

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Berlin-Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Michael Wedel

Eine einschneidende Veränderung steht an: FILMBLATT wird ab dem 6. Jahrgang 2001 auf Abonnement umgestellt. Den kostenlosen Versand können wir nur noch für eine Übergangsphase aufrecht erhalten. Wir bedanken uns bei der DEFA-Stiftung für die finanzielle Unterstützung dieses Jahrgangs.

Wir sind fest davon überzeugt, dass eine rein filmwissenschaftliche Zeitschrift mit Schwerpunkt auf dem deutschen Film auch auf Abonnement-Basis lebensfähig ist.

Wir danken all jenen, die das FILMBLATT in den letzten fünf Jahren mit einem Förderabonnement bzw. einer Spende unterstützt haben. Ohne diese Hilfe hätten wir die Zeitschrift nicht so lange weiterführen können. Zuletzt waren es aber zu wenige, während die Hefte bei einer Auflage von derzeit über 600 immer umfangreicher wurden.

In dieser Umbruchphase danken wir auch unseren Autoren, die ihre Texte unentgeltlich zur Verfügung stellen, sowie den Mitarbeitern von CineGraph Babelsberg, die das FILMBLATT ehrenamtlich fertigen.

Abonnement-Bestellungen nimmt die Redaktion entgegen.

Nicht in allen Fällen konnten die Rechteinhaber ermittelt werden; wir bitten, sich bei der Redaktion zu melden.

Berlin, den 14. Dezember 2000

Einzelheft: 8 Euro (= 15,60 DM)

Jahresabonnement (3 Ausgaben) Inland: 20 Euro (= 39,10 DM) / Student: 15 Euro (= 29,30 DM)

Jahresabonnement Ausland: 30 Euro (= 58,60 DM)

Spenden für die filmwissenschaftliche Arbeit von CineGraph Babelsberg bitte als solche kennzeichnen.

Redaktion:

FILMBLATT, c/o Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56 d, 10965 Berlin

Tel.: 030 - 785 02 82; Fax: 030 - 78 89 68 50

E-Mail: Jeanpaul.Goergen@t-online.de

Konto CineGraph Babelsberg: 13 22 56 18, Berliner Sparkasse BLZ 10050000

Kehrseite des Vergessens

Geschichten aus den Hunsrückdörfern (BRD 1980/81, R: Edgar Reitz)

FilmDokument 28, Kino Arsenal, 29. September 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Michael Wedel

„Man erinnert sich nicht, man schreibt das Gedächtnis um.“ Mit einem Satz aus Chris Markers *Sans Soleil* hat Edgar Reitz einmal umrissen, worin für ihn „der filmästhetische Kern des Dokumentarfilms und des Spielfilms zugleich“ liege: in einer filmischen Gedächtnisarbeitsweise, die das Erinnern nicht als Gegenteil, sondern als Kehrseite des Vergessens sichtbar werden lässt. (Edgar Reitz: *Das Unsichtbare und der Film* (1983). In: *Liebe zum Kino. Utopien und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*. Köln o.J. [1984], S.126f). Formuliert wird hier die Utopie einer ästhetischen Praxis, deren Geschichtsgehalt sich erst an der in Bild und Ton ‚umgeschriebenen‘ persönlichen Erfahrung der Vergangenheit kristallisiert. Ihr Entwurf beinhaltete schon in Reitz' Ulmer Zeit Mitte der sechziger Jahre die Aufhebung traditioneller Gattungsunterscheidungen im Konzept des „analytischen Films“, das eine Synthese von Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilm anstrebte: „Der analytische Film ist weder Propaganda für die bestehende, bekannte, noch für eine nichtbestehende ‚heile Welt‘. Sein Engagement will nicht die Veränderung der bestehenden oder die Beseitigung einer unheilen Welt. Er zerlegt vielmehr die bestehende Welt in ihre Elemente, mit denen die Phantasie erst dann wieder etwas anfangen kann, wenn sie aus dem Zwang der Verhältnisse und Klischeevorstellungen gelöst werden.“ (Reitz: *Utopie Kino* (1963-65). In: Ebd., S.18)

Das gegen das kommerzielle „Kino der Zutaten“ (Ebd., S.12) gerichtete ‚Kino der Autoren‘, wie es von Reitz verstanden wird, ist der Ort, an dem sich Filmemacher und Publikum über ihre gemeinsamen historischen Erfahrungen austauschen können. Maßstab und Garant des Gelingens dieses Dialogs mit dem Zuschauer ist für Reitz die Identifikation des Filmautors mit seinem Stoff, die soweit zu gehen hat, dass „von einer autobiographischen Tendenz beim ‚Kino der Autoren‘ gesprochen“ werden kann. (Ebd., S.14) Ebenso wie das „spezifische Interesse des Zuschauers am Film (...) identisch [ist] mit seinem Interesse an sich selbst, an seinem eigenen Leben“ (Reitz: *Filmen außerhalb der professionellen Grenzen* (1969). In: Ebd., S.55f), muß der Autorenfilmer von der „Menschlichkeit“ seiner eigenen, „bescheidenen Erfahrung“ ausgehen: „Wir verteidigen Phantasie gegen Programm, Vielfalt gegen Welterfolge, Einzelerfahrungen gegen ‚relevante Stoffe‘, wir hängen an Werten wie

„Individualität‘, ‚Einmaligkeit‘, ‚Unabhängigkeit‘ und klammern uns an unsere Wurzeln in den Landschaften, den Familien, den Städten (...). Wir inspirieren uns an Erlebnissen, die wir selber haben.“ (Edgar Reitz: Unabhängiger Film nach Holocaust? (1979). In: Ebd., S.103)

Kaum ein zweiter Filmemacher des Neuen Deutschen Films hat dieses autobiographische Primat, den eigenen Erfahrungshaushalt in eine filmische Erinnerungslandschaft umzuarbeiten, in der sich eine kulturelle Gemeinschaft wiederfindet, so unbeirrt umgesetzt wie Edgar Reitz in seinen beiden Fernsehserien *Heimat* (1980-84) und *Die zweite Heimat. Chronik einer Jugend* (1992/93). Auf besondere Weise erhellt wird die von Reitz als Arbeits- und Kommunikationsutopie zwischen Filmautor und Publikum beschriebene Konstellation von Gedächtnis und Geschichte, persönlicher Erfahrung und kultureller Identität, gelebter Vergangenheit und filmischer Gegenwart aber auch in *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*, einem Dokumentarfilm, der im Schatten der ersten Heimat-Staffel gerne vergessen wird, im Hunsrück selbst aber „oft noch beliebter [ist] als das nachfolgende Hunsrück-Epos.“ (Reinhold Rauh: Edgar Reitz. Film als Heimat. München 1993, S.190)

