

die zugleich den ersten Vorstand bildeten. Die Initiatoren wurden in der Gründungsphase von einem sogenannten Ehrenausschuß unterstützt, dem zahlreiche Persönlichkeiten angehörten, wie z.B. Alfred Kerr, Kurt Pinthus, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Asta Nielsen, Heinrich Zille, Heinrich Zille, Oscar Maria Graf, John Heartfield, Adolf Behne, Max Hodann, Leo Kestenberg (462).

Anknüpfend an die Volksbühnenbewegung wollte der "Verband für Filmkunst" die breiten Massen der Kinobesucher zusammenfassen und zu kritischer Stellungnahme erziehen. In dem Gründungsaufwurf hieß es zur Zielsetzung des Verbandes:

"Gegen den künstlerischen Schund, gegen die geistige Armut und gegen die politische und soziale Reaktion, die nur allzuoft der heutigen Filmproduktion den Stempel aufdrückt, richtet sich unser Kampf, damit der Film zu dem werde, was er sein könnte und sein sollte: Ein Mittel zur Verbreitung von Wissen, Aufklärung und Bildung! Ein Mittel zur Völkerverständigung und -versöhnung! Ein lebendig wirkender Faktor des alltäglichen wie des geistigen und künstlerischen Lebens!" (463).

Der Verband verstand sich als linksorientierte, aber parteipolitisch neutrale Organisation. Begründet wurde dies mit den schlechten Erfahrungen mit parteiorientierten Filminitiativen, die trotz jahrelanger Planung nie zu einem praktischen und wirksamen Handeln im Hinblick auf die Schaffung einer Filmvolksbühne und eines Volksfilmbühnenpublikums geführt hätten. Zudem hätten die Parteien, deren politisches Betätigungsfeld sich seit 1918 sehr erweitert habe, gar nicht die Kräfte, einen Kulturkampf, noch dazu auf einem Spezialgebiet wie es das Kino darstelle, durchzuführen. Ein solcher Kulturkampf könne nicht durch "sporadische feuilletonistische Seufzer der Parteiorgane" durchgeführt werden. Er habe nur Aussicht auf Erfolg, wenn seine Ideen durch eine Bewegung in die Praxis getragen werden, die ihren besonderen Aufgaben durch eine besondere Ausbildung und Organisation gewachsen ist (464).

Der "Verband für Filmkunst" stieß von Anfang an auf parteipolitische Vorurteile. "Mancher Parteimann kann es sich nicht vorstellen, daß auch außerhalb der Partei etwas geschehen kann und darf, was ihrem Programm nicht widerpricht. Lieber sollte es überhaupt nicht geschehen, denkt sein...Unterbewußtsein." (465) Die Tatsache, daß unter den Initiatoren und Unterstützern neben linksbürgerlichen, parteilosen Demokraten auch Sozialisten und Kommunisten (die allerdings in der Minderheit waren) vertreten waren, nahm die Filmindustrie und Fachkritik zum Anlaß, den "Verband für Filmkunst" als "kommunistisch" zu diffamieren. Der Vorsitzende des Verbandes, Heinrich Mann, versuchte diesem Vorwurf entgegenzutreten, indem er in einer Erklärung feststellte:

"Der 'Volksverband für Filmkunst' ist links gerichtet, aber parteipolitisch neutral. Er will die Volksbewegung gegen den schlechten, unwahren und reaktionären Film zusammenfassen. Diese Volksbewegung schließt alle fortschrittlichen Elemente ein, einerlei welcher politischen Partei sie angehören." (466)

Trotz dieser Erklärung und obwohl auch zahlreiche Sozialdemokraten anfänglich zu den Unterstützern zählten (467), übernahm die sozialdemokratische Presse den Alarmruf der Filmindustrie.

Um dem "Verband für Filmkunst" entgegenzutreten, soll es sogar zu gemeinsamen Verhandlungen zwischen der Ufa-Filmindustrie und dem Vorwärts-Feuilletonredakteur und Filmkritiker Doeschner gekommen sein, im Einverständnis mit dem Volksbühnenverband. Diese "Filmkoalition mit Hugenberg" stieß in linkssozialistischen Kreisen auf scharfe Kritik. Der Zeitschrift "Klassenkampf" erschien es "unfaßbar, daß ein Genosse und Redakteur eines Parteiblattes - gleich in welcher Eigenschaft - mit einem Unternehmen Hugenbergs zum 'Wohle des Arbeiterwesens' verhandelt. Eine Aufklärung über die Verhandlungen Doeschers ist dringend nötig. Aufklärung mit Hilfe des Films: Ja! Aber nicht mit Hugenberg!" (468)

Für den sozialdemokratischen "Vorwärts" stand jedoch fest:

"Der Volksfilmverband ist eine kommunistische Gründung, wird mit kommunistischem Gelde finanziert, was nicht ausschließt, daß einige Edelkommunisten und radikale Schriftsteller an der Spitze stehen." (469)

In den "Sozialistischen Monatsheften" war dagegen die Gründung des Verbandes mit den wohlwollenden Worten begrüßt worden: "Das Beste für ihn und für den Film wäre: selber produzieren. Hoffentlich erreicht er dieses Ziel." (470)

Das "Hamburger Echo" witterte ähnlich wie der "Vorwärts" hinter dem Verband "Kommunistische Geheimpropaganda", die durch die "bürgerlichen Reklameschilder" Münzenbergs getarnt werde (471). "Kommunistische Drahtzieher" sah auch R. Weimann vom Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit am Werk und warnte vor der "täuschenden 'neutralen' Außenfassade" des Unternehmens, das mit seiner 'übereilig' und 'dilettantisch' vorgenommenen Gründung die Spitzenorganisation der Arbeiterschaft vor vollendete Tatsachen gestellt habe. Eine Beteiligung dieser Organisationen komme daher nicht in Betracht (472).

In einem Rundschreiben des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit wurde den sozialdemokratischen Unterstützern des "Verbandes für Filmkunst" mitgeteilt, daß aufgrund des 'kommunistischen Charakters' eine Beteiligung nicht zu erfolgen habe und daß sie ihre Unterschrift zurückziehen sollen, zumal von der SPD aus etwas ähnliches geplant sei (473).

Die Reaktionen auf diese Vorwürfe und diesen politischen Druck waren unterschiedlich. Einige der Unterstützer zogen ihre Unterschrift zurück, andere nicht (474).

H. Siemsen verteidigte in der "Weltbühne" den "Volksverband für Filmkunst". Dieser habe nicht nur die Filmindustrie, die Fachkritik, die große Masse, sondern auch die "politische Parteibrille" und die Schwerfälligkeit der in Betracht kommenden Organisationen oder ihrer Führer gegen sich. Bei dem Verband gehe es aber nicht um Kommunismus oder Parteipolitik, sondern darum, ob es gelingt, die große Masse der Kinobesucher wachzurütteln.

An die Adresse der Sozialdemokratie und der Gewerkschaften gerichtet, wandte sich Siemsen auch gegen eine Vorverurteilung des Verbandes. Was aus der Filmorganisation werde, hänge davon ab, wer und welche Massen sich daran beteiligen, wer die Führung hat oder bekommt.

"Wer sich beteiligt, wird maßgebenden Einfluß gewinnen können, wenn er weiß, was er will und warum es geht. Ich meine nicht so sehr die Beteiligung einzelner Personen. Das ist nicht so wichtig wie die Beteiligung schon bestehender großer Organisationen (Volksbühne, Gewerkschaften u.s.w.)." (475)

Die sozialdemokratisch orientierten Organisationen blieben jedoch bei ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Volksfilmverband, obwohl sich das vorhergesagte schnelle Ende des Verbandes nicht einstellte. Trotz zahlreicher Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen existierte der Volksfilmverband immerhin bis Anfang der 30iger Jahre, gab eine eigene Zeitschrift heraus ("Film und Volk", später aufgegeben in "Arbeiterbühne und Film"), organisierte zahlreiche Filmvorführungen und produzierte auch eigene Filme ("Hunger in Waldenburg").

In Berlin konnte der Verband in kurzer Zeit ca. 6000 Mitglieder gewinnen (476) und verfügte Ende 1928 über 14 Bezirksgruppen sowie 30 Ortsgruppen im übrigen Bereich (477).

