

# 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



## Attraktion und Belehrung in Kinos und Schulen der Weimarer Republik

„Ein Dorfbewohner, der Christ geworden war, wird in geheimer Sitzung zum Tode verurteilt, gefesselt und zu dem versteckt im Walde gelegenen Richtplatz geführt. Rohe Fäuste legen ihm die Schlinge um den Hals, die ihn erdrosseln wird.“<sup>1</sup> In diesem Moment zündete Lehrer Rumscheid, zugleich Rektor der Evangelischen Schule Barmen und Beisitzer der Film-Oberprüfstelle,<sup>2</sup> das Blitzlicht und fotografierte die gebannt auf die Leinwand starrenden Schülerinnen seiner vierten Klasse. Pädagoge Rumscheid testete auf diese Weise im Herbst 1928 die Wirkung des Films „Auf Vorposten im heidnischen Urwald“, der im gleichen Jahr im Auftrag der Rheinischen Missionsgesellschaft produziert worden war. Zum Vergleich fotografierte der Schullektor seine Zöglinge bei der Betrachtung eines Scherzfilms „aus den Anfängen der Kinetographie“, wie er schrieb. Jeder in Filmfragen engagierte Pädagoge, so Rumscheid in der Zeitschrift *Bildwart*, wünsche sich, „die strahlenden Augen, das bewegte Mienenspiel und die Gesten auf die photographische Platte zu bannen, um dann jedes einzelne Gesicht studieren zu können; denn hier tritt wirklich ein Stück Kinderseele offen zutage.“<sup>3</sup>

Kinder im Kino, das war ein umstrittenes Thema im Deutschland der Weimarer Republik. Ihnen zuliebe waren noch vor dem Ersten Weltkrieg Zensurvorschriften erlassen worden, die Filmindustrie betrachtete sie als wichtige Zielgruppe und Pädagogen erforschten an ihnen das Potenzial, das neue Medium zu Zwecken der Bildung einzusetzen, und eigene Zeitschriften widmeten sich diesem Thema. Und dennoch hält sich bis heute die 1944 von einer NS-Psychologin formulierte These, Kinder seien ein sträflich vernachlässigtes Kinopublikum gewesen.

1 Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung. In: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung 7 (1929), S. 32–33 (Abbildung S. 22), hier S. 33,

2 Vgl. Gandert, Gero: Filmhistorische Chronik. In: Gandert, Gero (Hg.): Der Film der Weimarer Republik. 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik. S. 845–871, hier S. 848.

3 Rumscheid (1929), S. 32.



**Fig. 1 und 2:** Schülerinnen der Vierten Klasse der Evangelischen Schule Barmen sehen einen Scherzfilm und eine Hinrichtungsszene. Aus: Rumscheid: Augenblicksbilder aus einer Filmvorführung. In: Der Bildwart. Blätter für Volksbildung 7 (1929), S. 32–33 (Abbildung S. 22).

Seit Beginn der Weimarer Republik wurden die Reaktionen von Kindern auf Kinovorführungen mit einigem Aufwand dokumentiert, wobei das uns heute merkwürdig erscheinende Verlangen, einen Blick auf ihre „Seele“ zu erhaschen, häufig das Motiv für die Untersuchungen bildete. Viele Aussagen der Studien blieben ebenso nebulös wie der Zweck jener beiden Fotografien des Barmer Volksschulrektors Rumscheid. Der Lehrer veröffentlichte sie ohne jeden weiteren Kommentar, so als falle der Betrachtung der fotografierten Kindergesichter unmittelbar ein Erkenntniswert zu. Die Sorge um die Seele von Kindern, was auch immer damit gemeint war, bestimmte den Diskurs über den Bildungswert des Kinos, über seine Möglichkeiten und seine potenziellen Schäden.

Dieser Beitrag befasst sich mit der Geschichte von Kinovorführungen für Kinder in der Zeit der Weimarer Republik. Er verfolgt die These, für ein kindliches (und mit Einschränkungen auch für ein jugendliches) Publikum habe sich das „Kino der Attraktionen“ über die Pionierzeit des Films hinaus bis lange in die Weimarer Republik gehalten. Geschildert wird die institutionelle Entwicklung der Lehr- und Unterrichtsfilme, wobei der Blick auf die Praxis von Filmvorführungen im Zentrum stehen wird.

„Jugendvorführungen“, wie sie in Baden, Württemberg, Bayern und dem größten Teil Preußens genannt wurden, bzw. „Familienvorstellungen“, wie sie in Norddeutschland und im Rheinland hießen, bedurften ab 1910 in immer öfter einer schriftlichen Genehmigung durch Städte und Gemeinden. Spätes-



tens mit dem Reichslichtspielgesetz von 1920 wurde diese Praxis reichsweit durchgesetzt. Frappierend ist allerdings, in welchem Maß Werbe- und Industriefilme Teil der Jugendvorführungen waren. Die Grenzen zwischen Unterhaltungsfilm und Gebrauchsfilm verschwimmen umso mehr, je schärfer der Blick auf die historische Vorführpraxis gerichtet wird.

### Der Kinderfilm. Begriffsbildung

Vor dem Ende des Zweiten Weltkriegs waren sich Filmexperten nicht darüber einig, was unter „Kinderfilmen“ zu verstehen sei. 1932 fasste der Soziologe Walter Schmidt unter die Rubrik „Kinder- und Tierfilme“, „Filme, deren Hauptdarsteller Kinder oder Tiere sind“,<sup>4</sup> 1937 fielen seinem Fachkollegen Karl August Götz zu diesem Stichwort zuallererst Shirley-Temple-Filme ein.<sup>5</sup> „War Babies“, so der Titel des Pilotfilms dieser Reihe von Kinderfilmen, zeigte den amerikanischen Star im Kleinkindalter. Die vierjährige Shirley Temple (1928–2014) verkörperte eine Tänzerin in einer Bar voller Soldaten, die von gleichaltrigen Kindern gespielt wurden.<sup>6</sup> Kinder waren definitiv nicht die Zielgruppe dieser Burleske, in der es um Animierverhalten und Alkoholkonsum ging. Zur selben Zeit existierte bereits ein Begriff für das Genre Kinderfilm, der heutigen Vorstellungen sehr nahe kommt, wie einem Bildbericht aus dem Jahr 1930 zu entnehmen ist. Er schildert sowjetische Bestrebungen,

4 Schmitt, Walter: Das Filmwesen und seine Wechselbeziehungen zur Gesellschaft: Versuch einer Soziologie des Filmwesens. Heidelberg (phil. Diss) 1932, S. 36.

5 Götz, Karl August: Der Film als journalistisches Phänomen. Heidelberg (phil. Diss) 1937, S. 124.

6 War Babies (USA 1932). R.: Charles Lamont, Lichtton, 11 Minuten.

einen stetig steigenden Anteil der staatlichen Filmproduktion für Kinderfilme zu reservieren;<sup>7</sup> bemerkenswert ist, dass diese dezidiert erzieherischen Filme nicht in Schulen, sondern zum Vergnügen und in eigenen Kinderkinos gezeigt werden sollten.

Die Studie *Jugend und Film* von Anneliese Sanders, 1944 im Zentralverlag der NSDAP (Franz Eher Nachfahren) erschienen, vertrat die kritisch formulierte These, vor *Emil und die Detektive* (1928) habe es in Deutschland keine Spielfilme für Kinder und Jugendliche gegeben, und in der NS-Zeit habe sich trotz *Hitlerjunge Quex* (1933) und neun weiteren Langfilmen wenig an diesem Mangel geändert. Tatsächlich jedoch waren die Filmlisten vor 1935 gut gefüllt mit Jugend- Unterhaltungsfilmen: Sie stammten überwiegend aus dem Ausland. Allein 1924 wurden in Deutschland die Spielfilme *Der Kleine Lord* (Großbritannien), *Zirkus Pat und Patachon* (Dänemark) und *Peter Pan* (USA) als jugendfrei zertifiziert. Hinzu kamen an die einhundert für Kinder zugelassene Kurz- und Spielfilme für Erwachsene, für Ausstellungen und Messen hergestellte Filme sowie offensichtliche Werbefilme, denen durch die Film-Oberprüfstellen ein „bildender Charakter“ attestiert wurde.

Heute werden Kinderfilme gern in die Gruppen Unterhaltungsfilme, Märchen- und Silhouettenfilme, historische und sozialkritische Filme sowie Literaturverfilmungen eingeteilt.<sup>8</sup> Die einzigen Filme jedoch, die in der Frühzeit des Kinos tatsächlich in höherer Zahl für Kinder hergestellt wurden, finden sich in dieser Aufstellung nicht: die Erziehungs- und Lehrfilme.

Tatsächlich stammen die ersten Studien über Kinder als Kinobesucher von besorgten Lehrern. Sie stellten fest, dass von dem Besuch der Lichtspielhäuser die gleiche Gefahr ausgehe wie von „Schundliteratur“ und „sittengefährdenden Theaterdarbietungen“. Im Jahr 1912, das behauptet eine Umfrage aus Düsseldorf Volksschulen, hätten 60 Prozent der Kinder zwischen sechs und 14 Jahren mindestens einmal im Jahr ein Kino besucht, etwa acht Prozent einmal im Monat und vier Prozent der Kinder gingen wöchentlich einmal ins Kino.<sup>9</sup> Die Folgen seien, so der zeitgenössische Diskurs unter Pädagogen, gravierende „Bildungs- und Erziehungsstörungen: Überspannung der Phantasie, Störung des Nervensystems, Trübung des Wirklichkeitssinnes, Ober-

7 Vgl. Das neue Russland. Kinderfilme in Sowjet Russland. In: Das Neue Frankfurt 4 (1930), S. 16–17. Zur Sowjetunion als Pionierland des Kinderfilms, vgl. Erber-Groiß, Margarete: Unterhaltung und Erziehung. Studien zur Soziologie und Geschichte des Kinder- und Jugendfilms (Europäische Hochschulschriften Reihe XXX, Theater- Film- und Fernsehwissenschaften 27). Frankfurt 1989, S. 160–167.

