

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Peter Zimmermann (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland

Uli Jung, Martin Loiperdinger (Hg.): Bd.1: Kaiserreich 1895-1918

Stuttgart: Philipp Reclam, 537 S., ISBN 3-15-010584-6, € 198,- (drei Bände)

Bei der dreibändigen *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland von den Anfängen bis 1945* ist der erste Band sicherlich der schwierigste, weil das, was unter dem Begriff des ‚Dokumentarfilms‘ heute landläufig subsumiert wird, in dieser Form von Anfang an noch nicht da war und sich erst im Laufe dieser ersten Phase der Geschichte herausgebildet hat. Und natürlich sind hier die Begründungen, etwas dazuzuzählen oder auszugrenzen, besonders schwierig. Der Begriff des Dokumentarfilms selbst wird erst in den 1920er Jahren von Grierson geprägt, davor gelten andere Bezeichnungen. Nun ist dies das Kennzeichen aller historischen Prozesse, dass mit dem historischen Werden eines Gegenstands, eines historiografischen Sujets sich immer auch die kennzeichnenden Begriffe erst herausbilden, an Trennschärfe gewinnen und sich ausdifferenzieren. Das schließt aber nicht aus, dass wir mit Kategorien der Gegenwart die Vergangenheit erschließen, denn wir sehen in der Geschichtsschreibung ohnehin das Vergangene immer mit unserem heutigen Blick, können von den historischen Erfahrungen, die zwischen dem ‚Damals‘ und dem ‚Heute‘ liegen, nicht wirklich abstrahieren – und damit auch nicht von unserem heutigen Sprechen.

Uli Jung und Martin Loiperdinger plädieren dessen ungeachtet für die Verwendung einer ‚historischen Terminologie‘, weil sie damit hoffen, einem teleologischen Verständnis der Dokumentarfilmgeschichte, das in den Anfängen schon präfiguriert sei, was dann komme, zu entkommen. Doch schleicht sich damit der Verdacht einer historistischen Betrachtung ein, die Zusammenhänge letztlich negieren muss und gerade durch die Beschränkung auf eine damalige Begriffsverwendung alle historische Erfahrung negiert. Glücklicherweise halten sich die Autoren jedoch nicht wirklich an die von ihnen verkündete Maxime, denn dann dürften sie viele andere Begriffe der Gegenwart wie die der ‚Authentizität‘ und der ‚Fiktionalität‘ auch nicht verwenden. Und der Teleologie wären sie damit auch nicht entkommen, denn die ist in der strikt phasenorientierten Gliederung des Bandes, in der Narrativität der Geschichtsschreibung selbst eingeschrieben. Indem nämlich die dargestellten Ereignisse selbst in eine narrative Abfolge gebracht

werden und Geschichte letztlich ‚erzählt‘ wird, wird auch eine Linearität geschaffen, die ein ‚Vorher‘ und ein ‚Nachher‘ impliziert und damit nach der Kausalität fragt. Eine nicht-lineare Geschichtsschreibung hätte sich an Godards oder Kluges Ansätzen zur Filmgeschichtsschreibung orientieren müssen.

Nach diesen Einstimmungen im ersten Kapitel, zu denen auch eine kurze Schilderung der desolaten Quellenlage und eine knappe Übersicht über die bislang vorliegende Literatur gehören, geht der erste Band der Dokumentarfilmgeschichte (die Begriffsverwendung ‚dokumentarischer Film‘ verweist auf das in allen drei Bänden angestrebte breite Gegenstandsverständnis) gleich zur Sache und liefert eine faktenge sättigte Darstellung der einzelnen Phasen der Filmgeschichte von 1895 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs.

Die Bildautomaten und Kinematographen vor 1900 werden von Martin Loiperdinger im zweiten Kapitel minutiös beschrieben: Unternehmensgeschichte, Angebots- und Rezeptionsgeschichte werden plausibel ineinander gefügt, die Schritte von einem zum anderen folgen einem letztlich chronologischen Prinzip, wobei jeweils die einzelnen Formen dann immer zusammengefasst werden. Hier kann der Autor, ausgewiesener Experte auf diesem Gebiet, mit zahlreichen neuen Details aufwarten, auch das Neben- und Gegeneinander der einzelnen Unternehmensstrategien werden hier plastisch dargestellt. Geschickt führt das Kapitel am Ende zu einer profunden Darstellung der Projektionsgeräte, ihrer Hersteller und ihres Einsatzes und damit zur Aufführungspraxis, dies leitet damit zum nächsten Kapitel über.