„Der Dokumentarfilm *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* zeigt die Leute, die dort leben, die die Heimat (noch) nicht verlassen haben. Die Serie wird zeigen, dass fast alle weggehen, die Heimat verlassen“, notierte Edgar Reitz nach Ende der Dreharbeiten zu diesem Film, der nicht nur Vorläufer der berühmteren Fiktion, sondern in vielerlei Hinsicht auch dessen dokumentarisches Alter Ego ist. (Edgar Reitz: Drehort Heimat. Arbeitsnotizen und Zukunftsentwürfe, hg. v. Michael Töteberg. München 1993, S.32)

Entstanden im November und Dezember 1980 – zwischen dem Abschluss der Arbeiten am Drehbuch und dem Beginn der Dreharbeiten zu *Heimat* – sind die geduldig und mit elegischem Unterton aufgezeichneten Geschichten aus den Hunsrückdörfern mehr als filmische Vorarbeit: sie bilden gewissermaßen den analytischen Humus, aus dem Reitz die Stoffe seiner *Heimat*-Serie gezogen hat, auch wenn in Reitz' berühmteres Werk kaum eine Episode konkret übernommen wurde.

Das dichte Geflecht aus Erzählungen, in denen Bergleute, Streckengeher, Schieferdachdecker, Gemmenschleifer, Waldarbeiter und Woppenrother Fußballvereinsveteranen von Krieg und Einmarsch der Amerikaner, Landschaft und Handwerk, Freizeit und Lokalmythologie berichten, kreuzt sich mit Gegenwartsbeobachtungen über die ‚Airbase Hahn‘ und den Klagen der angeschlossenen Animierdamen über die nachlassende ‚Konsumlust‘ der stationierten Soldaten bei gleichbleibender Lärmbelästigung.

Karl Windmoser, Reitz' einstiger Mentor, erzählt sogenannte ‚Hunsrücker Stücke‘, Anekdoten, die in den Landstrich eingelassen sind wie die Fossilien in Bernstein, den die Bergarbeiter aus den Schächten zutage fördern. Historische Kontinuität entsteht hier „durch das lebendige Kontinuum der Personen“

(Reitz: Drehort Heimat, a.a.O., S.55), deren Erfahrungen sich in einem Kaleidoskop von Erzählungen überliefern und stets ‚umschreiben‘. Die chronologische Zeit wird aufgesprengt von der „magischen Existenz“ der wie die fossilierten Insekten im Kameralicht aufscheinenden Gegenstände der Erinnerung und des Eingedenkens. Als „Schlüssel zu meinem Werk“ hat Reitz die *Geschichten aus den Hunsrückdörfern* einmal bezeichnet (Edgar Reitz an Ulrich Gregor, 14. Januar 1982) und tatsächlich konkretisiert sich nirgends in seinem Werk die Utopie filmischer Gedächtnisarbeit mit ähnlich unaufdringlicher Poesie.

Der Film löst so ein, was der Morbacher Uhrmachersohn Reitz in einem „Die Kamera ist keine Uhr“ überschriebenen Text aus dem Jahre 1979 als besonderes Vermögen des Films beschrieben hat, subjektive Zeiterfahrung gegenüber der Diktatur der Chronologie in ihr Recht zu setzen: „Der Film hat vieles gemeinsam mit unserer Fähigkeit, uns zu erinnern. Es ist nicht nur die Möglichkeit, Bilder und Ereignisse aufzubewahren, über die Vergänglichkeit hinweg zu retten, sondern auch die Möglichkeit, Gegenwart und Vergangenheit in einer Weise zu vermischen, dass sie sich durchdringen. (...) Alles, was wir beim Erzählen in die Hand nehmen, ist unzerstörbar, verlangt sein eigenes Leben, kann nicht einfach im Verlauf eines Films wieder verschwinden, nimmt eine magische Existenz an und ist stärker als der Wille des Erzählers. (...) Die Kamera ist ein Instrument der Magie. Sie entrückt die Dinge aus der Zeit, reißt ihre sinnliche Erscheinung aus der banalen Gegenwart heraus, macht sie verfügbar, gibt ihnen Überlebenschancen. (...) Jedes Lebewesen und jeder Gegenstand lebt in einer eigenen Zeit, und diese eigene Zeit fließt nicht kontinuierlich, sondern steht gelegentlich still, geht stockend voran, manchmal mit rasender Geschwindigkeit, also unregelmäßig.“ (In: Liebe zum Kino, a.a.O., S.106ff)

Die Hunsrücker Bauern aber, notiert Reitz vier Jahre später, „brauchen keine Filme“: „Es scheint, dass sie ununterbrochen darin den Beweis für die Wahrheit ihrer Geschichten antreten, indem sie die Orte bezeichnen oder vorzeigen. (...) Sie leben mit den realen Beweisstücken ihrer Geschichten.“ (Das Unsichtbare und der Film. In: Ebd., S.130)

Zeigen und Erzählen, die beiden ästhetischen Grundfiguren des Kinos, stiften auch hier den gemeinsamen Erfahrungshorizont von Filmemacher und Publikum, der den Austausch zwischen Vergangenheit und Gegenwart für Reitz erst ermöglicht. Zwischen dem magischen Instrument Kamera und dem von ihm vor den Dingen zu erweisenden Respekt besteht allerdings ein unheimlicher Pakt: „Die Dinge aber sind (...) nicht tot. Sie rächen sich an uns.“ (Reitz: Die Kamera ist keine Uhr, a.a.O., S.109)

Geschichten aus den Hunsrückdörfern

Produktion: Edgar Reitz Filmproduktion, München 1980/81 / Regie, Buch, Kamera: Edgar Reitz / Kopie: Edgar Reitz Filmproduktion / 35 mm, Farbe + s/w, Ton, 3210 m = 117'

Requiem für Konrad Wolf

Die Zeit, die bleibt (DDR 1985, R: Lew Hohmann)