8 Vgl. Räder, Andy: Der Kinderfilm in der Weimarer Republik. In: Kindheit und Film. Geschichte, Themen und Perspektiven des Kinderfilms in Deutschland (Alltag, Medien und Kultur 5). Konstanz 2009, S. 21–38, dort S. 24.

9 Zusammengefasst aus: Bredtmann, Hermann: Kinematographie und Schule. In: Pädagogisches Archiv 56 (1914), S. 154–162, dort S. 155.

flächlichkeit und Nachlässigkeit.“<sup>10</sup> Als Reaktion auf die 1912 durchgeführte Umfrage trat in der Rheinprovinz am 1. Januar 1914 eine Polizeiverordnung in Kraft, die den Kinobesuch nach acht Uhr abends untersagte und Personen unter 16 Jahren lediglich den Besuch von Familienvorführungen gestattete. Über das Programm dieser Familienvorführungen sollten Kommissionen „aus pädagogisch gebildeten Männern und Frauen (Geistlichen, Lehrern und Lehrerinnen)“ entscheiden.<sup>11</sup> Diese rheinische Regelung erhielt nach Kriegsende Eingang in ein Reichsgesetz und bestimmte die Zusammensetzung derjenigen Gremien, die über die Zulassung eines Films als „Lehrfilm“ und über das Zertifikat „Kulturfilm“ beraten sollten. Anders als die Zensurbehörden, die darüber entschieden, ob ein Film vorgeführt werden durfte und die die Altersbeschränkungen festlegten, standen die als „Bildstellen“ bezeichneten Institutionen nicht unter direkter demokratischer Kontrolle. Auch wenn die Herren offiziell nur beratende Funktion inne hatten, besaßen sie de facto mehr Einfluss auf die alltäglichen Kinovorführungen der Weimarer Republik als jede andere Instanz, denn kommerzielle Filmvorführungen, in denen von der Bildstelle zertifizierte Filme gezeigt wurden, erhielten ab April 1924 eine Steuerermäßigung.<sup>12</sup> Dies reduzierte die Kosten für Kinobetreiber erheblich und trug so maßgeblich zur Entstehung des auffallend homogenen Genres der Kulturfilme in Deutschland bei.

Leiter der 1919 begründeten preußischen Bildstelle war der Geographielehrer Felix Lampe (1868–1946). Die Vorführungen seines Films *Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart* waren im Zusammenhang mit der französischen Rheinlandbesetzung zu einer „machtvollen vaterländischen Kundgebung“ geraten, wie das *Karlsruher Tageblatt* 1923 feststellte.<sup>13</sup> Lampes Nachfolger, der Geschichtslehrer Walther Günther (1891–1952), sah sich als Herausgeber der Zeitschrift *Bildwart*, des Publikationsorgans der Bildstelle, ab Mitte der 1920er Jahre zunehmender Kritik an der Legitimität der Zulassungsverfahren ausgesetzt, die er in autoritärem Ton zurückwies: Günther, der vehement für eine staatliche Lenkung des Filmwesens eintrat, schilderte seine Rolle bei der Bekämpfung der Demokratisierungsbemühungen im Nachhinein als „Abwehr amtlicher Zerstörung“.<sup>14</sup> Als 1933 mit der Einrichtung des Reichspropagandaministeriums die staatliche Lenkung implemen-

10 Ebd.

11 Ebd., S. 157.

12 Ohne Autor: Filme volksbildenden Charakters. Ein Beitrag zur Frage der Kulturfilmprüfung. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 109–113.

13 Vergleiche den Beitrag von Philipp Stiasny in diesem Band.

14 So 1929 anlässlich der Pläne, den schlingern den Emelka-Konzern unter staatliche Kontrolle zu stellen. Vgl. Günther, Walther: Tagebuch. In: *Bildwart* 7 (1929), S. 739–759.

tiert wurde, begrüßte er diese Entwicklung frenetisch.<sup>15</sup> Um den verdienten Parteigenossen nach Überführung der Bildstelle in das Goebbels-Ministerium zu versorgen, wurde Günther 1938 zum Leiter der Landesbildstelle Berlin-Brandenburg ernannt, eine Position, die mehr oder weniger ausschließlich Repräsentationszwecken diene. 1938 verfasste er unter dem Titel der gleichnamigen Zeitschrift *Der Bildwart*, ein 400-seitiges Handbuch zur Praxis der Filmvorführungen in Schulen, mit dem sichergestellt werden sollte, dass auch dort die Anordnungen der NS-Filmzensur befolgt wurden.<sup>16</sup>

### Jugendvorführungen

Wer in den Anfangsjahren der Weimarer Republik Kindern Filme vorführen wollte, sah sich bei der Realisierung des Vorhabens mit exzessivem bürokratischem Aufwand konfrontiert. Das Reichslichtspielgesetz von 1920 verbot Kindern unter sechs Jahren den Kinobesuch und untersagte in einer allgemein gehaltenen Formulierung die Vorführung aller Filme, von denen die Gefahr einer „schädlichen Einwirkung auf die sittliche, geistige oder gesundheitliche Entwicklung oder eine Überreizung der Phantasie der Jugendlichen“ ausgehe.<sup>17</sup>

In der frühen Filmliteratur spielte sich die Auseinandersetzung um die Seele des Kindes auf drei Ebenen ab. Der Gestaltpsychologe Karl Bühler (1879–1963) hatte, von den Filmpädagogen der Weimarer Republik dankbar rezipiert, im Jahr 1922 in seinem Werk *Die geistige Entwicklung des Kindes* festgestellt, ein Dreijähriger könne bei der Betrachtung einer Bildsequenz Vorgänge erfassen, die ihm bei der Betrachtung statischer Bilder verborgen bleibe.<sup>18</sup> Begeistert wurde diese Beobachtung auf die generelle didaktische Eignung von Filmen für alle Altersklassen übertragen.

Zugleich fürchteten Pädagogen jedoch auch eine erhöhte „Suggestibilität“ der Kinder und Jugendlichen, die den Film, gerade in der Zeit der Pubertät, zum „Verführer zu asozialen Handlungsweisen“ mache.<sup>19</sup>

Diese Sichtweise überschneidet sich mit der Hoffnung, seelische Regungen im Film sichtbar zu machen. Am bekanntesten sind heute die Arbeiten des Psychologen Kurt Lewin, der im Jahr 1931 einen Tonfilm mit dem Titel „Das Kind und die Welt“ produzierte, der die damals gängigen Thesen der eher

15 Günther, Walther: Tagebuch. In: *Bildwart* 12 (1934), S. 2. Abweichend die Darstellung bei Ewers, Malte: *Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht* (1934–1945). Hamburg 1998, S. 53–57.

16 Günther, Walther: *Der Bildwart. Handbuch zur Einrichtung und Führung von Bild- und Film-Arbeitsstellen*. Bayreuth (Gauverlag Bayerische Ostmark) 1938.

17 Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920., Reichsgesetzblatt 107 (1920), Nr. 7525.

18 Bühler, Karl: *Die geistige Entwicklung des Kindes*. Jena 1922, S. 57.

19 Golias, Eduard: *Kind und Film*. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 713–720, hier S. 717.





Fig. 3: Felix Lampe (1868–1946).

konservativen, nicht-psychoanalytischen Entwicklungspsychologie lehrbuchhaft vorstellte. Eine Aufführung dieser Filme in der Berliner Urania wurde durch einen Vortrag des damals berühmtesten Entwicklungspsychologen, William Stern, eingeleitet. Stern, auf den unter anderem das heute gültige Konzept des Intelligenztestes zurückgeht, referierte zunächst für das anwesende gehobene Laienpublikum seine eigenen wissenschaftlichen Ansichten über die Entwicklungsstufen des Kindes, bevor er mit der Aufforderung schloss: „Doch nun genug der Worte. Lassen wir jetzt das Bild selbst sprechen, das Ihnen Kindeswesen und Kindeswelt unmittelbar nahe bringen soll.“<sup>20</sup>

Bereits fünfzehn Jahre zuvor hatte sich der Düsseldorfer Kinderarzt Arthur Schlossmann ebenfalls der Bearbeitung des Themas Kindheit mit filmischen Mitteln zugewandt. Für die *Große Ausstellung Düsseldorf 1915. Aus 100 Jahren Kultur und Kunst* hatte er einen Pavillon „Das Jahrhundert des Kindes“ kuratiert, dessen Titel dem gleichnamigen Erfolgsbuch der schwedischen Reformpädagogin Ellen Key (1849–1926) entlehnt war. Da die Hauptattraktion des Pavillons ein Spielfilm über Säuglingspflege sein sollte, kaufte der Pädiater zu diesem Zweck ein Wanderkino. Der Kriegsausbruch 1914 ver-

<sup>20</sup> Zitiert nach: Schmidt, W. O. H.: William Stern über einen kinderpsychologischen Film von Kurt Lewin. *Geschichte der Psychologie*. In: *Nachrichtenblatt* 4 (1987), Heft 2, S. 16–28, hier S. 27.

hinderte die Realisierung der Ausstellung jedoch ebenso wie Schlossmanns Planung, diese im Anschluss im Auftrag des Regierungsbezirks Düsseldorf durch die Rheinprovinz tingeln zu lassen.<sup>21</sup>

