rahmen des Interreg-Programms / Wissenschaftsoffensive „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“. In dem Verein „Vidéo les Beaux Jours“ veranstaltet er Dokumentarfilmvorführungen.

SARA DOLL ist Präparationstechnische Assistentin und Sammlungskuratorin am Institut für Anatomie und Zellbiologie der Universität Heidelberg. In ihrer Dissertation arbeitete sie den reichhaltigen Fundus an Lehrmaterial wie Modellen, Präparaten und Abbildungen der Abteilung auf. Darüber hinaus beschäftigte sie sich mit „neuen“ Medien wie Fotografien, Dias und Lehrfilmen. Jüngste Publikation: Die Entwicklung der Schilddrüse. Wachsmodele der Anatomischen Sammlung Heidelberg als Dokumente vergangener Forschungsarbeit, in: Ludwig, David (Hg.), *Das materielle Modell. Objektgeschichten aus der wissenschaftlichen Praxis*, Wilhelm Fink: Paderborn 2014, S. 21–31.

WOLFGANG U. ECKART ist seit 1992 Professor für Geschichte der Medizin und Direktor des Instituts für Geschichte und Ethik der Medizin an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Er ist Mitglied der Leopoldina – Nationale Akademie der Wissenschaften. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Medizin in der NS-Diktatur*. Böhlau: Wien u.a. 2012; *Handbuch Sterben und Menschenwürde*, 3 Bde. (mit Michael Anderheiden), De Gruyter: Berlin u.a. 2012; *Geschichte, Theorie und Ethik der Medizin*. Springer: Berlin u.a. 2013; *Medizin und Krieg: Deutschland 1914–1924*. Schöningh: Paderborn 2014.

ODILE GOZILLON-FRONSACQ ist Historikerin. Nach ihrem Studium der Geschichte und Ethnologie hat sie 10 Jahre lang als Lehrerin gearbeitet. Danach hat sie eine historische Dissertation über die Kinogeschichte des Elsass verfasst. Von 2000 bis 2006 hat sie in den Archives départementales du Bas-Rhin die Bild- und Filmsammlung gegründet und betreut. Seit 2006 arbeitet sie für den Verein Mémoire des Images Réanimées d'Alsace (MIRA) mit dem Bestreben, in Strasbourg eine Kinemathek zu gründen. Dem Kino im Elsass gewidmete Veröffentlichungen: *Alsace Cinéma. Cent ans d'une grande illusion*, Strasbourg 1999; *Stratégies cinématographiques en Alsace (1896–1939)*, Paris 2003; Dokumentarfilm-Produktionen: *Kinnes, Histoire du cinéma en Alsace*, France 3, 1999; *Images réanimées*, France 3, 2002 ; DVD. *L'Alsace, une histoire européenne. Les années 50*, Conseil Général du Bas-Rhin / INA, 2004.

KAY HOFFMANN ist Studienleiter Wissenschaft im Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms (HDF), Filmpublizist und -historiker. Seit 2012 Ko-Leiter des NaturVision Filmfestivals in Ludwigsburg. Nach Studium der Kulturwissenschaft an der Universität Marburg Organisation von Film- und TV-Festivals, Konferenzen sowie seit 1995 verschiedenen Projekten im HDF. Wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt zur deutschen Dokumentarfilmgeschichte vor 1945. Aktuell Gesamtkoordinator und Teilprojektleiter im DFG-Forschungsprojekts zur Geschichte des deutschen Dokumentarfilms nach 1945. Zahlreiche Buchveröffentlichungen und regelmäßig Beiträge in Filmzeitschriften.

MARION HULVERSCHEIDT, Ärztin und Medizinhistorikerin, von 2003 bis 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin an den medizinhistorischen Instituten in Heidelberg und Berlin. Forschungsschwerpunkte sind u.a. die Geschichte der Tropenmedizin und der Infektionskrankheiten im 19. und 20. Jahrhundert. Als freie Mitarbeiterin des Deutschen Instituts für tropische und subtropische Landwirtschaft (DITSL), Witzenhausen, initiiert und bearbeitet sie Projekte zur Geschichte der Deutschen Kolonialschule, aktuell ein interdisziplinäres Lehrexperiment, aus dem ein Kolonialschul-Comic hervorgehen wird.

