100 JAHRE KINO

LOKOMOTIVE DER GEFÜHLE

Hellmuth Karasek über den Siegeszug des Films (I): DIE KAMERA ERGREIFT DAS LEBEN

Filmpioniere Lumière (1900): Von Anfang an . . .

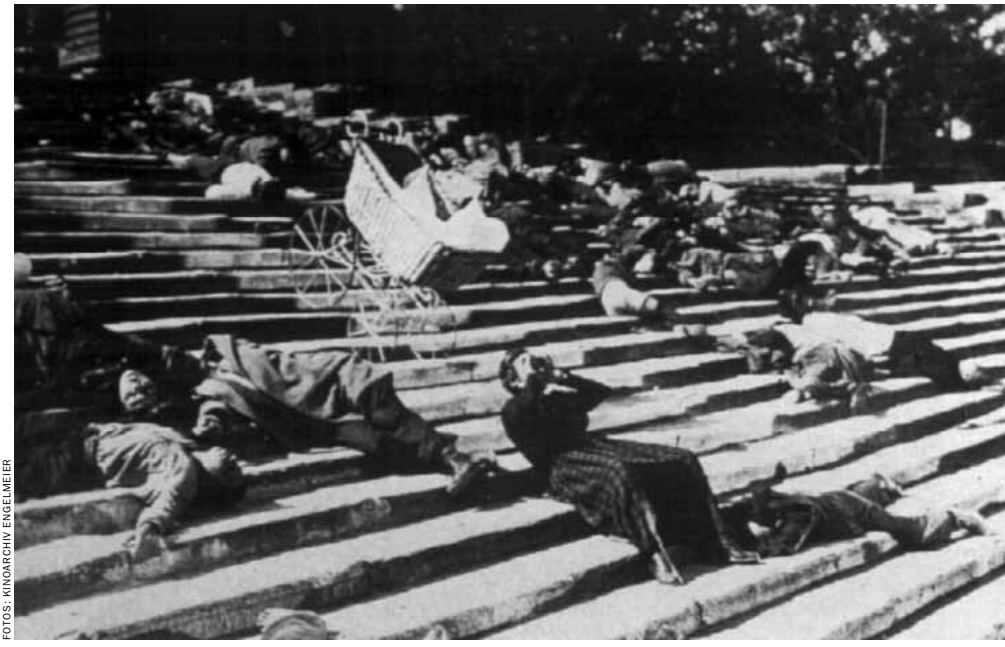
Man hat sich darauf geeinigt, den 28. Dezember 1895 als die Geburtsstunde des Kinos, das Grand Café am Boulevard des Capucines in Paris als Geburtsort des Films zu nehmen. Es war in Wahrheit die erste Vorführung vor zahlendem Publikum. Die ersten Abendeinnahmen beliefen sich auf ganze 33 Francs.

Da das Kino eine Kopfgeburt ist, hat es keine Mutter; dafür zwei Väter, die Brüder Louis und Auguste Lumière, Söhne eines Foto-Fabrikanten aus Lyon. Sie hatten es beide zunächst nur auf die fototechnische Seite ihrer Erfindung, des Kinematographen, abgesehen. Dieser war, grob gesprochen, Kamera und Projektionsapparat in einem. Noch heute werden Filme nach seinem Prinzip gedreht und vorgeführt.

Louis drehte später auch Kunst, kleine minutenkurze Slapstickkomödien. Beide Brüder haben, da sie steinalt wurden (Louis starb 84jährig, 1948; Auguste, 92jährig, 1954) noch erlebt, was sie angerichtet haben: die rasante, weltweite Ausbreitung der wichtigsten Volkskunst, der eindrucksvollsten Reportage und Geschichtsschreibung und der wirksamsten Propaganda des 20. Jahrhunderts.

