

Annette Deeken

Kulturfilm - ein vergessenes Filmgenre



Im Schatten des Lichtspiels

Eine vergessene Gattung
namens „Kulturfilm“

Das aktuelle Datum, mit dem das Kino nunmehr auf eine historische Tradition von 100 Jahren zurückblicken kann, wird bereits seit geraumer Zeit sowohl von den Massenmedien als auch von Verlagen und Museen eingehend gewürdigt. Mit Ausstellungen, Retrospektiven und mehr oder minder stark bebilderten Filmbüchern soll die heutige Medienkultur zurückgeführt werden auf ihre Anfänge und Verlaufsformen. Eingedenk der weitreichenden sozialen Bedeutung, die das visuelle Massenmedium Film erlangt hat, lenken die heutigen Medien den Blick zurück und stellen ein Themenfeld vor, das bislang nur wenigen Fachleuten vorbehalten war: die Geschichte der deutschen Filmkultur.

Ob Sendereihen im Fernsehen oder Tagungen von Experten, erinnert wird allenthalben an die technische Erfindung von Projektionsgeräten, mit denen das Anschauen von Filmen zu einem kollektiven Ereignis werden konnte: am 1. November 1895 fanden in Berlin und einen Monat später in Paris die ersten öffentlichen und gegen Eintrittsgeld gezeigten Vorführungen „lebender Bilder“ statt. Der Kinetograph war geboren. „Der“ Kino, wie man anfangs sagte, war erfunden.

Chronik der Träume

Im Blickfeld der meisten Rückblicke auf 100 Jahre Filmgeschichte liegen allerdings fast ausschließlich jene Kinoereignisse, die sich durch Spielhandlungen in die Geschichte des Films eingeschrieben haben. Und die entweder mit großen Namen von Fritz Lang bis Rainer Werner Fassbinder verbunden sind, oder die spektakuläre Kassenschlager der Filmindustrie waren.

Aus der Sicht der meisten Medien, die das 100jährige Jubiläum würdigen, bedeutet Kinogeschichte vor allem eine Chronik von Spielfilmen.

So sendet, um nur eines von vielen Beispielen zu nennen, der Mitteldeutsche Rundfunk eine Retrospektive von fünfzig Filmen aus deutscher Produktion (mit Begleitbuch), darunter die berühmte Heinrich-Mann-Verfilmung „Der blaue Engel“ von Josef von Sternberg, „Die Mörder sind unter uns“ von Wolfgang Staudte und „Die Brücke“ von Bernhard Wicki.

In solchen Rückblicken wird Filmkultur und ihre Geschichte verstanden als eine Chronik von Träumen, die sich auf der Leinwand und für die Dauer einer Kinovorstellung kurzfristig Realität verschaffen. Kurzum: Film wird gleichgesetzt mit Spielfilm. Dieses Verständnis der Filmkultur hat übrigens durchaus seinerseits eine eigene Tradition. Schon 1921 hob Hugo von Hoffmannsthal hervor: „Was die Leute im Kino suchen, ... ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt, die gleichsam aus dem Innern des Schauenden gebildet sind und ihm an die Nieren gehen.“ /1/

Schattengattungen

Jenseits der abendfüllenden Spielfilme, die Kino als den Ort für Träume und Film als erdachtes Leben sehen, stehen alle anderen Gattungen. Nachrichten- und Reisefilme, experimentelle Kurz- und kreative Werbefilme, recherchierte Dokumentar- und informative Lehrfilme. Allein an diesem breiten Spektrum sollte deutlich werden, daß 100 Jahre Kino nicht ausschließlich als eine Chronik der Träume gelesen werden kann. Denn auch diese Gattungen hatten seit Beginn der Filmgeschichte ihr Millionenpublikum, haben ihre eigene Geschichte und Ästhetik ausgebildet und Weltbilder mitgeprägt.

