

DAS VORPROGRAMM

Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film
in Kinos und Archiven am Oberrhein
1900–1970

Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

Herausgegeben von:

Philipp Osten

Gabriele Moser

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-00-049852-7

Die französische Fassung dieses Buches trägt den Titel:

Le pré-programme. Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit dans les cinémas et archives de la interrégion du Rhin supérieur 1900-1970.
Une étude comparée franco-allemande

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)

Dépasser les frontières : projet après projet

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert

Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt

Redaktion: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer

Layout/Gestaltung: Fabian Zimmer

Umschlag: Fabian Zimmer. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

A25 Rhinofilm, Heidelberg & Strasbourg



RhinFilm – Projektionen von Erinnerung, Geschichte und Identitäten im Gebrauchsfilm

Einleitung

Im Jahr 1925 schlug Lucien Febvre (1878–1956) in einer von der *Allgemeinen Elsässischen Bankgesellschaft* in Auftrag gegebenen Geschichte des Rheins erstmals vor, den Fluss nicht als „natürliche Grenze“ dreier Nationen zu betrachten, sondern ihn als Bindeglied aufzufassen, als einen Raum des kulturellen und wirtschaftlichen Austauschs.¹ Die Studie des französischen Historikers war ambitioniert und mutig. Bis heute jedoch steht ein Konzept aus, nach dem aus der nationalen Geschichtsschreibung eine europäische Kultur-, Wirtschafts- und Sozialgeschichte entstehen könnte. Immerhin hat sich in den vergangenen 30 Jahren eine so genannte *Verflechtungsgeschichte* (*histoire croisée, entangled history*) herausgebildet, die mittlerweile nach wechselseitigen Einflüssen und Querverbindungen fragt.²

Vor diesem Hintergrund ist die Auswahl der in diesem Band versammelten Beiträge und ihrer Quellen zu verstehen: Filme spiegeln wie kaum ein zweites Produkt des 20. Jahrhunderts ökonomische, soziale und kulturelle Entwicklungen. Anhand des Mediums Film lässt sich rekapitulieren, wie Gesellschaften sich in Bezug auf ihre Umwelt darstellen. Sie kolportieren Träume und Erwartungen. Und doch sind sie zugleich gebannt in die Produktionsbedingungen und Sichtweisen ihrer Zeit.

Bilder prägen und strukturieren unser Verständnis der Welt. Zu Beginn des 20. Jahrhundert ist die Erfindung des Kinos ein Wendepunkt für das Verhältnis von Erinnerung, Geschichte und Gesellschaft. Das ist der Ausgangspunkt unseres französisch-deutschen RhinFilm Forschungsprojekts, das sich auf der

1 Vgl.: Febvre, Lucien: Der Rhein und seine Geschichte. Mit einem Nachwort von Peter Schöttler. Frankfurt am Main 2006.

2 Kocka, Jürgen: Comparative Historical Research. German examples. *International Review of Social History* 38 (1993), S. 369–379. Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte (Hg): *De la comparaison à l'histoire croisée*. Paris 2004. Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–636.

Grundlage von *Gebrauchsfilmen* mit Fragen der Sozial- und Kulturgeschichte befasst hat.³ Zu den Quellen gehörten Industrie- und Städtefilme, Produktionen karitativer Einrichtungen (kirchlicher und kommunaler Trägerschaft), Amateurfilme und Lehrfilme sowie dokumentarische Produktionen. Sie sind lokalen Kontexten in der Regel weit enger verbunden als Spielfilme. Da viele dieser Filme in der Form von Werbung, als Kulturfilme, als Wochenschauen oder mit dem Ziel das Publikum in gesundheitlichen Fragen zu belehren vor dem ‚eigentlichen‘ Film gezeigt wurden, haben wir diesem Buch, das sich ihrer Geschichte am Oberrhein widmet, den Titel *Das Vorprogramm* gegeben.

Das an den Universitäten Straßburg und Heidelberg beheimatete Projekt verfolgte das Ziel, die am Oberrhein produzierten und vorgeführten Gebrauchsfilme als kulturelles Phänomen zu studieren, sie aus den Archiven zu heben und durch öffentliche Vorführungen und Diskussionen neue Fragestellungen an eine bislang weitgehend vernachlässigte Quellengattung zu generieren.

Finanziert wurde das Forschungsvorhaben von dem Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung, von der Region Elsass und von den Bundesländern Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz im Rahmen des *Interreg-Programms WissenschaftsOffensive*. Ziel des Forschungsvorhabens war, auf beiden Seiten des Oberrheins produzierte und vorgeführte Gebrauchsfilme zu ermitteln, sie aus dem Kontext der Archive zu lösen und durch öffentliche Vorführungen Diskussionen anzuregen.

Zu diesem Zweck knüpften die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Projekts Kontakte zu Filmwissenschaftler(in)en ganz unterschiedlicher Art: Darunter waren professionelle und ehrenamtliche Mitarbeiter von Archiven, die mit Engagement daran arbeiten, ihr weitgehend unbekanntes Material zu bewahren und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, Mitglieder gemeinnütziger Kino-Vereine, die ihre großen und kleinen Lichtspielhäuser für unsere experimentellen, zwischen Forschung und Publikumsveranstaltung changierenden Vorführabende öffneten, und Wissenschaftlerinnen, die ursprünglich nicht zu Filmen geforscht haben, die aber in ihrem Alltag (als Anatomie-Präparatorin, Psychiaterin oder Medizinhistorikerin) Filme im Unterricht an der Universität eingesetzt haben. Dementsprechend enthält dieser Band Beiträge, die bereits äußerlich erkennbar aus sehr unterschiedlichen Kulturen historischen Arbeitens stammen. Darunter sind akademische Abhandlungen mit zahlreichen Fußnoten, Essays, Berichte aus der Archivarbeit und der erst im Beginn begriffenen Sicherung audio-visuellen Erbes auf regionaler Ebene.

3 Der Begriff *Gebrauchsfilm* wird eingeführt bei: Elsässer, Thomas: Archives and Archeologies. The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media. In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): *Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 19–34.