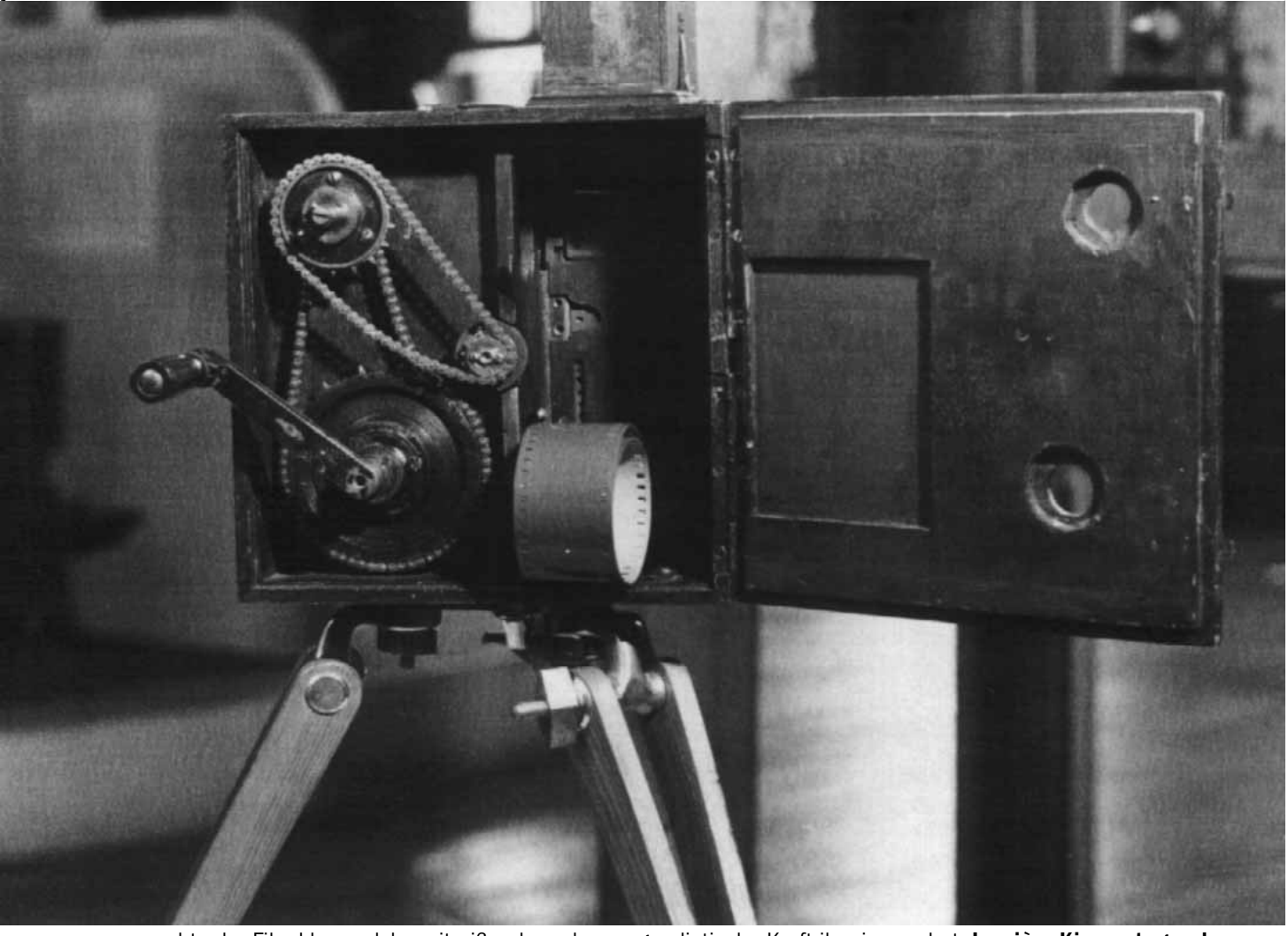
Wie bei vielen Erfindungen, die, wie man so sagt, „in der Luft lagen“, wurde der Film – genauer: das Vorführen von Filmen – an mehreren Orten und in mehreren Ländern fast synchron erfunden.

So hatte schon im Februar 1895 Ottomar Anschütz, der Erfinder des Tachyskops (des sogenannten Schnellsehers), in Berlin 300 Zuschauern gegen Eintrittsgeld 40 Bildreihen vorgeführt. Und die Brüder Max und Emil Skladanowsky hatten im Berliner „Wintergarten“, dem berühmten Varietétheater, am 1. November 1895 ihre „lebenden Bilder“ vorgeführt: abgefilmte Jahrmarktsattraktionen und Straßenszenen.



FOTOS: KINOARCHIV ENGELMEIER

Szene aus „Panzerkreuzer Potemkin“ (1925): „Pathos mit Hilfe der Montage“



ROGER-VIOLLET / STUDIO X

. . . machte der Film klar, welche mitreißende und propagandistische Kraft ihm innewohnt: **Lumière-Kinematograph**

Nur zehn Tage später wurde das Kino auch in Italien erfunden: durch Filoteo Alberini, der sich da seinen Projektionsapparat patentieren ließ.

Der polnische (einst im real existierenden Sozialismus schreibende) Filmhistoriker Jerzy Toeplitz führt, gewiß auch aus patriotischen und linientreuen Gründen, seinen Landsmann Kazimierz Prószyński mit seinem „Pleographen“ aus dem Jahr 1894 und den Russen Jossif Timtschenko gar aus dem Jahr 1893 an.

Weitere Kino-Erfinder und Filmpioniere: Robert William Paul in England (1896) sowie Charles Francis Jenkins und Thomas Armat in den USA. Die Erfindung des Films war also von Anbeginn ein Wettlauf der Nationen, und sehr schnell hat der Film sich auch national gebärdet.

Wie dem auch sei, das Lumière-Vorführgerät erwies sich mit seinem den Film weitertransportierenden Greifer als das zukunftsträchtigste. Binnen weniger Wochen bildeten sich vor dem Grand Café lange Schlangen. Die ersten Filme der Brüder Lumière wurden bald in allen Weltstädten gezeigt.

Daß man Bewegung in Folge fotografieren konnte, geht auf den amerikanischen Universalerfinder Thomas Alva Edison zurück, der 1887 die Idee entwickelte, mit perforierten Zelluloidfilmen bewegte Bilder aufzunehmen.