FilmDokument 29, Kino Arsenal, 27. Oktober 2000

In Zusammenarbeit mit den Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin

Einführung: Ralf Schenk

Drei Jahre nach dem Tod Konrad Wolfs unternahmen enge Mitarbeiter eine Zeitreise zu den Stationen seines Lebens: die Kindheit in Süddeutschland, die Moskauer Emigration, die Rückkehr in der Uniform der Roten Armee, die Arbeit als Regisseur und Präsident der Akademie der Künste. Wolfgang Kohlhaase und Lew Hohmann forschten nach Freunden Konrad Wolfs überall in der Welt: Zu Wort kamen u.a. der bulgarische Filmautor Angel Wagenstein, der sowjetische Germanist Wladimir Gall, ein Kamerad aus den Tagen des Krieges, oder die Amerikaner Victor und George Fisher, deren Vater in den dreißiger Jahren als Korrespondent in der russischen Hauptstadt arbeitete. Von ihrer Nähe zu Wolf erzählen Werner Bergmann, Kurt Böwe („Er hat mir ins Gewissen geguckt“), Wieland Förster – überhaupt kennzeichnet den Film eine große Intimität; es ist, als ob das Nachdenken über „Koni“, einen „Menschen von seltener Integrität“ (Heinz Kersten), zur Selbstprüfung und -erkenntnis geradezu zwingt.

Fast die ganze erste Hälfte des Films ist der Jugend in Moskau gewidmet, mit erregendem Dokumentarmaterial (und klugen Reflexionen des Bruders Markus). Aufnahmen zeigen die Ankunft spanischer Kinder oder Georgi Dimitroffs, Paraden, Boulevards, Bilder vom schnellsten Maurer und größten Flugzeug der Welt. Wie Konrad Wolf von der sowjetischen Metropole geprägt wurde, verraten Kinderzeichnungen oder ein Zeitungsausschnitt: „Koni“ gibt Auskunft über die Pionierarbeit seiner Klasse, die „zum Teil gut und zum Teil schlecht“ sei.

Intensiv folgt der Film dem lebenslangen Weg Wolfs „nach Hause“, seiner Suche nach dem Verhältnis zu beiden „Heimatländern“: der DDR und der Sowjetunion.

Die Zeit die bleibt stieß bei den Leitern des DDR-Fernsehen der DDR zunächst auf Vorbehalte: unerwünscht waren besonders einige Bilder aus der Stalin-Ära und Erinnerungen an die Zeit der politischen „Säuberungen“. Nur der konsequenten Haltung der Macher, die sich jeder Form von Zensur verweigerten (und der Unterstützung durch Markus Wolf, den Stellvertretenden Minister für Staatssicherheit der DDR) war es zu danken, dass der Film in seiner ursprünglichen Form erhalten blieb und in seiner ursprünglichen Fassung ins Fernsehen und Kino kam.

Konrad Wolf: Der Aufrichtige. Der Couragierte. Der Idealist. Der Träumer. „Er war groß, dunkel, schweigsam“, sagt Wolfgang Kohlhaase im Film über ihn, „viele hielten ihn für schwer zugänglich, aber fast alle nannten ihn Koni, selbst die, die ihn nicht näher kannten.“ Wladimir Gall, ein russischer Germanist, erinnerte sich an die erste Begegnung, mitten im Krieg: „Dann stand er vor mir, ein Leutnant der Sowjetarmee, hochgeschossen, blutjung – er war damals noch nicht einmal neunzehn. Der Kragen der Feldbluse war zu weit für den kindlich mageren Hals. Tief unter der gewölbten Stirn lagen die kleinen dunklen Augen, in denen Klugheit und Aufgewecktheit zu erkennen waren. Er war der Liebling der ganzen Politabteilung. Es mag seltsam klingen und war doch so: Mitten im Krieg gegen Hitlerdeutschland wurde ein Deutscher fest ins Herz geschlossen. Aber gerade Koni und seinesgleichen ließen uns fühlen, dass es auch ein anderes Deutschland und andere Deutsche gab.“

Wie arbeitete Konrad Wolf? Seine langjährige Regieassistentin Doris Borkmann erinnerte sich an „seine Gründlichkeit, seine Sensibilität gegen Unwahres, seinen Anspruch, seine Unzufriedenheit, wenn andere schon zufrieden waren.“ Und der Schauspieler Herwart Grosse: „Ich habe diesen Mann bewundert wegen seiner Ruhe, die er ausstrahlte, wegen seiner Besonnenheit und Beherrschtheit in allen Lagen, die immer von einem leisen, selbstironischen Humor umspielt war. Überhaupt herrschte Ruhe, wie ich sie weder vorher noch nachher bei Dreharbeiten erlebt habe.“ Wieland Förster schließlich, der Bildhauer, sagte: „Von meiner ersten Begegnung an erweckte er in mir das Gefühl der Unzerstörbarkeit eines Mannes, der einen bestimmten Raum beansprucht, ihn beherrschte, ihn aber auch mit einem Willen durchsetzen konnte und der aber, wie sein plötzlicher Tod mir zu Bewusstsein brachte, doch zu denen gehörte, die eben auch zerstörbar sind.“

Die Zeit, die bleibt

Produktion: DEFA-Studio für Dokumentarfilme, Berlin, AG document, für das Fernsehen der DDR, 1985

Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase, Lew Hohmann, Christiane Mückenberger, Regine Sylvester / Text: Wolfgang Kohlhaase / Kamera: Christian Lehmann / Kameraassistent: Herbert Hannapp, Michael Löwenberg / Musik: Günther Fischer / Schnitt: Karin Wudtke / Schnittassistent: Heide Hans / Ton: Eberhard Pfaff, Peter Dienst / Produktionsleitung: Harry Funk, Klaus Dörrer, Charlotte Galow / Aufnahmeleitung: Juri Arefjew, Jürgen Draheim / Redaktionelle Mitarbeit: Gabriele Wojtiniak / Technische Mitarbeit: Angela Rosié / Fotos: Barbara Köppe, Christian Kraushaar, Susan Heuman, Michael Kann, Pjotr L. Lubarow, Barbara Morgenstern, Eva Siao u.a. / Reproduktionen: Axel Grambow / Trick: Moser und Rosié / Sprecher: Klaus Piontek, Alexander Lang