Gebrauchsfilm

Im Mittelpunkt des Interesses standen Filme, die mit vielen unterschiedlichen Begriffen bezeichnet werden: Werbefilme, Industriefilme, ephemere Filme, Kulturfilme, Aufklärungsfilme und unveröffentlichte Filme (*film inédit*). Vereinfachend werden sie hier mit dem Oberbegriff „Gebrauchsfilm“ belegt. Gebrauchsfilme sind Filme, deren primäre Bestimmung nicht darin besteht, gegen Bezahlung vorgeführt zu werden, sondern deren Zweck es ist, Zielen außerhalb des Kinosaals zu nutzen. Gebrauchsfilme dienen nicht in erster Linie dem Filmgenuss eines Publikums, sondern der Werbung, dem Unterricht und der Information. Frühe Filme dieser Art stammen aus der Industrie, sie dokumentierten einen Fertigungsprozess oder leiteten Mitarbeiter in der Ausführung neuer Tätigkeiten an, sie betrieben ‚Wertwerbung‘ im ökonomischen Sinne oder versuchten, die Arbeitssicherheit zu verbessern. In den Anfangsjahren des Kinos ließ sich eine Unterscheidung zwischen Gebrauchs- und Unterhaltungsfilmen kaum treffen. Die Faszination für bewegte Bilder war so groß, dass nahezu jedes animierte Motiv dankbar vom Publikum aufgenommen wurde. Eine einfahrende Lokomotive, ein vorbeiziehender Faszingszug, Schiffe auf dem Rhein oder die Wagen der *Usines Citroën* auf dem Fließband – alles taugte dazu, in einer Jahrmarktbude vorgeführt zu werden, solange es sich bewegte und von den damals noch auf Stative gezwungenen Kameras verwacklungsfrei aufgenommen werden konnte. Treffend hat der Filmwissenschaftler Tom Gunning aus Chicago diese Periode als „Kino der Attraktionen“ bezeichnet.⁴

Mit dem Ersten Weltkrieg begann sich das zu ändern. Filme wurden zu militärischen Zwecken gedreht,⁵ Wanderkinos, die mit Zirkuswagen durch das Land zogen, gehörten bald der Vergangenheit an. Lichtspielhäuser markierten, dass das Kino nunmehr sesshaft und respektabler geworden war. Doch noch über die 1920er Jahre hinaus gab es Filme, die ursprünglich für die Werbung und für Industriemessen gedreht worden waren, und die eine zweite Karriere in Jugendvorführungen und im Schulunterricht erlebten. Gebrauchsfilme fügen sich in die mediale Struktur ihrer Zeit. Mit der Inflation 1921–1923 etablierten sich Ausstellungen als eine neue Informationsquelle, die sehr dankbar aufgenommen wurde. Wanderausstellungen erreichten zu dieser Zeit mit einfachen Mitteln weit mehr Menschen als Tageszeitungen, und der Hauptanziehungspunkt dieser Ausstellungen blieben Kinovorführ-

4 Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsässer, Thomas (Hg.), *Early Cinema. Space. Frame. Narrative*. London 1990, p. 56–62.

5 Bonah, Christian; Laukötter, Anja: Screening Diseases. Sex Education Films in Germany and France in the First Half of the 20th Century. In: *Gesnerus* 72 (2015) [im Druck].

rungen, die fest zum Programm einer jeden, auch noch so kleinen Schau gehörten.

Sehr anschaulich schildert die Ausstellungsspezialistin Marta Fraenkel, die ab 1925 das wissenschaftliche Konzept der mit über 7,5 Millionen Teilnehmern größten Ausstellung der Weimarer Republik koordiniert hatte, welche ernste Konkurrenz Filme für die klassischen Ausstellungsmedien der Bilder, Dioramen, Schautafeln und Objekte darstellte – eine Entwicklung, der sie durchaus kritisch gegenüberstand. Über die Planung der Ausstellung *Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen (GeSoLei)* schrieb Marta Fraenkel rückblickend im Jahr 1927:

„Mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit wurde in allen [...] Vorbereitungen immer wieder der Vorschlag von Filmdarstellungen zur Sprache gebracht. Es bedurfte oft wirklich schwieriger Überredungskünste der Ausstellungsleitung, um die einzelnen, man möchte fast sagen im Banne des modernen Belehrungsmittels ‚Kino‘ stehenden Persönlichkeiten davon zu überzeugen, daß Filme wohl eine vorzügliche Volksbelehrungsmethode, nicht aber eine Ausstellungsmethode seien. [...] Abgesehen von den undurchführbaren technischen Schwierigkeiten, die sich einer Filmaufführung in jedem beliebigen Raume entgegen stellen, wurde von der Ausstellungsleitung immer wieder betont, daß die Psychologie eines Ausstellungsbesuchers die eines Wanderers, nicht aber die eines Theaterbesuchers sei.“⁶

Die Kritik nutzte wenig. Die Aussteller der Düsseldorfer Großausstellung *GeSoLei* luden zu Kinovorführungen und es wurden zahlreiche Duoskop-Apparate (Tageslicht-Betrachtungsgeräte) aufgestellt, die 500 Meter Filme (mit einer ungefähren Spieldauer von 10 Minuten) auf eine Mattscheibe projizierten. Ernüchtert bilanzierte Marta Fraenkel ein Jahr später, den mit „Schönheitsfehlern“ und „Kinderkrankheiten“ behafteten Geräten „und ähnlichen Apparaturen [werde] eine wesentliche Rolle in der Volksbildungsarbeit der nächsten Zeit zufallen“.⁷

Ein überwiegender Teil der Gebrauchsfilme sind sogenannte „ephemere“ „vergängliche“ bzw. „flüchtige“ Filme. Sie erfüllten ihren Zweck innerhalb einer begrenzten Zeit. Werbefilme gehören dazu, die der Ankündigung von Ereignissen dienten, und vor allem die so genannten Wochenschauen, die über aktuelle Ereignisse berichteten. Die ‚Halbwertszeit‘ dieser Filme unterlag einem historischen Wandel: Wochenschauen wanderten von Kino zu Kino, oft

6 Fraenkel, Marta: Allgemeine organisatorische Fragen der Wissenschaftlichen Abteilungen. In: Schlossmann, Arthur (Hg.): *Ge-So-Lei. Große Ausstellung Düsseldorf 1926. Für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen. Düsseldorf 1927*, S. 397–420, dort S. 409.