Die mußte man damals noch nach dem Prinzip der Peep-Show, als einzelner durch einen Sehschlitz, beschauen. Man kann also sagen, daß die Lumières und ihre Konkurrenten mit dem Projektionsapparat das Kino-„Publikum“ erfunden haben; Leute, die Filme gemeinsam erleben, wie sie das vom Theater, vom Varieté, vom Zirkus, vom Konzert und vom Jahrmarkt gewöhnt waren.

Edison hat sich übrigens später seinen Kurbelprojektor patentieren lassen, ebenso wie die Filmkamera. Diese teuren Patente trieben Amerikas Filmpioniere nach Hollywood, wo sich kein Teufel um die Patentgebühren scherte und wohin auch der ewige Sonnenschein die Filmer bald in das größte Freilichtatelier der Erde lockte.

Die ersten elf Filme, die die Lumières dem Publikum vorführten, alle rund eine Minute lang, waren fast ausschließlich Reportagen aus der Wirklichkeit, also ein Griff der Kamera in die Realität. Die Kamera setzte den Zuschauer in der wiederholenden Vorführung des Abgefilmten an ihre Stelle.

Die Gleichsetzung von Kameraauge und Zuschauerauge macht bis heute die dynamische, voyeuristische, teilnehmende Kraft des Kinos aus: Sie zwingt das Publikum in eine einzige Blickrichtung, fesselt aller Augen durch eine realistische Gleichzeitigkeit.

Dabei beruht die Illusion, und Kino ist in erster Linie Realitätsvortäuschung, auf einer Täuschung des Auges. Das nämlich sieht bewegte Bilder als Bewegungen (jedes Kind erlebt und produziert das mit dem Daumenkino). Es geht dabei um den stroboskopischen Effekt und um die Nachbildwirkung, die

Die Magie des Films

zeigte sich schon in einem der ersten Streifen seiner Geschichte. Eine Lok, die scheinbar auf das Publikum zurast, löste vor 100 Jahren im Zuschauerraum eine Panik aus. Mit spektakulären Neuerungen verstärkten seitdem die Filmemacher ihre Attacken auf die Gefühlswelt des Publikums. Der Tonfilm löste den Stummfilm ab, dem Schwarzweißfilm folgte der Farbfilm, und gegen das Fernsehen setzte Hollywood auf Breitwand und Spezialeffekte. In einer dreiteiligen Serie schildert SPIEGEL-Autor Hellmuth Karasek, wie sich der Film vom Jahrmarktvergnügen zu einer gigantischen Industrie entwickelte, wie ihn Polit-Propagandisten zu nutzen suchten und wie grandios selbst noch Hollywoods Niederlagen waren.

auf der Trägheit des Auges beruht – so entsteht Wirklichkeit durch Täuschung.

Die Lumière-Filme waren aus dem Leben gegriffen. Sie zeigten Arbeiter beim Verlassen der väterlichen Fabrik in Lyon, die Ankunft der Teilnehmer eines Fotokongresses, die Fütterung eines Babys – die Filme waren, bis auf eine Ausnahme, nicht in Szene gesetzt, sondern lediglich abfotografiert; sie waren Reportagen, keine Kunststücke, waren

COLLECTION CHRISTOPHEL

Lumière-Film mit Lokomotive (1895)
Panik im Publikum

also Vorläufer der „Wochenschauen“ und nicht der „Spielfilme“.

Ein Kurzfilm wirkte besonders nachhaltig, ja er erzeugte Furcht, Schrecken, sogar Panik. Panik, auch dies ist wieder ein Wort, daß das Gemeinschaftserleben beschreibt, eine Reaktion nicht einzelner, sondern des Publikums. Es war der Film „L’Arrivée d’un train en gare de La Ciotat“ („Die Ankunft eines Eisenbahnzuges im Bahnhof La Ciotat“), und man sieht unter anderem, wie die Lokomotive direkt an der Kamera vorbeirast.

Jahrzehnte später hat der junge Henri Clouzot, später Regisseur von Meisterwerken wie „Lohn der Angst“ und die „Teuflischen“, seine Eindrücke von „L’Arrivée“ für eine Zeitung festgehalten:

„Der Zug erscheint am Horizont. Wir sehen genau die Lokomotive, die im Blickfeld wächst, die blitzschnell vor uns auftaucht und direkt vor der Station hält. Passagiere steigen aus, rücken ihre Kleidung zurecht und tragen ihr Gepäck – sie vollziehen Bewegungen, die nicht vorgesehen werden konnten, weil sie vollkommen spontan sind, hervorgerufen durch den menschlichen Geist; es sind Handlungen des Intellekts und aus freien Stücken.“

Abgesehen von dem Plädoyer für das Spontane, Uninszenierte der Wirklichkeit, das ausgerechnet ein Regisseur der striktesten Anweisungen führt, zeigt die Szene der Zugankunft aber noch etwas anderes, Wichtigeres.

Obwohl der Film-Zug in flimmerndem Schwarzweiß (also nicht in den Naturfarben und Naturdimensionen) auf die Zuschauermengen losraste und obwohl das einzige Geräusch, das ihn begleitete, das monotone Klappern der Projektionszahnräder in der Filmperforierung war, fühlten die Zuschauer sich von dem Zug körperlich bedroht und reagierten panisch.

