

Peter Zimmermann
Kay Hoffmann (Hg.)

Triumph der Bilder

Kultur- und Dokumentarfilme
vor 1945 im internationalen Vergleich

Band 16 der Reihe:

CLOSE UP

Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms

Europäisches Medienforum, Stuttgart

Herausgegeben von

Dieter Ertel, Kurt Stenzel, Rainer C. M. Wagner und Peter Zimmermann

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

ISSN 1433-7673

ISBN 3-89669-384-0

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2003

UVK Verlagsgesellschaft mbH
Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz
Tel.: 07531-9053-0 · Fax: 07531-9053-98
www.uvk.de

Formen und Tendenzen des dokumentarischen Films in und zwischen den Weltkriegen

Eine Einführung

Die Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland von 1895 bis 1945 wird zur Zeit in einem breit angelegten Forschungsprojekt der Deutschen Forschungsgemeinschaft vom Haus des Dokumentarfilms und Medienwissenschaftlern verschiedener Universitäten unter Leitung von Peter Zimmermann, Klaus Kreimeier und Martin Loiperdinger aufgearbeitet. Dabei wird unter Verzicht auf ontologisierende Festschreibungen eine weit gefasste Definition des dokumentarischen Films zugrunde gelegt, die von den Aktualitäten der Frühzeit und Wochenschauberichten über die meist als Kulturfilm bezeichneten dokumentarischen Kurz- und Langfilme für das Kino sowie Lehr-, Industrie- und Propagandafilme bis zu den Formen des Fernseh-Dokumentarismus reicht, die in den 30er und 40er Jahren allerdings noch maßgeblich vom Kulturfilm geprägt waren. Ziel ist die Publikation einer umfassenden Dokumentarfilmgeschichte, die in zwei Jahren erscheinen soll. Unterstützt wird dieses Forschungsprojekt auch vom Bundesarchiv-Filmarchiv, der Friedrich-Murnau-Stiftung, den Mitgliedern des Kinematheken-Verbundes und anderen Institutionen, die den beteiligten Wissenschaftlern den Zugang zu den audiovisuellen und schriftlichen Quellen ermöglicht haben.

Von zentraler Bedeutung für die Einschätzung der deutschen Entwicklung ist die Frage, inwieweit es sich dabei um spezifisch deutsche Ausprägungen des Genres handelt und inwieweit die deutsche Entwicklung internationalen Genrekonventionen folgt oder diese beeinflusst hat. Um dies entscheiden zu können, hat das Haus des Dokumentarfilms zwei große internationale Fachtagungen durchgeführt, deren Vorträge – ergänzt um Beiträge von Hans-Jürgen Brandt, Heinz-B. Heller, Irmbert Schenk, Hans Schoots, Mats Björkin und Pelle Snickars – in diesem Buch dokumentiert sind. Auf der Tagung »Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im internationalen Vergleich« im Jahre 2000 ging es um die internationale Entwicklung zwischen den beiden Weltkriegen. Auf der Tagung »Schuss – Gegenschuss. Wochenschau und Propagandafilm im Zweiten Weltkrieg« im Jahre 2001 standen die vielfältigen Formen der Kriegspropaganda im Mittelpunkt.

I.

