

**Klaus Kreimeier, Antje Ehmann, Jeanpaul Goergen (Hg.): Bd. 2:
Weimarer Republik 1918-1933**

Stuttgart: Philipp Reclam 2005, 673 S., ISBN 3-15-010585-4

Für die Zeit der Weimarer Republik liegen zwar umfangreiche Forschungsarbeiten zum Spielfilm vor, die extensive Produktion von Kultur-, Lehr-, Industrie- und Werbefilmen in den 20er Jahren wurde jedoch überwiegend ausgeblendet. Das hat wohl nicht nur mit einem erschwerten Zugang zu den Quellen zu tun, die zum Teil verloren, zum Teil in Archiven verstreut sind. Die Defizite erklären sich auch aus einem lange Zeit spezifisch kanalisiertem Forschungsinteresse, das nicht zuletzt durch Siegfried Kracauers 1979 in deutscher Übersetzung erschienenes wirkmächtiges *Caligari*-Buch auf Spielfilme und im Bereich des Dokumentarischen auf NS-Wochenschau und Propagandafilme beschränkt blieb.

Vor diesem Hintergrund ist die vom Stuttgarter Haus des Dokumentarfilms initiierte und unter Mitarbeit des Bundesarchiv-Filmarchivs von Peter Zimmermann herausgegebene dreibändige *Geschichte des Dokumentarfilms in Deutschland* gar nicht genug zu würdigen. Ziel des anspruchsvollen, von der DFG geförderten Unternehmens ist es, die „wichtigsten Perioden“ der Dokumentarfilmgeschichte in Deutschland – Kaiserreich, Weimarer Republik und ‚Drittes Reich‘ – unter „ästhetisch-strukturellen, stilistischen, typologischen sowie medien- und kulturgeschichtlichen Aspekten“ darzustellen (S.11). Damit ist ein ambitioniertes Programm formuliert, das sowohl theoretisch als auch historisch weitreichende Reflexionen voraussetzt. Denn es unterstellt zunächst einmal, dass es einen klaren Begriff des Dokumentarischen gibt und dass die Orientierung an den genannten politischen Zäsuren Berechtigung hat. Nun sind sich die Herausgeber des zweiten Bandes zur Weimarer Republik – Klaus Kreimeier, Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen – jedoch durchaus bewusst, dass weder eine „ontologisierende Gattungsdefinition“ des Dokumentarfilms fixiert werden kann (S.13), noch dass es eine Synchronizität von gesellschaftsgeschichtlichen und filmhistorischen Entwicklungen gibt. Diese Einsichten möchten sie auf unterschiedliche Weise umsetzen. Zum einen gehen sie von einem bewusst weit gefassten Begriff des Dokumentarischen aus, der sich in historischen Kommunikationsprozessen stets neu ausdifferenziert

und neben Kultur-, Lehr- und Industriefilmen auch Wochenschauen, dokumentarische Avantgardefilme und semidokumentarische Formen umfasst. Überdies wollen sie sich an neueren Dokumentarfilmtheorien orientieren, die von einem auf Abbildungsbehauptungen basierenden Begriff des Dokumentarischen Abstand nehmen und „Adressierungsweisen“ (Ben Nichols) wie auch „Authentisierungsstrategien“ (Manfred Hattendorf) verstärkt in den Blick nehmen (S.69). Zum anderen sollen Diskontinuitäten innerhalb der gewählten Perioden und „gleitende Übergänge“ (S.12) zwischen den zeitlichen Markierungen herausgestellt werden. Das geschieht einerseits durch die Hervorhebung filmästhetischer Zäsuren (etwa der Übergang zum Tonfilm) und die Berücksichtigung institutioneller Veränderungen, andererseits durch eine Verlängerung der Forschungsperspektive über den gewählten Zeitraum hinweg. So befasst sich der Band nicht nur mit dem Formenspektrum einzelner Kultur- und Dokumentarfilm-Genres und ihrer politischen und kulturgeschichtlichen Kontextualisierung (Kap. 3-7), sondern er rekonstruiert auch deren Ursprünge im Kaiserreich (Kap. 2) und verfolgt ihre Wirkungsgeschichte im Fernsehen bis in die Gegenwart hinein (Kap. 8).