## Gesetzgebung

Zur Kaiserzeit hatte es kein reichsweites Lichtspielgesetz gegeben. Das darf nicht als Beleg für die geringe Beachtung des frühen Kinos gewertet werden, denn für die alltägliche Rechtsprechung reichten nach herrschender juristischer Meinung die analog für Varietés, Kinos und Theater gültigen Vorschriften. Zuletzt 1914 diskutiert, verwies der Reichstag auf die bestehenden Verfügungen auf der Ebene von Städten und Gemeinden. Pietistisch geprägte Staaten wie Württemberg hatten allerdings durchaus Gesetze erlassen, um dem neuen Vergnügen enge Regeln zu geben.<sup>22</sup> Nach dem Krieg nahm das neue Reichslichtspielgesetz Rücksicht auf die bereits etablierten regionalen Besonderheiten. Es stellte den Kommunen frei, die Ausgestaltung der Jugendschutzvorschriften an Schulbehörden, Einrichtungen der Jugendwohlfahrt oder an „ehrenamtlich tätige Lichtspielausschüsse“ zu delegieren.<sup>23</sup>

Es waren vor allem Lehrer, die in diesen nur selten parlamentarisch kontrollierten Ausschüssen über die Programmvorschläge der örtlichen Kinobetreiber entschieden. Maximal zwei Jugendvorstellungen pro Woche durften pro Kino gezeigt werden, und selbstverständlich fielen auch Dias, Vorfilme, Werbung und alle sonstigen Elemente des Programms unter die Genehmigungspflicht. Zwei Tage vor der Vorführung musste die geplante Abfolge der Filme gemeldet werden. Explizit ausgenommen waren Landschaftsaufnahmen und die von den staatlichen Zulassungsstellen bereits genehmigten „Bildstreifen über Tagesereignisse“.<sup>24</sup> Die nur noch in wenigen Stadtarchiven erhaltenen Zulassungsbescheinigungen sind heute wertvolle Quellen für die Rekonstruktion historischer Jugendvorstellungen.

Insbesondere die vom Reichslichtspielgesetz ausgegebene Direktive, eine ‚Überreizung der Phantasie‘ der Jugendlichen zu vermeiden, führte dazu, dass das alte „Cinema of Attraction“, wie Tom Gunning das frühe Kino der Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkriegs beschreibt,<sup>25</sup> in den Jugendvorstel-

21 Aros: Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte. In: Bildwart 3 (1925), S. 627–629, hier S. 629.

22 Vgl. Vollzug des Lichtspielgesetzes 1912, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand Sittenpolizei / Lichtspielwesen und Filmzensur. E 151/03 Bü 738.

23 Vgl. Thüringisches Staatsministerium: Ministerialverordnung vom 31. Januar 1921 über das Reichslichtspielgesetz. Thüringer Gesetzessammlung. Weimar 1921, S. 11–13, hier S. 12.

24 Ebd.

25 Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Films, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsässer, Thomas (Hg.): Early Cinema. Space. Frame. Narrative. London

lungen der Weimarer Republik konserviert wurde. Über die neue Form des Kinos, die Leinwanddramen, hieß es dagegen, dass sie,

„die Sinne erregen, die Phantasie ungünstig beeinflussen und deren Anblick daher auf das empfängliche Gemüt der Jugend ebenso vergiftend einwirkt wie die Schmutz und Schundliteratur. Das Gefühl für das Gute und Böse, für das Schreckliche und Gemeine muß sich durch derartige Darstellungen verwirren, und manches unverdorbene kindliche Gemüt gerät hierdurch in Gefahr, auf Abwege gelenkt zu werden“.<sup>26</sup>

Was genau sich hinter der – hier nach einem Erlass des preußischen Kultusministers aus dem Jahr 1912 zitierten – Befürchtung verbarg, der Kinobesuch könne die kindliche Phantasie allzu sehr anregen, desavouierte der Sozialpädagoge Walter Friedländer (1891–1984) in seinem Handbuch *Jugendrecht und Jugendpflege* aus dem Jahr 1930 als Prüderie. Er schreibt, einzelne Zulassungsstellen hätten versucht, Kinobetreiben, „getrennte Sitzplätze für Jungen und Mädchen bei *Jugendvorführungen*“ vorzuschreiben.<sup>27</sup> Friedländers Handbuch, das im „Arbeiterjugend-Verlag“ erschien, bot juristische Hilfestellungen für die Organisatoren von Jugendvorführungen. Friedländer wies darauf hin, dass die Zulassungsbehörden nur den Inhalt des Filmprogramms beurteilen dürften. Vorführungen zu verbieten, weil ihnen die politische Richtung der Veranstalter missfiel, war ihnen von Gerichten mehrfach untersagt worden.

Da insbesondere in den frühen 1920er Jahren kaum deutsche Filmdramen für Jugendvorführungen zugelassen wurden, bestanden die klassischen Programme zu einem Großteil aus ehemaligen Werbefilmen. Fast in jeder Ausgabe ihrer Hauszeitschrift *Bildwart* sah sich die preußische Bildstelle genötigt, diese Praxis zu verteidigen. „Werbefilme können fesselnd sein, von witziger Erfindung und zeichnerischem Vermögen, wahre Kunstwerke filmischer Impression“, heißt es über einen Werbefilm für den Verlag Göschen, „der ganze Streifen ist nur 80 Meter lang. Wie gesagt, nur ein Reklamefilm. Aber seine Leistung erscheint mir größer als die manchen Filmschinkens in 6 Akten nebst Vor- und Nachspiel.“<sup>28</sup> Offen warb die Bildstelle dafür, Reklamebotschaften in lehrreiche Filme zu verpacken, mit denen die Jugendvorführungen bereichert würden, wobei Bildstellendirektor Felix Lampe *Nanook of the North* (USA 1922) als Paradebeispiel diente. Der Eskimofilm sei zwar von Pariser Pelzhändlern in Auftrag gegeben worden, doch die Werbebotschaft

(British Film Institute) 1990, S. 56–62.

26 Zitiert nach: Bredtmann, Hermann: Kinematographie und Schule. In: Pädagogisches Archiv 56 (1914), S. 154–162, dort S. 154–155.

27 Friedländer, Walter: *Jugendrecht und Jugendpflege: Handbuch des Deutschen Jugendrechts*. Berlin 1930, S. 90.

28 Ohne Autor: Reklamefilm. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 936–938.

trete hinter dem lehrreichen Inhalt zurück. Insbesondere in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre nahmen Waschmittelkonzerne und Zahnpastaproduzenten die Handreichung der preußischen Bildstelle gerne in der Hoffnung an, ihre Werbefilme hygienischen Inhalts würden im Vorprogramm kommerzieller Lichtspielhäuser gezeigt werden. Damit transferierten sie das legendäre Konzept der Dresdner Hygieneausstellung von 1911 in die Kinosäle – einer Industriemesse mit volksbelehrendem Beiprogramm, die im Auftrag des Odol-Mundwasser-Fabrikanten Carl August Lingner ausgerichtet, zur größten Publikumsausstellung der Kaiserzeit geworden war.

Jugendvorführungen erwiesen sich generell als ideale Zweitverwertung für Messe- und Ausstellungsfilme. Ein bereits 1914 auf der Deutschen Ausstellung *Das Gas* in München opulent in einem Pavillon mit Lichtinstallationen aufgeführter Film<sup>29</sup> wurde zehn Jahre später von der Landlicht Filmverleih GmbH in einer Theaterfassung erneut vertrieben. Die Firma hatte sich auf Zweitverwertungen spezialisiert, wie der *Bildwart* lobend hervorhob:

„Die Landlicht G.m.b.H. bringt von ihren Kulturfilmen je zwei Ausgaben und zwar: eine beherrschende Kinoausgabe, Filme, die in jede Lichtbildtheater laufen können, und die Hauptaufgabe erfüllen, die Beschauer zu belehren und zu bilden, und eine zweite Ausgabe dieser Filme in wissenschaftlicher Bearbeitung für den Fachmann, Gelehrten, Forscher und den Studierenden.“<sup>30</sup>

Das Prinzip „Neues aus Altem“ fand aber auch Kritik. Gerade der Ingenieur und Produzent von Werbe-, Lehr- und Industriefilmen, Arthur Lassally, wünschte 1928 sich eine klarere Trennung der Genres.

„Konnte man aus vorhandenen Werbefilmen das Werbende beseitigen und aus dem anschaulichen Beiwerk einen Lehrfilm [...] zusammensetzen, so lag der Fall noch einfach. Wehe aber, wenn das vorhandene Negativmaterial dem früheren Zweck entsprechend an sich tendenziös aufgenommen war, wenn Anpreisungen, Firmennamen, Kurzzeichen der Markenartikel, sei es aus rechtlichen, sei es aus technischen Gründen sich nicht ausmerzen ließen! Wenn nicht schon im ‚Lampeausschuß‘ der Film hängen blieb, dann nahm ihn bestimmt kein Verleiher an und kein Theater wollte ihn vorführen.“<sup>31</sup>

29 Vgl.: Albrecht, A.: Deutsche Ausstellung „Das Gas“ München 1914. Ein Rundgang durch die Ausstellung. In: Technische Rundschau. Wochenbeilage zum Berliner Tageblatt 20 (1914), S. 394–396.