Länge: 2918 Meter (= 107'), 35 mm, 1:1,37 / Farbe und Schwarzweiß

Sendedatum: 20.10.1985; Anlaufdatum Progress Film-Verleih: 29.8.1986

Kopie: Progress

Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit

Ein auswertungsorientierter Zugang

von Uli Jung

Wir dokumentieren im folgenden die wesentlichen Teile eines Vortrags, den Uli Jung, Mitarbeiter im DFG-Forschungsprojekt „Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland 1895-1945“, auf der Tagung „Triumph der Bilder. Der deutsche Kulturfilm der 20er und 30er Jahre im internationalen Vergleich“ [siehe FILMBLATT 12, S. 45f; 13, S. 57] am 1. Dezember 2000 in der Berliner Urania hielt. Sein Vorschlag, bei der Filmanalyse auch immer die Auswertungsmodalitäten zu bedenken, greift weit über den Zeitraum des Kaiserreichs hinaus und bietet eine wichtige Handreichung zur weiteren Beschäftigung mit der amorphen Form des dokumentarischen Films. So sind bei der Erforschung der vielfältigen Ausprägungen des Non-fiction-Films die Präsentationsmodi in den entsprechenden Teilöffentlichkeiten (im Kino, in Ausstellungen und Messen, Schulen, Veranstaltungen von Kirchen, politischen Parteien, Vereinen usw.) ebenso zu berücksichtigen wie die übrigen Rahmenwerte wie beispielsweise Film-Gesetzgebung, Verleihsituation, Marktlage, Medienkonkurrenz und Stilkonventionen. (Jeanpaul Goergen)

Ben Brewster hat 1994 auf dem Amsterdamer Workshop „Nonfiction from the Teens“ darauf hingewiesen, dass sich das Non-fiction-Genre vor dem Ersten Weltkrieg stilistisch und ästhetisch nicht wesentlich verändert habe.¹ Er münzte diese Beobachtung besonders auf den Reisefilm: „With regard to the travalogue in particular, which seems to be the most ahistorical form, there's nothing stylistic to tell you what the date of a picture is, and there is very often nothing in the content to tell you the date.“² Brewster führte seine Beobachtung darauf zurück, dass „they don't seem to exist in the regime of stylistic pressure that was clearly there for fiction filmmakers.“³

Brewsters Beobachtung ist bedeutungsvoll auch im Zusammenhang der filmischen Städtebilder der Kaiserzeit. Das dürfte vor allem daran liegen, dass die Städtebilder sich in einem Kontinuum von generischen Unterformen bewegen, die definitorisch nicht klar voneinander geschieden sind. Das Kontinuum, von dem ich rede, ist der gesamte Bereich des frühen Non-fiction-Films, den Tom Gunning vor einigen Jahren definitorisch vom späteren Dokumentarfilm getrennt hat. Während der Dokumentarfilm, dessen Beginn er – Grierson folgend – in den späten zehner Jahren ansetzt, das natürlich vorgefundene Material durch „Anordnung, Neuordnung und kreative Gestaltung“ in eine „interpretierende Ausrichtung“ überführe, zeichne sich der frühere Non-fiction-Film dadurch aus, dass er das natürliche Material lediglich, wenn auch phantasievoll, beschreibe. Für diese Zugehensform wählt Gunning den Terminus der „Ansicht“, von der er behauptet, dass sie „zwischen 1906 und 1916 einigermaßen stabil blieb (...). Auch wenn es sehr viele verschiedene Arten von Non-fiction-Filmen in diesem Zeitraum gibt, gehorchen sie fast alle derselben Ästhetik.“⁴

Der Begriff der „Ansicht“ taucht in der zeitgenössischen Presse immer wieder auf und umschreibt zumeist Filme, so Gunning, die inhaltlich durch Gegenstände definiert sind, die unabhängig von der Anwesenheit der Kamera existieren oder ablaufen.⁵ Im weitesten Sinne reden wir also von den Aktualitäten des frühen Films, die „ein Ereignis in der Natur oder in der Gesellschaft aufnehmen.“⁶ Gunning ordnet diese Filmgattung dem „cinema of attractions“ zu, das er durch „die Betonung der Zuschaustellung und die Befriedigung der Schaulust“⁷ definiert.

Wenn wir es aber mit einem Phänomen zu tun haben, das sich in seiner einmal angenommenen Form für lange Zeit nicht ändert, sich also nur durch die inhaltlichen Gegenstände voneinander unterscheidet, würde es vermutlich ausreichen, einen paradigmatischen Film ausführlich zu beschreiben und zu analysieren und sich dann anderen Problemen zuzuwenden. Doch ganz so einfach liegen die Dinge nicht.

Ich halte es nicht für selbstverständlich, die Städtebilder, um die es mir hier vornehmlich geht, zu diskutieren, ohne Fragen nach dem Verhältnis der Städtebilder zu anderen Filmformen wie Vues, Aktualitäten, Lokalaufnahmen, Naturaufnahmen und Reisebildern zu stellen. Alle diese Formen gehören laut Gunning dem Genre der „Ansichten“ an; ihre ästhetischen Formen bleiben damit für lange Zeiträume der Kaiserzeit stabil. Was sie unterscheidet, ist möglicherweise nicht ihre Erscheinungsform, sondern vielmehr ihre Funktion und die Art, wie sie sich ihrem Publikum zuwenden.

Es ist auffallend, dass die Inhalte und Gegenstände der Kürzestfilme aus der Lumière-Produktion bereits in den Titeln exakt wiedergegeben wurden. Es gehörte zu den Strategien der Lumières, einen Katalog mit Filmen aus der ganzen Welt zusammen zu stellen und die Titel der Filme verweisen all zu gern auf die nahen und fernen, oft exotischen Aufnahmeorte. Aber schon zu dieser frühen Zeit kommt es zu generischen Unterscheidungen. Straßenszenen, Vorläuferformen der Ereignis- und Verlaufsreportage und der aktuellen visuellen Berichterstattung sind hier zu nennen. Letztere nennen gerne Ort und Anlass des Films: *Feierlichkeiten anlässlich der Krönung S.M. Nikolaus II, Sankt Petersburg: Tverskaia-Straße* (19.5-4.6.1896) oder *Staatspräsident Felix Faure besucht die Vendée: Zug des Präsidenten* (20.4.1897), oder *Staatspräsident Felix Faure bereist Russland: Eintreffen des Präsidenten in Sankt Petersburg* (24.8.1897). Titel wie *Prozession in Sevilla* oder *Kulis in Saigon* (beide undatiert) stehen für frühe Reportagen, die sich für Verläufe zu interessieren scheinen, ohne den Ort des Geschehens im Film zu reflektieren.