Das Kino – so machte seine erste Premiere deutlich – versteht es, dank der Suggestivkraft der Kamera, die Phantasie des Publikums mit Realität zu besetzen. Mit der Realität des Schreckens und der Gefahr wie mit der Realität der Gefühle. Von Anfang an machte der Film klar, welche mitreißende, welche propagandistische Kraft ihm innewohnt.

Es kamen bald weitere Erfindungen zur Kamera hinzu, die diese Wucht, die geballte Attacke auf die Gefühlswelt des Publikums, noch verstärkten. So entwickelte der Engländer James Williamson im Seebad Brighton um 1900 die ersten Montagen, das heißt Filme, die, von verschiedenen Kameras in verschiedenen Einstellungen gedreht, in Schnitten montiert werden. Auch das erhöht Wirkung und Kraft, indem man beispielsweise die Aggression eines Täters und die Angst eines Opfers direkt aneinanderschneiden kann.

Auch Groß- und Nahaufnahme konnte man, wie erstmals 1900 von George Albert Smith in „Großmutters Leselupe“ praktiziert, unmittelbar mit großem Effekt nebeneinanderschneiden. Es war der große amerikanische Filmpionier David Wark Griffith (später berühmt durch sein epochemachendes Werk „Birth of a Nation“), der die ungeheuer intensive Wirkung der Kamera erforschte und einsetzte, wenn sie ganz nah an ein Gesicht heranging – die Geburt des Schauspielers für die Kamera, die Geburt des Stars war damit annonciert.

Unter den ersten Filmen der Brüder Lumière war auch einer, der mit einem Trick arbeitete: Der Abbruch einer Mauer wurde rückwärts abgespielt, es entstand der Eindruck, die Mauer errichte sich, wie von Geisterhand, aus den Trümmern. Heute, wo das Kino längst zur geschäftsträchtigen Beute der Trickspezialisten, der Meister der „special effects“, geworden ist, mag man auch in der wiederauferstehenden Mauer ein historisch wichtiges Zeichen erblicken.

Und es gab unter den ersten elf im Grand Café ein Filmchen mit dem Titel „L’Arroseur arrosé“ („Der begossene Begießer“): Darin ärgert ein frecher Junge einen die Beete mit einem Schlauch sprengenden Gärtner – und plötzlich hat der den Wasserstrahl voll im Gesicht.

Diese Szene ist zweifellos für die Kamera arrangiert – also inszeniert. Und sie ist, ebenso zweifelsfrei, im Bewußtsein der Akteure gefilmt, daß sie vor der Filmkamera agieren. Diese erste fiktive Filmgeschichte ist gleich eine Filmburleske, eine Filmklamotte: Der Vorläufer

ULLSTEIN

Filmpionier Skladanowsky: Bewegte Bilder besetzen die Phantasie der Zuschauer

KIPA

Szene aus „Der begossene Begießer“ (1895): Vorläufer der Tortenschlacht

der Tortenschlachten war geboren, wie sie Mack Sennett mit seinen Slapstick-Komödien von 1912 an in seiner Produktionsfirma „Keystone“ drehte.

Der Film mit der scheinbar auf das Publikum losrasenden, es dadurch in wohligen Schrecken versetzenden Lokomotive hat bis heute auf den Jahrmärkten, Messen, Rummelplätzen und Oktoberfesten Schule gemacht. Mit einer entfesselten Kamera fahren quietschende Massen, die dort fest auf ihren Sitzplätzen sitzen bleiben, auf dem Hamburger Dom, dem Cannstatter Wasen oder der Münchner Wies’n die gefährlichen Filmkurven einer Achterbahn.

Und in „Disneyland“ (ob im Original in Anaheim, Kalifornien, in Disney-World in Orlando, Florida, oder im Euro-Disneyland bei Paris) wird man filmisch auf eine abenteuerliche Reise durch den Weltraum entführt, der sich als enge Sackgasse erweist. Man rumpelt an Hindernissen in beschleunigter Geschwindigkeit (also im Zeitraffer-Trick) vorbei, wobei sich die Spannung noch dadurch erhöht, daß das Gestühl dazu synchron geschüttelt und gerüttelt wird.

Der Film ist bis heute auch eine Jahrmarktsattraktion, eine Spielbudenplatz-Sensation geblieben. Hier hat er seine Herkunft am deutlichsten bewahrt – ein Vergnügen für ein sensationsgieriges Publikum, neben der Dame ohne Unterleib, dem Zauberer, der Kaninchen aus dem Zylinder holt, der singenden Säge und dem kettensprengenden Muskelprotz.

Dabei war das Publikum anfangs, in den Wintergärten, Weltausstellungspavillons, den Grand Cafés und den noblen Etablissements der Varieté-Theater, durchaus aus den gehobenen, modisch bewußten Schichten. Da Filme zudem rasch auf dem elastischen, aber enorm leicht entflammbaren Zelluloid gedreht (und kopiert) wurden, kam es zur ersten großen Kinokatastrophe.

Im Mai 1897 brach bei einer Filmvorführung in Paris ein Brand aus, während eines Wohltätigkeitsbazars. Über hundert Menschen kamen ums Leben, alle der Crème der Gesellschaft zugehörig, die solche Benefiz-Veranstaltungen frequentiert.