Die non-fiktionalen und kurzen filmischen Formen stehen allesamt im Schatten jener Filmkultur, die sich in abendfüllender Länge

ausspielt. Vielleicht weil sie keine Mythen wie die Traumfabrik in Hollywood hervorgebracht und keine personellen Identifikationsangebote vorzuweisen haben? Jedenfalls genießen die Schattengattungen weniger Popularität und werden auch von der professionellen Medienkritik kaum beachtet. Schon 1958 klagte eine Filmzeitschrift darüber, daß die Feuilletons „weithin so tun, als würden in den Lichtspieltheatern nur programmfüllende Streifen gezeigt – daß es noch etwas anderes gibt, wird übersehen, auf jeden Fall stillschweigend übergangen.“ /2/ An dieser Feststellung hat sich seit dem Siegeszug des Fernsehens wenig geändert.

Für das gesamte Spektrum der Nicht-Spielfilme und Kurzfilme gilt also, daß ihre Entwicklung und Ästhetik, selbst in den meisten filmhistorischen Fachpublikationen, an den Rand der Wahrnehmung gedrängt sind. /3/ Im Unterschied zu Wochenschauen, Experimental- oder Kurzfilmen jedoch, deren kritische Betrachtung gern vernachlässigt wird, gibt es (oder besser gesagt: gab es) eine Filmgattung, an deren Existenz heute überhaupt erst einmal erinnert werden muß. Für eine der vielen Schattengattungen, nämlich jene namens „Kulturfilm“, gilt: sie ist völlig dem Vergessen überantwortet.

Der Kulturfilm – (k)ein lexikalischer Eintrag

„Nicht nur die Ästhetik des Kulturfilms ist eine typisch deutsche Erscheinung, sondern auch der Begriff ‚Kulturfilm‘ selbst.“ /4/ Zu fragen, was sich hinter diesem Begriff eigentlich verbirgt, kommt allerdings einer aufwendigen Spurensuche gleich, weil das Wissen um die Existenz dieser Filmgattung verloren gegangen ist. Kaum das Wort ist noch geläufig, geschweige denn seine Begriffsdefinition. Nichts beweist dies deutlicher als ausgerechnet eine Leerstelle, nachzuprüfen unter dem Buchstaben „K“ in der jüngsten Auflage der Brockhaus-Enzyklopädie. /5/ Solche Nachschlagewerke haben für die

**Kinematographisch-phonographische
Vorführungen.**

Lebende Photographien.

**Unter den Linden No. 21,
neben dem Passage-Panoptikum.**

Programm für heute:

1. Serpentin-Tanz.
2. Eisenbahn
3. Strasse in Paris.
4. Am Strande.
5. Gestörte Nachtruhe.
6. Schnellmaler.

Aenderungen des Programms vorbehalten

Vorstellungen:

Wochentags von 10—1 Uhr Vorm. und 3—10¹/₂ Uhr Abds.
Sonn tags von ¹/₂ 1 Uhr Mittags bis 10¹/₂ Uhr Abends.

Avis! Besucher, welche nicht allen Nummern des Programms beigewohnt haben, sind berechtigt ohne jede Nachzahlung zur nächsten Vorstellung zu bleiben.

Verkauf von Kunst u. Antiquitäten, Berlin G. 100000

Begriffsgeschichte ja den unschätzbaren Wert, daß sie oft gleichsam untrügliche Indikatoren des zeitgenössischen Denkens darstellen, da die Lexika mit Bedacht verkürzen, umarbeiten oder verlängern. Der erwähnte lexikalische Nicht-Eintrag darf also keineswegs als Versehen der Redaktion mißverstanden werden. Er bedeutet vielmehr das Ende einer langen Begriffsgeschichte und markiert den Schlußpunkt einer allmählichen und bewußten Abwendung. Noch in der vorletzten Auflage desselben Konversationslexikons findet sich folgender Eintrag auf vier Zeilen: „Kulturfilm, 1) frühere Bez. für den Dokumentarfilm; 2) eine Form des dokumentar. Films (v.a. in Dtl.) u.a. über naturwissenschaftl. Themen; früher oft als Kurzfilm im Vorprogramm der Filmvorstellung.“ /6/

Dieser Eintrag weist zielstrebig in Richtung Vergangenheit, wobei er zwei widersprüchliche Bestimmungen gibt; er läßt nämlich (zurecht, wie sich nachfolgend noch zeigen wird) offen, ob Dokumentar- und Kulturfilm früher nur zwei verschiedene Bezeichnungen für die

selbe Sache waren, also austauschbar, oder ob der Kulturfilm eine besondere Form des Dokumentarfilms ist oder war.