GABRIELE MOSER ist Historikerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin an der Universität Heidelberg, seit Oktober 2014 im Interreg-Projekt „Rhinfilm – Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ tätig. Ihr Forschungsschwerpunkt ist die Geschichte von Medizin und Gesundheit im 20. Jahrhundert, Publikationen zur Sozialgeschichte des Ärztestandes, der Forschungsförderung der DFG auf dem Gebiet der Krebsforschung sowie der Radiologie im Nationalsozialismus; eine Ausstellung unter diesem Titel ist seit 2015 in einer online-Fassung zugänglich.

PHILIPP OSTEN unterrichtet Geschichte der Medizin an der Universität Heidelberg. Er hat den deutschen Teil des RhinFilm Projekts beantragt und sich vor allem mit den Wechselwirkungen von Ökonomie und Politik im Zusammenhang mit den Kulturfilmen der Weimarer Republik befasst. Zurzeit ist er Fellow am Heidelberger Marsilius-Kolleg. Sein jüngstes Buch ist eine Studie zur Geschichte des Schlafs. Es heißt: *Das Tor zur Seele. Schlaf, Somnambulismus und Hellsehen im frühen 19. Jahrhundert*. Schöningh: Paderborn 2015.

MAIKE ROTZOLL, Dr. med., Fachärztin für Psychiatrie und Medizinhistorikerin. 1991–2001 Tätigkeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin der Psychiatrischen Universitätsklinik Heidelberg. 2002–2005 Mitarbeit im DFG-Forschungsprojekt „Zur wissenschaftlichen Erschließung und Auswertung des Krankenaktenbestandes der NS-,Euthanasie-Aktion T4“. Seit 2005 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Institut für Geschichte der Medizin Heidelberg, seit 2009 Akademische Oberrätin, Habilitation 2014. Publikationen zur Medizin in der frühen Neuzeit sowie zur Psychiatriegeschichte im 19. und 20. Jahrhundert.

PHILIPP STIASNY ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Filmmuseum Potsdam und an der Filmuniversität Babelsberg *Konrad Wolff*. Von 2012 bis 2014 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Interreg-Projekt „Der Oberrhein im Gebrauchsfilm“ am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Universität Heidelberg. Mitglied von CineGraph Babelsberg und Redakteur von *Filmblatt*. Jüngste Publikation: „Überall das gleiche, wie bei uns“. Der deutsch-französische Doppelgänger in „Dr. Bessels Verwandlung“ (1927) und die Figur des Heimkehrers im Weimarer Kino. In: *Zeitschrift für Germanistik*, H. 3, 2014, S. 582–596.

ALEXANDRE SUMPFF ist Juniorprofessor für Zeitgeschichte an der Universität Straßburg und Junior-Mitglied des „Institut universitaire de France“. Zusammen mit Valérie Pozner und Vanessa Voisin ist er Kurator der Ausstellung „*Filmer la guerre. Les Soviétiques face à la Shoah*“ („Den Krieg verfilmen. Die Sowjets und die Shoah“), Mémorial de la Shoah (Shoah-Gedenkstätte),

9. Januar–27. September 2015: <http://filmer-la-guerre.memorialdelashoah.org/>. Alexandre Sumpf hat sich auf Propaganda und Kinogeschichte in Russland / UdSSR spezialisiert. Er hat mehrere Bücher und Beiträge zu diesem Thema veröffentlicht: *De Lénine à Gagarine. Une histoire sociale de l'Union soviétique* (Von Lenin zu Gagarin. Eine Sozialgeschichte der UdSSR), Folio Histoire inédit, Gallimard, 2013, *La Grande guerre oubliée. Russie, 1914–1918* (Der vergessene Erste Weltkrieg. Russland, 1914–1918), Perrin, 2014, *Naissance de la nation soviétique. Guerres et révolutions dans le cinéma russe et soviétique, 1917–1985* (Die Entstehung der sowjetischen Nation. Kriege und Revolutionen im russischen und sowjetischen Kino, 1917–1985), Armand Colin, 2015.