Die Titelgebung hat damit eine Funktion, die außerhalb der filmischen Darstellung liegt und einerseits die Authentizität der Bilder zu belegen hilft, und andererseits – dies vor allem bei Filmen aus fernen Ländern – die exotische Neugierde des Publikums wecken soll. Aber auch die genuinen Straßenszenen sind aus ihren Bildern heraus oft lokal nicht zuordbar. Ausnahmen

wie *London, Towerbridge* (30.8.1896), *London, Picadilly Circus* (23.8.1896) oder *Die Pyramide mit Sphinx* (25.4.1897) thematisieren lokale Wahrzeichen und Landmarken und stehen für einen frühen touristischen Filmblick, der von seinen Machern gewiss nicht bewusst werbend gemeint war, beim Publikum aber durchaus eine Surrogatfunktion übernehmen konnte. Dass die Lumières eine Straßenszene gelegentlich auch einmal zu Zwecken der Eigenwerbung einsetzten, wie bei *London, Eingang des Kinematographen* (10.5.1896), in dem das bekannte Empire Theater am Londoner Leicester Square als zeitweilige Herberge des Cinématographe Lumière zu sehen ist, sei hier nur am Rande bemerkt.

Die Städtebilder der Lumières sind weniger an der Wiedererkennbarkeit der Städte interessiert, als vielmehr an dem Leben und Treiben (das wird übrigens bis weit in die zehner Jahre hinein ein beliebter Titel für Städte- und Reisebilder sein) auf den Straßen und Plätzen, am Verkehr und Handel, an unterschiedlichen Typen und vielfältigen Abläufen. Dabei, und auch darauf haben viele Kollegen bereits hingewiesen, ist es den Filmen nicht darum zu tun, als unbeteiligte, neutrale Chronisten aufzutreten. In vielen Filmen ist deutlich zu sehen, wie die Anwesenheit der Kamera das abgefilmte Alltagsleben beeinflusst und verändert, wie Passanten auf den Aufnahmeapparat reagieren, indem sie neugierig ins Objektiv starren, in die Kamera grüßen oder Anzeichen von Überraschung oder Ablehnung zeigen.

In dem Film *Cologne, sortie de la cathédrale*, vom Operateur Charles Moisson vermutlich am 3. Mai 1896 aufgenommen, ragen sogar immer wieder geschwenkte Spazierstöcke vom linken unteren Bildrand ins Kader, die beweisen, dass der Kameramann einige Assistenten beschäftigt hat, die der Kamera den idealen Blick auf den Domausgang sichern sollen.

Noch 1904 lässt sich eine ähnliche Beobachtung an einem ähnlichen Sujet machen, und zwar an dem Film *Domausgang in Trier* (Archivtitel). Auch der Trierer Filmpionier Peter Marzen trägt Sorge, dass der Blick seiner Kamera nicht von Passanten verstellt wird, als er die Gläubigen nach dem sonntäglichen Hochamt beim Verlassen des Trierer Doms filmt. Brewsters zuvor zitierte Beobachtung eingedenk, ist anhand der Filmbilder allein auch nur eine annäherungsweise Datierung nicht möglich. Beide Filme wirken heute wie „companion pieces“, wie zwei Realisierungen eines vorgegebenen Sujetmodells.

Was sich in den acht Jahren, die zwischen diesen beiden Filmen liegen, geändert haben mag, ist der Verwertungskontext: Während Moissons Film Eingang in den offiziellen Katalog der Gebrüder Lumière gefunden hat und damit von lokalen und mobilen Operateuren ausgewertet werden konnte, scheint Marzens Film lediglich in seinem eigenen Unternehmen gezeigt worden zu sein.⁸ Es war also vermutlich für ihn nicht mehr das Sujet des Domausgangs, das ihn den Film drehen ließ, sondern vielmehr der spezifische Auswertungskontext seines regional operierenden Wanderkinematographen.

Marzens Auswertungspraxis ließ es zu, dass Passanten, die mehr oder weniger zufällig am Drehtag aus dem Trierer Dom gekommen waren, im Kinosaal überprüfen konnten, ob sie in dem Film tatsächlich zu sehen waren. Filmgegenstand und Kinoklientel konnten bei Marzen identisch sein. Das blieb für lange Zeit sein Erfolgsrezept, auch nachdem er das mobile Gewerbe aufgab und in Trier ein ortsfestes Kino gründete.

Obwohl Moissons Köln-Film und Marzens Trier-Film sich formal so sehr ähneln, könnte es sein, dass sie über ihre Auswertungsmodalitäten unterschiedlichen generischen Modell zuzuordnen sind. Während der Lumière-Operateur eine für Köln nicht untypische Szene für einen räumlich nicht begrenzten Markt schuf, filmte Marzen zwar ebenfalls eine Szene, die für das gut katholische Trier typisch ist, die er allerdings nur im lokalen Umfeld auszuwerten gedachte.

Im ersten Fall haben wir es mit einem frühen filmischen Städtebild zu tun, im zweiten mit einer Lokalaufnahme; der Unterschied wird lediglich durch die Verwertungsökonomie bestimmt. Während es im ersten Fall nicht ohne Weiteres zu erklären ist, warum der Dom als Wahrzeichen der Stadt Köln nicht zu erkennen ist, ist es beim *Domausgang in Trier* von 1904 gar nicht notwendig, dass der Betrachter die Charakteristika des Trierer Doms auf der Leinwand sehen kann; der Zuschauer besucht die Filmvorstellung ohnehin aus anderen Gründen.

Naturgemäß können die Kürzestfilme der Etablierungsphase kaum den Anspruch formulieren, als vollgültiges Städtebild durchzugehen, aber es soll nicht vergessen werden, dass das konkrete Aufführungsereignis der Filmvorführung Raum für Programmzusammenstellungen ließ, die in den Worten Harro Segebergs „bis an die Grenzen der Montage mehrerer Film-Sequenzen heranreicht.“⁹

Wiederum ein Beispiel aus der deutschen Lumière-Produktion: Unter der Nummer 227 ist der Film *Cologne, panorama pris d'un bateau* (11.9.1896) im Lumière-Katalog verzeichnet. Der Film wurde von Constant Girel von Bord eines stromab fahrenden Schiffes aufgenommen – anerkannterweise die erste Fahrtaufnahme der Filmgeschichte, um auch das nebenbei zu bemerken. Der Film zeigt so in gemächlicher paralleler Vorbeifahrt das Deutzer Rheinufer, bis das Schiff knapp unterhalb der in späteren Jahren abgerissenen Hohenzollern-Brücke nach links abdreht und dabei den Blick auf den Strom freigibt. Im Hintergrund schwingt sich die Hohenzollern-Brücke über den Rhein, weiter vorne jedoch ist die provisorische Pontonbrücke erkennbar, die sich Girel für den Film *Pont de bateau* (21.9.1896) zum Gegenstand genommen hat. Dieser Film zeigt die gesamte Länge der Brücke, von der Kölner Seite aus gesehen, also mit dem Deutzer Ufer im Hintergrund, mit dem Treiben zufälliger Passanten, die die Brücke in beide Richtungen benutzen.¹⁰ Hintereinander vorgeführt, ergibt sich aus beiden Filmen eine Kontinuität des Sujets.