Aufgrund der weiteren Entwicklung des Volksfilmverbandes sahen sich die sozialdemokratischen Kritiker jedoch in ihrer Haltung bestätigt. Der Verband verlor zunehmend an Mitgliedern und Einfluß. Im April 1929 begann sich der Verband in seinem Selbstverständnis umzuorientieren von einer parteiübergreifenden Konsumorganisation hin zu einer KPD orientierten Kultur-Kampforganisation (478).

Diese Entwicklung war nicht zuletzt auch ein Ergebnis der ablehnenden und untätigen Haltung der sozialdemokratisch orientierten Organisationen und Kulturverantwortlichen, die von Anfang an auf eine Einflußnahme, wie sie H. Siemsen ge-

fordert hatte, verzichteten.

Ebenso unterblieb eine inhaltliche Auseinandersetzung mit den filmpolitischen Positionen des Volksfilmverbandes zur Frage der Filmkritik, der Filmernziehung und Filmproduktion. Diese wurden in der sozialdemokratischen Presse ebenso wenig zur Kenntnis genommen wie die filmischen und publizistischen Aktivitäten der Internationalen Arbeiterhilfe und anderer KPD-orientierter Organisationen. Wenn Auseinandersetzungen stattfanden, dann spielten sie sich weitgehend auf der Ebene der parteipolitischen Abgrenzung ab.

Deutlich wird dies auch an der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Kritik an der "Proletarischen Lichtbildzentrale", die 1927 in Berlin gegründet worden war und in erster Linie Lichtbildserien über Rußland und russische Filme im Programm hatte, die sie auch den sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Organisationen anbot.

Die "Arbeiter-Bildung" warnte vor dem kommunistischen Charakter der Lichtbild-Zentrale (479). Die "Gewerkschafts-Zeitung" sah in der Vermittlungsstelle einen neuen sowjetrussischen Propagandaversuch: Da die Politik der Arbeiterdelegationen den "Drahtziehern der kommunistischen Gewerkschaftszentrale" in Moskau mit der Zeit zu kostspielig und politisch zu unbequem geworden sei, setze sie nun auf die Politik der Potemkinschen Dörfer im Film.

"Man ist... in Moskau auf den klugen Gedanken verfallen, nicht mehr die nichtrussischen Arbeiter vor die Potemkinschen Dörfer zu führen, sondern umgekehrt die Potemkinschen Dörfer den Arbeitern außerhalb Russlands vorzuführen - durch den Film. Man erzielt damit einen doppelten Vorteil: einmal ist damit jedem kritischen Versuch der Boden entzogen, zum anderen ist die Zahl derjenigen, die sich an den Potemkinschen Dörfern begeistern können, eine ganz erheblich größere. Und schließlich bringt die Sache auch noch Geld ein, während die Delegationen nur erhebliche Kosten verschlingen." (480)

Die "Proletarische Lichtbild-Zentrale" diene lediglich als Vermittlungsstelle für diese neue russische Politik und könne daher nicht von gewerkschaftlicher oder sozialdemokratischer Seite unterstützt werden, zumal die Arbeiterorganisationen bereits über eine eigene Verleihzentrale verfügten, die ihren Wünschen in jeder Hinsicht Rechnung trage (481).

Mit dem Hinweis auf die eigene Verleihzentrale war die Lichtbildzentrale des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit gemeint, die ihren Sitz in Berlin hatte und die nach 1924 zur zentralen Film- und Lichtbildvermittlungs- und Gerätebeschaffungsstelle für die SPD, Gewerkschaften und sozialistischen Kulturorganisationen geworden war.

18. "bilden - agitieren - unterhalten"

Sozialdemokratische Film- und Lichtbildaktivitäten (1924 - 1929)

"Film- und Lichtbilddienst", Volkswochenschauen, Wanderkinos, Film und Arbeiterfeste

Die Lichtbildzentrale des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit (später umbenannt in Film- und Lichtbilddienst) konzentrierte sich zunächst auf den Wiederaufbau des Lichtbildarchivs und die Herstellung neuer Lichtbildserien. Der Verleih und Einsatzbereich der Lichtbildserien ging von ähnlichen pädagogisch-didaktischen Überlegungen aus, wie sie bereits in der Vorkriegszeit formuliert worden waren.

Der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit wies darauf hin, daß das Lichtbild niemals das eigene Denken ersetzen könne, aber durchaus geeignet sei,

den Denkvorgang bei Themen, die auf die Darbietung von bildlichem Anschauungsmaterial angewiesen sind, zu erleichtern. Bei Vortragsthemen, die abstrakter Natur waren und bei denen die reine Theorie überwog, wurde der Einsatz von Lichtbildern ausgeschlossen.

Die Anwendung von Lichtbildern als Mittel der Veranschaulichung wurde vor allem bei Arbeitern und Arbeiterinnen, die nur selten oder zufällig wissenschaftliche Vorträge hören, als notwendig und nützlich angesehen, um die hier noch verbreitete "flüchtige Aufmerksamkeit" und "mangelnde Spannung" wecken und festhalten zu können (482).

H. Frister betonte in seinen Ausführungen zur Methodik der sozialistischen Bildungsarbeit in der "Arbeiter-Bildung", die Wirkung von Lichtbildervorträgen dürfe zwar nicht überschätzt werden, auch könne damit der "ominöse pädagogische 'ganze Mensch' nicht erfasst werden, sehr wohl könne aber ein Lichtbildvortrag - vergleichbar mit einem "schwachprozentigen Sauerteig" - anregend und bis zu einem gewissen Grade auch durchdringend wirken. Vor allem bei einem nicht-großstädtischen Proletariat sei ein volkstümlicher und lebendiger Lichtbildvortrag immer noch am besten geeignet, die Arbeiterschaft für Nichtalltägliches zu interessieren, ihr ein gewisses notwendiges Wissen zu vermitteln und darüber hinaus neue Kreise zu gewinnen (483).

1927 verfügte die Lichtbildzentrale über einen Bestand von 164 Serien in 248 Exemplaren, der sich bis 1930 auf ca. 200 Serien erhöhte (484).

Im Zeitraum von 1924 bis 1927 wurden insgesamt 1 589 Lichtbildserien verliehen und 46 Monats- und 172 Wochenabonnements abgeschlossen (485).

Das inhaltliche Spektrum der Lichtbildserien war breit gestreut. Es reichte von geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Stoffen bis hin zu aktuellen politischen Themen.

Reise- und Landschaftsberichte standen neben Lichtbildserien, die die Aktivitäten der Arbeiterorganisationen darstellten.

Nach den Vorstellungen der Lichtbildzentrale sollte 1927 der Lichtbildverleih zugunsten des Films abgebaut werden, was sich aber nicht realisieren ließ. Der Abbau war mit den propagandistischen Bedürfnissen insbesondere der kleinstädtischen und ländlichen Bezirke nicht vereinbar (486). Der Lichtbildervortrag verlor zwar an Bedeutung, wurde jedoch nicht vom Film verdrängt.

"Er ist nach wie vor pädagogisch und massenpsychologisch wichtig und nimmt deswegen bis heute einen breiten Raum ein. Und das mit Recht. Ist er volkstümlich und lebendig, so 'bewegt' er tatsächlich die Mitglieder, regt an und schafft in langjähriger Auflockerung eine Grundlage weiterer, vertiefter Arbeit." (487)

Daß der Lichtbildervortrag weiterhin einen festen Bestandteil der agitatorischen Arbeit ausmachte, lag nicht zuletzt auch daran, daß Lichtbildapparate und Lichtbilder leichter zu bedienen und billiger waren als Filmapparate und Filme. Zudem vollzog sich der Ausbau der praktischen Filmarbeit der Lichtbildzentrale nur langsam (488).

Obwohl der Reichsausschuß bereits Ende 1924 die Filmvermittlung aufnahm, konnte die Lichtbildzentrale bis 1927 lediglich 28 300 Meter Film vermitteln (489).

Wie gering diese Filmausleihe war, zeigt sich im Vergleich mit dem Städtischen Volksbildungsausschuß Chemnitz, der bereits 1926 150 000 Meter Film vermittelte (490).