7 Ebd.

existieren weniger als zehn Kopien von einem Nachrichten-Film. Es konnte vier Monate dauern, bis die Bildberichte die Vorführsäle in kleinen Orten auf dem Land erreichten. In Deutschland änderte sich das ab 1933. Das Propagandaministerium verfügte, die Zahl der Kopien so zu erhöhen, dass jede Wochenschau alle Kinos des Reiches innerhalb von sieben Tagen durchlaufen konnte. Kopien ein und derselben, vorzensierten Version ersetzen nun die Nachrichten-Filme kleinerer, regionaler Produktionsfirmen. Die Frequenz neuer, nun aber staatlich ausgewählter und bearbeiteter Nachrichten nahm zu. Auch in Frankreich zirkulierten die *actualités cinématographiques* der vier großen Filmproduzenten (*Pathé, Gaumont, Éclair* und *Eclipse*) seit dem Ersten Weltkrieg immer schneller und weiträumiger. Brüche ergaben sich im französischen Kontext nicht so sehr in der Zwischenkriegszeit, sondern eher aus den beiden Weltkriegen und der mit ihnen verbundenen medialen Aufgabe, die Massen zu beeinflussen.

Zum Projekt

Für Deutschland herausragende Projekte, die sich zumindest peripher auch mit der Geschichte der Gebrauchsfilm befasst haben, waren beispielsweise die Zusammenstellung aller heute greifbaren zeitgenössischen Kritiken zu Filmproduktionen des Jahres 1929⁸ und die Edition der Zensurenentscheidungen der Berliner Film-Oberprüfstelle aus den Jahren 1920 bis 1938.⁹ In der als breites Handbuch angelegten, dreibändigen *Geschichte des dokumentarischen Films* standen sie im Zentrum.¹⁰ In jüngster Zeit sind zahlreiche Filmzeugnisse aus der Zeit des Ersten Weltkriegs online zugänglich gemacht worden. Für Frankreich sind die bisherigen Arbeiten zu den vor 1945 produzierten Gebrauchs- und Dokumentarfilmen weniger systematisch angelegt. Zu Dokumentarfilmen existieren Einzelstudien und es gibt eine große internationale Überblicksdarstellung der 1950er Jahre,¹¹ die allerdings nur bedingt mit der Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland zu vergleichen ist. Vor 1945 angelegte Zensurkarten gelten als verschollen.

8 Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. Berlin 1993.

9 Veröffentlicht auf der Website des Deutschen Filminstituts unter der URL: www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/dt2ta101.htm.

10 Jung, Uli; Loiperdinger, Martin (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 1, Kaiserreich, 1895–1918. Stuttgart 2005. Kreimeier, Klaus; Ehmann, Anja; Goergen, Jeanpaul (Hg): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2, Weimarer Republik, 1918–1933. Stuttgart 2005. Zimmermann, Peter; Hoffmann, Kay: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 3, „Drittes Reich“, 1933–1945. Stuttgart 2005.

11 Odin, Roger: L'âge d'or du documentaire. Europe années cinquante (Bd. 1 & 2). Paris 1998.

Neu an unserem Projekt sollte der Ansatz sein, Filme im Kontext ihrer Präsentation zu untersuchen. Wir wollten Filme als Episteme auffassen, das bedeutet, die materielle Kultur und die Bedingungen ihrer Vorführungen zu berücksichtigen. Dieses Buch stellt daher nur einen geringen Teil der Ergebnisse des Projekts dar. Unser Ziel, der Öffentlichkeit einen filmischen Blick auf die Vergangenheit des Oberrheins zu ermöglichen, haben wir mit den Mitteln der Filmvorführungen, Diskussionen und Vortragsreihen verfolgt.

In dem auf diese Einleitung folgenden Beitrag von Joël Danet wird das Konzept der Vorführungen in der Region Alsace eingehend beschrieben. An dieser Stelle soll kurz auf Besonderheiten der Publikumsvorstellungen in Deutschland eingegangen werden. Konfrontative nationalistische Aggressionen und die völkerrechtswidrige Besetzung französischer Gebiete im Zweiten Weltkrieg bestimmten die Geschichte des Oberrheins in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts so sehr wie in kaum einer anderen Region Westeuropas. Die Frage nach der propagandistischen Funktion von Gebrauchsfilmen bildete daher einen Schwerpunkt der Diskussionen auf unseren Vorführabenden.

Bei der Auftaktveranstaltung für das Projekt, die im historischen Kino *Odyssée* in Straßburg stattfand, liefen unmittelbar hintereinander zwei damals 75 Jahre alte Wochenschauen aus dem Jahr 1937: eine deutsche und eine französische. Beide zeigten, und zwar zu einem erheblichen Teil mit denselben, bei internationalen Agenturen eingekauften Bildern, die Verhandlungen und die Folgen des *Münchener Abkommens*. Doch wo die deutsche Version, immer wieder aus neuen Perspektiven aufgenommen, den als Auto-korso-Triumpfzug inszenierten Einzugs Hitlers in den annektierten Teil der Tschechoslowakischen Republik präsentierte, zeigte die französische Fassung Flüchtlingslager und entsetzte Reaktionen. Dass beide Wochenschauen unkommentiert hintereinander auf großer Leinwand in einem historischen Ambiente zu sehen waren, löste Irritationen aus, die anschließend zu einer lebhaften Diskussion im Publikum führten.

Die in Straßburg gewonnenen Erfahrungen haben wir aufgenommen. Im Jahr 2013 wurden für ein Heidelberger Publikum Filmabende aus dem November 1938 rekonstruiert, die genau den Programmen entsprachen, die am Abend der Pogrome vom 9. November in den Kinos der Universitätsstadt gelaufen waren. Anhand von historischen Zeitungsberichten und Werbeanzeigen haben wir Vorfilme, Werbeprogramm, Wochenschauen und Spielfilme identifiziert. Sie waren zu einem großen Teil im Filmarchiv des Bundesarchivs in Berlin vorhanden und wurden für die Vorführungen ausgeliehen; Begleitvorträge rahmten die Diskussionen. Und doch durfte die Rekonstruktion der Filmabende von 9. November 1938 nicht ohne sichtbare Brüche auskommen. Das für ein heutiges Kinopublikum ungewohnte Wechseln der Filmrollen wurde für Vorträge und Kontextualisierungen genutzt. Auch bei einem

historisch nicht bewanderten Publikum schärft die Beschäftigung mit alten Filmen die Sensibilität für Vereinfachungen und Plattitüden und fördert das Gespür für die Argumentationsstrategien ideologischer Agitation. Propagandistische Ziele der Filme werden desavouiert.