Die Erforschung der Geschichte des dokumentarischen Films vor 1945 steckt noch in den Anfängen. Dies gilt nicht nur für Deutschland, sondern auch für die meisten anderen europäischen Länder. Vor allem aber fehlt eine komparatistische Erforschung des dokumentarischen Films in Europa und im internationalen Vergleich. Obwohl seit den 90er Jahren vermehrt Einzelstudien zu Theorie und Geschichte des Dokumentarfilms und des Fernseh-Dokumentarismus publiziert worden sind, sucht man daher noch immer vergeblich nach einer umfassenden Geschichte des dokumentarischen Films. Gleiches gilt für die Erforschung der Wochenschau, zu der lediglich verstreute Einzelstudien vorliegen, obwohl gerade dieses Genre in historischen Film- und Fernsehdokumentationen mit Vorliebe zur Rekonstruktion und Illustration von Zeitgeschichte verwertet wird. Die Filmgeschichtsschreibung hat dokumentarische Formen bislang viel zu wenig beachtet. Filmgeschichte wurde auf diese Weise weitgehend auf die Geschichte fiktionaler Formen reduziert, als sei die mehr als hundertjährige Geschichte des Films identisch mit der Geschichte des Spielfilms. Das über das dokumentarische Filmbild vermittelte Gedächtnis einer Gesellschaft und ihrer Kultur ist bis heute ein weitgehend unbekannter Teil kultureller Überlieferung geblieben.

In den internationalen Standardwerken zur Geschichte des Dokumentarfilms werden die Entwicklungen und Traditionen des deutschen und kontinental-europäischen Dokumentarfilms – wenn überhaupt – nur am Rande berührt. Soweit übergreifende historische Studien zum dokumentarischen Film vorliegen, stammen sie vornehmlich aus Großbritannien und den USA. Folgt man diesen Darstellungen, dann scheint es trotz der internationalen Anlage der Studien eine Geschichte dokumentarischer Formen in Deutschland und den meisten anderen europäischen Ländern nur rudimentär gegeben zu haben. Soweit in einzelnen europäischen Ländern dokumentarische Filmgeschichten vorliegen, legen sie den Akzent zumeist auf die jeweilige nationale Entwicklung. Eine vergleichende Geschichte der vielfältigen Formen und der Repräsentationsmodi von sozialen, politischen und kulturellen Wirklichkeitsentwürfen im dokumentarischen Film fehlt bislang ebenso wie der systematische Versuch, dokumentarische Formen als Elemente ebenso wie als Quellen von Mentalitäts- und Alltagsgeschichte historisch zu analysieren. Die immer wichtiger werdende Beziehung von Geschichtsbildern und ihrer medialen Vermittlung muss ohne eine Geschichte dokumentarischer Formen in Film und Fernsehen abstrakt bleiben.

Ebenso große Desiderate wie sie das Fehlen einer deutschen und europäischen international vergleichenden Dokumentarfilmgeschichte als Sozial- und Kulturgeschichte darstellt, lassen sich bislang in den Bereichen der Theorie und Ästhetik des Dokumentarfilms finden. Liegen für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts

mittlerweile immerhin eine Reihe neuerer Untersuchungen vor, so ist die Erforschung des dokumentarischen Films von den Anfängen bis 1945 bislang besonders stark vernachlässigt worden. Die Unschärfe des Gattungsbegriffs, die Vielfalt dokumentarischer Formen und die erst spät einsetzende wissenschaftliche Reflexion dokumentar-ästhetischer Probleme, die sich zudem auf den zeitgenössischen Dokumentarfilm konzentrierte, mag dafür ebenso verantwortlich sein wie der Einsatz des dokumentarischen Films für Propagandazwecke in und zwischen den Weltkriegen und im Kalten Krieg sowie die Diskreditierung insbesondere der deutschen Kulturfilm-Tradition infolge ihrer Instrumentalisierung für die Nazi-Propaganda im Dritten Reich.