Da die Lichtbildzentrale über keine eigenen Filme verfügte, war sie auf die Angebote kapitalistischer Verleihfirmen angewiesen, was die Auswahlmöglichkeiten einschränkte und auch zu finanziellen und organisatorischen Schwierigkeiten führte.

1926 wurde vor allem der Industriefilm "Fords Riesenbetrieb im Film" gezeigt, der den vollständigen Produktionsprozeß und die moderne Betriebstechnik in den Fordschen Automobilfabriken anschaulich machte. Der Film wurde bei den Vorführungen von Dr. Busse-Hannover erläutert, der die vom gewerkschaftlichen und sozialistischen Standpunkt notwendige Kritik am Fordsystem einbrachte (491). Der Film wurde in 42 Orten gezeigt und fand vor allem in Gewerkschaftskreisen großen Anklang (492).

Diesen positiven Erfahrungen stand jedoch Ende 1926 eine insgesamt negative Bilanz des Filmverleihs gegenüber, die die Lichtbildzentrale mit dem Medienkonservatismus der SPD zu erklären versuchte:

"Es zeigte sich dabei die alte Erfahrung, daß es oft schwer ist, unsere Organisation für etwas Neues zu gewinnen." (493)

Im Jahr 1927 stieg die Filmvermittlung sprunghaft auf 471 100 Meter an. Allein im Monat November wurden für 62 verschiedene Veranstaltungen vollständige Filmprogramme vermittelt.

Mit dem Ausbau der Filmabteilung wurde auch eine personelle und räumliche Erweiterung der Film- und Lichtbildabteilung notwendig.

Um vom kapitalistischen Filmverleih mehr und mehr unabhängig zu werden, ging die Lichtbildzentrale 1927 dazu über, selbst Filme herzustellen bzw. herstellen zu lassen, vorwiegend über aktuelle politische Ereignisse, Kundgebungen und Treffen, die in dokumentarischer Form festgehalten wurden. ("Die Kieler rote Woche", "Maischau", "Kinderrepublik Seekamp", "Das Bundestreffen des Reichsbanners in Leipzig", "Die Heime der Arbeiterwohlfahrt", "Das Treffen der weltlichen Schulen in Duisburg") (494).

Auf die kontinuierliche Darstellung aktueller Ereignisse zielte auch das Projekt "Volksfilmwochenschau", das ebenfalls 1927 vom Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit zusammen mit den Arbeiterorganisationen gestartet wurde.

Die "Volksfilmwochenschau" wurde von der Firma Fuhrmann-Film Produktion im Einvernehmen mit Partei und Gewerkschaften seit Anfang Mai herausgebracht und sollte ein Gegengewicht zu den bestehenden Wochenschauen bilden, denen zum Vorwurf gemacht wurde, daß sie bisher alles ferngehalten hätten, was mit der Arbeiterbewegung zu tun hatte.

"Die neue Wochenschau wird das Leben des Arbeiters und der Arbeiterbewegung in seiner Vielfältigkeit zu erfassen suchen. Sie will, soweit es im Rahmen einer Wochenschau möglich ist, sich in den Dienst des sozialen und kulturellen Fortschritts stellen. Gebracht werden neben den größeren Veranstaltungen aus der Arbeiterbewegung Köpfe des Tages, Bilder aus den gewerkschaftlichen Kämpfen, aus der Genossenschaftsbewegung, aus der Tätigkeit der Arbeiterwohlfahrt, der Kinderfreunde und der Arbeiterjugend, Bilder vom Arbeitersport, Reichsbannerveranstaltungen sowie soziale Milieuschilderungen (Bilder der Technik, aus der Werkstatt, aus dem Leben und der Not des Arbeiters usw.)" (495).

Die Wochenschau sollte nicht nur in den Veranstaltungen der Arbeiterschaft, sondern auch in den Kinos gezeigt werden.

Der Versuch scheiterte jedoch. Ende 1927 stellte der ADGB in seinem Jahrbuch fest, daß die Einführung einer "Volkswochenschau" gezeigt habe, daß erheblich größere Mittel aufgewendet werden müßten, wenn wirklich Einfluß auf den Film gewonnen werden soll (496).

Das Ziel mit der Volkswochenschau die Kinos zu erobern, wurde nur in sehr begrenztem Umfange erreicht, so daß von sozialdemokratischer Seite der Vorschlag gemacht wurde, an Stelle der "Volks-Wochenschau" eine "proletarische Filmschau" herauszubringen, die als Beiprogramm für die Filmveranstaltungen der Arbeiter-

organisationen ausschließlich im Dienst der Arbeiterbewegung stehen sollte (497). Der Vorschlag wurde jedoch nicht weiter verfolgt und in die Praxis umgesetzt.

Positiver entwickelte sich der Filmverleih der Lichtbildzentrale. Während 1926 nur 15 Filme verliehen werden konnten, waren es 1927 immerhin 240 (498). 1928 stieg die Zahl der verliehenen Filme auf 1147, 1929 auf 2287 (499).

Die Ausdehnung des sozialdemokratischen Lichtbild- und Filmverleihs wurde von Seiten des Lichtspielgewerbes mit Mißfallen registriert, das in den Filmvorführungen eine Konkurrenz sah und einen Boykott des Filmverleihs gegenüber dem Film- und Lichtbilddienst zu erreichen versuchte (500).

Um die Schwierigkeiten mit den privaten Verleihfirmen zu vermeiden, wurden zunehmend statt Einzelveranstaltungen Filmtourneen mit einzelnen Filmen organisiert, so daß auch die finanziellen Belastungen nicht mehr so hoch waren. Um vom Terminplan der Verleiher unabhängig zu werden, ging die Lichtbildzentrale auch dazu über, Filmkopien von den privaten Verleihern käuflich zu erwerben statt auszuleihen. Zudem wurde 1928 die eigene Produktion weiter ausgebaut. Neben dokumentarischen Kurzfilmen ("Zeltlager der SAJ in Quelle", "Jugendtage in Dortmund", "Rote Falken (Zeltlager)", "Historischer Festzug Berlin"), wurden erstmals auch (dokumentarische) Spielfilme hergestellt. ("Dein Schicksal", "Im Anfang war das Wort", "Was wir schufen", "Freie Fahrt") (501).

Der Film "Im Anfang war das Wort" zeigt in dokumentarischen Aufnahmen und kurzen Spielszenen die Entwicklung der Sozialdemokratie und ihrer Presse.

Der Film "Freie Fahrt" stellt die wirtschaftlichen und politischen Errungenschaften der Arbeiterklasse und der Sozialdemokratie in den Mittelpunkt. Vergangenheit und Gegenwart werden an drei zeitlichen Schnittpunkten (1880, 1905, 1928) miteinander konfrontiert.

Beide Filme wurden als Auftragsproduktionen von Filmfachleuten (E. Metzner in der Regie) und Berufsschauspielern (u.a. Fritz Kortner in "Im Anfang war das Wort") hergestellt.

Während der Pressefilm weitgehend positiv beurteilt wurde, mußte der Film "Freie Fahrt" auch heftige Kritik einstecken.

A. Kern kritisierte im "Kulturwille", daß der Film sich in zu viele kleine Episoden verliere, die selbst der Titel nicht zusammenfassen könne (502). Tr. Wiechert hielt den Film in den "Jungsozialistischen Blättern" gar für "Edelkitsch". Er zeige zwar einige Tatsachen und habe wohl auch werbende Kraft, aber "die Sentimentalität tritt gleich gehäuft auf, und man glaubt diesen zufälligen Häufungen von Schwarz, von Pech und Unglück nicht" (503).

Umstritten war auch die Qualität der kurzen Berichts- und Agitationsfilme.

H. Soffner kritisierte im "Kulturwille", daß diese Filme immer nach derselben "veralteten Schablone" gedreht würden und die filmischen und propagandistischen Möglichkeiten nicht genügend ausnützten, nicht zuletzt weil sie meist von "Dilettanten" hergestellt seien (504).

J. Fries sah in diesen Filmen allenfalls bessere Lichtbildervorträge, die vielleicht für das Kinoprogramm oder als "Reklame hinter den Zahnpasta- und Likörpreisungen" geeignet seien (505).