30 Ohne Autor: Landlicht-Kultur- und Lehrfilme 1924/25. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 92–93.

31 Lassally, Arthur: Die Not des technischen Lehrfilms. In: *Bildwart* 6 (1928), S. 15–20, dort S. 17.

## Ökonomische und politische Rahmenbedingungen für die Entstehung des Volksbelehrenden Kulturfilms

Im Jahr 1925 kommentierte der Filmkritiker Alfred Rosenthal, der unter dem Pseudonym „Aros“ bekannt werden sollte: „Überhaupt hat der Krieg der Entwicklung der Lehrfilmbewegung außerordentlich geschadet; vielleicht noch in größerem Maße als er der Spielfilmproduktion genutzt hat“.<sup>32</sup> Rosenthal sah die Wurzeln des deutschen Lehrfilms in den Initiativen des Kinderarztes Arthur Schlossmann, an denen er zu Beginn seiner Karriere selbst beteiligt gewesen war,<sup>33</sup> und des Bibliothekars Erwin Ackerknecht. Als liberaler Abgeordneter (DDP) der preußischen Landesversammlung und als Initiator der Düsseldorfer Ausstellung „Ge-So-Lei“ (GESundheitspflege – SOziale Fürsorge – LEibesübungen) sollte Schlossmann in den 1920er Jahren Akzente in der Gesundheitserziehung setzen. Erwin Ackerknecht dagegen kam aus der Tradition der Volksbücherreihen. Als Mitbegründer des „Bilder-Bühnen Bundes deutscher Städte“ konzipierte er die ersten öffentlichen Filmbibliotheken, deren Residuen in vielen Kommunen noch heute zu finden sind. Erwin Ackerknechts Modell eines Bilder-Bühnen-Bunds Deutscher Städte war eine geschickte Konstruktion. Es machte Filme zu Medien, die denen ebenbürtig waren, die in Stadtbüchereien zur Verfügung standen. Seine Organisation wird ab 1918 von der halb-staatlichen Bildstelle geschluckt.<sup>34</sup> Dass Rosenthal in der Zeitschrift *Bildwart* behauptete, die große Zeit des Lehrfilms habe vor und nicht nach dem Krieg gelegen, wurde als Affront aufgefasst, waren doch erst durch den Ersten Weltkrieg jene Strukturen entstanden, die nach Ansicht der Lehrfilmexperten in der preußischen Bildstelle den „modernen Lehr- und Unterrichtsfilm“ hervorgebracht hatten: Ihre halbamtliche Behörde, die als Bildstelle Produzenten bei der Herstellung von Lehrfilmen beriet, eine Steuerpolitik, die Kinobetreiber dazu zwang, belehrende Filme in ihr Abendprogramm aufzunehmen und die Inthronisierung des Geographielehrers der Nation, Felix Lampe, zum allmächtigen Leiter dieser Organisation.

Die Entwicklung hin zu einer zentralisierten Filmbegutachtung hatte 1916 begonnen, als der kaisertreue Psychologe Hugo Münsterberg formulierte, Film eigne sich nur wenig für Klassenzimmer und Lehrbibliotheken, aber umso mehr als Amusement für die Massen. Münsterberg hob hervor, Filme seien geeignet, suggestiv zu wirken. Dabei hatte er nicht die Seelen von Kindern im Sinn als vielmehr das Potential der Filme als Mittel politischer Be-

32 Aros: Aus den Jugendjahren des Lehrfilms. Ein Beitrag zur pädagogischen Filmgeschichte. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 627–629, hier S. 629.

33 Zu Rosenthal vgl. Ulrike Oppelt: *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*. Stuttgart 2002, S. 158.

34 Zu Ackerknecht vgl. Osten, Philipp: *Emotion, Medizin und Volksbelehrung: die Entstehung des „deutschen Kulturfilms“*. In: *Gesnerus* 66 (2009), S. 67–102, dort S. 81–83.

einflussung – eine Deutung, die von der Obersten Heeresleitung gegen Ende des Ersten Weltkrieges dankbar als Empfehlung aufgenommen wurde. Die Verstaatlichung eines überwiegenden Teils deutscher Filmindustrie erfolgte im Jahr 1917 mit dem Ziel, das Medium Film für Propagandazwecke zu nutzen. Diese Überführung von Drehbuchautoren, Trickfilmern, Regisseuren, Textern und der Produktionsstätten unter staatliche Leitung bildete die Grundlage für einen deutschen Sonderweg bei der Herstellung pädagogisch wirksamer Filme. Sie sollte die gesamte Zeit der Weimarer Republik entscheidend beeinflussen, obwohl die ursprünglichen Voraussetzungen, unter denen diese Bedingungen entstanden waren, bereits kurz nach Kriegsende durch die Überführung des staatlichen Filmkonsortiums in eine Aktiengesellschaft rückgängig gemacht worden waren.

Unter den wenigen, zwischen April 1917 und Kriegsende unter staatlicher Ägide begonnenen Produktionen, finden sich unter anderem Trickfilme des späteren Expressionisten George Grosz und des zukünftigen Agitprop Künstlers John Heartfield, die 1917/18 im Auftrag des Auswärtigen Amtes für das staatliche Bild- und Filmamt arbeiteten.<sup>35</sup> Dezierte Kinderfilme entstanden nach bisherigem Forschungsstand nicht. Der Schwerpunkt lag auf Wochenschauen und Filmdramen zur Unterhaltung der Truppe, auf einfachen Zeichentrickfilmen mit Werbung für Kriegsanleihen und auf Sequenzen, die im Rahmen von Propaganda-Ausstellungen gezeigt wurden. Erhalten sind beispielsweise Aufnahmen aus Badischen Lazaretten, die Bildberichte *Unsere Helden an der Somme* und *Kampftag in der Champagne*, oder ein kurzer Film, der die erfolgreiche Rehabilitation eines im Krieg verwundeten und Arm-amputierten Offiziers zeigt, der sein Pferd erklimmt. Auch unter dem Titel *Graf Dohna und seine Möwe* verbarg sich kein lustiger Tierfilm, sondern eine Kompilation von Schiffsuntergängen, die Korvettenkapitän Dohna mit seinem zum Hilfskreuzer umgerüsteten Bananendampfer „Möwe“ im Atlantik herbeigeführt hatte. Die wirtschaftliche Situation, und sicher auch der zunehmende Widerstand der Bevölkerung, der sich in Hungerdemonstrationen und spontanen Streiks artikulierte, ließ es gegen Ende des Krieges zunehmend opportun erscheinen, die direkt auf Kriegsereignisse zielende Filmpropaganda auf Wochenschauen zu beschränken.

Eine Ausnahme ist der Spielfilm *Unsühnbar*, der bereits im April 1917 in die Kinos kam, und der sich offen gegen die beginnenden Streiks und Hungerdemonstrationen wandte.<sup>36</sup> Die großen Produktionen des staatli-

<sup>35</sup> Vgl.: Goergen, Jeanpaul: „Soldaten-Lieder“ und „Zeichnende Hand“. Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18. In: KINtop 3 (1994), S. 129–143.

<sup>36</sup> Eine ausführliche Darstellung in Deutschland während des Ersten Weltkrieges hergestellter Filme findet sich bei: Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München 2009, dort zum Film *Unsühnbar* S. 70–75.

chen Bild- und Filmamts wurden allerdings erst nach Ende des Krieges in Auftrag gegeben. Dieser Befund ist bemerkenswert: Die Verstaatlichung der Filmindustrie erfolgte im Jahr 1917 im Geheimen. Um die erforderliche parlamentarische Zustimmung zur Film-Kredit-Bewilligung zu umgehen, ließ sich die Oberste Heeresleitung das Geld bei Industrieunternehmen. Da dieser Vorgang nach einhelliger juristischer Meinung illegal gewesen war, bestand bei der neu gebildeten Reichsregierung Konsens darüber, die staatliche Filmproduktion einzustellen. Der Druck aus den Reihen der neu entstehenden Filmindustrie war groß, insbesondere Alfred Hugenburgs „Deutsche Lichtbild Gesellschaft“ betrachtete den ebenbürtigen staatlichen Konkurrenten mit Argwohn, versprach das Geschäft mit dem Film doch gerade in Zeiten einer galoppierenden Inflation lukrativ zu werden.

Einen Film zu drehen bedeutete, eine Momentaufnahme in langfristige Werte zu verwandeln. Und Filme waren eine Investition in international konvertierbare Güter – zur Stummfilmzeit, als nur Zwischentexte übersetzt werden mussten, in noch größerem Maße als später nach Einführung des Tonfilms im Jahr 1929. Felix Lampe behauptete daher 1924, das Filmgeschäft sei der erfolgreichste Zweig der deutschen Nachkriegswirtschaft.<sup>37</sup> Man kann sich vorstellen, dass seiner Behörde neben politischer Gestaltungsmacht auch eine nicht geringe ökonomische Bedeutung zufiel.

Ende des Jahres 1919 war die Oberhoheit über die staatliche Filmproduktion allerdings noch auf fünf verschiedene Organisationen verteilt, in denen administrative Beharrungskräfte unterschiedlichen Ausmaßes bestanden. Um demokratischen und kartellrechtlichen Mindestanforderungen zu entsprechen, musste die Reichsregierung die von der Obersten Heeresleitung erworbenen Filmproduktionsmittel abstoßen. Diese Notwendigkeit wurde, auch auf Druck der sich formierenden nicht-staatlichen Filmindustrie, nicht in Abrede gestellt. Zugleich aber forderten höhere Beamte, die politische Führung müsse auch weiterhin in der Lage sein, Inhalt, Themen und die Darstellungsweise von Filmen zu bestimmen. Akten der Reichskanzlei, die heute im Berliner Bundesarchiv liegen, belegen das erklärte Ziel, „entscheidenden Einfluss“ auf die „Herstellung von Propagandafilmen“ behalten zu wollen, denn „Handzettel, Flugblatt, Broschüre und Plakat“ seien als Aufklärungsmittel entwertet, Lichtbild und Film hingegen „die entscheidenden Propagandamittel der Zukunft“, zumal „die Massen dem Film geradezu verfallen“ seien und „durch ihn am besten ergriffen werden“.<sup>38</sup>

37 Vgl.: Lampe, Felix: Der Film in Schule und Leben (Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart 9). Berlin 1924.

38 Zentrale für den Heimatdienst: Regierung und Film. Druck, Berlin, den 12. September 1919. Akten betreffend Filmangelegenheiten, Alte Reichskanzlei. Bundesarchiv Berlin, Bestand R 43 I/ 2497, Blatt 142–145.