Die Entwicklung des dokumentarischen Films in Europa ist mit den großen historischen und medialen Umbrüchen eng verbunden: In der ersten Hälfte des Jahrhunderts beherrschten Aktualitäten, Wochenschauen und dokumentarische Kurzfilme, deren deutsche Varianten seit den 20er Jahren meist als ›Kulturfilme‹ bezeichnet wurden, das Vorprogramm der ›Filmtheater‹, während eine Fülle dokumentarischer Subgenres für die verschiedensten Zwecke produziert wurde. Bis zum Ersten Weltkrieg war dabei auf dem Kontinent die französische Filmproduktion dominant. Das änderte sich während des Krieges, weil die dokumentarische Filmproduktion weit stärker als bisher auf nationale Interessen ausgerichtet wurde. In Deutschland wurde die Vormachtstellung des französischen Films durch Importverbote gebrochen und der Aufbau einer eigenen Filmindustrie staatlich gefördert. In der Vorkriegszeit hatte sich allerdings bereits ein komplexes Formenspektrum dokumentarischer Subgenres herausgebildet, das sich in den 20er und 30er Jahren voll entfaltete. Es reichte von den Aktualitäten und Lehrfilmen über Werbe-, Industrie- und Propagandafilme bis zu lehrreichen und unterhaltsamen Vorläufern kurzer Dokumentar- und Kulturfilme, die in den 20er, 30er und 40er Jahren in vielen Ländern zum festen Repertoire des Kinoprogramms gehörten. Besonders beliebt waren Städte-, Kultur- und Landschaftsbilder sowie Reise-, Expeditions- und Tierfilme.

Auch die Lehrfilme für Wissenschaft, Schulunterricht und Berufsausbildung entwickelten sich – in Deutschland gefördert von der Kinoreformbewegung – in ständiger internationaler Kooperation. Gleiches gilt für die Entwicklung der Filmtechnik, für die der dokumentarische Film nicht nur in Deutschland ein ideales Experimentierfeld bot, auf dem Zeitlupen- und Zeitraffer-Effekte, extreme Großaufnahmen und Teleobjektive, mikroskopische Aufnahmen und Röntgenfilme, Trickmontagen sowie Ton- und Farbfilm erstmals erprobt wurden. Herausragende Leistungen finden sich auch bei der visuellen Gestaltung der Filme und der Entwicklung neuartiger Formen des Kamerastils und der Montage: ein internationaler ›Triumph der Bilder‹, der u. a. dadurch ermöglicht wurde, dass im dokumentarischen Film auch nach der Entwicklung des Tonfilms in den 30er und



Bild 1 + 2: Dem Kulturfilm in Deutschland ging es immer auch um technische Attraktionen und darum, neue Blicke auf die Wirklichkeit zu eröffnen. Martin Rikli zeigte in *Röntgenstrahlen* (1937) Alltagssituationen wie das Schminken mit dem Röntgenblick.

40er Jahren weiterhin die an eindrucksvollen Bildern orientierte Dramaturgie des Stummfilms herrschte. Da es nur wenige Originalton-Aufnahmen gab und die Vertonung und Kommentierung nachträglich im Studio erfolgte, konnten sich Kamerastil und Filmmontage auf eine optimale visuelle Gestaltung konzentrieren, statt sich am gesprochenen Wort zu orientieren.

In künstlerischer und sozialer Hinsicht sind insbesondere die internationalen Kontakte der Film-Avantgarde und deren wechselseitige Einflüsse bedeutsam geworden, die von der sowjetischen Avantgarde bis zur britischen Dokumentarfilmbewegung, vom ›absoluten Film‹ bis zum italienischen Futurismus und den Filmen Leni Riefenstahls, von Avantgardisten wie Walter Ruttmann, Dziga Vertov, Jean Vigo, René Clair und Joris Ivens bis zu amerikanischen und britischen Autoren ethnologisch oder sozial engagierter Dokumentarfilmer wie Robert Flaherty, Pare Lorentz oder John Grierson reichte. Dabei zeichnete sich aber auch die Abhängigkeit der Filmemacher von ihren Auftraggebern und Finanziers immer deutlicher ab – besonders krass in den faschistischen und kommunistischen Diktaturen Italiens, Spaniens, Deutschlands und der Sowjetunion, in moderaterer Form aber auch in demokratischen Ländern wie Frankreich, Großbritannien und den USA.