Um die Filmarbeit auf eine breitere Basis zu stellen, empfahl der "Film- und Lichtbilddienst" den Arbeiterorganisationen die Anschaffung geeigneter Filmaufnahmegeräte, die es jedem Orts- und Bezirksverein möglich machen sollten, ohne erhebliche Kosten Versammlungen, Demonstrationen etc. selbst zu filmen. Diese Einzelaufnahmen könnten dann durch den zentralen "Film- und Lichtbilddienst" zu allgemein wirkungsvollen größeren Filmen zusammengestellt werden (506).

1929 stellten die Eigenproduktionen und die aufgekauften Filme bereits den Hauptanteil des Filmverleihs dar. Von den 2287 verliehenen Filmen waren nur noch 559 Filme von privaten Verleihern geliehen worden (507).

Monaatliche Mitteilungen

2.
Jahrgang

Film- und Lichtbilddienst
Berlin SW 68 / Lindenstraße 3
Fernsprecher: (A7) Dönhoff 8443

Mal-Juli
1930

Von der praktischen Arbeit mit Film- und Lichtbild.

Wir veröffentlichen nachstehend Aussätze aus den uns zugegangenen Jahresberichten der Bezirksorganisationen der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, um dadurch den kaum nötigen Nachweis zu erbringen, daß wir auf die Agitation durch Film- und Lichtbild nicht mehr verzichten können. Wenn jeder denkende Mensch das auch schon eingesehen haben dürfte, so ist es doch immer wieder notwendig, zu betonen und zu beweisen, was für eine große Stütze die Bild-Agitation um ist.



Diapositiv 8 1/2, x 10 cm einfarbig Mk. 1.20

1. Bezirk Ostpreußen

Agitation:

Lichtbilder und Film wurden auch im Berichtsjahr in den Dienst der Agitation gestellt. Insgesamt fanden allein 50 Filmvorführungen

13. Nach Schluß der Veranstaltung kümmern wir uns darum, daß die Filme ordnungsgemäß ungerollt und verpackt, sofort als Expressgut an den Absender oder den uns genannten neuen Empfänger abgehen.
14. Wir rechnen über die Veranstaltung spätestens in den nächsten drei Tagen ab und bezahlen alle den Filmabend betreffenden Rechnungen.
15. Den Ueberschuß verwenden wir — sofern wir einen haben — im Interesse unserer Organisation.

Wichtige Erläuterungen zu vorstehenden Punkten:

Zu 12: Die Pause ist ein sehr wichtiger Teil des Filmabends. Im Lichtspieltheater gibt es keine Pause. Dort ist Hast und Sensation. Bei uns soll Erbauung, Sammlung, Ueberlegung und Fühlungnahme sein.

Wir wollen Kino machen

Wie geht das vor sich?

1. Wir schreiben an den Film- und Lichtbilddienst in Berlin SW 68, Lindenstr. 3, und lassen uns ein Angebot in Leihfilmen machen.
2. Wir teilen genau mit, wo und wann wir spielen wollen und lassen uns mitteilen, ob die Filme für die angegebenen Tage frei sind.
3. Wir suchen uns ein Vorführungslokal und legen den Termin fest.
4. Wir besorgen uns Musik.
5. Wir melden unseren Filmabend bei der Ortspolizeibehörde an und reichen die Zensurkarten ein.
6. Wir machen einen Kostenvoranschlag und setzen danach die Eintrittspreise fest.
7. Wir lassen Eintrittskarten drucken und machen Propaganda.
8. Wir versteuern unsere Karten und beginnen mit dem Vorverkauf.
9. Wir sorgen dafür, daß die bestellten Leihfilme mindestens sechs Stunden vor der Vorführung in unseren Händen sind und daß sie spätestens eine Stunde vor Beginn der Veranstaltung in den Besitz des Vorführers gelangen.
10. Unsere Zuschauer sollen wissen, wer die Filmvorführung veranstaltet. Darum gehören die Abzeichen unserer Bewegung in den Zuschauerraum.
11. Wir lassen eine kurze packende Ansprache halten.
12. Wir zerlegen die Spielfolge in zwei Teile und machen eine Pause.

Lichtbild und Film

Die Lichtbildzentrale des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit verleiht an sämtliche Organisationen Lichtbildserien mit vollständigen Vortragstexten. Auch die kleinste Ortsgruppe kann daher mit geringen Mitteln Lichtbildervorträge veranstalten. Das Lichtbildverzeichnis, das kostenlos durch den Reichsausschuß zu beziehen ist, enthält Serien aus allen Gebieten, besonders:

Geschichte, Sozialismus;
Völkerkunde;
Naturwissenschaft, Gesundheitspflege;
Gesellschaftswissenschaft;
Technik und Berufsweisen;
Erziehung, Jugendbewegung, Sport, Spiel;
Kunst und Kunstgeschichte;
Märchen;
Verschiedenes.

Die Filmzentrale vermittelt sämtliche guten Spiel-, Lehr- und Kulturfilme, sowie Werte- und Tendenzfilme.

Lichtbild- und Filmapparate

sowie alle Zubehörteile sind zu den günstigsten Bedingungen zu beziehen. Prospekte werden kostenlos zugesandt.

Alle Anfragen sind zu richten an den
Reichsausschuß für sozialist. Bildungsarbeit,
Abteilung Lichtbild und Film, Berlin SW 68
Lindenstraße 3, Fernsprecher: Amt Dönhoff 8443,
Postcheckkonto: Richard Weimann, Berlin NW 7, Nr. 84089

An neuen Eigenproduktionen kamen 1929 hinzu: "Der Weg einer Proletarierin" (Werbefilm zum Internationalen Frauentag), "Vom Bau am neuen Staat" (Parteitag Magdeburg), "Wiener Jugendtag", "Die Zehnjahresfeier der deutschen Reichsverfassung" (508).

Der Film "Der Weg einer Proletarierin", vom "Film- und Lichtbilddienst" produziert, zeigt den Weg einer einfachen Frau von der rechtlosen Landarbeiterin zur Fabrikarbeiterin und politisch aktiven Kämpferin. In die Spielhandlung, mit W. Baranowskaja in der Titelrolle, werden die Errungenschaften der Sozialdemokratie eingeblendet, wie z.B. Säuglingsfürsorge, Reichskinderheilstätte, Arbeiterwohlfahrt, Konsumgenossenschaft (509).

Neben der Filmproduktion und dem Filmverleih für einzelne Filmveranstaltungen von Orts- und Bezirksgruppen propagierte der "Film- und Lichtbilddienst" das Wanderkino als geeignetes Mittel, den Film in den Dienst der Arbeiterbewegung zu stellen. Die Idee des Wanderkinos war nicht neu; sie war bereits in der Vorkriegszeit von bürgerlichen Volksbildungsvertretern und kirchlichen Kreisen entwickelt worden, um die Bevölkerung in den Dörfern und Kleinstädten, wo es keine Kinos gab, mit Lehr- und Kulturfilmen und Unterhaltungsfilmen zu versorgen. Innerhalb der Arbeiterbewegung gab es zwar Anfang der 20er Jahre auch vereinzelte Versuche des Wanderkinobetriebes, die jedoch weniger politische und volksbildnerische als geschäftliche Absichten verfolgten, wie das "Volksbildungsarchiv" in einem Bericht über die "Wilden Wanderkinos" beklagte. Das "Volksbildungsarchiv" schilderte den Fall eines der USPD angehörigen Monteurs aus einer großen süddeutschen Fabrik, der mit einem Kino auf die Dörfer ging, um die Landleute in der Umgebung der großen Stadt an den "Segnungen der städtischen Kultur" teilhaben zu lassen. "Da sein Arbeitstag um 5 Uhr schließt, kann er mit der Eisenbahn noch vor Abend auch die nicht in unmittelbarer Umgebung der Stadt liegenden Dörfer, die ein eigenes Kino nicht haben, erreichen. Er ist mit seinem Wanderkino heute hier, morgen dort." (510)

Als bewußtes Mittel sozialistischer Bildungs- und Kulturarbeit wurde das Wanderkino jedoch erst 1926 in die Diskussion gebracht. Als Vorbild diente das Auto-Wanderkino des holländischen Arbeiter-Bildungs-Instituts, das von Dezember 1925 bis Mai 1926 eine Filmtournee durch eine Anzahl holländischer Provinzen durchführte. Die "Arbeiter-Bildung" schrieb über die praktische Organisation des Auto-Wanderkinos:

"Es wurde ein Auto gekauft und als Reisewagen verwendet, in dem der Leiter des Dienstes bequem arbeiten, wohnen und schlafen konnte. In den Motor wurde ein Generator eingebaut, so daß eine eigene Lichtquelle vorhanden war, die es ermöglichte, auch in kleinsten Ortschaften, in denen es kein elektrisches Licht gibt, Filmvorführungen zu machen. (...)