Zwei Wege standen der Regierung offen, ihr Vorhaben zu verwirklichen: Zum einen konnte sie die initiale personelle Zusammensetzung der Organisation bestimmen, die dazu auserkoren war, die Privatisierung des Bild- und Filmamtes abzuwickeln. Vereinfacht gesagt, erfolgte dieser Prozess durch die Überführung des Amtes in eine Aktiengesellschaft. Aus dem „Bufa“ wurde die „Ufa – Universum Film AG“. In deren Kulturfilmabteilung arbeiteten zahlreiche Personen weiter, die bereits 1917 mit der Herstellung von Propagandafilmen betraut worden waren.

Das naheliegende Mittel, Filme durch Zensur zu beeinflussen, schied hingegen aus. Die Weimarer Republik war eine Demokratie, es herrschte Meinungsfreiheit. Zensiert wurden Filme lediglich, wenn sie Gewalt verherrlichten, zu kriminellen Handlungen anstifteten oder wenn sie als sittengefährdend galten.<sup>39</sup> Wie unabhängig die Zensurstellen waren, bewies ausgerechnet einer der ersten Lehrfilme der Ufa, der weitgehend noch unter der Ägide des Bild- und Filmamtes entstanden war, und der sich mit der Wiederehrtüchtigung von Körperbehinderten befasste. Er wurde von der politisch unabhängigen Berliner Zensurstelle aufgrund der Darstellung unbekleideter Kinder mit Vorführverboten belegt.

Anders als der Filmkritiker Aros sah Bildstellenleiter Felix Lampe den Krieg als „Wiege des Lehrfilms“, wie aus seiner historischen Darstellung hervorgeht:

„Schon im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts kamen besonders aus Frankreich belehrende Bildstreifen geographischen, zoologischen, technologischen Inhalts zu uns, und vereinzelt wurden auch bei uns schon solche hergestellt, dann in gesonderten Schülervorstellungen in Lichtspielhäusern gezeigt, zum Teil in Einvernehmen mit der Lehrerschaft und unter Förderung seitens der Schulbehörden. Am großzügigsten kaufte das während des Krieges begründete Bild- und Filmamt belehrende Bildwerke auf oder nahm sie selbst auf: Es sollte der laufende Bildstreifen die Truppen draußen anregend beschäftigen und von den Gedanken an den Kampf ablenken, ebenso dem heimischen Volk durch geeignete Aufnahmen eigene Anschauung über den Front- und Seekrieg vermitteln und die zuversichtliche Stimmung erhalten.“<sup>40</sup>

Lampe berichtet weiter, dass nach Ende des Kriegs das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht die Bestände des Bild- und Filmamtes im Auftrag des preußischen Kultusministeriums mit der Fragestellung durchsucht hätte,

<sup>39</sup> Umso mehr wurde das auf den Druck der Nationalsozialisten verfügte Verbot des US-Spielfilms *Im Westen nichts Neues* im Sommer 1931 als Skandal aufgefasst.

<sup>40</sup> Lampe, Felix: *Der Film in Schule und Leben* (Schule und Leben. Schriften zu den Bildungs- und Kulturfragen der Gegenwart 9). Berlin 1924, S. 12.



um Filme zu identifizieren, die „als Lehrmittel für Schulen geeignet seien“.<sup>41</sup> Das Ergebnis sei ernüchternd gewesen, „Anschauungsstoff sei eine Menge vorhanden, es bedürfe allerdings erst einer pädagogischen Formung“.<sup>42</sup> Der Erdkundelehrer Felix Lampe schritt selbst zur Tat. Den von ihm selbst konzipierten Sechs-Akter „Die Alpen“ präsentierte er als Idealtypus, als „ersten großen einheitlichen deutschen Lehrfilm“. Zwischentitel sollten der Zusammenfassung des Geschauten dienen und sich an die jeweiligen Vorkenntnisse der Schüler „anschmiegen“.<sup>43</sup> Lampes textlastiger Prototyp des deutschen Lehrfilms machte Schule. In den „Dresdner Neuesten Nachrichten“ verhohnepiepelte Kurt Tucholsky unter seinem Pseudonym Peter Panter die ganze Gattung als „Lesefilm“ und schrieb den Produzenten ins Stammbuch: „Was sich bildlich nicht ausdrücken lässt, passt nicht zum Film, ist unfilmisch, ist konstruiertes Zeug, ist Literatur – aber nicht Film“.<sup>44</sup> Lampe dagegen schwärmte von der Möglichkeit, komplexe Grafiken, Statistiken und Diagramme durch „strichweises werden der Zeichnung [...] vor den zuschauenden Augen [zu] erschaffen“.<sup>45</sup> Der Lehrfilm-Pädagoge unterstellte eine neugierige Spannung auf das Ergebnis, „das Gezeigte [...] prägt sich deshalb den Gedächtnis tiefer ein“.<sup>46</sup> Der Trick mit den sich langsam aufbauenden Diagrammen nach Vorbild des Alpen-Films wird zum ermüdend-didaktischen Markenzeichen der frühen Ufa-Kulturfilme, das durch Viragierung, d.h. durch die chemische Einfärbung der Sequenz, bunt hervorgehoben wurde. In der Synthese, dem Zusammenfügen der Bilder, der Kurven und der Textelemente, bestehe, so Lampe, die schöpferische Leistung der Seele. Der Tonfilmponier Guido Bagier definierte das Genre treffend, als er im Jahr 1928 konstatierte, der Kulturfilm sei eine Kombination von Lehr- und Propagandafilm.<sup>47</sup>

In Analogie zum Kulturfilmausschuss vergab die lose dem preußischen Unterrichtsministerium assoziierte Bildstelle auch Lehrfilmzertifikate. Die dort ehrenamtlich tätigen Pädagogen taten alles, um ihre filmische Deutungshoheit über die Themen „Heimat“ und „Hygiene“ zu zementieren: Sie regten die Produktion von Filmen an – Produzenten konnten sich der Zertifizierung der von der Bildstelle angeregten Filme gewiss sein –, sie unterstützten Schulen bei der Anschaffung von Vorführgeräten, gaben Lehrfilm-Kataloge heraus, organisierten den Verleih und suchten in Beiträgen für pädagogische

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd.

44 Panter, Peter. Der Lesefilm. Dresdner neueste Nachrichten Nr. 141, vom 29.05.27.

45 Lampe (1924), S. 13.

46 Lampe (1924), S. 13.

47 Vgl. Bagier, Guido: Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? Was wird? Stuttgart 1928, S. 67f.

**AEG**  
**VORTRAGSMASCHINE**  
**„LEHRMEISTER“**  
 MIT STILLSTANDSVORRICHTUNG

UNBEDINGT FEUERSICHER  
 DURCH VENTILIERENDE HINTERBLENDE  
 UND WASSERGEKÜHLTE KUVETTE  
 ALLE GETRIEBE IN OEL GEKAPSELT

**KRUPP /**  
**ERNEMANN**

**Schul-**  
**Kinos**

für Film- und Dia-Projektion mit  
 Stillstand-u. Rücklaufeinrichtung  
 mit Scheinwerfer, Glühlampe,  
 3 1/2 m breite, gut stehende,  
 flimmerfreie Bilder. Vor-  
 führung in vielen Ländern **ohne Kabine**

Die Adresse unserer nächstgelegenen Wiederverkäufer, bei denen  
 Schul-Kinos zu besichtigen sind, teilen wir auf Anfrage gern mit

Ausführliche Prospekte kostenfrei

KRUPP-ERNEMANN, DRESDEN 198

Fig. 4 und 5: Filmprojektoren für Schulvorführungen. Werbung aus dem Jahr 1926.

Fachzeitschriften die Zweifel jener Lehrer zu zerstreuen, die antizipierten, an ihren Schülern werde der durch den Film zu vermittelnde Stoff genauso vorbei ziehen, wie die projizierten Bilder.<sup>48</sup>

1927 griff der Filmkritiker Aros nunmehr offen die privatwirtschaftlichen Verstrickungen der Bildstelle an, die als Zertifizierungsbehörde über die Steuerfreiheit ihr genehmer Filme entschied, einen eigenen Verleih betrieb, und deren Leiter als Produzenten, Drehbuchautoren und Berater auftraten. Offen brach in der Folge ein Konflikt zwischen Kinobetreibern und der Schulkino-bewegung aus, durch den wir einiges über die Praxis der Kinovorführungen für Kinder erfahren. Schulvorführungen fanden in Lichtspielpalästen und Kellerkinos, in Chemiesälen und Dorfschulen statt. Die Zeitschrift *Bildwart* stellte Projektionsapparate vor, die von den Produzenten mit Namen versehen wurden, die unzweideutig auf die Zielgruppe schließen ließen, und zu deren Anschaffung das Publikationsorgan den Schulen riet. Arbeitslos wurden viele jener Vortragsreisenden, die wie die alten Wanderkinobetreiber mit Projektoren und Lehrfilmprogramm durch Städte und Dörfer von Schule zu

<sup>48</sup> Eine Zusammenfassung der Entstehungsgeschichte der Bildstelle findet sich bei. Keitz, Ursula von: Wissen als Film. Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilm. In: Kreimeier, Klaus; Ehrmann, Antje; Goergen, Jeanpaul (Hg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2. Weimarer Republik. 1918–1933. Stuttgart 2005, S. 120–150, dort S. 126–129.

Schule zogen und Filme, begleitet von belehrenden Vorträgen, aufführten. Sie wurden von Spezialisten abgelöst, die nur ihre Filmrollen im Gepäck trugen. Der Streit, ob sie dazu berechtigt seien, 20 oder 50 Pfennige Eintritt pro Schüler zu kassieren, füllt ebenfalls die Ausgaben der Zeitschrift *Bildwart*. Mit solch niedrigen Eintrittspreisen konnten Kinobetreiber in der R-Markzeit nicht aufwarten. Sie beschwerten sich offen über die Praxis, aus Gründen der Steuerermäßigung unattraktive Filme volksbelehrenden Charakters in ihr Programm aufnehmen zu müssen, und mit diesen Vorführungen dann auch noch mit den komplett steuerbefreiten Schulveranstaltungen in Konkurrenz zu treten.