Allgemein bekannt ist, dass ein Großteil der in der Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland hergestellten Filme ohne offensichtliche NS-Symbole auskamen, obwohl deren Produktionen von den Entwürfen der Drehbücher über die Auswahl der Schauspieler bis hin zur Kameraführung sorgsam vom Propagandaministerium überwacht worden waren. Ideologie sollte nicht sichtbar werden, jedenfalls nicht auf den ersten Blick. Weniger bekannt ist, dass bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges in deutschen Kinos ganz selbstverständlich auch Hollywoodfilme, französische, britische und viele weitere internationale Produktionen gezeigt wurden. Auch diese Filme sollten Publikum in die Kinos ziehen. Umso größer war die Bedeutung des Vorprogramms, und das galt nicht nur für die akribisch durchgestalteten Wochenschauen, sondern auch für die anderen Gebrauchsfilme.

Es ist in Vergessenheit geraten, wie viele performative Akte die Vorführungen in Lichtspielhäusern der NS-Zeit enthielten. An den zahlreichen Gedenk- und Feiertagen des Regimes marschierten Formationen der Hitler-Jugend auf, es gab Ansprachen und Darbietungen. Von dem Applaus für Akteure, Musikanten und Vorführer profitierte automatisch auch das ideologische Konzept. Und nicht zuletzt wurde der Konsum „staatspolitisch wertvoller, volksbildender“ Filme durch die vorab von den Tageszeitungen gedruckten Besprechungen ausgewählter „Filmberichterstatte“ sorgsam vorbereitet.

Viele solcher Details offenbarten sich in den Analysen gemeinsam mit dem Publikum, das sich mittels von uns zusammen gestellter Kopien der historischen Zeitungsberichte auf die Veranstaltungen vorbereiten konnte. Unsere Beobachtungen aus den Filmvorführungen sind in viele der Beiträge dieses Bandes eingeflossen. Unser Publikum, und vor allem die Schülerinnen und Schüler, mit denen wir intensiv im Rahmen von Sondervorführungen diskutieren konnten, haben uns zu neuen Blickwinkeln auf alte Filme geführt.

Eine zweite Vorgehensweise, die im Rahmen unseres Projekts erarbeitet wurde, betrifft die Unterschiede der identifizierten, gesichteten und analysierten Gebrauchsfilme. Forschungsfilme, Lehrfilme, Kulturfilme, Industriefilme, Werbefilme, Städtefilme und Wochenschauen oder Amateur- und Familienfilme und ‚home movies‘¹² sind nicht nur Ausdruck visueller Vielfalt, sie eröffnen auch die Möglichkeit, Filme mit sehr unterschiedlichen Zielen in den Blick zu nehmen, die sehr verschiedene Zuschauergruppen anspre-

12 Zimmermann, Patricia R.: *ReelFamilies. A Social History of Amateur Film*, Bloomington 1995. Odin, Roger: *Le Film de famille*. Paris 1995. Odin, Roger: *Le Cinéma en amateur*. In: *Communications* 68. Paris 1999.

chen sollten. So liefern diese Filme eine Vielzahl von Perspektiven auf die sich verändernden Gesellschaften auf beiden Seiten des Rheins. Unser 2013 vorgeführter Filmzyklus *Der Wein, das Gold des Rheins* hat dies durch die Nebeneinanderstellung von Werbefilmen, Amateuraufnahmen, Wochenschauberichten zu Weinfesten und Gesundheitsaufklärungsfilmen im Rahmen der Alkoholismus-Bekämpfung getan. In einem deutsch-französischen Spannungsfeld zwischen Wirtschaft, sozialen Bräuchen und Traditionen des Weingenusses und staatlicher Gesundheitspolitik fordert die filmische Gegenüberstellung kritische Fragen heraus. Bei diesem Ansatz ging es also weniger um historische Rekonstruktionen, weniger darum, Vergangenes nachzuerleben, sondern um die Vergegenwärtigung visueller Vielfalt und um den im Blick auf Gesellschaftsformen am Oberrhein und um ihren Wandel im Verlauf des 20. Jahrhunderts.¹³

In ähnlicher Weise wurde ein zweiter Filmzyklus, den wir 2013/2014 aufgelegt haben, dem Thema *Filmpropaganda* gewidmet. Auch hier ging es weniger darum, Propaganda frontal als Kriegspropaganda aufzufassen, sondern darum, von der visuellen Vielfalt ausgehend (und am Beispiel der Oberrhein-Region) zu analysieren, wie filmische Inszenierungen zu argumentieren versuchten, zu wem das Elsass ‚genuin‘ gehöre. Im Zentrum standen hierbei die Fragen, wie sich die Oberrhein-Region in Gemeinsamkeiten und in Unterschieden dem Fortschrittsglauben stellte und schließlich, wie sie politische und gesellschaftliche Neuordnungen ‚im Namen des Friedens‘ entwarf, die den Oberrhein nach 1945 zu einem europäischen Versuchsfeld werden ließen. Letzteres stellen besonders auch die frühen institutionellen Filme des Europarats, wie *Les Pionniers de l'Europe* (COE 1955), bildhaft dar. Der Ansatz, diese Vielfalt vergleichend einander gegenüberzustellen, erzeugt einen empirisch-induktiven Blick, der einem historischen Kaleidoskop gleicht.

Zu den einzelnen Beiträgen

Eines der Ziele des RhinFilm Projekts bestand in dem Vorhaben, die als Quelle dienenden historischen Gebrauchsfilm in die Öffentlichkeit zurückzuführen, um einem heutigen Publikum die Möglichkeit zu eröffnen, sich über einen filmischen Blick auf die Vergangenheit des Oberrheins langfristige Traditionslinien zu vergegenwärtigen und Brüche zu erkennen. Zugleich wollten wir dem Publikum Einblicke in die Arbeit von Historiker(in)en ermöglichen – und, frei nach Marc Bloch, „das Sehen schulen“. ¹⁴ Damit stellten

¹³ Beschreibungen der einzelnen Filmzyklen und die Programme finden auf der Website des Projekts unter der URL:
rhinfilm.unistra.fr/de/veranstaltungen/vergangene-veranstaltungen/.