Inwiefern ein extra-diegetischer Kommentar während der Aufführung eine künstliche Diegese über die einzelnen Filme hinaus, etwa im Sinne der von Segeberg angenommenen Montage des Filmprogramms, zu stiften bemüht war, entzieht sich derzeit noch meiner Kenntnis.

Es ist wichtig, das Städtebild von der Lokalaufnahme zu unterscheiden, obwohl zumindest so lange, wie die single shot-Filme paradigmatisch blieben, beide kaum voneinander zu unterscheiden waren. Nach meiner vorsichtigen Einschätzung trennen sich beide Gruppen erst im Verlauf des ersten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts. Ich neige dazu, in der Lokalaufnahme eine Sonderform des Aktualitätenfilms zu sehen: als eine Art Ereignisreportage, deren Gegenstand über eine lokale Bedeutung nicht herauskommt. Mit dem Aktualitätenfilm hat die Lokalaufnahme gemein, dass nur das zu berichtende Ereignis, nicht aber die Lokalität desselben dargestellt wird.

Zwar wird der Ort des Geschehens im Regelfall im Titel genannt, die Örtlichkeit wird aber nicht, zum Beispiel durch eine Art establishing shot, eingeführt. Im Bereich der genuinen Aktualitäten erscheint das möglicherweise auch gar nicht notwendig, denn im Mittelpunkt dieser Berichterstattung stehen ja immer aufs Neue die gesellschaftlichen Eliten des späten Wilhelminismus, angefangen beim Kaiser selbst und seiner unmittelbaren Familie, über die verschiedenen Landesfürsten bis hin zu den offiziellen Staatsgästen. Die allfälligen Denkmalsenthüllungen, Kaisertage und -manöver und die Staatsbegräbnisse hoher Würdenträger bedurften sicher nicht der lokalen Situierung im Film. Und ebenfalls war es nicht nötig, nur lokal bedeutsame Ereignisse in ihrer filmischen Repräsentierung mit den entsprechenden örtlichen Wiedererkennungssignalen zu versehen, denn – wie es den Anschein haben muss – waren Lokalaufnahmen im Regelfall nur für eine lokale, bestenfalls regionale Auswertung bestimmt. Dass sie überhaupt entstanden, ist einerseits der Initiative lokal operierender Kinobetreiber geschuldet, die zugleich auch als Operateure ihre eigenen Filme drehten, wie der Trierer Pionier Peter Marzen, andererseits dem Geschäftsinteresse überregional operierender kommerzieller Unternehmen, die in der Branchenpresse ihre Dienste bei der Gestaltung von Lokalaufnahmen anboten.

In diesem Zusammenhang ist vor allem die Freiburger Express-Film zu nennen, die ganz offenkundig mit dezentral stationierten Aufnahmeteams in Beziehung stand und die deshalb in der Lage war, auf Sensationsnachrichten – sei es das Ableben eines europäischen Herrschers, sei es eine Naturkatastrophe – in Tagesfrist zu reagieren und selbst noch zu drehende Aktualitäten in der Fachpresse zu bewerben, inklusive der zu erwartenden Länge des noch zu drehenden Filme und ihres voraussichtlichen Verkaufspreises – die Kinounternehmer waren aufgefordert, sofort zu ordern: Blindbuchung à la Kaiserzeit!

Wir haben noch keine rechte Vorstellung davon, aus welchen Anlässen die frühen Städtebilder entstehen. Noch wissen wir, welchen Status diese Filme

im frühen Nummernprogramm und im späteren Vorprogramm hatten. Eine Durchsicht der Fachpresse ergibt lediglich ein Indiz: Die Freiburger Express Film, die sich seit ihrer Gründung 1910 auf die Produktion nichtfiktionaler Filme spezialisiert hat, annonciert ab 1911 in mehreren Zeitschriften in zwei Richtungen: einerseits sucht sie Negativmaterial von „Aktualitäten“; andererseits dient sie sich an, Lokalaufnahmen vor Ort im Auftrag anzufertigen, inklusive „Entwickeln & Fertigstellen von Negativen & Positiven (...) zu billigen Preisen“.¹¹ Darüber hinaus sucht sie ständig nach Themen für ihre „tägliche kinematographische Berichterstattung“, die sie im November 1911 unter dem Titel *Der Tag im Film* anbietet: „Bei wichtigen Ereignissen in Ihrer Stadt oder Umgebung benachrichtigen Sie sofort die Express-Film Co. GmbH.“¹²

Die Vermutung liegt nahe, dass die Express zunächst und vor allem an Sujets interessiert ist und jeweils aus der Auftragslage und dem beim Dreh entstehenden Material eine Entscheidung über die Verwertung trifft. Auffallend ist jedenfalls, dass die Express unter ihrem eigenen Logo Städte- und Reisebilder aus der ganzen Welt lanciert, und unter dem Rubrum *Der Tag im Film* ebenfalls Berichte aus aller Herren Länder zusammenfasst. Es ist schwer vorstellbar, dass die Firma all diese Filme selbst produziert hat. Näher liegt es, dass sie Filme entweder bei anderen Firmen in Auftrag gegeben hat oder dass sie bei anderen Firmen Rechte an bereits vorliegendem Material erwarb, um die Filme auf dem deutschen Markt auszuwerten.¹³

In diesem Zusammenhang ist der Mangel an unterscheidbaren Stilen in den frühen nichtfiktionalen Formen besonders hinderlich, denn wir sind rückblickend dadurch einer Möglichkeit benommen, qualifizierte Vermutungen über die Provenienz der Filme anzustellen.

Zu den wichtigsten Anbietern von Städte- und Reisebildern in wilhelminischen Deutschland gehören die Pathé, die Eclipse, ferner Messter, der die American Mutoscope & Biograph Co, Raleigh & Robert, die neben ihrer eigenen Produktionstätigkeit ab 1901 auch den Vertrieb der Continental Warwick Trading Co. übernahm,¹⁴ der Weltkinematograph Freiburg (WKF) und die erwähnte Express Film mit ihrer ‚Tagesschau‘ *Der Tag im Film*. Ihre Filme stilistisch voneinander zu unterscheiden, ist vor dem Ersten Weltkrieg nachgerade unmöglich.