Mag sein, daß die Bourgeoisie das Kino von da an als Ort der Gefahren und Skandale zu meiden begann. Jedenfalls schreibt die „Chronik des Films“: „Zu Beginn des Jahrhunderts ist der Film hauptsächlich ein Jahrmarktsvergnügen. Die Unterhaltungsware Film wird von der Masse der Arbeiter und Kleinbürger, denen die Theater- und Konzertsäle verschlossen sind, für weniges Geld konsumiert.“

In den Kinos saß der Mann am Klavier und wühlte in der Tastatur der Gefühle des Publikums

Die große Wirkung auf das Gemüt und die Stimmung seiner Zuschauer erreichte der Film anfangs und viele Jahre lang stumm. Als die Bilder laufen lernten, konnten sie noch nicht gleich sprechen – obwohl bereits 1898, also nur drei Jahre nach Erfindung des Kinos, der Franzose Auguste Baron sich ein Patent für einen Apparat zur Herstellung von Tonfilmen geben ließ.

Bald gab es parallel auf der Welt Tonfilmgeräte. Das Kinetophon von Edison, das dieser in seiner Werkstatt in Menlo Park in New Jersey als Kombination seiner Erfindungen Kinetoskop und Phonograph entwickelte. Das Biophon des deutschen Filmpioniers Oskar Meßter, das dieser unter begeisterter Anteilnahme des Publikums 1904 auf der Weltausstellung von St. Louis präsentierte. Aber auch Gaumonts Chronophon und das britische Vitaphon versuchten Ton und Bild in Gleichzeitigkeit zu verkuppeln.

Es gab kurze Operetteneinlagen in Filmen, besonders bei Gaumont in Frankreich. Meist kommt der Ton von einem Grammophon mit Schalltrichter – durch den Ersten Weltkrieg geht auch der Filmton mangels Qualität und Interesses erst einmal für gut ein Dutzend Jahre unter.

Nicht so die Musik, die Filmmusik. Sie erweist sich bald als ein fast ebenso starkes Gefühlsstimulans, wie es die bewegten Bilder sind, die sie untermalt, verstärkt, unterstützt.

Am 17. November 1908 wird in Paris in einer feierlichen Premiere von der Gesellschaft mit dem propagandistischen Titel „Le Film d’Art“ (Der Film der Kunst) ein ambitioniertes Werk aufgeführt: „Die Ermordung des Herzogs von Guise“.

Die Hauptrolle in dem anspruchsvollen Schinken, der vom hinterhältigen Anschlag des Königs auf seinen mächtigen Ritter, den Herzog von Guise, handelt, spielt der Schauspieler der Comédie Française, Charles Le Bargy, der auch Regie führt. Das Drehbuch hat ein richtiger Dramatiker geschrieben, nämlich Henri Lavedan.

Und die Musik? Die Musik ließ man von einem leibhaftigen (und leibhaftig anwesenden) Symphonie-Orchester spielen. Sie war von dem französischen Komponisten Camille Saint-Saëns ausdrücklich und speziell für das Leinwandwerk komponiert worden.

In den USA ließ sich D. W. Griffith für seine gigantischen Filmproduktionen „Birth of a Nation“ – „die Morgenröte einer neuen Kunst“ – (1915) und „Intolerance“ (1916) eigene Musiken schaffen. In großen Kinos begleiteten fortan oft große Orchester entweder mit eigens für den Film komponierter Musik oder mit zur Filmstimmung passenden Musiknummern den Gang der Handlung. In kleinen Kinos saß der Mann am Klavier, untermalte die Bilder mit passenden Tönen und wühlte damit auch in der Tastatur der Gefühle des Publikums.

Über die Musik, die die Stimmung der Bilder sozusagen verdoppelt, hat sich Orson Welles gegenüber seinem

KINOARCHIV ENGELMEIER

Jahrmarktsattraktion Kino (1924): Wohliger Schrecken

Interviewer Peter Bogdanovich anläßlich der Heinz-Roemheld-Musik zu seiner „Lady from Shanghai“ lustig gemacht: „Der Roemheld ist ein glühender Verehrer einer eher altmodischen Richtung der Filmmusik, die man heute in unserem Gewerbe ‚Disney‘ nennt. Wenn jemand die Treppe hinunterfällt, macht er im Orchester ‚abwärtsfallende‘ Klänge usw., usw.“

Im Stummfilm war die Erzeugung solcher Gefühlsassoziationen wichtig. Charlie Chaplin, der größte Stummfilmkünstler, hat sich seine eigene, sehr wirksame, auch sehr gefühlsträchtige Filmmusik geschrieben. Die Filmmusik verstärkte die Wirkung des Films bei dessen Attacken aufs Gefühl, sie instrumentierte die Gemüter. So gesehen hat die Bezeichnung „Pferdeoper“ für den Western, obwohl ironisch gemeint, durchaus auch einen seriösen Sinn.

Und daß gerade die Stummfilme sich in ihrer Handlung und in ihren Gefühlsappellen eher an die Oper anschließen als an Schauspiele, daß viele Stummfilmstars Operndiven und Opernsänger waren, macht, so paradox es wirkt, Sinn: So einfach plakativ mußten die Gefühle sein wie die Musik großer populärer Opern – himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt.