Das Auto führte einen guten Filmapparat mit, ebenso eine Anzahl geeigneter Filme. (...)

Der das Auto bedienende Genosse war zugleich Filmvorführer und Vortragender in einer Person." (511)

1927 wurde vom "Film- und Lichtbilddienst" das erste Filmauto als Wanderkino angeschafft. Es verfügte über zwei Filmapparate, Lichtbildeinrichtung mit allem Zubehör, außerdem über Grammophon und Lautsprecher. Zwei Begleitpersonen übernahmen die Bedienung der Apparatur und erledigten die mit dem Wanderkino verbundene Organisationsarbeit (512).

Auch von den einzelnen Bezirken wurden nach 1927 zahlreiche Wanderkinoapparate und Filmautos angeschafft.

Als einer der ersten Bezirke schaffte sich der Kreisbildungsausschuß des Unterbezirks

Altenburg (Thüringen) ein Wanderkino an, das im Oktober 1927 seinen Betrieb aufnahm. Nach dem Grundsatz "Bilden und dennoch unterhalten" wurden 1928 42 Kinovorstellungen mit ca. 8500 Besuchern durchgeführt und ein "nicht unerheblicher Reingewinn" erzielt.

Das Filmprogramm des Wanderkinos bestand aus den Filmen "Dein Schicksal!", "Kreuzzug des Weibes", "Die Weber" und "Panzerkreuzer Potemkin". Zwischen den Filmen wurden auf Diapositiven sogenannte "Funksprüche" mit Worten von K. Marx, F. Lassalle und SPD-Werbeparolen gezeigt (513).

Das bekannteste und erfolgreichste Wanderkino dürfte wohl das Reisekino des Bezirks Braunschweig, das "Rote Volkskino" gewesen sein, das im September 1928 gegründet wurde. Es sollte – wie H. Reinowsky, der Initiator und Organisator dieses Wanderkinos, betonte – dazu beitragen, die zunehmende Versammlungsmüdigkeit in der sozialdemokratischen Bewegung zu überwinden und der Aufklärungs- und Bildungsarbeit neuen Schwung zu verleihen.

"Es mußten neue Mittel gesucht werden, um Interesse zu wecken. Interesse aber weckt man, wenn man bei der Propagierung seiner Ideen versteht Erbauung, Freude und Stolz zu vermitteln. Der Film, das bewegte, leuchtende Bild, das vor gespannten Beschauern im verdunkelten Raume abrollt, kommt diesem Bedürfnis entgegen. Er ist Rufer und Wecker. Er klärt auf und bildet. Er unterhält. Er agitiert und erbaut. Seine Wirkung auf Herz und Hirn sind nachhaltig, eindrucksvoll und suggestiv." (514)

Die Ausrüstung des Braunschweiger Wanderkinos bestand aus einem Opel-Lieferwagen, einer Kinobox und einem Grammophon. Die Organisation des Kinobetriebes übernahm – nebenamtlich – der Bezirkssekretär H. Reinowski, der zum kaufmännischen und technischen Leiter, zum Chauffeur, Filmvorführer, Kassierer und Propagandist der Unternehmens wurde.

Die Vorführungsorte erhielten drei Wochen vorher Werbematerial wie Plakate, Handzettel, Bilder. Der Eintrittspreis betrug 50 Pf. Von Oktober 1928 bis Ende September 1929 wurden insgesamt 80 Filmnachmittage für Kinder und 110 öffentliche Kinoabende für Erwachsene in verschiedenen Orten veranstaltet. Die durchschnittliche Besucherzahl betrug pro Abend 140. Die Einnahmen von 8000 MK deckten die Ausgaben, das Gehalt des hauptamtlichen Sekretärs ausgenommen. Vorgeführt wurden in erster Linie gekaufte Filme, nicht Leihfilme, um die Kosten möglichst niedrig zu halten.

Das Filmprogramm des Wanderkinos bestand aus einer Reihe von Spielfolgen, die jeweils eine Vorführdauer von ca. 3 Stunden hatten.

Programmbeispiele:

- a. 1. Beifilm, 2. Im Anfang war das Wort, 3. Ansprache, 4. Kreuzzug des Weibes
- b. 1. Beifilm, 2. Freie Fahrt, 3. Ansprache, 4. Der schwarze Sonntag
- c. 1. Beifilm, 2. Brüder, 3. Ansprache, 4. Kinderrepublik Seekamp. (515)

Das "Rote Volkskino" legte auch großen Wert auf eigene Filmaufnahmen. Meist wurden aktuelle Ereignisse politischer Art gefilmt, die dann im ersten Beiprogramm vorgeführt wurden. Darüber hinaus bildete das "Rote Volkskino" "amtlich geprüfte Vorführer" aus, die ihre halbjährige Lehrzeit beim "Roten Volkskino" absolvierten (516).

Durch seine erfolgreiche Arbeit war das "Rote Volkskino" – wie H. Reinowski betonte – nicht nur zu einem politischen Begriff, sondern auch zu einem wirksamen Kulturfaktor geworden. "Unsere Besucher warten ungeduldig von einer Veranstaltung zur anderen." (517)

Unter dem Eindruck der erfolgreichen Filmvorführungen des "Roten Volkskinos" beklagte die konservative "Braunschweigische Landeszeitung", daß von Seiten des

Bürgertums diesen neuen Agitationsmethoden nichts gleichwertiges entgegenstellt werde.

"Tagaus, tagein zieht das rote Volkskino durch das Land. Heute hier und morgen dort, streut es seinen Samen aus, wirbt mit seinen Bildern für die Sozialdemokratie, und sät Haß gegen Besitz und Bürgertum. Was tut das Bürgertum dagegen..." (518)

Die Gegner des "Roten Volkskinos" blieben jedoch nicht untätig. So kam es in einzelnen Ortschaften zu "Saalabtreibungen", die jedoch - wie H. Reinowsky berichtete - das Gegenteil von dem erreichten, was die Betreiber bezweckten.

"In solchen Fällen wurde der Kinoabend aus propagandistischen Gründen gratis und franko auf der Straße abgehalten. Strom lieferte die Lichtleitung eines Genossen. Der Bildschirm fand einen Platz vor dem gegenüberliegenden Hause eines anderen Genossen. Besuch: fabelhaft. Wirkung: nicht zu übertreffen. Ergebnis: Von nun an Saal jederzeit zur Verfügung." (519)

Die Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und Vermittlungsmethoden machte sich auch in der künstlerischen Bildungsarbeit bemerkbar, wo der Film bisher weitgehend eine "Aschenbrödelrolle" spielte (520).

Die in der Vorkriegszeit üblichen Konzerte, Kunstabende und Festveranstaltungen verloren zwar nicht völlig ihren Wert, wurden jedoch von der sozialistischen Kulturbewegung der 20er Jahre als zum Teil überholt und nicht mehr zeitgemäß angesehen. "Sie zwingen die Herzen nicht, sie reißen die Arbeiterschaft nicht mit, weil sie nicht in der Masse wurzeln." (521)

Als neue, der Zeit und Bewegung angemessene Form der Arbeiter-Kunst- und Unterhaltungsabende galten die "Massenfeste", die die Teilnehmer nicht nur seelisch erheben und erfreuen, sondern ihnen zugleich Impulse für den Kampf um das sozialistische Zukunftsideal vermitteln wollten.

Mit den Massenfesten versuchte sich die Arbeiterkulturbewegung von der überkommenen Art der Feste, die einige Künstler das Programm bestreiten ließ und das Publikum zur Passivität zwang, loszulösen. Die Masse sollte nicht nur zur aktiven Teilnahme herangezogen, sondern selbst Trägerin der Feste werden.

Als hierzu geeignete künstlerische Mittel galten vor allem der Sprech- und Gesangschor, Tanzbewegungsgruppen und das sozialistische Laienspiel (522).