FABIAN ZIMMER studierte Geschichte und Germanistik in Heidelberg und Lund. Er ist seit 2012 studentische Hilfskraft im Interreg-Projekt „*Der Oberrhein im Gebrauchsfilm*“ am Institut für Geschichte und Ethik der Medizin der Universität Heidelberg. Seine Masterarbeit beschäftigt sich mit der Kulturgeschichte der Wasserkraft im Schweden des 20. Jahrhunderts.

Dank

Das Projekt RhinFilm wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) gefördert. Es war in allen Phasen seiner Entstehung und Durchführung auf die aktive Hilfe vieler Personen und Institutionen angewiesen. Bei der Antragstellung haben uns auf Seiten der Universitätsverwaltungen Elen Guy (Cellule Europe, Unistra) und Monika Manns (Drittmittel-Management Heidelberg) tatkräftig unterstützt. Julia Feuerer auf der Heidelberger Seite und Gilles Kaminske und Jean-Christophe Ruh auf der Straßburger Seite haben (oft unter erheblichem Zeitdruck) Zahlenberge in der Buchhaltung versetzt, uns durch Finanzprüfungen gelotst und mit Geduld in allen Fragen der Buchhaltung kompetent beraten, und uns mit ihrer zuverlässigen Arbeit den Rücken gestärkt.

Philipp Stiasny hat über die ersten beiden Jahre des Projekts hinweg auf Heidelberger Seite maßgeblich die cineastische Kultur unserer Veranstaltungen bestimmt. Von seinem herausragenden Wissen haben wir sehr profitiert. Odile Gozillon-Fronsacq und Christiane Sibieude haben uns mit grenzenloser Geduld durch Filmsammlungen, Archive und Amateurfilme aus dem Elsass geführt und uns jederzeit tatkräftig unterstützt. Ohne sie wäre vieles nicht möglich gewesen. Joël Danet hat gesichtet, gedacht und gemacht. Seiner Erfahrung mit nicht gerade leicht zu handhabenden Gebrauchsfilmern und seiner unerlässlichen Vorsicht, das Projektionsequipment vor Beginn der Vorführungen zu prüfen, verdanken wir, dass viele Pannen und technische Schwierigkeiten vermieden wurden.

Kay Hoffmann, von dem zwei maßgebliche Beiträge in diesem Buch stammen, hat viele unserer Veranstaltungen mit seinen Filmfunden bereichert. Er war unser Lotse durch die Archive im deutschen Südwesten. Jean-Baptiste Garnero vom Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) hat unsere häufig dringenden Filmanfragen mit Freundlichkeit und großer Kompetenz bearbeitet und wesentlich zum Erfolg unserer vielen Filmveranstaltungen beigetragen. Ihm sei hier gebührend gedankt.

In Heidelberg ist das von einem gemeinnützigen Verein getragene Karlstorokino zu unserem Hauskino geworden. Ganz maßgeblich hat Jo-Hannes Bauer zum Gelingen dieser Veranstaltungen beigetragen. Ohne ihn gäbe es keine Heidelberger Kinogeschichte. Und vor allem auch Norbert Ahlers und Maya Dietrich haben mit Engagement, Witz und Geschick die dortigen Vorführungen begleitet. In Straßburg haben wir auf Grund der großen Unterstützung durch die Stadtverwaltung, und insbesondere von Georges Heck, der für die audio-visuelle Abteilung der Stadt verantwortlich ist, unsere Kinovorführung in dem ehrwürdigen Rahmen des Kinos Odyssée durchführen können, wo Solène Bisch unsere Vorführungen koordiniert hat. Besonderer Dank gilt ebenfalls dem städtischen Krankenhaus – dem Hôpital Civil de Strasbourg – insbesondere Jean-Marc Noirot und Daniel Mainge – für ihre Hilfe bei der Bereitstellung und Vorbereitung des Festsaals des Krankenhauses für unsere Filmabende. In Karlsruhe danken wir Josef Jünger von Déjà Vu – Film e. V. und Künstlerischer Leiter des Stummfilm-Festivals Karlsruhe für die freundliche Aufnahme von drei RhinFilm-Vorführungen in sein Programm. Erste Kontakte in Freiburg vermittelten Albrecht Götz von Olenhusen und Franz Leithold vom Medienzentrum der Universitätsbibliothek Freiburg. Wolfgang Dittrich-Windhüfel und das gesamte Team des „Kommunalen Kinos in Freiburg e.V.“ sorgten für einen professionellen Ablauf unseres dritten Filmabends, der „Medizin- und Gesundheitsthemen im Film“ gewidmet war.