Je weiter man zeitlich zurückgeht bei der Suche nach dem Begriff „Kulturfilm“, umso ausführlicher werden dann auch die Einträge unter dem Stichwort. Vergleichbares gilt, dies sei der Gegenprobe halber gesagt, auch für andere traditionsreiche Lexika wie „Herder“, „Meyer“ und „Duden“.

Abgesehen von dem sicher nicht uninteressanten Faktum, daß auch Einträge in Lexika dem Wandel der Zeiten unterliegen, mag sich an dieser Stelle vielleicht die Frage aufdrängen, warum überhaupt die Spur in die Vergangenheit weiter zurückverfolgen und sich mit diesem offenbar altertümlichen Genre beschäftigen? Darauf hat der Filmkritiker (und zudem einer der wenigen Filmtheoretiker) Siegfried Kracauer indirekt eine Antwort gegeben. Die Filme einer Nation, so sagte er, „spiegeln ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien.“ Und zwar aus zwei Gründen: zum einen weil Filme „niemals das Produkt eines Individuums“ seien, sondern stets ein Gemeinschaftswerk von Regie, Kamera etc.; zum anderen, weil Filme sich „an die anonyme Menge“ richten. Von populären Filmen bzw. deren Motiven auf der Leinwand sei daher anzunehmen, „daß sie herrschende Massenbedürfnisse“ befriedigen. /7/ Im Sinne dieser Definition verdient gerade der Kulturfilm besondere Beachtung, weil er sich in die Film- und Kinogeschichte (die ja auch Mentalitätsgeschichte ist) eingeschrieben hat, und dies immerhin mehr als fünfzig Jahre lang.

Konkret für eine Betrachtung des Kulturfilms plädiert Claudia Cippitelli mit ihrer These, derzufolge der Kulturfilm lediglich seinen Abspielort gewechselt habe, weg vom Kino und hin zum Fernsehen. /8/ Bei näherer Betrachtung des nunmehr historisch überkommenen Genres namens Kulturfilm jedoch ließen sich erstaunliche Gemeinsamkeiten mit den heutigen audiovisuellen Massenmedien erkennen. Auch in diesem Sinne lohnt sich also ein Ausflug in ein vergessenes Terrain der Filmgeschichte.

„Billige Filme“

Die Erfindung des Films und die Entdeckung, diesen gleichzeitig vielen Zuschauern vorführen zu können, empfanden die Zeitgenossen nicht als kulturelle Bereicherung, sondern als amüsanter Spektakel. Schauplätze der ersten Kinjahre bis zur Jahrhundertwende waren das Varieté, das als Teil seiner Nummernrevue kurze Filmstreifen vorführte, und das sogenannte Wanderkino, welches als Jahrmarktsattraktion über die Lande zog. Mit dem kulturelle Hochwertigkeit signalisierenden Begriff von „Lichtspieltheater“ hatten diese Kinos wenig gemein. Die Attraktion bestand vor allem in dem Beweis eines technischen Fortschritts. Nunmehr war machbar, Szenen und Bewegungen angedeutet lebensecht und in vollendeter Lebensgröße wiederzugeben, und gegen geringes Entgelt konnte jeder sich mit eigenen Augen von den „Möglichkeiten dieser Photographentechnik, der fabelhaften Naturtreue, optischen Täuschungen“ überzeugen.