Der Film ein unwiderstehlicher Appell an die Gefühle, der Film ein Propaganda-Instrument. Am 25. Mai 1917 fand im deutschen Kriegsministerium eine Krisensitzung statt, sieben Monate vor der Gründung der Ufa, des nahezu allumfassenden Filmkonzerns, dessen Filmstudios in Babelsberg, so ruiniert sie durch Nazi-Zeit, Krieg, Besatzungsjahre und Defa-Niedergang erscheinen mögen, bis heute das Symbol des deutschen Films abgeben – wie Hollywoods große Studios das des US-Films.

Die Propagandawirkung des Films ist viel stärker als die eines noch so bewegenden Buches

Die Versammlung im Kriegsministerium mit leitenden Militärs und leitenden Herren der deutschen Industrie beschäftigte sich mit der Kriegsmüdigkeit der Deutschen, die angesichts der Materialschlachten und Stellungskriege, des Hungers in der Heimat wachse und zu einer Verdrossenheit gegenüber dem deutschen Kaiserhaus führe. Man beschloß, das Kaiserhaus „dem Volke wieder persönlich nahezubringen“. Der Bevölkerung sollte „im Wort, vor allen Dingen aber auch im Bild und Film“ ein klares Bild von der „harten Pflichterfüllung des Monarchen“ vermittelt werden. Der Film sollte in die patriotische Pflicht genommen, der psychologischen Kriegsführung untergeordnet werden.

Unter der Führung von Oberstleutnant Hans von Haeften, der Chef der Militärischen Dienststelle für Auslandspropaganda im Auswärtigen Amt war und in Zeiten der Ludendorffschen „Kriegsdiktatur“ seine Weisungen direkt vom Generalstab des Feldheeres erhielt, wurde die „Militarisierung des Kinos“ weiter ausgebaut.

Schon im Januar 1917 hatten beispielsweise im Tauentzien-Palast in Berlin „Unsere Helden an der Somme“ Premiere gehabt, ein staatlicher „Bufa“-Film des „Bild- und Filmamts“: „Aus der Hölle an der Somme, vom flammenschwangeren Boden des Saint-Pierre-Vast-Waldes holten heldische Operateure deutscher Filmtrupps auf Befehl der Obersten Heeresleitung die erste kinematographische Urkunde dieses grausigen Krieges. Den Stahlhelm auf dem Kopf und die Kamera in der Hand, sausten sie auf langen Fahrzeugen der Sturmtruppen auf der Feuerstraße mit hinaus.“ So beschreibt es jedenfalls der Kritiker Hans Brennert in stahlgewittriger Begeisterung.

Diesem kriegerischen Geist entsprach die im Dezember 1917 von General Erich Ludendorff veranlaßte Gründung der Ufa. Den verlorenen Krieg hat diese auch nicht mehr (nicht einmal auf der Leinwand) gewinnen können.

Für die deutsche Rechte, wie sie der Herr über die Ufa, Alfred Hugenberg, nationaler Pressezar und Mitgründer der „Harzburger Front“, verkörperte, und vor allem für die extreme Rechte, die Nationalsozialisten unter Hitler und Goebbels, war der Erste Weltkrieg nicht an den Fronten verlorengegangen, sondern durch einen feigen „Dolchstoß“ der Heimat in den Rücken des Heeres – die Revolution von 1918. Was in Wahrheit eine Besiegelung des militärischen Desasters war, wurde zur verbrecherischen Ursache umgebogen.

Kein Wunder, daß ein Film wie Lewis Milestones „Im Westen nichts Neues“ (Originalfilmtitel: „All Quiet on the Western Front“) die rechten Gemüter in terroristische Wallung brachte.

Nach Erich Maria Remarques 1929 erschienenem Antikriegsroman, 1930 gedreht, hatte der Film in den USA zwei „Oscars“ eingeheimst, den als bester Film und den für die beste Regie. „Der Film stellt einen Krieg dar, wie er ist, als Schlachterei“, konstatierte *Variety*.

In Deutschland beschloß die Ufa, dem Film weder ein Synchronstudio noch gar ein Kino zur Verfügung zu stellen. Als der Film im Dezember 1930 nach Deutschland kam, war die nazistische Wut viel größer, als sie sich gegen das Buch Remarques artikuliert hatte. Man war sich schon darüber einig, daß die propagandistische Wirkung des Mediums Film auf ein vielköpfiges, all-

abendliches Publikum unvergleichlich stärker sei als die eines noch so bewegenden Buches.

So sprengte Goebbels mit einer Horde von SA-Leuten die Uraufführung des Films im Berliner Mozart-Saal. Danach ließen die Nazis Abend für Abend, Vorstellung für Vorstellung weiße Mäuse im Dunkeln des Kinosaals los und warfen Stinkbomben. Sie erzeugten so die Unruhe, die dem Polizeipräsidenten den Vorwand lieferte, weitere Vorstellungen in der Reichshauptstadt zu untersagen; schließlich verbot die Reichsfilmprüfstelle den Film für ganz Deutschland. Goebbels hat die Terrorschlacht gegen den Film in seinem Tagebuch und in der Partei-Presse als entscheidenden Sieg der Nazis gefeiert – die Nazis kämpften auch und vor allem um das Kino.