Besonders in den Sommermonaten, wenn Biergärten und andere Vergnügen vom Kinobesuch ablenkten, herrschte Flaute in den Lichtspielhäusern. Vom Konkurs bedroht, baten viele Vorführer die Stadtverwaltungen um eine sommerliche Steuerermäßigung, die in der Regel 30 Prozent des Umsatzes betragen sollte. Ein Kinobetreiber aus Jena beschwerte sich in der Zeitschrift *Der Film. Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie*, seiner Bitte um Steuererleichterung habe die zuständige städtische Behörde nur kühl entgegnet: „Wenn Sie wirklich schließen, so ist das ganz gut, dann können wir wenigstens das Lehrkino auf die Beine bringen.“<sup>49</sup> In Jena oblag dem Rat der Stadt die Festsetzung der Lichtspielsteuer, aber dieselbe Instanz organisierte auch die städtischen Lehrfilmveranstaltungen. Dieses Prinzip herrschte in vielen Gemeinden.

In Jena eskalierte der Konflikt. Valentin Widera, der Betreiber des 800 Plätze zählenden „Palast-Theaters“ am Unteren Markt, sah sich in die Ecke gedrängt und bat seinen Dachverband um Hilfe. Die Theaterbesitzerorganisation beantragte bei den großen Verleihfirmen, eine Filmsperre für das Jenaer Lehrkino zu erwirken.

Mit schöner Regelmäßigkeit kritisierte die Berliner *Weltbühne*, was dem Publikum in Deutschland in der Rubrik „Kultur- und Lehrfilm“ vorgesetzt wurde. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg machte sich Kurt Tucholsky einen Spaß daraus, in seinen Filmbesprechungen die Reaktionen des Publikums zu protokollieren und es so den Zuschauern zu überlassen, den Gehalt der lehrreichen Vorfilme zu bewerten:

„Als ich in den dunklen Raum trat, steckte sich gerade unter Harmoniumbegleitung ein junger hoffnungsvoller Arzt an einem Diphtheritiskind an, die Hauskapelle wimmerte, alte Mimen standen mit hängenden Trauerbacken um das Bett des Sterbenden, und hinter mir faßte ein Kind

<sup>49</sup> Zitiert nach Hübschmann, Paul: Eine rigorose Stadtverwaltung. In: *Bildwart* 3 (1925), S. 185–187, hier S. 186.

die Quintessenz des Dramas in die Worte zusammen: ‚Au weh, Mutta! Ick mecht aba keene Fteritis nich ham ...‘.<sup>50</sup>

Neben Tucholsky brandmarkte insbesondere der *Weltbühnen*-Autor Rudolf Arnheim über mehrere Jahre hinweg die undurchsichtige Rolle der preußischen Bildstelle. Unter dem Titel *Der Film und seine Stiefmutter* beschrieb er sehr treffend all die offensichtlichen Nachteile, die vor allem die „Städtefilme“ der Zeit charakterisierten:<sup>51</sup>

„Nicht einmal der Lehrfilm hat es leicht. Unter der Vorzensur hat er nicht zu leiden, aber als Ausgleich gibt es den Lampe-Ausschuß. [...] Er führt seinen Namen nach seinem Leiter, dem Professor Lampe vom Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. Unter dem Vorsitz dieses Mannes tagen Kommissionen, in denen Lehrer die Majorität innehaben und die darüber entscheiden dürfen, ob ein Film ‚volksbildend‘ ist, beziehungsweise ob er künstlerischen Wert hat; der ‚Lampeschein‘ bringt Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer. Es liegt nun für den Produzenten praktisch so, daß ein Kulturfilm kaum beim Verleih unterzubringen ist, wenn er nicht den Lampeschein hat, und aus diesem Grunde kommen die meisten Kulturfilme vor den Lampe-Ausschuß. Hier nun toben sich die Pädagogen aus, hier regiert eine Lehrbuchpedanterie, die jedem frisch und originell gemachten Film zum Verderben wird. Fliegt in einer symbolischen Szene ein Wappenvogel durch die Luft, so sehen sich die Jugenderzieher an, ob die Krallenstellung vorschriftsmäßig und ob die Tageszeit, zu der der Flug vonstatten geht, auch mit dem Brehm vereinbar ist. Sie verlangen vom Lehrfilm einen schematischen Aufbau, eine kleinliche Ausführlichkeit, die zur Langeweile führt, sie fangen da an zu verdammen, wo der Filmfreund aufschaut und sich freut. Aus diesem Grunde sind die Leute vom Kulturfilm gezwungen, belehrenden Stumpfsinn zu fabrizieren: erst wird ein Stadtpanorama gezeigt, damit man auch deutlich sieht, daß die Kirche im Dorfe bleibt, und dann die Kirche solo (mit Angabe des Erbauungsjahrs im Zwischentitel) und dann das Rathaus, aber beileibe nicht in extravaganten Bildausschnitten oder Einstellungen und beileibe nicht ‚modern‘ montiert, nein, alles hübsch nach der Reihe, und wenn ein Karnickel auf der Leinwand erscheint, so muß eine Inschrift folgen: ‚Schon während der Regierung Ameno-

50 Ohne Autorenanzeige: Moritz Napoleon. *Die Schaubühne* 9 (1913), Band 1, S. 791–793, hier S. 791.

51 Einige, etwas spätere Beispiele von Städtefilmen, wie Arnheim sie inkriminierte finden sich bei: Goergen, Jeanpaul: Behagliche Schönheit. Ufa-Städtefilme der 30er Jahre. In: *Filmblatt*, 2. Jahrgang, Nr. 6, Winter 1997, S. 4–6

phis IV. diene Meister Lampe den Ägyptern als wohlschmeckende Nahrung.‘ Sonst findet Meister Lampe das nicht volksbildend.“

Pflichteifrig sprang der Schriftleiter des *Bildwarts* Walther Günther dem Vorsitzenden der preußischen Bildstelle zur Seite und nannte Arnheims Glosse „an den Haaren herbeigezogener Humor“, um dann auf mehreren eng gedruckten Seiten zusammenzufassen, welche orthographischen Fehler die Bildstelle in ihrem Alltagsgeschäft aus den Zwischentafeln tilgen müsse. „Noch immer weiß niemand, den Bindestrich zu gebrauchen. Stenodamen können das sowieso nicht. Noch immer werden Satzzeichen als Glücksspiel gebraucht“, echauffierte sich Günther, „zum Schluß ist wieder die Volksschule daran schuld, weil das kleine Mädchen, das an der Titeldruckmaschine ohne Duden und sonstige Hilfsmittel die maschinengeschriebenen Titel in den Druck überträgt, nicht ahnt, daß ein Känguruh sich mit u schreibt.“<sup>52</sup>

Solche Feinheiten waren es nicht, die Arnheim störten. Ihm ging es um die mangelnde Legitimierung eines Gremiums, das sich anmaßte, die künstlerische Qualität von Filmen zu beurteilen. Drei Jahre später, inzwischen war Walther Günther Leiter der Bildstelle, legte Arnheim nach. Die Bildstelle hatte Heinrich Hausers Film *Chicago*<sup>53</sup> mit den Worten „das wirre Durcheinander des Ganzen ist ein typisches Beispiel dafür, wie ein Lehrfilm nicht sein soll“, zurückgewiesen. Arnheim kommentierte: „Das Papier vibriert. Den Herren zittert die Lippe. Der Film wird nicht nur abgelehnt, nein, er ist eine Zumutung, ein Tiefschlag in die edelsten Weichteile der Pädagogik“. „*Paukerfilme*“ hatte Arnheim seinen Weltbühnen-Artikel betitelt. In „alter Unfrische“ blühen die Lehrfilme, schrieb er, „das Kinopublikum liebt sie nicht. Es frißt sich durch sie hindurch wie durch einen Grützewall, um ins Schlaraffenland der Harry Piel und Lilian Harvey zu gelangen.“ Der Günther-Ausschuss trage „ein gut Teil Schuld daran, daß die meisten Kulturfilme so langweilig ausfallen“. Jede moderne Form der Darstellung – lebendiger, eleganter Schnitt, demonstrative Kameraführung, fesselnde Einstellungen – interpretiere der Ausschuss als „ästhetische Mätzchen“: „Die Volksbildner mögen das nicht. Langeweile gehört für sie zur Würde des Unterrichts.“<sup>54</sup>

Die feuilletonistische Auseinandersetzung mit dem Lehrfilm soll aber nicht darüber hinweg täuschen, dass auch ernste, politisch motivierte Kritik existierte. „Die Bedeutung des Films für die bürgerliche Gesellschaft ist im stetigem Steigen begriffen“, schrieb 1923 die Zeitschrift *Das proletarische Kind* in einem Überblicksartikel über die *Schulkinobewegung in den kapitalistischen Ländern*. Die Schulkinobewegung

52 Ohne Autorengabe: Tagebuch. In: *Bildwart* 7 (1929), S. 639–659, hier S. 642–647.

53 Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago. R: Heinrich Hauser, D 1931, ca. 70 Minuten.