¹⁴ Bloch, Marc: *Apologie pour l'Histoire ou le metier de l'historien*. Paris 1997 (Original 1949).

wir unser historisches Arbeiten einem – vielleicht risikoreichen, sicherlich ungewohnten – direkten Dialog mit der Öffentlichkeit. *Joël Danet* erläutert die praktische Durchführung dieses Konzepts und wertet unsere Erfahrungen aus. Die methodologische Arbeit begann mit der Auswahl eines Filmkorpus, das es ermöglicht, die in den Filmen vorgestellten spezifischen Besonderheiten zu überschreiten und hieraus auf übergeordneter Ebene allgemeinere Fragestellungen zu generieren. Sehr oft veränderten die öffentlichen Vorführungen unsere ursprünglichen historischen Einordnungen. Mit der Mischung aus Einführungsvorträgen, Filmvorführungen und Diskussionen knüpften wir an eine lange Tradition von Vorführpraktiken in Filmclubs und Vereinskinos an, die seit den 1910er Jahren sowohl in Deutschland als auch in Frankreich bestehen.¹⁵ Sie ermöglichen einen Austausch, dessen Resultate irgendwo zwischen Erinnerung und Geschichte verankert sind, in einer Dualität, die nicht immer problemlos ist, und die als solche durch das Projekt thematisiert wird.

Am Anfang des historischen Arbeitens stehen die Archive. Für unser transregional angelegtes Projekt bedeutete dies, Filmsammlungen zu ermitteln, Findbücher abzugleichen und sich in der Archivlandschaft zu orientieren. Die Unterschiede zwischen der Region Alsace und Baden-Württemberg sind beträchtlich. In Stuttgart existiert eine Landesfilmsammlung (LFS) im *Haus des Dokumentarfilms* (HDF).¹⁶ In Straßburg gibt es keine regionale Kinemathek. Dort kümmert sich allein der Verein *Mémoire des Images Réanimées d'Alsace* (MIRA) um das regionale Film-Kulturerbe.¹⁷ Auf nationaler Ebene sind die Unterschiede ebenfalls erheblich. Den *Archives Françaises du Film* steht das *Bundesarchiv Filmarchiv* in Berlin gegenüber. Beide Institutionen sind für den Erhalt, die Erschließung und für die praktische Bereitstellung der Filme von zentraler Bedeutung. Wer historisch arbeitet, ist auf sie angewiesen. Während TV-Produktionen in Frankreich problemlos über das zentralisierte *Institut National Audio-Visuel* mit seinen weitreichenden digitalen Suchmöglichkeiten recherchierbar sind, herrscht auf deutscher Seite eine unübersichtliche, stark regionalisierte Fernseh-Archivlage.

Odile Gozillon-Fronsacq stellt für dieses Buch die für das Projekt relevanten Filmarchive für die französische Seite vor. *Kay Hoffmann* verfasste einen Führer durch die Archivlandschaft auf der deutschen Seite des Oberrheins, wobei er auch Unternehmensarchive und die Sammlungen von Mu-

15 Paech, Anne: Die Schule der Zuschauer. Zur Geschichte der deutschen Filmclub-Bewegung. In: Hoffmann, Hilmar von; Schobert, Walter (Hg.): Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962. Frankfurt am Main 1989, S. 226–245.
Gauthier, Christophe: La Passion du cinéma. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929. Paris 1999. Pinel, Vincent: Introduction au ciné-club: histoire, théorie, pratique du ciné-club en France. Paris 1964.

16 hdf.dokumentarfilm.info. Letzter Zugriff am 02 Mai 2015.

17 www.miralsace.eu. Letzter Zugriff am 02 Mai 2015.

seen berücksichtigt und ausführlich auf Sammlungen privater Amateurfilme eingeht. Einen Schwerpunkt widmet er der Medienwerkstatt Freiburg, einem Netzwerk von ca. 50 Filmemachern, das grenzüberschreitend arbeitete, und dessen politisch engagierten Filme heute den Grundstock eines eigenen Archivs bilden. Die Beiträge von Odile Gozillon-Fronsacq und Kay Hoffmann stellen wertvolle Informationen für zukünftige Forschungsprojekte bereit. Aber auch wer nach Filmmaterial für eigene Produktionen sucht, wird die hier gebotene Zusammenstellung wertschätzen. Wir haben von ihrem Wissen ganz maßgeblich profitiert.

Über die Filme hinausgehend, versuchte das RheinFilm Projekt insbesondere auch den Vertrieb und das Publikum der untersuchten Gebrauchsfilme zu beleuchten. Ein spezielles und bisweilen umworbene Publikum stellen Schulkinder (in Frankreich im Alter zwischen sieben und 16 Jahren) dar, die seit den 1920er Jahren sowohl mit dem Schul- und Lehrfilm als auch mit dem allgemeinen Aufklärungsfilm konfrontiert wurden. Für den Zwischenkriegszeitraum untersucht *Alexandre Sumpf*, wie sich die Erziehungspolitik auf der französischen Seite zu Jugendvorführungen stellte, welche Rolle die Spannungen zwischen konfessionellen und nicht konfessionellen Schulen spielten, inwieweit sich nationale Vorgaben in der regionalen Praxis im Elsass niederschlugen. Wiederum fällt der Filmpolitik im Elsass im Hinblick auf die ökonomischen, politischen sozialen Interessen eine Sonderrolle zu: Die Wiedereingliederung des Elsass nach Frankreich wurde durch regional spezifische Erlasse geregelt.