Als künstlerisches Ausdrucksmittel der Masse und der modernen Zeit wurde auch der Film angesehen, der immer häufiger bei Festveranstaltungen eingesetzt wurde; zunächst oft aus rein pragmatischen Gründen, wie F. Rosenfeld feststellte, der sich ausführlich mit der Problematik Film und Arbeiterfeste auseinandersetzte.

Eine Filmfeier war einfacher, billiger, eindrucksvoller. Die Organisationen der Arbeiterschaft, die Märzfeiern, Maifeiern, Revolutionsfeiern veranstalten wollten, gingen einfach vom Vortragssaal in den Kinosaal, "vertauschten die künstlerische Akademie mit dem künstlerischen und revolutionären Film" (523).

Das hatte jedoch den Nachteil, daß die Feier ihren festlichen Charakter verlor. "Der Kinosaal übt als vertrautere Stätte auf das Publikum nicht von vornherein den Zauber der Feierlichkeit aus, den der Theatersaal, der Konzertsaal, der Vortragssaal ausüben." (524)

Eine neue Qualität erhielt die Einbeziehung des Films bei den Massenfesten, wo er als Illustration für Sprechchorwerke oder als eigenständiger Programmteil künstlerische und propagandistische Verwendung fand.

"Die Aufgabe der Veranstalter wurde es nun, Film, Gesang, Rezitation und Tanz zu einer geistigen und künstlerischen Einheit zusammenzuschweißen." (525)

Ein erster Versuch dieser neuen Form der Festgestaltung wurde bei der Maifeier der Arbeiterjugend in Leipzig gemacht (1927), die im "Handbuch für sozialistische

Jugendarbeit" als beispielhafte Festgestaltung angeführt wurde.

"Die Feier dauerte 1 1/2 Stunden. Sie war großzügig aufgebaut, erfreulich im künstlerischen Gelingen und von packender Wirkung auf die Teilnehmer. Eine neuartige Kombination von Sprechchor, Gesangchor, Bewegungsgruppen, Film, Rezitation und Musik versinnbildlichte den Befreiungskampf des Proletariats." (526)

An Filmausschnitten wurden Szenen aus "Panzerkreuzer Potemkin" (Szene des Auftritts, Totenszene), "Die Verrufenen" (Elendsbilder: Asyl, Wohnung, Hof), "Wiener Arbeiterfeste im Film" (Bilder der Solidarität) verwendet.

Auf der Kombination verschiedenartiger künstlerischer Mittel und Methoden baute auch das Massenspiel "Prometheus" auf, das 1929 auf dem Leipziger Gewerkschaftsfest bei völliger Dunkelheit im Freien auf einem Sportplatz aufgeführt wurde. Natur- und Kunstbühne gingen ineinander über.

Offensichtlich beeindruckt schrieb der "Kulturwille" zu der Inszenierung:

"Die weite Ellipse der Rennbahn. In der Mitte der Anmarschraum der Massen. Der Tribüne gegenüber, auf der jenseitigen Bahn, eine Stufenbühne, gekrönt von einer riesigen Filmleinwand. Abschluß nach hinten: dunkle Bäume gegen den Horizont. Nach den Zuschauern hin vier kleinere Leinwandflächen, auf die ebenfalls Filmstücke oder Schriften projiziert wurden. Im Vordergrund die Musiker und eine Serie von Scheinwerfern. Davor als Zuschauer, auf und vor den Tribünen und an den Schmalseiten der Bahn, zehntausend Arbeiter." (527)

Das Massenspiel, das die "Geschichte von der Menschheit Knechtung und Befreiung" zum Inhalt hatte, wurde von Otto Zimmermann einstudiert, geleitet und von den Sprech- und Bewegungschören der Leipziger Arbeiterschaft ausgeführt. Trotz aller Kritik wurde "Prometheus" im "Kulturwille" als geglückter Versuch auf dem Weg zur proletarischen Festkultur bewertet. Während der Inhalt als zu "mythologisch" und "schablonenhaft" kritisiert wurde, wurde dem Leiter der Leipziger Sprech- und Bewegungschöre eine "glückliche Verwendung des Films" bescheinigt.

"Hier haben Zimmermann und seine Mitarbeiter Hervorragendes geleistet im Kontrastieren der Klassen und Vorgänge. Hier waren die Schwerpunkte des Spiels, packend und überwältigend. Man kann sich denken, wie solche Wirkungen vom Tonfilm noch verstärkt werden können: auf eine neue Kunst warten unerhörte Aufgaben." (528)

Weniger positiv wurde der Gesang beurteilt. Insbesondere der Schlußgesang mit dem Lied "Brüder, zur Sonne" sei spärlich ausgefallen, da die Einbeziehung der Massen nicht gelang, was jedoch nicht als Schuld der Veranstalter angesehen wurde. "Es ist immer wieder ein Jammer, wie bei den phlegmatischen Sachsen so ein Schlußgesang klingt. Sie scheinen zu 'schenant', um beim Singen das Maul aufzu reißen. Beim Reden, wo es ihnen oft zu wünschen wäre, haben sie die Hemmung nicht. Natürlich können nur wenige den Text. Festleitungen sollten damit rechnen und jedem einen gedruckten Textzettel einhändigen." (529)

Das Zusammenwirken von Bühne und Film fand jedoch nicht immer den ungeteilten Beifall der sozialistischen Kritiker.

So mußte sich zum Beispiel Piscator - einer der ersten und bekanntesten Künstler, der den Film auf die Theaterbühne brachte - in den "Sozialistischen Monatsheften" den Vorwurf gefallen lassen, in dem Stück "Hoppla, wir leben" (von E. Toller) das Filmische zu sehr in den Vordergrund gedrängt zu haben.

"In der Art, wie Piscator es sich denkt, scheint es nicht gehen zu wollen. Die Wirklichkeit der Schauspieler und das Wort kamen da zu schlecht weg. Zum Teil

mag es daran liegen, daß der Schauspieler sich in dem großen Apparat noch fremd fühlt; aber der Hauptgrund liegt doch wohl tiefer. Wirklich eingeprägt hat sich nur das Filmische: der erste Teil, der das Durcheinander von Krieg, Revolution, Arbeit und Großstadt gab, menschlich sehr eindringlich und stark; künstlerisch aber sehr viel höher als der 2. Teil. Da sind Film, Silhouetten, Buchstaben, Wirklichkeit und Musik so verschmolzen, daß das Ganze einheitlich und sehr stark ist." (530)

Die Verwendung des Films als künstlerisches Ausdrucksmittel in Kombination mit anderen künstlerischen Mitteln (wie Theater, Tanz, Gesang) spielte in der Filmarbeit des "Film- und Lichtbilddienstes" und der Arbeiterorganisationen nur eine untergeordnete Rolle und war auf einige wenige Experimente beschränkt. Der hauptsächlichliche Einsatzbereich des Films lag in der Bildungs- und Propagandarbeit der Organisationen der Arbeiterbewegung.

Während sich die Sozialdemokratie zur Unterstützung dieser Arbeit mit dem "Film- und Lichtbilddienst" eine zentrale Film- und Lichtbildverleih-, Produktions- und Beratungsstelle geschaffen hatte, verfügten die Freien Gewerkschaften über keine vergleichbare zentrale Einrichtung, obwohl sie sich mit der "Filmvolksbühne" und der Unterstützung der ersten proletarischen Großfilme "Schmiede" und "Freies Volk" bereits vor der Sozialdemokratie auf das Gebiet des Films gewagt hatten. Die Film- und Lichtbildaktivitäten gingen hier in erster Linie von den einzelnen Gewerkschaftsverbänden oder von den Orts- und Jugendausschüssen des ADGB aus. Diese nutzten zwar auch die Angebote des "Film- und Lichtbilddienstes", schufen sich jedoch für ihre spezifischen Bildungs- und Propagandaufgaben darüber hinaus auch eigene Film- und Lichtbildabteilungen.