Zu Beginn dieses Jahrhunderts wuchsen die Filmstreifen an Länge und die Kinos wurden seßhaft, Ladenkino genannt. Ort und Inhalt der Veranstaltung, deren Konsumenten zumeist aus den unteren Schichten kamen, nahm den Charakter von Schaubuden-Groschengräbern an. Mit drastischen Worten sezierte Alfred Döblin das neue Schauvergnügen der Massen. In seinem Aufsatz „Das Theater der kleinen Leute“ schrieb er 1909: „Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung. Sie pendeln abends durch die Straßen, ... sie wollen gerührt, erregt, entsetzt sein; mit Gelächter losplatzen. Der stärkste Toback steht bereit. Gegeben sind die Anatomietheater, Panoptika, Kinematographen. Sie pflegen das höchst Verwunderliche und durchaus Gräßliche. Die Güte der Darbietung steht in direkter Proportion zur Stärke der erzielten Gänsehaut ... Drin in dem stockdunklen Raum ... drücken sich Pärchen und lassen entrückt mit den unzüchtigen Fingern von einander. Phthisische Kinder atmen flach und schütteln sich leise in ihrem Abendfieber; den übelriechenden

Arbeitern treten die Augen fast aus den Höhlen; die Frauen in muffigen Kleidern, die bemalten Straßendirnen beugen sich vornüber und vergessen ihr Kopftuch hochzuziehen.“ /9/

In solchen miefigen Vorstadtkinos wurden Filmstreifen wie „Hüter ihrer Unschuld“ und „Opiumträume“ gezeigt, mit denen das Kino der frühen Jahre zwar keine Achtung erringen konnte, wohl aber Kasse machen. In den ersten Reihen, dort, wo der Kinoplatz nur wenige Groschen kostete, saßen vor allem Kinder und Jugendliche, hingebungsvoll eingefangen von der Lichtspielwelt. All dies stimmte viele bedenklich; die Reaktionen jedoch waren höchst unterschiedlich. Alfred Döblin argumentierte von elitärer Warte aus und gab den Ratschlag: „Man nehme dem Volk und der Jugend nicht die Schundliteratur noch den Kintopp; sie brauchen die sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpatte der volkstümlichen Literatur und die wässrigen Aufgüsse der Moral. Der Höhergebildete aber verläßt das Lokal.“ /10/ Während Döblin sich lediglich mit Grausen abwandte, sahen andere sich zu aktivem Bekämpfen des neuen Mediums auf den Plan gerufen, als selbsternannte Sachwalter der Kultur. Damit schlug die Stunde des deutschen Kulturfilms.

Ein Kind des Kulturkampfes: der Kulturfilm

Bei vielen Zeitgenossen, Eltern, Lehrer und Erzieher zumeist, wuchs mit jedem Kino, das neu eröffnete, das Unbehagen an dem „Schmutz und Schund“. Wie die Lektüre von Karl May, so wurde auch der Besuch einer Kinovorstellung als sittengefährdender Trivialakt interpretiert. „Soll unser Zeitalter nicht als Krankenhausgeschichte der Kultur auf die Nachwelt kommen, dann müssen wir beizeiten Hand anlegen und kulturelle Arbeit verrichten. Dann müssen wir unermüdlich gegen jede Unkultur kämpfen“, hieß es in einer führenden Zeitschrift des Expressionismus aus dem Jahr 1911. Als Hauptfeind ausgemacht wurde darin das Kino, das „der Trivialität

Siege feiern hilft und den Geschmack des Volkes verwüstet ... Ein schlechtes Buch kann die Phantasie des Lesers irreleiten. Kino vernichtet die Phantasie. Kino ist der gefährlichste Erzieher des Volkes.“ /11/ Das Land Preußen schloß sich diesen pauschalen Anfeindungen des Mediums an und verbot 1911 Kindern unter 16 Jahren den Besuch kommerzieller Kinovorstellungen.