Im Rückblick zeichnen sich einige tiefgreifende historische Zäsuren ab:

- Der Erste Weltkrieg machte die Bedeutung des dokumentarischen Films als Propagandainstrument deutlich und führte z. B. in Deutschland auf Betreiben der Reichswehr zur Gründung der Ufa, die in der Weimarer Republik zu einem der größten Filmkonzerne wurde.
- Die zweite große Zäsur war die Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre.
- Sie vollzog sich zur Zeit der Weltwirtschaftskrise, die ebenfalls einen nachhaltigen Einfluss auf die Filmproduktion und die Thematik der Filme ausgeübt hat, die sich vielfach mit den sozialen Folgen der Krise und mit unterschiedlichen Versuchen staatlicher Krisenbewältigung vom Faschismus bis zum New Deal beschäftigten.
- Stärker noch als im faschistischen Italien wurden die dokumentarischen Genres in Deutschland nach der Machtergreifung der NSDAP im Jahre 1933 zudem für die Propagierung der faschistischen und völkischen Weltanschauung genutzt. Auch in der Sowjetunion wurde die einstige Film-Avantgarde in den 30er Jahren zunehmend einer rigiden stalinistischen Zensur unterworfen.
- Eine weitere Zäsur bildete schließlich der Zweite Weltkrieg, in dem die dokumentarischen Filme und Wochenschauen weit stärker als im Ersten Weltkrieg im Rahmen komplexer journalistisch geprägter Medienoffensiven für die Kriegspromaganda eingesetzt wurden.

Die hier entwickelten rhetorischen Muster einer auf Filmdokumente gestützten scheinbar realitätsnahen ›Propaganda der Fakten‹ beeinflussten nicht nur die

entsprechenden Präsentationsformen der Film- und Fernsehberichterstattung des Kalten Krieges, sondern auch die vom Verismus der 30er Jahre geprägte Ästhetik des Neorealismus, die sich nach dem Krieg als Gegenbewegung zum propagandistischen Missbrauch des Films während des Faschismus und als Instrument gesellschaftlicher Aufklärung verstand. In Deutschland wurden Wochenschau und Kulturfilm in der Nachkriegszeit unter alliierter Kontrolle ›entnazifiziert‹ und zur demokratischen ›Reeducation‹ der Bevölkerung eingesetzt. Das traditionelle Formenrepertoire blieb hier und in den meisten anderen Ländern zwar bis in die 50er und 60er Jahre erhalten, verlor mit der schnellen Ausbreitung des Fernsehens und der journalistisch geprägten Formen des Fernseh-Dokumentarismus sowie neuer Formen des Direct Cinema und des Cinéma Vérité jedoch zunehmend an Bedeutung.

Die skizzierte Entwicklung ist durch einen mehrfachen Perspektivenwechsel gekennzeichnet: einen Wechsel des Filmstils ebenso wie der publizistischen Intention, der weltanschaulichen Position der Filmemacher und sogar des Leitmediums. Im Verlauf dieses Perspektivenwandels wurde insbesondere in Deutschland das, was vorher als wahr und wirklichkeitsgetreu gegolten hatte, zur Propagandalüge und ideologischen Verfälschung erklärt und durch ein neues dokumentarisches Paradigma ersetzt. Das Dokumentarische erweist sich damit als eine Qualität, die den Filmen nicht ein für allemal eingeschrieben ist, sondern die im gesellschaftlichen Kommunikationsprozeß stets neu diskutiert und problematisiert wird. Dokumentarische Filme sind nicht das, als was sie sich in der Regel ausgeben, realistische Abbilder gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern artifizielle Produkte, die diesen Eindruck durch wechselnde Inszenierungs- und Authentisierungs-Strategien zu vermitteln versuchen.