In ihm geht es um den Film im Varieté und im Wanderkino, hier ist vor allem Joseph Garnarcz der Hauptautor. Im Mittelpunkt steht die Entstehung des Programms, also der Anordnungsstruktur, in die die verschiedenen einzelnen Filmaufnahmen gebracht werden. Auch geht es um die Differenz von ‚fiktional‘ und ‚nicht-fiktional‘ -- und gerade weil Garnarcz diese Begriffe verwendet (was er nach der Einleitung durch die Bandherausgeber eigentlich gar nicht dürfte), werden die Besonderheiten dieser Anfangssituation prägnant erkennbar. „Optische Berichterstattung“ ist für Garnarcz das Stichwort und er kann sehr anschaulich zeigen, wie diese auf aktuelle Ereignisse ausgerichteten filmischen Darstellungen parallel gehen zum Entstehen einer Abfolgestruktur der einzelnen Filme, die dann zum Programm wird.

Das Kapitel wird um zwei Beiträge zu einzelnen Filmgruppen, zur Flottenpropaganda und zum Kolonialfilm, von Loiperdinger bzw. Wolfgang Fuhrmann ergänzt. Hier geht die Darstellung dann einmal in die Breite, stellt an Hand von Beispielen, die auch in ihrer Darstellung genau untersucht und gegeneinander gesetzt werden, die intertextuellen Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Filmen und damit eine allgemeine Angebotsstruktur dar. Man könnte hier bereits vom Entstehen von Genres sprechen, wenn nicht der Begriff anderen Formen vorbehalten bliebe. Indem hier eine Filmform breiter dargestellt wird, wird sichtbar, was es gegeben hat und wie dies unter dem Primat einer vor allem am Faktischen

orientierten Geschichtsschreibung sich zu einer Beschreibung einer Filmgruppe verdichten lässt.

Dass sich gerade in dem Beitrag von Fuhrmann so gar keine Einsichten aus der seit einiger Zeit geführten Postkolonialismus- und Rassismusdebatte, die doch auch zunehmend am Film abgehandelt wird, – nicht einmal in die Fußnoten der Texte – eingeschlichen haben, erstaunt allerdings etwas, denn dann hätte die Bedeutung des Films für die gesellschaftliche Selbstfindung noch deutlicher gemacht werden können. Dabei wird doch sonst in überzeugender Weise auf die amerikanische und europäische reale Filmentwicklung und auf die Theoriebildung über diese Zeit außerhalb Deutschlands verwiesen, so dass hier immer auch eine Relation der deutschen Dokumentarfilmentwicklung zu der avancierten Kino- und Filmentwicklung in anderen Ländern sichtbar wird.

Das vierte und fünfte Kapitel erörtern dann Bedingungen und Folgen der Nummernprogramme in der Zeit von 1907 bis 1910, die Herausbildung einzelner Filmformen, die Entstehung der Genres und der Wochenschauen. Kaiserbilder, Städtebilder, Industriebilder werden hier materialreich präsentiert, für den Beitrag über die Reisebilder wurde die Spezialistin Annette Deeken gewonnen. Hier zeigen vor allem Jung und Loiperdinger eine sehr dichte Form einer integrierten Mediengeschichtsschreibung, bei der Programmentwicklung, die Herausbildung von Filmformen, ihre Darstellung an einzelnen als exemplarisch gesetzten Filmen und Firmengeschichte eine sehr überzeugende Verbindung eingehen und damit eine Film- und Kinophase deutlich werden lassen. Dass dabei gerade auch die Trierer Kinogeschichte ausführlich dargestellt wird, hängt mit dem Standort der Herausgeber und des Projektteams zusammen, das diesen Band realisiert hat. Die Darstellung der Wochenschau-Produktion liefert eine sehr kompakte Beschreibung dieser Informationsform des Kinos, stellt dazu auch zahlreiche neue Informationen bereit. Hier wird oft in der Schilderung von Details sichtbar, auf welcher Basis, durch eine umfangreiche Materialkenntnis abgesichert, argumentiert wird.

Das sechste und siebte Kapitel geben zwei kurze Intermezzi, beide von Uli Jung verfasst: Zum einen eine knappe Darstellung des Lehr- und Unterrichtsfilms sowie des Wissenschaftlichen Films, in der auch die Reformbewegung und zahlreiche pädagogische Initiativen vor allem unter filmhistorischen Gesichtspunkten, weniger unter pädagogikgeschichtlicher Perspektive, skizziert werden. Über diese und die folgenden Phasen des Lehr- und Schulfilms hat es bereits in der Vergangenheit heftige Debatten gegeben, die, wenn sie hier zur Kenntnis genommen worden wären, zumindest in der Entfaltung des Kontextes noch andere Nuancen und eine andere Bewertung dieser Filme deutlich gemacht hätten. Zum anderen zum fiktionalen Historienfilm, der hier als eine dokumentarisch-fiktionale Mischform verstanden wird und den Jung zusammen mit dem nicht-fiktionalen Langfilm neben dem in der Filmgeschichtsschreibung bereits ausführlich gewürdigten

fiktionalen ‚Autorenfilm‘ vor dem Ersten Weltkrieg als wesentliche Filmform für die Durchsetzung des heutigen Films und Kinos setzt.