Im Jahr 1907, der Film war noch stumm und jung und die Oktoberrevolution lag noch 10 Jahre in grauer Zukunft, führte Wladimir Iljitsch Lenin in Kuokkala in Finnland ein Gespräch mit Alexander Bogdanow, in dem der spätere Revolutionsführer „die gewaltige Bedeutung des Films“ erkannte.

1919, die Bolschewiki hatten weitgehend gesiegt, erließ die Sowjetmacht am 27. August das Dekret zur Verstaatlichung der Filmindustrie, laut Toeplitz die „Geburtsstunde der neuen, sozialistischen Filmkunst“. Lenin dekretierte, daß die „Produktion neuer Filme, die von kommunistischen Ideen erfüllt seien und die sowjetische Wirklichkeit widerspiegelten, mit der Filmchronik (das heißt: den Wochenschauen) beginnen müsse“.

Und wieder sind wir beim Krieg. Der sowjetische Filmhistoriker N. Jesnitow schrieb, die Wochenschauen betreffend, daß „die sowjetische Filmkunst nicht in abgeschlossenen Ateliers und nicht im künstlichen Licht der Jupiterlampen geboren wurde, sondern im Rauch und Staub der Schlachten, im Geknatter der Maschinengewehre, in der heldenhaften Armee Frunses, im unaufhaltsamen Vormarsch von Woroschilows und Budjonnys Reiterarmee“.

Regisseur Eisenstein (um 1920): Massaker mit Schnitten und Gegenschnitten

Sowjetische Filmer und Filmtheoretiker wie Lew Kuleschow, Dsiga Wertow und vor allem Wsewolod Pudowkin sehen in der Montage, dem Zusammenschneiden und -stellen der einzelnen Einstellungen, das propagandistische Wesen des Films schlechthin. Kein Zweifel, der sowjetische Film kulminiert in der mitreißend propagandistischen Wucht von Sergej Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“, uraufgeführt am 23. Dezember 1925 im Moskauer Bolschoitheater. Seitdem zählt dieses Revolutionsepos zu den unumstrittensten, weil auch wirksamsten Meisterwerken der Filmkunst: Internationale Jurys wählten das aus 1300 Einstellungen bestehende 75-Minuten-Werk 1948 und 1958 zum besten Film aller Zeiten.

Vor allem die berühmte Szene des Massakers auf der Treppe von Odessa, wo unschuldige Zivilisten von zaristischen Soldaten in einem Blutbad niedergemetzelt werden. Eisenstein dehnt die Ereignisse einer Minute durch zahlreiche Schnitte und Gegenschnitte auf eine grausig eindrucksvolle 6-Minuten-Szene, in der jeder im Publikum endgültig Partei für die gerechte Sache und gegen das blutbesudelte schreiende Unrecht ergreift.

Toeplitz bemerkt dazu: „Das Pathos erreicht Eisenstein vor allem mit Hilfe der Montage.“ Es sei eine „rhythmische Montage, die auf der Verbindung von Bildern mit immer schneller werdenden Bewegungstempo beruht“ – bis zur (oft zitierten) unaufhaltsamen Fahrt des die Treppe hinunterrollenden Kinderwagens.

Wilder, der damals in Berlin Journalist war, erzählt, ihn hätte (unter anderem) die pathetische Kraft, die vom „Panzerkreuzer Potemkin“ ausgegangen sei, dazu gebracht, sich dem in seiner höchsten Kunst unwiderstehlichen Medium Film zu verschreiben.

Wer die propagandistische Wucht des Films so genau kennt und beherrscht, wie das die sowjetische Film-Avantgarde tat, der fürchtet auch, der Feind könne mit-

FOTOS: AKG

Polizeiwache vor einem Berliner Kino (1931): Die Nazis warfen Stinkbomben

tels Kino am besten durch die Ritzen des sozialistischen Bauwerks dringen.

Das gilt bis zur Lächerlichkeit. 1939 drehte Ernst Lubitsch mit Greta Garbo eine Komödie, in der die „Göttliche“ erstmals lacht – als sowjetische Kommissarin, die in der Lichterstadt Paris vom Kommunismus geheilt und zur Privatheit bekehrt wird –, ein hinreißendes Lustspiel vom Sieg der Liebe über die Politik, also ein Kinotraum.

Als der wunderbar leichte, das sowjetische Pathos verspottende Film 1950 in Österreich laufen sollte, mußte er auf Druck der sowjetischen Behörden abgesetzt werden. Für wie gefährlich muß die Sowjetmacht den propagandistischen Leichtsinn einer Filmkomödie gehalten haben!