Angesichts dieses permanenten Wandels ist jede ontologisierende Definition des dokumentarischen Films und seiner Subgenres obsolet. Denn weite Teile des dokumentarischen Films waren in der ersten Jahrhunderthälfte eher semidokumentarische Mischformen, die sich von der seit den 60er Jahren dominierenden an den Fakten orientierten Film- und Fernsehberichterstattung und vom beobachtenden Dokumentarfilm im Stile des Direct Cinema oder vom Gesprächs- und Interview-Dokumentarismus deutlich unterscheiden. John Grierson charakterisierte die dokumentarische Arbeitsweise als »creative treatment of actuality«. Dokumentarische Aufnahmen wurden wie selbstverständlich mit theatralisch gestellten Szenen, Reenactments realer Ereignisse mit den jeweiligen Protagonisten, Trick- und Spielfilmszenen oder Rollenspielen zu narrativen Mischformen verbunden, denen es im Sinne eines »dramatising life« um die realitätsnahe filmische Dramatisierung der dokumentierten Ereignisse und die Inszenierung lebensnaher und spannender Filmerzählungen ging. Erst in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein Spektrum hybrider Formen von Doku-Drama

und Doku-Soap bis Experimental- und Fake-Doku, Video-Diaries oder auch Internet-Präsentationen, das mit der Verbindung von Dokumentation und Fiktion an diese Tradition erinnert und die Genre Grenzen ebenso souverän überspielt wie die Grenzen zwischen Film, Fernsehen und Neuen Medien.

II.

Die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes konzentrieren sich auf die Entwicklung des dokumentarischen Films in Europa in und zwischen den Weltkriegen. Im ersten Teil geht es um die Entwicklung in Deutschland, im zweiten Teil um internationale Tendenzen in Europa und den USA und im dritten Teil um die Filmpropaganda im Zweiten Weltkrieg.

In die ersten beiden Jahrzehnte des Films, in denen die Aktualitäten und die »Ästhetik der Ansicht« die dokumentarischen Formen prägten, die als »cinema of attractions« (Tom Gunning) vor allem der Zurschaustellung und der Befriedigung der Schaulust dienten, blickt Uli Jung zurück. Er differenziert diese Betrachtungsweise jedoch, indem er Unterschiede in der Rezeption von Städtebildern herausarbeitet, wie sie beispielsweise von den Kameramännern der Brüder Lumière oder von örtlichen Kinobesitzern aufgenommen wurden. Obwohl beide ähnliche Motive und Einstellungen zeigen, unterscheiden sie sich in ihrer Wirkungsabsicht und Rezeption. Während die diversen Lokalaufnahmen das örtliche Publikum an das Kino binden sollten, produzierten die Brüder Lumière für den internationalen Markt und ließen von ihren Kameraleuten Sujets drehen, um den Menschen die Attraktionen der »großen weiten Welt« nahe zu bringen. In den überaus populären Städtebildern der 20er, 30er und 40er Jahre verbanden sich beide Intentionen im Zeichen der Werbung für die verschiedensten Städte und ihre Regionen – ein wirtschaftliches Interesse, das dieses Subgenre bis heute am Leben erhalten hat.

»Vom Hirschkäfer zum Hakenkreuz« lautet der provokante Titel einer neuen Dokumentation über den deutschen Kulturfilm der Weimarer Republik und des Dritten Reichs. Der Begriff »Kulturfilm« wurde in Deutschland zu einem Sammelbegriff für dokumentarische Filme der unterschiedlichsten Art. Der Frage, inwieweit die deutschen Kulturfilme schon in der Weimarer Republik neben Sachwissen auch mentale und ideologische Dispositionen vermittelten, auf denen dann auch die faschistischen Verführungsstrategien aufbauen konnten, geht Klaus Kreimeier nach. Die Instrumentalisierung dokumentarischer Filmformen für Werbung und Propaganda wurde insbesondere durch den Ersten Weltkrieg und die Gründung der Ufa und ihrer Kulturabteilung auf Betreiben der Reichswehr gefördert. Während der Film der künstlerischen Avantgarde und der sozialkritische Film trotz einiger markanter Regisseure und Filme relativ schwach ausgeprägt