Aber auch Filmvorführungen im familiären Rahmen gehören zu dem, was Kinder zwischen 1918 und 1939 im Elsass auf Leinwänden sehen und erleben konnten – dank der Erfindung des 9,5 mm *Pathé Baby* Formats im Jahr 1914 und des 17,5 mm *Pathé Rural* Formats, das 1922 auf den Markt kam. Ein Überblick über die Ausstattung von Schulen mit Filmprojektoren verweist auf die technische und kostenintensive Seite der Verbreitung des Schulkinos. Die Frage nach Filminhalten und nach der Rolle des Films in der Pädagogik schließt den Kreis und eröffnet die Möglichkeit eines vergleichenden Blicks nach Baden und auf die Kinder der Weimarer Republik. Der anschließende Beitrag von *Philipp Osten* schildert die Rahmenbedingungen von Filmen für Kinder im Deutschland der Kaiserzeit und der Weimarer Republik. Als eine Quelle diente die Zeitschrift *Bildwart*, ein Publikationsorgan, das der von einem Erdkundelehrer geleiteten Preußischen Bildstelle nahestand, die ein sehr enges pädagogisches Konzept vertrat, gleichwohl aber ohne nachvollziehbare demokratische Legitimation die Zulassung von Filmen für Jugendvorführungen im Deutschen Reich kontrollierte.

Der Stummfilm *Gefesselte Naturkräfte* präsentiert die 1926 fertig gestellte Schwarzenbach-Talsperre im nördlichen Schwarzwald als das Werk heroii-

scher Ingenieure. Er zeigt den Stausee und die Bauten im Einklang mit der Landschaft und visualisiert die von dort ausgehende Elektrifizierung Badens als einen Sieg der modernen Technik über die Naturgewalten. Und doch deuten bereits die Aufnahmen in ihrer Monumentalität Ambivalenzen an, die durch die Übertreibungen der Zwischentitel genährt werden. *Fabian Zimmer* belegt in seiner historischen Analyse, dass die vermeintlich so klare Botschaft des Films durchaus die vehementen Debatten über Naturzerstörung und über die neu ausgehandelten Begriffe von Kultur, Heimat, Natur, Technik und Moderne spiegelt. Beispielhaft führt Zimmers Artikel das Potential gründlicher Quellenarbeit vor, die einen Film mit Hilfe schriftlicher Archivalien kontextualisiert und ihn dennoch als eigenständiges Medium auffasst.

Bereits vor 1933 waren Kinos in Deutschland Schauplätze politischer Auseinandersetzungen. Ein markantes Beispiel ist der Film *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart*, dessen Vorführungen im Jahr 1922 regelmäßig in anti-französischen Kundgebungen mündeten. Das lag, wie *Brigitte Braun* und *Philipp Stiasny* in ihrem Beitrag schildern, zu einem erheblichen Teil auch an der Begleitmusik, die das Publikum animierte, vaterländische Gesänge anzustimmen. Wir haben den Film 2014 im Rahmen der Karlsruher Stummfilmtage gezeigt und zur Begleitung den Freiburger Stummfilmmusiker *Günter A. Buchwald* gewonnen. Er spielte einige der in den 1920er Jahren populären nationalistische Weisen an, um sie dann auf dem Klavier und mit vielen weiteren Klangkunststücken zu dekonstruieren. Die Musikbegleitung wurde so zu einer historischen Kontextualisierung mit gleichzeitigem Kommentar.

Die erforschten Filme des Vorprogramms in Kontext ihrer Vorführungen zu untersuchen, setzt Kenntnisse der lokalen und regionalen Kino-Geschichte voraus. Zu Straßburg existieren zwei monographische Abhandlungen von *Odile Gozillon-Fronsacq*.¹⁸ Über die Geschichte der Heidelberger Kinos erschienen Studien in den Jahrbüchern eines sehr engagierten Geschichtsvereins.¹⁹ Vergleichende transnationale Arbeiten zu diesem Thema sind selten. Sicherlich erlauben die hier vorgestellten Beiträge noch keine Gesamtübersicht, aber sie stellen wesentliche Anstöße zu einer Verflechtungsgeschichte

18 Gozillon-Fronsacq, Odile: *Cinéma et Alsace. Stratégies cinématographiques 1896–1939*. Paris 2003. Gozillon-Fronsacq, Odile: *Alsace Cinéma. Cent ans d'une grande illusion*. Strasbourg 1998.

19 Bauer, Jo-Hannes: „Hingabe an die Gegenwart“. Kinos in Heidelberg vor dem 1. Weltkrieg. In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 3 (1998), S. 179–196. Ders.: „Es wird zu leicht zur Sucht ...“. Kino und Zensur im Heidelberg der zwanziger Jahre. In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 4 (1999), S. 99–120. Ders.: „Sündig und süß ...“. Das Bergheimer Capitol-Kino (1927–70). In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 14 (2010), S. 37–45. Ders.: „Gut Licht und volle Kassen!“ Heidelberger Kinos nach dem Zweiten Weltkrieg (1945–80). In: Heidelberg. Jahrbuch zur Geschichte der Stadt 15 (2011), S. 179–196.

der Kinos am Oberrhein dar. Das bis 1918 an den deutschen Sprachraum gebundene Elsaß wurde von der zentralen Reichsadministration überwacht, gleichsam wurde es durch Beziehungen zu Baden und zur Pfalz geprägt. Die Entwicklungen nach 1918, die in dem Beitrag zu Kinos in Strassbourg von Odile Gozillon-Fronsacq dargestellt werden, sind sowohl sozialer als auch technischer und politischer Natur. *Jo-Hannes Bauer* hat zahlreiche unserer Vorführungen im Heidelberger Karlstorkino mit seiner profunden Kenntnis der regionalen Kinogeschichte bereichert. Anhand von Archivquellen, historischen Werbeanzeigen und Zeitungsberichten spürte er für dieses Buch der Geschichte nicht-fiktionaler Filme in den Heidelberger Kinos nach. Die Gebrauchsfilm des Vorprogramms auch in den visuellen Dispositiven ihrer Vorführungen zu verorten, war ein grundlegender Ansatz unseres Projekts.

Am Beispiel der badischen Kleinstadt Ladenburg schildert *Philipp Osten* das Verhältnis von Kino und Politik in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Das einzige Kino des Ortes wurde von einer Familie betrieben, die zuerst als Schausteller mit Filmvorführungen über die Jahrmärkte in im Elsaß, in Baden und in der Pfalz gezogen war, und die sich 1920 mit einem Lichtspielhaus niedergelassen hatte. Möglich wurde der Beitrag, da Ladenburg über ein ausgesprochen gut organisiertes Archiv verfügt, auf dessen Filmakten wir durch die tatkräftige Hilfe des Ladenburger Stadtarchivars bei der Suche nach Zulassungsbescheinigungen von Filmen für Jugendvorführungen gestoßen sind.