KINOARCHIV ENGELMEIER

Greta Garbo in „Ninotschka“ (1939)*
Sieg der Liebe über die Politik

Bei Antikriegsfilmen fühlt sich der Staat schneller herausgefordert. So war in de Gaulles Frankreich der 1957 gedrehte Kubrick-Film „Wege zum Ruhm“ verboten – ein Werk, das durch seine Entlarvung militärischer Bestialität und Dummheit aus der politisch brav konformistischen Filmlandschaft der fünfziger Jahre hervorragt. Der Film zeigt in einer Episode aus den Grabenkriegen des Ersten Weltkriegs, wie Soldaten für den sinnlosen Ehrgeiz ihrer Generalität verheizt und geopfert werden – der Feind steht nicht auf der anderen Seite der Front, der Feind ist die eigene Führung.

Joseph Goebbels, der Herr über den deutschen Film, Reichspropagandaminister und Gauleiter von Berlin, beschloß 1943, einen aufwendigen Mammutfilm in Auftrag zu geben: den Ufa-Film „Kolberg“. Mit einer Propagandafilmschlacht ohnegleichen wollte er dem Krieg doch noch eine glückliche Wende zum Sieg geben.

Das Durchhalte-Epos „Kolberg“ sollte am Beispiel der preußischen Festung Kolberg zeigen, wie eine gemeinsame Entschlossenheit von Heimat und Front über alle Feinde obsiege.

* Mit Melvyn Douglas.

Regisseur ist Veit Harlan („Jud Süss“). Held des Films ist Kolbergs Bürgermeister Nettelbeck (gespielt vom wuchtigen Heinrich George), der in der von Napoleons Franzosen besetzten Stadt den Aufstand der Bürger organisiert („Ein Volk steht auf“), um die besiegten Militärs zurück in den Krieg gegen den übermächtigen Besatzerfeind zu zwingen.

Es war das verrückteste, ja abstruseste Filmunternehmen, das je stattfand. Während Deutschland unter den alliierten Bombenangriffen in Schutt und Asche versank, während sich die Armeen der Alliierten im Westen und der Sowjetunion im Osten dem Reich näherten, wurden Hunderte von Arbeitskräften vom Krieg abgezogen und zur Rekonstruktion eines historischen Kolberg aus der Napoleon-Zeit in Neustettin eingesetzt.

Und von der Front wurden ganze Regimenter, die bitter im Einsatz gegen die Sowjetarmee benötigt wurden, abgezogen – um für Monate Veit Harlans Statistenheere abzugeben. Insgesamt wurden nicht weniger als 187 000 Soldaten als Filmstaffage eingesetzt und in Filmschlachten verheizt – mehr als viermal soviel Soldaten, wie in der historischen Schlacht zwischen Preußen und Franzosen wirklich gegeneinander gekämpft hatten.

Im Krieg gab es schon nicht mehr genügend Munition, und doch mußte 1944 auf Geheiß von Goebbels eine Reihe von Waffenfabriken Spielzeugpatronen für die Filmballerei von Kolberg liefern.

FOTOS: ULLSTEIN

Szene aus „Kolberg“ (1945): Propagandafilmschlacht ohnegleichen

Und über hundert Lastwagen mußten, statt Kriegstransporte zu leisten, Salz herbeifahren, um den Eindruck von Schnee zu erwecken.

„Kolberg“ sollte am 30. Januar 1945, dem zwölften Jahrestag der „Machtergreifung“, in der Atlantik-Festung La Rochelle Premiere haben. Da die Festung zum Premierentermin von den Alliierten eingekesselt war, mußten die Filmrollen per Fallschirm über dem geplanten Uraufführungsort abgeworfen werden. Nach der Aufführung bedankte sich der Kommandant von La Rochelle, seine Truppen hätten sich „tief bewegt“ von der tapferen Haltung der Feste Kolberg gezeigt, man werde in der Festung La Rochelle den tapferen Kolbergern nacheifern.

Auch die gleichzeitige Premiere in Berlin verlief nicht ganz nach Wunsch des Ministers und Zweck des Films. Der Ufa-Palast, als Uraufführungsort vorgesehen, war zerbombt – und statt zur Premiere zu kommen, blieben die Berliner lieber in ihren Luftschutzkellern, wegen der permanenten Bombenangriffe der Engländer und Amerikaner.

Sechs Wochen später war es dann soweit: Mitte März 1945 fiel das reale Kolberg den vorrückenden Sowjettruppen in die Hände. Kurz zuvor hatte Goebbels in sein Tagebuch notiert, daß Kolberg jetzt evakuiert werden müsse. Er werde dafür sorgen, daß die Evakuierung der Zivilbevölkerung nicht im Wehrmachtsbericht erwähnt werde – denn es würde im Zusammenhang mit dem „Kolberg“-Film einen schlechten psychologischen Eindruck machen.

Das war wenige Wochen vor Kriegsende, aber was ein echter Filmfreund ist, der schützt seine Propaganda bis zuletzt vor der Wirklichkeit.

* Im Gespräch mit Schauspieler Otto Gebühr als Friedrich II. während der Dreharbeiten zu dem Film „Fridericus“.

Propagandaminister Goebbels (1936)*: Kampf um das Kino

Im nächsten Heft

Die Tonfilmrevolution – Die Diva mit der kreischigen Stimme wird abserviert – Der Broadway erobert Hollywood – Das Film-Musical eröffnet eine neue Epoche – Der Ufa-Ton macht Nazi-Propaganda – Chaplin warnt vor dem tönenden Ungeheuer