19. "fortbilden - agitieren - unterhalten"

Gewerkschaftliche Film- und Lichtbildaktivitäten (1924 - 1933)

Arbeiter-Kulturgemeinden (Freigewerkschaftlicher Jugendausschuß Hamburg, Arbeiter-Bildungs-Institut Leipzig, Ortsausschuß des ADGB München)
Film- und Lichtbildarbeit des Holzarbeiterverbandes und des Metallarbeiterverbandes

Zu den ersten gewerkschaftlichen Organisationen, die den Film kontinuierlich als Bildungsmittel benutzten, gehörte der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß in Hamburg, der bereits 1922/23 mit regelmäßigen Filmvorführungen im Gewerkschaftshaus dem Schundkino den Kampf angesagt hatte. Dem Schund im Bild durch eigene Vorführungen des guten Films zu begegnen, war auch nach 1924 das erklärte Ziel der freigewerkschaftlichen Filmvorführungen (531). Mit dem guten Film waren in erster Linie Kultur- und Lehrfilme gemeint, die das Filmprogramm des Freigewerkschaftlichen Jugendausschusses bis 1933 bestimmten.

Die Auswahl der Filme versuchte ein breites Spektrum abwechselnder Stoffgebiete zu berücksichtigen, wobei Technik, Forschung, Naturwissenschaft, Völker-, Länder- und Heimatkunde den größten Anteil hatten (532). Die Beratung und Bezugsvermittlung für die Beschaffung der Kultur- und Lehrfilme hatte Ende 1923 Charles Möller übernommen, der neben F. Froböse nach 1918 in Hamburg zu den Hauptaktivisten in Filmfragen gehörte und in allen wichtigen Hamburger Filmausschüssen mitarbeitete (Alter Lehrerausschuß, Neuer Lehrerausschuß, Kampfausschuß, Schutzausschuß, Außerpolizeilicher Überwachungskreis, Gemischter Steuerprüfungsausschuß) (533).

Ch. Möller übernahm bei den Filmvorführungen im Gewerkschaftshaus auch den einleitenden und begleitenden Vortrag, der den Teilnehmern den Gedanken der gegenseitigen Angewiesenheit der Menschen in staats- und wirtschaftspolitischer Beziehung nahebringen sollte (534).

Die Zahl der Filminteressierten im Gewerkschaftshaus stieg nach 1924 stetig an. Von 1924 bis 1926 wurden bei 144 Filmveranstaltungen insgesamt 93 337 Besucher gezählt. (Im Durchschnitt ca. 650) (535). Von 1924 bis 1931 wurden ca. 290 Filmvorführungen durchgeführt. Der Eintrittspreis betrug 20 Pf. für Jugendliche, 40 Pf. für Erwachsene. Arbeitslose und andere Bedürftige hatten freien Eintritt (536).

Im Laufe der Jahre entstand ein fester Besucherkreis von Jugendlichen und Erwachsenen, die sogenannte "Freigewerkschaftliche-Kulturfilm-Gemeinde" (537).

Die Orientierung des Filmprogramms am Lehr- und Kulturfilm führte jedoch dazu, daß nach 1926 die Zahl der Besucher und der Filmveranstaltungen zurückging. Kultur- und Lehrfilme waren nun nämlich auch in den normalen Kinos zu sehen. Der Grund: durch das Reichslichtspielgesetz wurden ab Oktober 1926 allen Filmvorführungen, die anerkannte Kulturfilme in ihr Programm aufnahmen, bedeutende Steuerermäßigungen zugesprochen, was dazu führte, daß alle größeren Kinotheater zumindest periodisch Kulturfilmprogramme anboten.

Darüber hinaus erhielt der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß auch Konkurrenz durch das 1927 gegründete Kino "Urania" und das Volksheim Hammerbrook, die ebenfalls regelmäßig Lehr- und Kulturfilme vorführten (538).

Die Folgen der Einbeziehung des Lehr- und Kulturfilms in das Programmangebot der kommerziellen Kinotheater und städtischen Einrichtungen waren nicht zu übersehen.

Während der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß 1926 noch 63 Filmvorführungen veranstaltete, waren es 1928 nur noch 18. Wie gering der Anteil der Kulturfilmveranstaltungen im Spektrum der Bildungsaktivitäten geworden war, wird im Vergleich mit den im gleichen Jahr abgehaltenen Bildungsvorträgen deutlich. Den 18 Kultur- und Lehrfilmvorführungen standen 767 Vorträge auf verschiedenen Wissensgebieten und 317 Fachabende zur beruflichen Fortbildung gegenüber (539).

Der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß fand den Besucherrückgang bei den Filmveranstaltungen jedoch nicht weiter bedauerlich, da ja nur eine Abwanderung an andere kulturfilmminteressierte Stellen stattgefunden habe, die bequemer und billiger (weil ohne Fahrgeldausgaben) zu erreichen waren.

"Nach alledem bescheiden wir uns und veranstalten nur noch für den verbleibenden Bedarf." (540)

Neben den Filmveranstaltungen setzte der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß auch seine bereits 1922/23 begonnene Mitarbeit im "Ausschuß zum Kampf gegen Schmutz und Schund" des staatlichen Jugendamtes fort. Die Hauptaufgabe dieses Ausschusses lag in der Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur. Bis 1925 beschäftigte er sich jedoch auch mit Filmfragen.

Um ständig eine Übersicht über die auf dem Markt erscheinende Schundliteratur zu haben, legte der Ausschuß einen "Giftschrank" an, in dem nach Möglichkeit alle zu verbotende Literatur für Anschauungszwecke aufbewahrt werden sollte. Nach 1925 wurde die Erledigung der Filmfragen dem "Ausschuß für das Lichtspielwesen und für den Schutz der Jugend bei Lustbarkeiten" übertragen, dessen Vorsitzender der Vorsitzende des Freigewerkschaftlichen Jugendausschusses, Carl Markert, wurde.

Der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß bezeichnete es als Aufgabe des Ausschusses, "das Lichtspielwesen von kapitalistischen Ungezogenheiten zu befreien und der Volksbildung dienstbar zu machen" (541).

Aufgrund des Lichtspielgesetzes war jedoch Hamburg nicht mehr - wie in der Zeit vor 1920 - zu besonderen Filmprüfungen berechtigt, so daß die Mitglieder des Ausschusses es auch nicht mehr in der Hand hatten, die Ermäßigung der Lustbarkeitssteuer davon abhängig zu machen, ob das gesamte Programm einer Filmveranstaltung den erforderlichen Ansprüchen genügte.

Der Ausschuß verlagerte daher seine Arbeit auf filmpraktische Fragen. Für die Ausbildung von Jugendführern an Filmapparaten wurden Lehrgänge abgehalten. Für die Anschaffung und leihweise Abgabe von Lichtbildapparaten wurden staatliche Mittel beantragt, die Schaffung eines staatlichen Lichtbildamtes für Hamburg wurde vorbereitet und 1928 abgeschlossen. Darüber hinaus wurde 1929 im Rahmen der Jugendwohlfahrt, unter Leitung von Prof. Flittner, Filmveranstaltungen abgehalten, die "zur Festigung des Bewußtseins über die Stellung und Aufgabe des Films innerhalb der Jugend-Bildungsarbeit" beitragen sollten" (542).

Wenn auch die Kulturfilmvorführungen und Filmaktivitäten des Freigewerkschaftlichen Jugendausschusses nach 1927 an Bedeutung und Öffentlichkeitswirksamkeit verloren, so haben sie doch mit dazu beigetragen, daß sich die einzelnen Gewerkschaftsverbände in verstärktem Maße des Films als Bildungsmittel bedienten und auch dazu übergingen, eigene Apparate anzuschaffen (543).

Auch innerhalb der Hamburger Sozialdemokratie gewann nach 1927 der Film an Bedeutung. Während 1924 lediglich 5 Filmvorführungen mit 2700 Besuchern und 1926/27 29 Filmvorführungen mit 5 545 Besuchern und Besucherinnen stattfanden, verzeichnete die SPD 1927/28 bereits 96 Filmvorführungen und 193 Lichtbildvorträge mit 70 220 Besuchern und Besucherinnen. Gezeigt wurden Filme wie "Mutter", "Kreuzzug des Weibes", "Dein Schicksal", "Cyankali", "Giftgas". Der Einsatz von Film und Lichtbild setzte sich vor allem als erfolgreiches Werbemittel im Rahmen der Frauenagitation durch. Die "Filmfeierstunden", die dem Bedürfnis vieler Arbeiterfrauen und Arbeiterinnen nach Geselligkeit und Unterhaltung, Bildung und Kultur und konkreter, anschaulicher politischer Information entgegenkamen, verzeichneten durchweg eine sehr große Zahl von Besucherinnen. Im Reichstagswahlkampf 1928 kamen beispielsweise zu den 22 Vorführungen des § 218 Films "Kreuzzug des Weibes" 15 000 Besucherinnen (544).