Aber auch der Versuch, aus den Filminhalten eine Genrezuweisung abzuleiten, ist im Einzelfall problematisch. Da die Genreterminologie in der Frühzeit des Films in Deutschland noch unvollkommen und in ihrer Verwendung uneinheitlich ist, ist es ratsam, durch die Analyse der Auswertungsmodalitäten eine Funktionsbestimmung für den Einsatz der Filme zu rekonstruieren und dadurch zu klären zu helfen, welche Erwartungshorizonte das Publikum den Bildern entgegen brachte. Dies mag ein Weg sein, die Filmrezeption im deutschen Kaiserreich besser zu verstehen.

¹ Vgl. Ben Brewsters Diskussionsbeitrag in Daan Hertogs/Nico de Klerk (Hg.): *Nonfiction from the Teens*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum, 1994, S. 32

² Brewster, ebenda

³ Brewster, ebenda

⁴ Tom Gunning: „Vor dem Dokumentarfilm: Frühe non-fiction-Filme und die Ästhetik der Ansicht“, in: *Kintop 4: Anfänge des dokumentarischen Films*, hg. Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger. Frankfurt, M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1995, S. 111-121; 113

⁵ Vgl. Gunning, 114

⁶ Gunning, a.a.O.

⁷ Gunning, a.a.O.

⁸ Der Film ist nicht bei Herbert Birett (*Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. München: Winterberg, 1991) verzeichnet.

⁹ Harro Segeberg: „Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung: Texte und Filme im Zeitalter der Jahrhundertwende“, in: Harro Segeberg (Hg.): *Die Mobilisierung des Sehens: Zur Vor- und Frühgeschichte des Sehens in Literatur und Kunst*. München: W. Fink, 1996, S. 327-358; 342

¹⁰ Für eine eindringlichere Beschreibung der deutschen Lumière-Filme siehe Martin Loiperdinger: *Film & Schokolade: Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. Frankfurt a. M. /Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1999, S. 193-298

¹¹ Vgl. z.B. die Annoncen in der *LichtBildBühne* vom 3.12.1911, S. 34

¹² Ebenda

¹³ Über die Express Film und „Der Tag im Film“ vgl. etwas ausführlicher Wolfgang Dittrich: „Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901-1918“, in: *Journal Film 32* (Winter 1998), S. 100-109

¹⁴ Vgl. Dittrich, a.a.O., S. 100

Volksverdummung und seelisches Rauschgift

Film- und medienrelevante Artikel in: Urania. Monatshefte für Naturerkenntnis und Gesellschaftslehre (ab 3. Jg.: Urania. Kulturpolitische Monatshefte über Natur und Gesellschaft), Jena: Urania-Verlags-Gesellschaft mbH, I. 1924/25 - 9. 1932/33, 9

von Jeanpaul Goergen

Das die Ideen der Freidenkerbewegung propagierende Monatsmagazin „Urania“ wurde von dem gleichnamigen Freien Bildungsinstitut mit Sitz in Jena herausgegeben. Das erste Heft erschien im Oktober 1924, das letzte im Juni 1933. Die „Urania“ berichtete – so das Geleitwort zur ersten Ausgabe – „in anschaulicher und fesselnder Weise von entwicklungstheoretischer Grundeinstellung aus einerseits über Wesen und Werden der Natur, besonders über die Stellung von uns Menschen zur Natur. Andererseits werden aus Vor- und Kulturgeschichte, Geographie und Völkerkunde, Wirtschaft und Technik, Biologie und Psychologie die Gesetze gefolgert, die das Zusammenleben der menschlichen Gemeinschaften regeln und in Zukunft regeln sollen.“

Im Vorwort zum 2. Jahrgang 1925/26 (H. 1, Oktober 1925) bekennt sich die „Urania“ uneingeschränkt zu einer Volksbildungsarbeit auf der Grundlage des Marxismus, ohne aber den Freidenkeransatz aufzugeben: die „freie atheistische Diesseits-Weltanschauung“ wird jetzt als die stärkste Waffe im Klassenkampf ausgegeben. Die Ausrichtung der „Urania“ auf die Entwicklung von Natur und Menschheit und somit auf Naturwissenschaft und Gesellschaftslehre mag erklären, warum medienrelevante Beiträge nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Eine Liste der Urania-Vorträge, im Oktober 1927 (H. 1) veröffentlicht, führt kein einziges medienrelevantes Thema auf. Kann man daraus schließen, dass in diesem Segment der Arbeiterbewegung das Interesse an bzw. die Nutzung von Radio und Film nicht so ausgeprägt war? Dafür könnte sprechen, dass auch andere Medien wie z.B. Fotografie und Schallplatte kaum bzw. nicht behandelt werden.

Umso gewichtiger sind daher die wenigen Aufsätze zu Film und Rundfunk. Diese beiden Massenmedien werden ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Klassenkampfes wahrgenommen. Dabei lässt die vulgär-marxistische Argumentation kein gutes Haar am bürgerlichen Film, der als „seelisches Rauschgift“ den Arbeiter – mehr aber noch die Arbeiterin – an der Erkenntnis ihrer Klassenlage hindere. Auch der Rundfunk wird als klassenbestimmt analysiert, dabei wird aber immer wieder sein völkerverbindender Charakter positiv hervorgehoben. Insgesamt geben die wenigen medienrelevanten Aufsätze der „Urania“ einen selten klaren Einblick in Denkstrukturen und Medientheorien marxistischer Autoren fernab der berliner Publizistik.

Der 1. „Urania“-Jahrgang 1924/25 bringt vier größere Artikel zu Film und Rundfunk. „Nachrichten über die Entwicklung des Funkwesens sowie Angaben für Schaltungen und Versuche, die der Bastler ausführen kann“, will Rudolf Lämmel ab Juni 1925 regelmäßig in der „Funk-Bastel-Ecke“ bringen; es bleibt aber bei dieser einen Ausgabe. Die Entwicklung des Rundfunks wird positiv als ein „kulturell wichtiger Vorgang“ auch im Sinne der Völkerverständigung gewertet: „Der rege geistige Verkehr, der hier im Begriffe ist, sich zwischen Menschen und Völkern anzubahnen, lässt sich in seiner weltgeschichtlichen Auswirkung nur mit der Erfindung der Buchdruckerkunst vergleichen.“

Einen Monat später, im Juli 1925, fordert Jacob Blauner die Arbeiter auf, Einfluss auf die Programmgestaltung des Rundfunks zu nehmen: „Können wir in den allgemeinen Amateurvereinen nicht zu Worte kommen, so müssen wir andere Wege suchen, um uns Gehör zu verschaffen!“ In einer Anmerkung verspricht die Schriftleitung, über bereits gegründete Arbeiter-Radioklubs in Deutschland und Österreich zu berichten, was aber nicht geschieht.