Die Gliederung des Bandes verdeutlicht das Bemühen der Verfasser, das kaum überschaubare Material zum frühen Dokumentarfilm zu ordnen und unter spezifischen Fragestellungen auszuwerten. Dass hier Pionierarbeit geleistet wurde, zeigt schon der einleitende Forschungsbericht von J. Goergen. Er führt die zahlreichen Arbeiten zu ausgewählten Dokumentarfilmern, zu Produktionsfirmen und institutionellen Verbänden sowie zu einzelnen Film-Genres erstmals zusammen, diskutiert sie vor dem Hintergrund der Filmtheorien in der Nachkriegszeit und benennt die bis heute bestehenden Forschungslücken. Allein diese überfällige Aufarbeitung des Forschungsstandes, wie überhaupt die beeindruckende, auf 44 Seiten dokumentierte Filmquellen- und Literaturrecherche, die Sichtungen in 23 Filmarchiven sowie die Auswertung von zwölf Zeitungen und Zeitschriften umfasst und über 800 Filme einbezieht, verdient Anerkennung. Erspart doch diese Recherchearbeit – vor allem weil die Filmografie ausgesprochen sorgfältig angelegt und durch Archivnachweise ergänzt ist – die bisher mühsame und oftmals erfolglose Suche nach Filmen in Findbüchern verstreuter Archive. Lobenswert ist auch die Idee, die Quellenangaben in die filmografische Datenbank des Dokumentarfilmhauses (www.hdf.de) einzuspeisen und damit einen effektiven Zugriff auf die Filmdateien zu ermöglichen.

Die Systematisierung des Filmmaterials, an dessen Auswertung und Darstellung neben den Herausgebern zehn weitere Autoren und Autorinnen beteiligt waren, erfolgte indes nach Kriterien, die nicht immer nachvollziehbar sind. So werden „Dokumentarfilm“ und „Kulturfilm“ einander teils gegenübergestellt (S.67), teils der „Kulturfilm“ dem dokumentarischen Genre subsumiert (S.13), zuweilen werden „Lehr“- und „Unterrichtsfilm“ dem „Kulturfilm“ zugeordnet (S.87), dann wieder gesondert betrachtet (vgl. S.120). Obwohl K. Kreimeier auf Überschneidungen zwischen Kulturfilm und (avantgardistischem) Dokumentarfilm hinweist und vor „semantischen Pauschalisierungen“ und der Suggestion

„fragwürdiger Kontinuitäten“ warnt (S.68), unterscheidet die Gliederung dann doch zwischen Kulturfilm-Genres und dokumentarischen Filmen. So zählt man Städtefilme, Tier- und Naturfilme, ethnografische, Missions- und Künstler-Filme zu den Kulturfilm-Genres, während Werbefilme, Industriefilme, Wochenschauen und Städtebaufilme als dokumentarische Filme firmieren. Letzteren wird ein Modernisierungspotential zugeschrieben, während der sogenannte Kulturfilm vor allem unter dem Aspekt seiner Konventionalität und kulturpropagandistischen Intentionen untersucht wird. Dies betrifft insbesondere die Expeditions- und Kolonialfilme, deren Schablonenhaftigkeit und patriotischer Gestus herausgestellt werden, aber auch zum Christentum bekehrende Missionsfilme und einzelne politische Filme von Hans Cürlis, die am Berliner Institut für Kulturforschung produziert wurden. Dagegen betont man an anderer Stelle das innovatorische Potential der Kulturfilm-Produktion, die sich z.B. in engen Verflechtungen der Kulturfilmabteilung der Ufa mit linken Künstlern wie George Grosz und Jean Heartfield, mit Akteuren der Novembergruppe und etwa mit Walter Ruttmann zeigte (vgl. S.494). Schemenhaft bleibt bis zuletzt, was nun den Kulturfilm von anderen Formen dezidiert unterscheidet und als spezifisch deutsche Variante des Dokumentarfilms auszeichnet. Ist es der erzieherische Anspruch, seine konservative Machart, sein Wechseln zwischen Kommerz und Propaganda oder die Mischung aus „Komplexität“ und „Starrheit“ (S.87) im Einsatz der Gestaltungsmittel?