54 Arnheim, Rudolf: *Paukerfilme*. In: *Die Weltbühne* 28 (1932), Band 1, S. 185–187.

„ist umso gefährlicher, als in den seltensten Fällen eine direkte offene politische Propaganda betrieben wird. Die Gefahr liegt in der raffinierten Anpassung an die kleinbürgerlichen Instinkte, die noch in dem überwiegenden Teil des Proletariats vorhanden sind. Der Wirkungskreis des Kinos in der gewöhnlichen Form der ‚Lichtspiele‘ ist schon ein sehr großer. Das weiß jeder. Doch der von diesen ‚Theatern‘ ausgehende Einfluß auf ‚das Volk‘ genügt der herrschenden Klasse nicht, und sie geht ganz systematisch dazu über aus dem Kino ein großzügig organisiertes Propagandainstitut zu machen. Die Bürger sprechen dann von der ‚kulturellen Bedeutung‘ des Laufbildes.“<sup>55</sup>

Die an kommunistische Lehrer gerichtete Zeitschrift publizierte einen vergleichenden Überblick der finanziellen Ausstattungen der Lehrkinos in Deutschland, Frankreich und der Schweiz. In Deutschland, so die Zusammenfassung, sei die Schulkinobewegung überwiegend ein Projekt von Städten, Gemeinden und Kultusbehörden. In Frankreich sei ein Schulterschluss des Unterrichtsministeriums mit der Filmproduktionsgesellschaft Gaumont S. A. und dem Verlag Hachette zu beobachten.<sup>56</sup>

Auch von professioneller Seite kam leise Kritik am Zuschnitt der deutschen Lehrfilme. Den Berliner Industriefilmer Arthur Lassally störte die Oberflächlichkeit populärer Belehrungsfilme, die nach dem 20 Jahre alten Muster französischer Pathé-Produktionen erstellt seien. „Gar keine Belehrung durch das Kino ist besser“, schrieb er 1925.<sup>57</sup> Lehrfilme, die „mit einem Auge nach dem Kintopp schielend“ produziert würden, dienten in seinen Augen der „Verbreitung und Förderung der Halbbildung“.<sup>58</sup> Da Kinobesitzer gerade die „Popu-Lehr-Filme“ bestellen würden, forderte er die strikte Trennung von Lehr- und Unterhaltungsfilm: Der Lehrfilm diene der Bildung, nicht dem Vergnügen! Die „Abkehr vom Kinotheater“ stünde der Lehrfilmindustrie besser zu Gesicht als die Rolle des „Konzessionsschulzen“.<sup>59</sup> Als Verfasser eines Lehrbuchs für Betriebskinematographie, das als „früheste und wichtigste Quelle zur Geschichte des Industriefilms“ gilt,<sup>60</sup> fordert der Ingenieur Lassally einen klaren und übersichtlichen Aufbau von Lehrfilmen. Der Pathos der Kulturfilme und die offensichtliche Tendenz, ein Kinopubli-

55 Ohne Autor: Die Schulkinobewegung in den kapitalistischen Ländern. In: Das proletarische Kind 3 (1923), S. 17–20.

56 Ebd., S. 19.

57 Lassally, Arthur: Lehrfilm – Populärfilm. In: Bildwart 3 (1925), S. 624–625, dort S. 624.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Heymer, Anna; Vonderau, Patrick: Industrial Films. An Analytical Bibliography In: Hediger, Vinzenz; Vonderau, Patrick (Hg.): Films that Work. Industrial Film and the Productivity of Media. Amsterdam 2009, S. 405–462, hier S. 446.

kum mit psychologischen Tricks von einem Verhalten überzeugen zu wollen, kritisierte er scharf.<sup>61</sup> Im Juni 1939 emigrierte Lassally nach Großbritannien; sein 1926 geborener Sohn Walter sollte später berühmt werden. Er erhielt 1965 einen Oscar für die beste Kamera in *Alexis Sorbas*.

Dass die für Schulvorführungen zugelassenen Lehrfilme – bei allen Unzulänglichkeiten, die umgetitelt Werbefilme mit sich brachten – viel mehr noch als die zertifizierten Kulturfilme bisweilen einer wohlgeplanten, staatlich kontrollierten Beeinflussung dienten, offenbarte sich vor allem an den politischen Brennpunkten des Reichs. Das galt insbesondere auf linksrheinischem Gebiet. In den Französisch besetzten Gebieten stand der politische Zweck der Lehrfilmvorführungen auf exemplarische Weise im Vordergrund. Das galt vor allem für die Pfalz, die nominell zu Bayern gehörte, aber weite Teile der Bevölkerung fühlten sich eher Frankreich verbunden. Intensive Propagandarbeit, die von Mannheim und Heidelberg aus organisiert wurde, sollte die separatistische Stimmung eindämmen. Im Januar 1922 wurde die Gründung einer Bezirkslichtbildstelle der Pfalz durch das Münchener Unterrichtsministerium angeordnet. Die Lehrfilmstelle in der Kaiserslauterner Hackstraße 11 konnte die aus Bayern zur Verfügung gestellte Infrastruktur jedoch nicht in gewünschten Umfang nutzen:

„Bei der fast völligen Abschließung unserer Pfalz vom rechtsrheinischen Ufer war nun weder der Bezug von Lichtbildern noch Filmen möglich, ebenso eine Verständigung mit den Münchner Stellen fast ganz unterbunden“,<sup>62</sup> schrieb der mit der Leitung der Kaiserslauterner Bildstelle betraute Lehrer Peter Turgetto (1882–1960). Es sei ihm dennoch gelungen, „die Lichtbildsache“ auszubauen und „ein Lehrfilmprogramm aus dem rechtsrheinischen Gebiet herüberzubekommen“. In Kaiserslautern wurden eigene Filme angeschafft, ein eigener Verleih entstand. Hatten die Pfälzer Schulen bis Januar 1922, d.h. vor Beginn der aus Bayern organisierten Propagandaaktivität, noch mit einer einzigen, nachträglich elektrifizierten Vorführmaschine gearbeitet, wurde nun in die technische Infrastruktur investiert. Innerhalb von zwei Jahren entstand eine Organisation, der zwölf Landgemeinden, vier Lehrfilmstellen und neun Vereine angehörten. Sie stellte sicher, dass zumindest in den Schulen die Filmhoheit durch Inhalte aus dem Reich – und insbesondere aus Bayern – bestimmt wurde. Turgetto, der, ähnlich wie Günther später in Berlin, 1934 von den Nationalsozialisten mit der Leitung der Kaiserslauterner Bildstelle betraut wurde, legte ein umfangreiches Archiv an. Die Filme wurden zwar

61 Ramon Reichert ist dagegen der Ansicht, Lassally habe Zuschauer im „Sinne einer Psycho-technik“ beeinflussen wollen. Vgl. Reichert, Ramon: Im Kino der Humanwissenschaften. Studien zur Medialisierung wissenschaftlichen Wissens. Bielefeld 2007, S. 140.

62 Turgetto, Peter: Lichtbild und Kulturfilmarbeit in der Pfalz. In: Bildwart 3 (1925), S. 188–191, hier S. 189.

im Krieg zerstört, sein Fotoarchiv jedoch bildet den Grundstock des Medienzentrums Kaiserslautern.<sup>63</sup>

### Vorführexperimente

Bemerkenswert sind die zahlreichen Vorführexperimente, in denen die Wirkung von Filmen auf Kinder evaluiert wurde. Schulvorführungen boten fast nach Belieben Gelegenheit, das unfreiwillige Publikum vor und nach der Aufführung zu befragen. Das machte Kinder, die doch angeblich als ein vom Film sträflich vernachlässigtes Publikum galten, zum beliebten Objekt kommerzieller und wissenschaftlicher Untersuchungen. Es überrascht kaum, dass der oberste Pädagoge der Bildstelle, Felix Lampe, Untersuchungen die Aussagekraft absprach, deren Ergebnisse den Bildungswert von Schulvorführungen verneinten. Für den ehemaligen Geographielehrer kam es darauf an, *wie* ein Film zur Wissensvermittlung eingesetzt wurde. Lampes Ideal war ein Stoff, der berührte, und der geeignet war, unterschiedliche Altersgruppen bei ihrem jeweiligen Wissensstand ‚abzuholen‘ – ein Ziel, das nur durch das Zusammenwirken von Lehrer und Filmvorführung erreicht werden könnte.

Mit dem Aufkommen des Tonfilms schien sein Konzept angezählt zu sein. Dass es, gerechnet ab der technischen Durchsetzung des Tonfilms im Jahr 1928, gerade in Deutschland noch Jahrzehnte dauern sollte, bis Lampes Modell von der durch einen Pädagogen individuell vertonten Stummfilmvorführung im Unterricht abgelöst werden sollte, ist auf einen banalen Grund zurückzuführen. Ab 1933 erhielt das Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda die Oberhand über alle in Deutschland zugelassenen Filme. Der daraufhin entstehende Konflikt zwischen Propagandaminister Goebbels und dem Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung, Bernhard Rust, wurde dahingehend gelöst, dass die vom Erziehungsministerium verantworteten Filme stumm zu sein hatten.<sup>64</sup> Da Kurrikula und Lehrbücher auf die über Kreisbildstellen verteilten Filme der Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (ab 1945 Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht) abgestimmt waren, blieb die Stummfilmprä-

<sup>63</sup> Informationen zur Geschichte des Medienzentrums Kaiserslautern finden sich auf der Seite: [www.mzkl.de](http://www.mzkl.de).

<sup>64</sup> Das galt auch für die Filme aller anderen Ministerien und Parteiorganisationen. Zu den Unterrichtsfilmern der NS-Zeit, vgl.: Rost, Karl Ludwig: Sterilisation und Euthanasie im Film des ‚Dritten Reiches‘. Nationalsozialistische Propaganda in ihrer Beziehung zu rassenhygienischen Massnahmen des NS-Staates. Husum 1987. Ewert, Malte: Die Reichsanstalt für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht. (1934–1945). Hamburg 1998. Budde, Christian: Kurt Gauger (1899–1957): Psychotherapeut, Filmschaffender, Literat. Hamburg 2014.



sensation bis Mitte der 1980er Jahre fester Bestandteil des westdeutschen Biologieunterrichts.