Die Geschichte des „Karlsruher Monatsspiegels“ rekonstruiert der Beitrag von *Kay Hoffmann*. Ebenso wie in Ladenburg, basiert die Möglichkeit, eine lokale Orts-Kinogeschichte zu verfassen, auf der guten Überlieferungslage der archivierten Dokumente. Im Falle von Karlsruhe gelang es Kay Hoffmann, die ungewöhnliche Geschichte des heute kaum noch bekannten filmischen *Monatsspiegels* darzustellen. Der Autor rekonstruiert diese Mediengeschichte aus der außergewöhnlichen Persönlichkeit des All-round-Filmunternehmers Emil Meinzer, und er verknüpft sie mit den sozialhistorischen Entwicklungslinien des 20. Jahrhunderts. So kann Hoffmann schließlich den Rückgang des Kinobesuchs in Karlsruhe nicht nur mit dem (bekannten) Anstieg des Fernsehkonsums korrelieren, sondern durchaus plausibel einen Zusammenhang zu dem geänderten Freizeitverhalten herstellen, das sich – fast als Gegentrend zu interpretieren – in der wachsenden Anzahl von PKWs und Krafträdern niederschlägt.

Maïke Rotzoll und *Christian Bonah* schreiben über universitäre Psychiatriefilme – aus Sammlungen in Heidelberg und in Straßburg. Die von Maïke Rotzoll ermittelten Filme gehören zu dem eindrucksvollsten Material, das im Rahmen des Projekts aus Archiven gehoben wurde. Alle Filme, die für die medizinische Ausbildung in der Universität von den Lehrenden mit ih-

ren Hilfskräften hergestellt wurden, zeigen dieselbe Situation: Eine Patientin oder einen Patienten in Gespräch mit einem Arzt. Maike Rotzoll beschreibt die Entstehungsgeschichte der Filme, schildert ihren Einsatz im Studentenunterricht und erläutert das psychiatrische Diagnosekonzept, dessen Systematik die Filme veranschaulichen, reproduzieren und konstruieren sollten. Christian Bonah stellt den Heidelberger Filmen eine Reihe von französischen Lehrfilmen aus der selben Zeit gegenüber und versucht gemeinsam mit Maike Rotzoll Unterschiede bei der Herstellung und Gemeinsamkeiten in den filmischen Ergebnissen zu erklären.

Der Beitrag von *Sara Doll* ist aus der Perspektive einer aktiven Dozentin geschrieben, die als Präparatorin an der Heidelberger Anatomie arbeitet und die seit mehreren Jahren darum bemüht ist, die Sammlung historischer Lehrobjekte ihres Instituts zu bewahren und wissenschaftlich aufzuarbeiten. Der Filmbestand, den Sie in ihrem Aufsatz beschreibt, kann als eine typische Hinterlassenschaft eines universitären Lehrmedien-Apparats gelten. Anschaulich rekonstruiert sie die Entstehungsgeschichte der Filme und vor allem die Bedingungen ihres praktischen Einsatzes im Kontext eines universitären Lehrbetriebs. So werden die Intentionen deutlich, die zur Produktion und zur Anschaffung der Filme führten, und es wird nachgezeichnet, welcher kulturelle Wandel die Nutzung der Filme aus dem Unterricht verdrängte.

Mit ihrem Produkt „Aspirin“ war die Firma Bayer der international wohl bekannteste Pharmakonzern des deutschen Kaiserreichs. Mitte der Zwanzigerjahre ging die Firma gemeinsam mit Hoechst, BASF, AGFA und weiteren Chemieunternehmen in der I.G. Farben AG auf. Die Identität der Marke – Kennzeichen war das Bayer-Kreuz – blieb erhalten. *Christian Bonahs* Beitrag analysiert die Film-Kampagnen des Konzerns in der Zeit der Weimarer Republik und des ‚Dritten Reichs‘. Er verzeichnet die 112 zwischen 1924 und 1942 für und von Bayer produzierten Filme und rekonstruiert die institutionelle Anbindung der Filmabteilung und ihre genau auf einzelne Zielgruppen hin konzentrierten Vorführpraktiken. Am Ende standen perfekt geplante Programmabläufe, zu denen Kulturfilme, populäre und wissenschaftliche Vorträge und sogar Zeichentrick- und Märchenfilme gehören konnten. Bonahs Beitrag liefert einen plastischen Einblick in die Werbepraktiken eines Unternehmens, das sich als moderner Konzern von globaler Bedeutung inszeniert, mit allen Mitteln der Filmkultur. Ab 1941 warben die hochwertigen Imagefilme auch für Produkte, die Zwangsarbeiter im I.G. Farben Werk Auschwitz herstellten.

Dokumentarfilme, die propagandistisch Inhalte aufbereiten, und Propagandafilme, die auf wissenschaftlich erhobenen Fakten beruhen, stellt der Beitrag von *Wolfgang Eckart* vor. Die von Wolfgang Eckart analysierten Archivalien und Filme stammen aus der Zeit zwischen Krieg und Frieden 1917–

1923. Sie thematisieren zum einen die Auswirkungen der sog. Spanischen Grippe auf das öffentliche Leben in Süddeutschland und im Oberrheingebiet und präsentieren zwei sehr gegensätzliche Filme über das Nachkriegselend. Um die Übertragung der Grippe zu verlangsamen, forderten Wissenschaftler und Politiker, das öffentliche Leben auf ein unverzichtbares Mindestmaß zu begrenzen. Besonders sprachen sie sich für ein Verbot von „Vergnügungsveranstaltungen“ wie dem Kinobesuch aus. Dazu kam es jedoch nicht, weil – so Wolfgang Eckarts These – sich gerade bei der jüngeren Bevölkerung aus der ständigen Konfrontation mit dem drohenden Tod eine unbändige Lust an Zerstreung und Unterhaltung entwickelt hatte. Der zweite Themenbereich nimmt die gesundheitlichen Folgen der sog. Hungerblockade in den Fokus. Neben dem im Auftrag der deutschen Regierung in der Ufa-Kulturabteilung entstandenen Dokumentarfilm *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* beschreibt Wolfgang Eckart den nur noch in Russland erhaltenen Stummfilm *Hunger in Deutschland*, der 1923 im Auftrag der kommunistischen „Internationalen Arbeiterhilfe“ produziert wurde. Ein letzter Themenschwerpunkt seines Beitrages widmet sich dem im Rheinland und im Oberrheingebiet besonders erbittert, auch unter filmischem Einsatz geführten Propagandafeldzug gegen die Stationierung französischer Soldaten afrikanischer Herkunft.