Als Gegenbewegung formierten sich Teile der Lehrerschaft, die das Kind nicht mit dem Bade ausschütten und dem noch jungen Medium trotz aller Un-Kultur eine Zukunft sichern wollten. So hatte sich schon 1907 eine Hamburger „Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens“ gegründet, um rund 200 Filmstreifen kritisch auf die Frage hin zu sichten, ob in ihnen kulturelle Werte oder Unwerte enthalten seien. Immerhin 30 wurden für pädagogisch wertvoll befunden mit dem Argument, schließlich könnten Filme über „Die Entstehung des Schmetterlings“ und „Kaiser Wilhelm in Wien“ doch guten Anschauungsunterricht leisten. /12/

Maßgeblich beteiligt an der Verteidigung des Films in seiner didaktischen Funktion war ein Volks-



schulrektor namens Hermann Lemke, der 1907 in Berlin eine „Kinematographische Reformvereinigung“ ins Leben rief. Ihm schlossen sich vielerorts Lehrer an und richteten in München und Mönchengladbach eigene Verleihstellen ein. In Düsseldorf, Hagen und Chemnitz gründeten sie „Reformkinos“ mit lehrreichem Programm. 1914 erstellte der Berliner Lehrer Adolf Droop zum ersten Mal einen umfangreichen Katalog von Filmen mit detaillierten Inhaltsangaben und pädagogischen Hinweisen für den Schulgebrauch. Das neue Unterrichtsmittel nannte er folgerichtig „Schulfilm“. Strikte Leitlinie für solche Schulfilme von kulturellem Wert war der vorgegebene Lehrplan. Sie wurde von 1915 an vom „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht“ in Berlin kontrolliert. Erst der Film, der diese Bildstelle mit einem positiven Zertifikat verließ (nach dem langjährigen Leiter der Bildstelle Felix Lampe wurde es auch der „Lampe-Schein“ genannt), durfte in der Schule vorgeführt werden. „Lehrfilm“ nannte man ihn dann.

Die Lehr- oder Schulfilme waren vor dem Ersten Weltkrieg die ersten Filme, denen kultureller Wert beigemessen wurde. Kultur hieß in diesem Kontext Erfüllung von Lehrplänen und, in erweiterter Fassung, Volksbildung, eingesetzt in der Hoffnung auf einen wirksamen Gegenpol zu den minderwertigen Filmen am Rande der Sittlichkeit.

Verständlich wird der Begriff Kulturfilm also nur vor dem Hintergrund, daß er noch keinen Widerpart in der Geltung einer eigenständigen Kunst besaß, daß sich der Spielfilm als Kunstform überhaupt erst noch etablieren mußte – nicht zuletzt um diese Anerkennung seitens der Intellektuellen zu bekommen, hat man in der Stummfilmzeit so auffallend viele Literaturverfilmungen produziert. Lange Jahre später, nachdem Schauspieler wie Asta Nielsen, Emil Jannings usw. längst das Lichtspiel zum Theater aufgewertet hatten, war der Begriff Kulturfilm denn auch „stark umstritten, da er ausdrücken könnte, daß alle anderen Filme – insbesondere die Spielfilme – solche der Unkultur seien.“ /13/

Der Kulturfilm macht Karriere

Nach dem Ersten Weltkrieg rückte der Lehrfilm „dem Unterhaltungsfilm immer näher zur Seite“ /14/; Märchenfilme zum Beispiel sollten den Deutschunterricht beleben, nicht ersetzen. Bald siedelte diese pädagogisch gewünschte Mischung aus *delectare et prodesse* von der Schule in das „Publikums-Kino“ über. Hier wurde jetzt allen, die es sehen wollten oder nicht, vor dem Hauptfilm ein für kulturell wertvoll gehaltener sogenannter „theaterfähiger Beiprogrammfilm“ geboten und Titel wie „Dem Gedächtnis berühmter Schriftsteller und Maler“ oder „Das größte deutsche Turnfest“ gezeigt. Als klassisches Längenmaß solcher kultureller Vorfilme bildeten sich 15 Minuten heraus.