Die hier nur angerissenen Probleme einer gattungsspezifischen Klassifikation sollten jedoch nicht den Blick darauf verstellen, dass mit diesem Band eine gewichtige Forschungsleistung erbracht wurde. Denn es gelingt, den begrenzten filmhistorischen Kanon aufzusprennen und das so erweiterte Feld präzise zu vermessen. Gegliedert in acht Abschnitte werden sukzessive dargestellt: Der dokumentarische Film vor dem Hintergrund der Modernisierungsdebatten in der Weimarer Republik (K. Kreimeier); die Gründung und Arbeitsweise der Kulturabteilung der Ufa und semiologische Aspekte des Kulturfilms (K. Kreimeier) sowie die Herausbildung des Lehr- und Unterrichtsfilms (Ursula von Keitz). Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit unterschiedlichen ‚Kulturfilm-Genres‘ wie dem Städtefilm (J. Goergen), dem Tier- und Naturfilm (Kerstin Stutterheim), mit Expeditions-, Kolonial- und ethnografischen Filmen (Gerlinde Waz), Missionsfilmen (F. T. Meyer) und Filmen über bildende Kunst und Künstler (Rainer Ziegler). Die Kulturfilme werden in den Kontext der politischen und kulturkritischen Auseinandersetzungen der 20er Jahre gestellt (Georg Bollenbeck, Antje Ehmann) und die staatlichen Eingriffsmöglichkeiten durch die Filmzensur aufgezeigt (U. von Keitz). Ein umfangreicher Abschnitt thematisiert das Modernisierungspotential des dokumentarischen Films mit Blick auf filmtechnische Neuerungen (Niels-Christian Bolbrinker) und Entwicklungstendenzen der Wochenschau (K. Kreimeier), untersucht aber auch Aspekte des Werbe-, Industrie- und Städtebaufilms (J. Goergen, F. T. Meyer, Thomas Elsaesser). Neben einzelnen Genres werden Dokumentaristen und ihre vielschichtigen Arbeitsformen vorgestellt. Walter Ruttmann

(Karl Prümm), Heinrich Hauser (A. Ehmman), Wilfried Basse und Arnold Fanck (K. Kreimeier) werden als ‚Grenzgänger‘ charakterisiert, deren Filme zwischen Avantgarde und Konvention changieren. Der siebte Abschnitt leistet eine auf die linke Filmkultur bezogene Darstellung gesellschaftskritischer Dokumentarfilmkultur (J. Goergen, Thomas Tode, A. Ehmman). Angesichts der Überschrift „Ausdifferenzierungen: politisch – ästhetisch“ fragt man sich jedoch, ob es denn von rechter Seite keine politischen Filme gegeben hat, und wenn doch, warum sie in diesem Kontext nicht aufgeführt sind. Den Abschluss bildet ein knappes Kapitel zur „Wiederkehr der Schwarzweißbilder im Farbfernsehen“ (K. Kreimeier), das die Wirkungsgeschichte des dokumentarischen Materials der Weimarer Republik im Film der Nachkriegszeit unter medientechnischen Aspekten diskutiert. Zweifellos liegt mit diesem Band ein Meilenstein vor, an dem künftige Forschung nicht mehr vorbeikommt und der zugleich Anstöße für weiterführende zeit-, kultur- und filmhistorische Untersuchungen bietet.

Dorit Müller (Berlin)