Einen *Weg in die Welt* sollte dagegen die Wiedererlangung von Kolonien für Deutschland eben. An der Ostsee wurde eine Frauenkolonialschule errichtet, die zentrale koloniale Ausbildungsstätte für Männer – ursprünglich für eine Ansiedlung im Rheintal vorgesehen – wurde aufgrund finanzieller Überlegungen schließlich in Witzenhausen/Hessen realisiert. Die von Paul Lieberenz im Jahr 1937 produzierten Dokumentarfilme über die beiden deutschen Kolonialschulen stehen im Mittelpunkt des Beitrages von *Marion Hulverscheidt*. Als „volksbildend“ und „staatspolitisch wertvoll“ wurden die im Vorprogramm der Kinoveranstaltungen der 1930er Jahre gezeigten Filme vom nationalsozialistischen Staat ausgezeichnet. Zukünftigen jungen Farmern und Farmerinnen wollten sie die Grundlagen der landwirtschaftlichen Tätigkeit in Theorie und Praxis vermitteln. „Kolonialfilme“ bedienten beim damaligen Kinopublikum nicht nur den Wunsch nach Bildern ferner und exotischer Länder. Die Filme bezeugen, dass der Gedanke an deutsche Kolonien in Afrika im NS-Staat durchaus lebendig geblieben war. Die Vorführung der Filme vor heutigen (deutschen) Studierenden der Agrarwissenschaften zeigte dagegen, dass das damalige Schulprogramm als weitgehend ‚neutral‘ und nicht ideologisch aufgeladen rezipiert wurde. Diese Filme, die nach dem Zweiten Weltkrieg auch der Ausbildung von ausländischen Studierenden der Landwirtschaftswissenschaften dienten, hatten ihre frühere poli-

tische Aktualität verloren, ihre praktische Bedeutung in der Fachausbildung jedoch konserviert.

Ausblick

Auch wenn historische Forschung und Medienwissenschaften sich zunehmend dem nicht kommerziellen Gebrauchsfilm zuwenden, werden die Möglichkeiten, die diese Filme für historische Studien eröffnen, bisher noch unterschätzt. Dabei erlauben gerade sie es, unter vielfältigen, sich ergänzenden medialen Blickwinkeln neue Fragestellungen zu erarbeiten. Anhand von Gebrauchsfilmen lässt sich die Verbreitung filmischer Ausdrucksformen über die Grenzen mehrerer nicht-fiktionaler Genres hinweg verfolgen. Die Untersuchung der Rezeption vor Ort unter Einbeziehung der materiellen Kultur stellt ein mentalitätsgeschichtlich höchst relevantes Forschungsfeld dar.

Die hier versammelten Beiträge gehen über eine reine inhaltliche Analyse der filmischen Medien hinaus. Untersucht wurde die Interaktion zwischen Produzenten, Distributoren (Kinos, Ausstellungen, industrielle, kommunale und private Verteiler) und dem Publikum. Forschungen zu Industriefilm, Aufklärungsfilm und Amateurfilm sollten miteinander verbunden werden. Dieses Buch ist eine erste Bestandsaufnahme nicht nur in dieser Hinsicht: Durch die einzigartige historische Konstellation am Oberrhein ließ sich herausarbeiten, wie mit der Hilfe von Filmen an der Konstruktion nationaler Identitäten gearbeitet wurde. Kommerzielle Interessen, politische Doktrinen und medialer Wandel haben den Filmkonsum entscheidend beeinflusst. Ein Ziel der mehr als fünfzig Veranstaltungen, die das RhinFilm Projekt im Elsass, in Baden und auf weiteren, internationalen Foren durchgeführt hat, bestand darin, die in den Filmen transportierten Intentionen aus der Zeit politischer Konfrontation zu desavouieren.

Wir sind uns darüber bewusst, mit unseren *Re-enactments* aktiv die Dekonstruktion tradiertter Vorstellungen von Heimat und nationaler Identität betrieben zu haben. Im Rahmen eines von der Europäischen Union geförderten Projekts haben wir das als unseren Auftrag angesehen. Es war nicht das Ziel unserer Filmprojektionen, neue Identitäten zu schaffen. Aber wir sind davon überzeugt, dass die Reflektion über die medialen Strategien und die materiellen Rahmenbedingungen politischer Indoktrination gerade in der heute prosperierenden Oberrhein-Region eine zukunftsweisende kulturelle Praktik darstellt.

Auf beiden Seiten des Rheins haben wir sehr viel Unterstützung erfahren. Private Vereine, die sich Tag für Tag um die Pflege des regionalen Filmeerbes verdient machen, Filmfestivals und zahlreiche nicht-kommerzielle, ehrenamtlich getragene Kinos haben uns an ihrem Wissen und ihrer Erfahrung

teilhaben lassen und unseren Ideen ein Forum geboten. In wissenschaftlicher Hinsicht gibt es noch viel zu entdecken: Kleine Stadtarchive mögen in ihren Beständen zwar nur einen winzigen Ausschnitt des großen Ganzen abbilden, oft aber sind die dort wartenden Funde besonders gut dazu geeignet, Geschichte anschaulich werden zu lassen und die alltäglichen Auswirkungen politischer Entwicklungen nachzuvollziehen. Die Verbreitung von Filmen war an aufwendige Vorführapparaturen gebunden. Das machte sie – selbst bei weltweiter Verbreitung – zu regional wirksamen Medien, auch wenn immer wieder versucht wurde, Vorführbedingungen zu vereinheitlichen und damit die Gestaltungsmacht der Kinobetreiber vor Ort einzuschränken. Wer Filme als historische Quellen nutzt, sollte sie als Medien von internationalem Einfluss würdigen, und doch zugleich ihre Wirkung im Kontext der mitunter provinziellen, bisweilen progressiven, aber immer unter den Umständen ihrer Zeit zu interpretierenden, regionalen Vorführbedingungen betrachten.