Maßgeblich für diese Entwicklung war die Gründung der Kulturabteilung der „Universon-Film A.G.“ am 1. Juli 1918. Der unter seiner Kurzbezeichnung „Ufa“ berühmte-berühmte deutsche Filmkonzern wollte und hat sich damit einen führenden Einfluß auf dem Markt der Lehr- und volksbildenden Filme gesichert. „Schon 1919 bot die Ufa über hundert mit einer Vielzahl wissenschaftlicher Mitarbeiter erstellte Lehrfilme an.“ /15/ Als Lehrfilmgebiete nannte Oskar Kalbus, Referent in der Ufa-Kulturabteilung und Dozent an der Humboldt-Universität, jeden denkbaren Wissensbereich, von der Zoologie über Länderkunde und Literatur bis hin zu Polizei und Feuerwehr. /16/

Auch die populärwissenschaftlichen Vorfilme für das Kino der Allgemeinheit hatten diese Spannweite. „Von der Zellteilung der Amöben bis zum Titanen Michelangelo behandelt er alles, was Biologie und Medizin, Forschung und Technik, Kunst und Literatur, Ethnografie und Geografie erforschen, und vereinnahmt sie auf seine spezifische Art höherer Weltbetrachtung. Die deutschen Kulturfilmgestalter entzaubern Schöpfung und Kosmos.“ /17/

Das „Kulturfilmbuch“ des Jahres 1924 zog die Grenzen des Kulturfilms noch um etliches weiter: jeder Zweck (ob Lehre, Reklame oder Unterhaltung) und jeder stilistische Unterschied (ob Scherenschnitt, Zeichentrick oder



Kameraaufnahme) und natürlich jedes Wissensgebiet wurden gleichermaßen unter dem Oberbegriff Kulturfilm geborgen. Im Vorwort hieß es dazu: „Jeder kulturelle, publikumsbildende, volksveredelnde, ein Ethos tragende Film ist für uns (und jeden Gebildeten) ein Kulturfilm, und so mögen sich unsere Leser selbst eine Liste der Kulturfilme der Welt aufstellen.“ /18/

Im Selbstverständnis der Repräsentanten stellte die spezifisch deutsche Gattung im Grunde eher ein Sammelsurium von allem dar, was sich auf dem Gebiet des Films fand, als ein wirklicher Oberbegriff. Die Vereinhaltung für eine „höhere Art Weltbetrachtung“, wie Hilmar Hoffmann formulierte, kam einer programmatischen Erklärung zum Kulturbegriff gleich. Dies bringt am besten der haus-eigene Werbeslogan der Ufa zum Ausdruck: „Die Welt ist schön, ihr Spiegel ist der Kulturfilm.“ Was sich auch umgekehrt als Anspruch lesen lassen sollte: gleichgültig welches Sujet gefilmt wird, Hauptsache, es herrscht eine positive Grundstimmung vor. Kultur wurde also verstanden als andächtiges Bestaunen der natürlichen und sozialen Wunderwelt.

Mit unermüdlichem Fleiß der Ufa (und anderer Firmen, wie z.B. die Deulig) wuchs die Kulturfilmproduktion in den 20er Jahren auf eine unübersehbare Zahl an. Ob Hirschkäfer (so

hieß der erste biologische Kulturfilm) oder dampfende Stahlrosse, nichts sollte dem Auge der Kamera entgehen. Diese Registratur von Vorhandenem, dieses Bestreben, alles und jedes mit „authentischem“ Blick festzuhalten, entsprach dem, was jenseits des Rheins als „documentaires“ gedreht wurde. In Frankreich jedoch war der dokumentarische Blick fast ausschließlich auf exotische Gegenden fixiert, während die Kulturfilmer keinen Gesichtspunkt auslassen mochten. Waren die Kamerabilder unzweifelhaft das, was später auch in Deutschland Dokumentarbild genannt wurde, so war doch der fertig geschnittene Kulturfilm ein ganz eigenes Werk, das seine Herkunft aus dem Pathos der Lehrfilmbeziehung und deren schulmeisterlichen Charakter nie ganz ablegen konnte.