Mit der Bedeutung der Kombination aus Filmvorführung und Didaktik befassen sich zahlreiche Studien der 1920er Jahre. Lampe, der mit *Die Alpen* einen gediegenen Erdkundefilm vorgelegt hatte, berichtet, dass aus einer Klasse achtjähriger Berliner Volksschüler nur zwei Kinder die Handlung des Bergfilms *Wunder des Schneeschuhs* korrekt hätten wiedergeben können. Der von Siegfried Kracauer hoch gelobte Film der Freiburger „Berg- und Sportfilm GmbH“ präsentierte Landschaft, Volkskunde und Kultur nicht als Unterrichtsstoff, sondern als Kulisse für spektakuläre Aufnahmen von Wintersportlern.<sup>65</sup> Die Rezeption des Films – Begeisterung auf der Seite von Publikum und Feuilleton, indigniertes Unverständnis bei den Filmpädagogen – dokumentiert anschaulich die gegensätzlichen Auffassungen von Sinn und Ziel des Dokumentarfilms. Während die Kunstkritiker Bildfolgen, Kamerafahrten und Bewegungsabläufe unmittelbar erleben wollten, hatten die durch den Film vermittelten Eindrücke nach Ansicht der tonangebenden Vertreter der preußischen Bildstelle ein pädagogisches Ziel zu verfolgen. Das schlug sich massiv in den zeitgenössischen Produktionen nieder.

Als sei er Teil der Handlung – so sollten ein Zuschauer die Filme der Avantgarde erleben: Selbst vor das schwindelerregende Hochhaus treten, wie in dem zu Rudolf Arnheims Ärger abgelehnten *Chicago*-Film, selbst den Abhang herunterschließen, wie in *Wunder des Schneeschuhs*. Orthodoxe Lehrfilmpädagogen lehnten diese Form der Introspektion ab. Der Film hatte der Vermittlung eines Stoffes zu dienen. Sein Gegenstand war von außen zu betrachten, er sollte memoriert werden. Das Spiel mit der Illusion einer Deixis (ein Geschehen wie im Hier und Jetzt zu erleben), das konnte der solide deutsche Lehrfilm nicht gebrauchen. Er musste jedes seiner Bilder erklären und einordnen. Diese Leistung den Zuschauern zu überlassen, wurde als fahrlässig angesehen.

Ein Experiment ganz nach dem Geschmack von Felix Lampe variierte im Dezember 1923 die Mitwirkung des Publikums. Die Kinder der Angestellten der Filmproduktionsfirma *Delac* bekamen 1923 den Weihnachtsfilm *Der verlorene Schuh* vorgeführt. Zufällig, so wie sie im Kino eintrafen, wurden die Kinder auf zwei gleichartige Räume verteilt. Vor der Vorführung spielte ein Geiger in beiden Kinosälen Weihnachtslieder. Dann wurde – ohne musikalische Begleitung – der stumme Film abgespult. In einem Saal verfolgten die Kinder die Vorführung ohne Geräusch, „andächtig“ und bei „Totenstille“, in dem anderen Saal animierte eine Lehrerin die Kinder dazu, lauthals Weihnachtslieder zu singen. In Lampes Augen bewies die unterschiedliche

<sup>65</sup> Gut dokumentiert sind die positiven Kritiken Siegfried Kracauers und der Ski-Journalistin Vera Bern auf den Internetseiten <http://www.filmportal.de/node/14305/material/662715>.

Reaktion der Kinder den Wert pädagogischer Begleitung.<sup>66</sup> Lehrer mussten nach seiner Ansicht Anknüpfungspunkte zu der Erfahrungswelt der Kinder herstellen.

Auch wenn ein Lehrfilm außerhalb des schulischen Kontextes im Kino präsentiert werde, entscheide das Begleitprogramm über seine Qualität, so Lampes Auffassung. Daher distanzierte sich die Bildstelle sehr deutlich von dem Verriss eines Beethoven-Films, den die Kritik als „Potpourri beethovenscher Musik“ in Verbindung mit der überzeichneten Darstellung des Komponisten bemängelt hatte. Der *Bildwart* schrieb: „Der Veranstalter hat Möglichkeiten zur Hebung der Filmwirkung. Es wäre eine Bankrotterklärung, wenn diese liebevolle Tätigkeit am Film hier nicht mit berechnet würde.“ Mit anderen Worten: Auch ein schlechter Film war durch umsichtige Vorführung zu retten. Das Erfordernis, Stummfilme mit jedem Beiprogramm neu inszenieren zu müssen, begünstigte die Anpassungsfähigkeit des Lehrfilms auf sein Publikum.

In der südlich des Schwarzwalds gelegenen Stadt Waldshut ließ ein Lehrer durch Schüler einer fünften Klasse am Realgymnasium die didaktische Qualität eines Lichtbildvortrags mit einer Filmvorführung zum selben Thema vergleichen. Die in Auszügen publizierten Aufsätze der Schüler attestierten dem Film „lebhafter“, „anschaulicher“, „begreiflicher“ und „lebendiger“ zu sein.<sup>67</sup>

In anderen Studien rückte das allgemeine Umfeld der Vorführungen unfreiwillig in den Vordergrund, wie aus dem folgenden Beispiel hervorgeht.

Im November 1921 wurden 700 Berliner Kinder in den Tauentzin-Palast am Bahnhof Zoo geführt, um der Uraufführung der Märchenfilme *Elfenzauber* und *Hänsel und Gretel* beizuwohnen. Die Vorführung war umsonst, die Zuschauer wurden lediglich verpflichtet, über das Gesehene zu schreiben. Zum Bedauern des Veranstalters fehlte den eingesandten Aufsätzen „viel zu wirklichem Wissenschaftswert.“<sup>68</sup> Viele Kinder berichteten nicht über die vorgeführten Filme, sondern ausschließlich über die Musik und über das prächtige Kinogebäude. Sie schilderten, wie sie sich im Prenzlauer Berg am Bahnhof Schönhauser Allee mit ihren Mitschülern versammelten, um in den noblen Westen zu fahren, und sie beschrieben das schöne Gebäude, den großen Leuchter, „und die Treppen waren aus Marmor.“<sup>69</sup> Ein Mädchen schrieb: „In solch schönem Kino mit Marmortreppen(,) den schönen Teppichen und den Kronleuchtern bin ich noch niemals gewesen und werde auch nie wieder

66 Lampe 1924, S. 22.

67 Scharschmidt, Otto: Schülereindrücke vom Film und Stehbild. In: *Bildwart* 7 1929, S. 360–363.

68 Günther, Walther: Kinderurteile. In: *Bildwart* 1 (1923), S. 129–134, hier S. 134.

69 [Mädchen 13 Jahre], zitiert nach: Ebd S. 130

kommen.“<sup>70</sup> In Notzeiten, so protokollierte eine zeitgleiche Beobachtung aus Kinosälen, richtete sich mitunter die Aufmerksamkeit auf die Nahrungsmittel, die die Protagonisten auf der Leinwand zu sich nahmen: „Mutter(,) die essen ja Rotkohl!“.<sup>71</sup>

Jugendliche setzen sich mitunter aber auch gegen die ihnen vorgesetzten Belehrungen zur Wehr. Der Besitzer des Schönenberger Kinos *Alhambra* hatte im November 1929 einen Saal an einen Bergbauingenieur vermietet, der als selbständiger Vortragsreisender im Auftrag von Schullektoren kostenpflichtige Vorführungen anbot. Bald nach Beginn seines Vortrags wurden die etwa 200 Kinder unruhig, verließen die Plätze und forderten das Eintrittsgeld zurück. Die völkisch konservative Zeitschrift „*Der Türmer*“ schrieb, das Lichtspiel habe dem „proletarischen Treiben“ der Kinder missfallen, woraufhin sie den Vortragenden mit abgebrochenen Stuhlbeinen hätten verprügeln wollen und ausgedrehte Glühbirnen nach ihm geworfen hätten. Geendet habe die Auseinandersetzung mit der Zerstörung des Mobiliars. Auf Nachfrage der Bildstelle stellte der Kinobetreiber den Schaden dagegen als „unbedeutend“ dar. Es seien nur das Buffet umgestoßen und ein paar Plakate abgerissen worden.

### Zusammenfassung

Filme für Kinder – unter dieser Rubrik wurden im späten Kaiserreich und in der Zeit der Weimarer Republik Filme versammelt, die höchst unterschiedlichen Ursprungs waren. Es fanden sich Märchenfilme darunter, die poetischen Silhouetten-Filme Lotte Reinigers, Humor und Klamauk, des Produktnamens beraubte Werbefilme, Städtefilme (mit der Kirche im Dorf), mitunter groteske Gewaltdarstellungen von erdrosselten Missionaren sowie eine kleine, aber wachsende Zahl von Filmen, die ausschließlich für den Schulunterricht produziert worden waren. Gemeinsam war all diesen Filmen, dass sie ab 1920 von Pädagogen zweier Bildstellen, einer in München und einer in Berlin, geprüft und zum Zweck der Jugendvorführung zugelassen worden waren. Anders als bei den Zensurbeschlüssen stand bei diesen Entscheidungen nicht ein „*nil nocere*“ im Vordergrund, d.h. die Filme wurden nicht danach beurteilt, ob sie der Seele der Kinder Schaden zufügen konnten. Auf die Beschwerde eines Vaters, sein Sohn habe seit der Vorführung eines Kriegsfilms Schlafstörungen, wurde entgegnet, die Zertifizierung von Filmen könne Kinder mit Hang zur Psychopathie nicht berücksichtigen. Wichtigstes Kriterium war das didaktische Potenzial eines Films. Während die behördlich genehmigten Jugendvorführungen ein Kinoprogramm förderten, das sich aus

70 [Mädchen 12 Jahre], zitiert nach: Ebd.

71 Lampe 1924, S. 22.

kurzen, spektakulären, aber unverfänglichen Sequenzen zusammensetzte, förderte die Einflussnahme der Bildstellen die Produktion von Filmen einheitlicher Form, die bei Kritikern und Publikum eher auf Ablehnung stießen. Die Auswahl aber trafen die Kinobetreiber: Zur Verbitterung der Filmpädagogen wählten sie, was ihrer Ansicht nach geeignet war, das Publikum zu amüsieren. Schule und Kino blieben getrennte Welten.