Bei zwei Veranstaltungen durften wir uns der großartigen musikalischen Begleitung von Günter A. Buchwald erfreuen, dessen historisch reflektierte Interpretationen ein intellektuelles Feuerwerk darstellen.

Leonie Ahmer und Fabian Zimmer, die zu Beginn als Studentische Hilfskräfte zu uns gestoßen sind, haben sich innerhalb kürzester Zeit zu den tragenden Wissenschaftlern des Projektes entwickelt. Ihr beispielloses Engagement zeigte sich unter anderem in der Archivrecherche, in Übersetzungen, Verwaltungsarbeit, der Organisation von Veranstaltungen und in der Gestaltung und Redaktion von Programmheften. Wir sind ihnen zu großem Dank verpflichtet. Fabian Zimmer hat in nächtelanger Arbeit dieses Buch gestaltet, gesetzt und unsere Fahnenkorrekturen eingearbeitet.

Emmanuel Nuss hat auf der anderen Seite des Rheins stets die Fahne hochgehalten und unzählige Filme gesichtet, beschrieben und Zusammenfassungen unserer Arbeitstreffen verfasst. Auch ihm gilt unser Dank. Für Übersetzungen aus dem Russischen und für zahlreiche Korrekturgänge danken wir Roxolana Bahrjanyj. Wolfgang Eckart und Maike Rotzoll haben das Rhin-Film Projekt mit Recherchen, Diskussionen und zahlreichen wissenschaftlichen Impulsen erheblich vorangebracht. Ihnen, sowie Sara Doll und Marion Hulverscheidt danken wir sehr für ihre Beiträge zu diesem Buch.

Im Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, wo die meisten der deutschen Filmdokumente liegen, die wir in Baden und im Elsass gezeigt haben, sorgten besonders Jacqueline Blösch, sowie Jutta Albert und Carola Okrug für eine perfekte Logistik der zahlreichen Filmbestellungen. Auf der französischen Seite sind die Leiterin und die Mitarbeiter der Fernseharchive des Institut national de l'audiovisuel (INA-Est), Isabelle Pantic-Guillet, Anne Gerhard, Sonia Gebhart und Simon Wareshagin, sowie bei den Archiven von Gaumont-Pathé Louise Doumerc zu erwähnen, die uns bei unseren Recherchen und der Bereitstellung der Filme unbegrenzt unterstützt haben. Auch Daniel Collin von den Archives cinématographiques de l'Est gilt unser Dank.

Mit ihrem enzyklopädischen Wissen, Organisationstalent und großem diplomatischen Geschick hat Gabriele Moser ab Herbst 2014 das wissenschaftliche Profil des Projekts auf der Heidelberger Seite geprägt. Dass dieses Buch existiert, ist maßgeblich ihr zu verdanken.

Und nicht zuletzt gilt großer Dank Tricia Close-Koenig, die als Projektleiterin unsere Forschungsgruppen beiderseits des Rheins zusammengeführt und betreut hat, und unser „Narrenschiff“ durch die Stromschnellen und Felsenriffe des gemeinsamen (Arbeits-)Flusses gesteuert hat. So ist aus unserem Rheinkahn eine Europafähre geworden und dieses Buch entstanden, mit dem Sie, liebe Leser und liebes Publikum unserer Veranstaltungen, bildlich gesprochen, von einer Seite auf die andere Seite des Rheins übersetzen können.

Christian Bonah, Philipp Osten und Alexandre Sumpf

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert
Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt.

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)
Dépasser les frontières : projet après projet