„Wegen ihrer wissenschaftlichen Gründlichkeit und meisterhaften Photographie entwickelten sich die Kulturfilme der Ufa zu einer deutschen Spezialität, die auf dem internationalen Markt sehr gefragt war.“ /19/ So sprachen die Franzosen respektvoll vom „film de niveau“, und in den USA liefen allein zwischen 1926 und 1929 rund einhundert Kulturfilme aus deutscher Produktion, in Tausenden von Kopien. /20/ Die gerühmte technische Raffinesse der Kulturfilme – Zeitraffer, Zeitlupe, mikroskopische und Unterwasser-Aufnahmen waren Techniken, die der Spielfilm von den volksbildenden Filmen lernte – hat seinerzeit große Bewunderung hervorgerufen. Aber „ihre handwerkliche Güte konnte ihre erstaunliche Gleichgültigkeit gegenüber menschlichen Problemen nicht wettmachen“, urteilte Siegfried Kracauer nach dem Zweiten Weltkrieg im Rückblick. „Alle diese Dokumentarfilme zeichneten sich durch Eskapismus aus. Sie spiegelten die schöne Welt, aber ihr Interesse an der Schönheit von ‚leichtfüßigen Sänftenträgern‘ ließ sie das Elend, daß diese wunderschönen Kulis erlitten, übersehen. Sie informierten über wilde Büffelherden und Feueranbeter, aber ihre Zuflucht zu exotischen Themen, die für den Zuschauer nutzlos waren, ermöglichte es ihnen, ihm jede grundlegende Information über sein Alltagsleben vorzuenthalten.“ /21/

Gelegentlich wurde aus dem kulturellen Vorfilm sogar ein abendfüllendes Programm. Solche Kultur-Großprojekte waren zum Beispiel der (seiner Nacktaufnahmen wegen als verwegen empfundene) Film „Wege zu Kraft und Schönheit“ aus dem Jahr 1924; er schwelgte in antikem Dekor und verherrlichte den Körperkult des Jugendstils. Oder „Berlin. Die Symphonie der Großstadt“ von 1927, ein Film des Ufa-Regisseurs Walter Ruttmann. Dieser Kulturfilm entsprach dem Programm der Neuen Sachlichkeit /22/ und beeindruckte seinerzeit vor allem durch seine ausgefallene Optik: der Rhythmus der Bilder war dem Takt der maschinellen Produktion nachempfunden, kurze Schnitte symbolisierten die Hektik der Metropole, und unablässig wurde der Blick des Zuschauers durch raffinierte Schnitttechnik und Bildmontage in Bewegung gehalten. Seiner Ästhetik wegen schrieb Ruttmanns Werk Filmgeschichte – und wird mit schönster Regelmäßigkeit unter das Genre „Dokumentarfilm“ eingeordnet. Er war jedoch ein typischer Kulturfilm, dessen dokumentarische und zur Musik komponierte Bilderfülle dasselbe bewirken wollte wie die namenlosen Kurzfilme über Stahlkocher, Hirschkäfer, den deutschen Rhein oder Trachtenfeste auch: auf technisch gelungene Weise die Totale eines harmonischen Miteinanders erzeugen, in dem alle denkbaren Elemente des sozialen und natürlichen Lebens ihren Beitrag zum schillernd facettenreichen Kosmos leisten.

Der „Hort der Langeweile“

Mit der Perspektive der „höheren Weltbetrachtung“ und Harmonisierung war der Sprung vom frühen Lehrfilm und populären Kulturfilm hin zum Propagandainstrument unter NS-Regie vorbereitet. Nicht zwangsläufig führte der Weg in den nationalsozialistischen Kulturfilm, der Parteitage und Feldzüge ästhetisierte, „aber als die politischen Fakten geschaffen waren, erwies sich, daß der deutsche Kulturfilm mit seinem Totalitätsanspruch

eine nützliche Vorarbeit für größere Aufgaben geleistet hatte.“ /23/

Die Fremdbestimmung durch den nationalsozialistischen Herrschaftsapparat war es denn auch, die die Gattung Kulturfilm letztendlich in Verruf brachte. Allerdings mit einer bedeutungsschweren Verspätung. Nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches und Gründung der BRD wurden nämlich bedenkenlos weiterhin Kulturfilme produziert und als Vorprogramm im Kino gezeigt, mit staatlicher Förderung durch Steuerpolitik. Auch gründeten sich die internationalen Festivals in Oberhausen und Mannheim zu Beginn der 50er Jahre unter dem Namen „Kulturfilmtage“. Erst allmählich mehrten sich Stimmen gegen die bruchlose Kontinuität auf filmischem Gebiet; sie unterzogen das Genre einer krassen Stilkritik und warfen ihm „Schwülstigkeit“, „leeres Pathos“ und „Oberlehrer-Art“ vor. Der Kulturfilm sei „nur ein müder Hort der Langeweile“ /24/, schrieb eine Filmzeitschrift. In demselben Artikel von 1958 wurde erstmals der Verdacht formuliert, der einer eigenen Untersuchung wert wäre. Dort nämlich hieß es: „Der Kulturfilm kommt heute nicht um die Tatsache herum, daß ihm das Fernsehen zahlreiche Themen sozusagen vor der Nase wegschnappt“.