Ein deutlicher Schwerpunkt der „Urania“ lag in der Propagierung von Körperkultur und gesunder Lebensweise. So wundert es nicht, dass sie im Juni 1925 detailliert auf den Film *Sonnenkinder-Sonnenmenschen* [Zensurtitel: *Sonnenmenschen*, P: Naturfilm Hubert Schonger, Z: 1.12.1924, B 9425, 335 m, nach Kürzung: 325,80 m] eingeht, der als Werbefilm für die Nacktkultur vorgestellt wird. „Wir sehen schlanke, braungebräunte Körper in frischer Brise am Meeresstrand, im Lauf über sandige Heide und über blühende Wiesen. Mit den Kleidern haben sie die Alltagsorgen abgeworfen und tummeln sich nackt, wie der Herrgott sie geschaffen, bei Spiel, Sport und Tanz. Wir sehen weiter Sonnenkinder und Sonnenmenschen in ihrem Lichtkleid bei ernster Arbeit.“ Dieser von Fr. H. Thies, dem Führer der Arbeitsgemeinschaft der Bünde Deutscher Lichtkämpfer herausgebrachte Film werde „auf dem Gebiete der Wanderbewegung und Nacktkultur bahnbrechend wirken“.

Besonders hervorgehoben wird die Entscheidung der Zensur, den Film auch für solche Jugendliche zuzulassen, „die Mitglieder der dem Ausschuss der deutschen Jugendverbände angeschlossenen Organisationen und der Jugendgruppen von Verbänden für Turnen, freie Gymnastik oder Wanderer sind.“ Diese Stellungnahme wird als „eine erste behördliche Anerkennung der hohen Bedeutung der Nacktkultur für die Gesundung unseres Volkskörpers“ gewertet. Auch hier erfolgt die Abgrenzung zu den Nackttänzen der Spießler: „Körperkultur ist proletarische Pflicht! Nacktkultur bedeutet höchste Sittlichkeit, Körperstolz und Schönheit, Achtung vor dem Körper des Andern!“

Ewald Schild vom Mikrobiologischen Institut in Wien schildert in „Kinematographie des Unsichtbaren“ (August 1925) die technischen Möglichkeiten der Mikrokinematographie. „Wirklich brauchbare mikrobiologische Lehrfilme kann man unschwer an den Fingern einer Hand herzählen. Das liegt nach

meiner Meinung darin, dass solche Filme, abgesehen von dem komplizierten technischen Apparat, auch Geduld, Ausdauer und persönliches Geschick des Aufnahmeleiters erfordern, sollen sie nicht trivial sein und das zu verfilmende Bildungsgut dem Beschauer wirklich nahebringen.“

Medienrelevante Artikel erscheinen dann erst wieder drei Jahre später, im Dezember 1928. Ist die Abhandlung „Anfänge der Radiotechnik“ technisch ausgerichtet, so beschäftigt sich Boris Lämmel in „Der bürgerliche Film als seelisches Rauschgift“ grundsätzlich mit dem Problem des Films im Kampf um den Sozialismus. Zwar gehe besonders in den Städten die Religion zurück, dafür übe aber der Film die gleichen Wirkungen aus: „Betäubend, verdummend. Nur – gewissermaßen zeitgemäß modern verdummend. Die Wunscherfüllung wird nicht mehr ins Jenseits verlegt, Glaube ist gar nicht mehr nötig, sondern bereits im Diesseits erhält man für eine Mark die Illusion des Glücks. Den Rausch. Die seelische Betäubung. Dumpfes Vergessen. (...) Der Film vermittelt dem Volke falsche Vorstellungen von der Wirklichkeit. Was aber noch schlimmer ist, er durchdringt es unmerklich mit falschen Lebenszielen und Idealen. Er propagiert das Gestern, Vorgestern und Vorvorgestern, anstatt die Zukunft. (...) Unmerklich erzeugt der jahrelange regelmäßige Genuss der bürgerlichen Produktion doch Gefühle, die eine Hemmung in der Lebenslinie des Klassenkampfes bedeuten. Vor allem bei den Frauen.“ Dagegen fordert der Autor den Einsatz des Films zur Umgestaltung der Werktätigen zu sozialistischen Menschen. Eine Reform des Films sieht er aber als schwierig an; als Vorbilder benennt er die russischen Filme sowie einige wenige deutsche Filme, wie *Schinderhannes*, *Abenteuer eines Zehnmarkscheines* und *Höhere Töchter*. „Nur wenn große Künstler zeitlos gewordene soziale Motive behandeln, entstehen Filmwerke, die wir billigen und begrüßen können.“

Im Februarheft 1929 streift Fritz Schiff in einem Beitrag über „Masse Mensch‘ in der Geschichte der bildenden Kunst“ ebenfalls den Film. Auch für ihn sind die meisten Filme „böse reaktionär oder ganz mit dem Schicksal des Einzelnen beschäftigt“. Einige Regisseure hätten unsere Zeit aber doch verstanden, „mag ihnen der Versuch, die Masse als eine kollektive Einheit zu geben, nun geistig und künstlerisch so misslingen, wie dem Fritz Lang sein Metropolisfilm, oder mag er ihnen glücken, wie den Russen Eisenstein und Pudowkin, in deren Filmen es nur einen Darsteller gibt: die ‚Masse Mensch.‘“

Der im August 1929 erschienene Beitrag über „Fünf Jahre Arbeiterradio“ hebt die Fortschritte der Arbeiter-Radio-Bewegung bei den Selbstbaugeräten hervor. „Mit einer gewissen Wehmut stellt man dazu fest, wie konservativ die Arbeiterschaft in Lebenshaltung und -führung sonst im kleinbürgerlichen Rahmen eingeklemt ist, wie der ganze Fortschrittssinn sich im Technischen erschöpft, damit zwar auch eine Umgestaltung herbeiführend, aber auf langem Umwege! Soll man aber etwa deshalb das Arbeiter-Radiowesen verdammen? Abgesehen davon, dass die Bastelei als Stück schöpferischen Eigenschaffens