Das letzte große (über 100 Seiten umfassende) Kapitel widmet sich dem Film in der Kriegszeit von 1914 bis 1918 und stammt von Uli Jung sowie dem Berliner Filmwissenschaftler Wolfgang Mühl-Benninghaus. Auch hier bewährt sich die Engführung von Marktanalyse des Film- und Kinomarktes, Unternehmensgeschichte, der Analyse einzelner Filme, der Zensur durch die Oberste Heeresleitung sowie der Rezeptionsentwicklung. Beiden Autoren gelingt es, die bislang in der Filmgeschichtsschreibung doch recht diffus gebliebene Film- und Kinoentwicklung in dieser Zeit deutlich zu erhellen und zu konturieren, die einzelnen Phasen des Eingriffs des Militärs in die Filmwirtschaft und die filmkonzeptionellen Absichten der Armee mit kräftigen Strichen zu zeichnen und vor allem die Bedeutung des BuFA (Bild- und Film-Amt des Heeres) anschaulich werden zu lassen. Ein Exkurs (von Ivo Blom) über den Einsatz deutscher Filme während des Krieges in den Niederlanden kann hier als Beispiel für das propagandistische Machtspiel verstanden werden, das während des Krieges um die Köpfe der Zuschauer in allen Ländern betrieben wurde.

Auch die Gründung der Ufa wird von Jung und Mühl-Benninghaus aus einer durch den zuvor entwickelten breiten Kontext des militärischen Films gelenkten – neuen Sicht dargestellt und hier fügen sich auch die zuvor entwickelten Teilbereiche bis hin zur Lehrfilm- und Schulfilmbewegung zusammen, die in der Kulturfilm-Debatte aufeinandertreffen.

In diesem großen Kapitel der beiden Autoren ist auch das Fundament der zitierten Quellen deutlich breiter als in den Phasen davor, wird ausführlicher auch auf die mit Hilfe der Zeitungen und ihrer Berichterstattung rekonstruierbare Rezeption hingewiesen, was nicht zuletzt vielleicht auch damit zu tun hat, dass diese Zeit besser dokumentiert ist als die Anfangszeiten des frühen Films.

Insgesamt zeichnet den Band eine sehr dichte Darstellung der Filmgeschichte aus, die stark auf das Faktische konzentriert ist, dabei als eine Form der integrierten Mediengeschichtsschreibung die Bereiche der Filmproduktion, des Filmvertriebs, des Kinos, der Programme und der in ihnen gezeigten Filme sowie der Rezeption zusammenführt und in einer gelungenen Form präsentiert. Dadurch entsteht ein sehr plastisches Bild vom Entstehen des dokumentarischen Films, das noch dadurch unterstützt wird, dass der Band reichhaltig mit Bildbeispielen versehen ist. Obwohl doch eine Vielzahl von Autoren beteiligt waren, ist es den Herausgebern – wohl aber auch im Zusammenspiel mit den anderen Herausgebern gelungen, einen weitgehend einheitlichen Ton der Darstellung gefunden zu haben, der den Band zu einer fundierten, gut lesbaren Gesamtdarstellung einer Epoche werden lässt.

Die Kompaktheit und Dichte, die hier im Faktischen erreicht wird, hätte an manchen Stellen allerdings um kontextuelle Verweise angereichert werden können, so dass die Filmgeschichte nicht nur als Filmgeschichte, sondern eben auch als eine der kulturellen Praxis verstanden werden kann, die zum einen durch zahl-

reiche andere Faktoren noch mitgeprägt wurde, zum anderen aber auch auf diese selbst wiederum Einfluss gehabt hat. Manchmal ist es schon ein erwähnter Name, der zu weiteren Assoziationen anregt und der die hinter dieser Filmgeschichte vorhandene kulturelle Vernetzung aufscheinen lässt.

Gleichwohl ist mit diesem Band eine solide Basis für eine daran anknüpfende weiterführende Debatte gelegt, ein Standardwerk über den Dokumentarfilm für die weitere Film- und Mediengeschichtsschreibung geschaffen.

Knut Hickethier (Hamburg)