Die Wende und damit das allmähliche Aussterben des Begriffs Kulturfilm kam mit der jüngeren Generation der Filmemacher, die „Opas Kino“ Anfang der 60er Jahre für tot erklärten und vom Medium Sozialkritik statt Harmonie forderten. Nunmehr sprach man (auf Filmfestivals, in Film- und Konversationslexika) von Dokumentarfilmen – und überließ die historisch belastete Spezies Kulturfilm dem Schulkino (Landesbildstellen) und Pantoffelkino (Fernsehen). Wie lange und mit welchen Folgen der Kulturfilm in diesen Medien überdauert hat, wäre sicher einer eingehenden Betrachtung wert – wie ja eigentlich alle Filmgattungen im Schatten des Spielfilms.

Annette Deeken

Anmerkungen:

- 1 Zit. nach Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. – Hrsg. von Anton Kaes. – München 1978. – S. 149.
- 2 filmforum Nr. 12. – Dezember 1958. – S. 5.
- 3 Eine singuläre Ausnahme im künstlerischen Bereich ist das „Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms“ von Hans Scheugl und Ernst Schmidt aus dem Jahr 1974 (!), das unter dem Titel „Eine Subgeschichte des Films“ in Frankfurt a.M. erschien.
- 4 Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit“. Propaganda im NS-Film. – Frankfurt a. M. 1991. – S. 113.
- 5 Brockhaus Enzyklopädie in 24 Bänden. 19. Aufl. – Mannheim 1993.
- 6 Der Große Brockhaus. Bd.12. – Mannheim 1990.
- 7 Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Studie des deutschen Films. 2. Aufl. – Frankfurt a.M. 1993. – S. 11.
- 8 Vgl. Claudia Cippitelli: Vom Kulturfilm zur Kultur im Fernsehen - oder: über die Pädagogisierung der Massenmedien. – In: Kultur im Fernsehen. – epd-Dokumentation Nr. 29 vom 16. Juli 1990.
- 9 Alfred Döblin: Das Theater der kleinen Leute. – Zit. nach Kino-Debatte. – S. 37f.
- 10 Ebenda. – S. 38.
- 11 Kino-Debatte. – A.a.O. – S. 61f.
- 12 Fritz Terveen: Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung in Deutschland. – Emsdetten 1959. – S. 19.
- 13 Oskar Kalbus: Pioniere des Kulturfilms. – Karlsruhe 1956. – S. 10.
- 14 Felix Lampe: Der Film in Schule und Leben. – Berlin 1924. – S. 24.
- 15 Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. – München 1992. – S. 208.
- 16 Oskar Kalbus: Der deutsche Lehrfilm in Wissenschaft und Unterricht. – Berlin 1922.
- 17 Hilmar Hoffmann a.a.O. – S. 113.
- 18 E. Beyfuss; A. Kosowsky (Hrsg.): Das Kulturfilmbuch. – Berlin 1924.
- 19 Siegfried Kracauer a.a.O. – S. 152.
- 20 Vgl. Hilmar Hoffmann a.a.O. – S. 113.
- 21 Siegfried Kracauer a.a.O. – S. 153.
- 22 Vgl. Klaus Kreimeier: Dokumentarfilm. – In: Geschichte des deutschen Films. – Hrsg. von W. Jacobsen, A. Kaes u.a. – Stuttgart 1993. – S. 396.
- 23 Ebenda. – S. 399f.
- 24 filmforum Nr. 3. – März 1958. – S. 7.

Anzeige