1927 begann der Bildungsausschuß der Hamburger freien Gewerkschaften - zunächst versuchsweise - mit der regelmäßigen Vorführung "guter Spielfilme" im Lichtspieltheater des Gewerkschaftshauses, die aufgrund der positiven Resonanz 1928 fortgeführt wurde (545).

Neben finanziellen Vorteilen (Ausnutzung des Raumes) boten die Filmvorführungen dem Bildungsausschuß die Möglichkeit, wichtige Bekanntmachungen "unaufdringlich und doch wirksam an ein zahlreiches Publikum" zu bringen (546). Die Vorführung von Spielfilmen im Hamburger Gewerkschaftshaus schien jedoch nicht unumstritten gewesen zu sein. Obwohl die Filmveranstaltungen 1928 "ohne Beanstandungen mit Erfolg" durchgeführt werden konnten, vertrat der Bildungsausschuß in seinem Jahresbericht 1929 die Auffassung, daß es ratsam sei, die Spielfilmvorführungen im Gewerkschaftshaus zu unterlassen, "um sich vielleicht intensiver, aber je nach Bedarf, guten Kulturfilmveranstaltungen zuzuwenden" (547). Diese Wende vom Spielfilm zum Kulturfilm leitete jedoch das Ende der sonntäglichen Filmvorführungen des Bildungsausschusses ein, die schließlich 1930 "wegen Unrentabilität" eingestellt wurden. Als Gründe für den abnehmenden Besuch wurden der Mangel an guten Kulturfilmen und die wachsende Tonfilmkonkurrenz der kommerziellen Kinotheater angegeben (548).

Trotz Kinokonkurrenz und zunehmender wirtschaftlicher Schwierigkeiten konnte dagegen der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß seine Filmvorführungen auch nach 1930 durchführen, die nach eigenen Angaben - unter Berücksichtigung der

großen Arbeitslosigkeit – einen guten Besuch aufwiesen (547). Das Filmprogramm verschob sich jedoch zunehmend vom Kultur- und Lehrfilm zum 'unpolitischen' Spiel- und Unterhaltungsfilm (auch Tonfilm) (550).

Vergleichbar mit den Filmbestrebungen des Hamburger Freigewerkschaftlichen Jugendausschusses entwickelte sich die Filmtätigkeit des Arbeiter-Bildungs-Instituts Leipzig, die jedoch nicht den Umfang und die Kontinuität der Hamburger Kulturfilmaktivitäten erreichte.

Bis 1924 standen die Filmvorführungen des "Arbeiter-Bildungs-Instituts" (ABI) unter dem Motto des "guten Films" und verfolgten die Absicht, die Arbeiterschaft vom Kitsch fernzuhalten. Nach 1924 wurde der Film nur noch "zu Lehrzwecken" verwendet (551). Die Wendung der Filmtätigkeit des ABI wurde mit der inzwischen erfolgten künstlerischen Niveauanhebung des kommerziellen Filmwesens und der Filmproduktion begründet.

Das Filmprogramm des ABI bestand wie das des Hamburger Freigewerkschaftlichen Jugendausschusses weitgehend aus Kultur- und Lehrfilmen, angereichert mit den in der Arbeiterbewegung entstandenen Eigen- oder Auftragsproduktionen (wie "Wenn ich den Wanderer frage", "Die neue Großmacht").

1925/26 fanden 53 Vorführungen mit insgesamt 15 000 Besuchern statt (gegenüber 5 700 im Jahr 1924/25 (552).

Mit ca. 40 000 Besuchern erreichten die Filmvorführungen des ABI 1927 ihren Höhepunkt. In diesem Jahr griff das ABI in seinem Filmprogramm auch wieder auf gute Spielfilme zurück (553). Der Umfang und die Ausrichtung der Filmtätigkeit des ABI entsprach ungefähr den Filmaktivitäten vergleichbarer städtischer Einrichtungen, die sich um Arbeiterbildung bemühten.

So führte zum Beispiel der Städtische Volksbildungsausschuß in Chemnitz 1925/26 20 Filmvorführungen mit insgesamt 15 858 Besuchern durch. Von Beginn seiner Tätigkeit 1919 bis März 1927 brachte er es auf 117 Filmvorführungen (554).

Da SPD und Gewerkschaften auch in Leipzig nach 1926 dazu übergingen, sich eigene Filmapparate anzuschaffen und eigene Filmveranstaltungen durchführten, verloren die Filmvorführungen des ABI im Laufe des Jahres 1928 zunehmend an Bedeutung, so daß sie schließlich Ende des Jahres ganz eingestellt wurden (555). Der Ortsausschuß Leipzig des ADGB, der die Filmaktivitäten des ABI neben anderen Organisationen weiterführte, brachte es von Juli 1928 bis Ende Juni 1929 auf 24 Filmabende mit 30 074 Besuchern (556).

Während der Freigewerkschaftliche Jugendausschuß Hamburg und das Arbeiterbildungs-Institut Leipzig den Kultur- und Lehrfilm in den Mittelpunkt ihrer Filmaktivitäten stellten, versuchte der Ortsausschuß München mit einem gemischteren Filmprogramm den Wünschen und Bedürfnissen der Kinobesucher Rechnung zu tragen.

Um den Film als Werbe- und Aufklärungsmittel in die gewerkschaftliche Arbeit einbeziehen zu können, hatte sich der Gewerkschaftsverein München 1924 eine eigene Kino/Filmeinrichtung für das Gewerkschaftshaus angeschafft. Bereits im ersten Jahr wurden die 150 Filmvorführungen zu einem durchschlagenden Erfolg, während die sonstigen Bildungsaktivitäten des Bildungsausschusses des Gewerkschaftsvereins kaum Resonanz fanden. Angesichts dieses Mißverhältnisses konnte beim Bildungsausschuß keine rechte Freude über den erfolgreichen Einsatz des Films aufkommen.

"Nun stand die Frage so: im eigentlichen Bildungswesen 11 Hörer, im Film dagegen 45 000 Besucher. Damit war das Bildungsproblem nicht einfacher geworden. So sehr man dem Film auch im Bildungswesen einen gemessenen Platz einräumen kann, aber mit dem Niederbruch der ganzen geistigen Bildungsarbeit überhaupt konnte die Einbeziehung des Filmes doch nicht befriedigen." (557)

Mit der Überwindung der Zersplitterung des Arbeiterbildungswesens und seinem Wiederaufbau konnte dieses Mißverhältnis aufgehoben werden, ohne daß jedoch die Popularität der Filmvorführungen nachließ. Im Gegenteil. Die Zahl der Filmvorführungen stieg bis 1929 stetig an und fiel erst 1929/30 im Zuge der sich verschlechternden wirtschaftlichen Verhältnisse. Von 1924 bis 1930 fanden insgesamt 965 Filmvorführungen und 38 Lichtbildervorträge statt. Hinzu kamen noch 103 Filmvorführungen und 92 Lichtbildervorträge, die von den einzelnen Gewerkschaftsverbänden selbst durchgeführt wurden.

Die große Resonanz der Filmvorführungen dürfte nicht zuletzt seinen Grund darin gehabt haben, daß der Ortsausschuß das Filmprogramm nicht auf den Kultur- und Lehrfilm beschränkte, sondern ein relativ breites Spektrum an Filmformen und -inhalten anbot, das sowohl den 'unpolitischen' Unterhaltungsspielfilm als auch den politischen Dokumentarfilm und die Wochenschau einschloß. So setzte sich z.B. das Filmprogramm von 1924/25 aus 27 Reise- und Sportfilmen, 24 Filmen aus der Industrie, 13 wissenschaftliche Filmen, 5 Filmen über Gesundheitslehre und Körperpflege, 12 Spielfilmen, 20 Lustspielfilmen, 12 Märchenfilmen und 6 Lichtbildervorträgen zusammen. Spielfilme wie "Quo vadis", "Der müde Tod", "Wilhelm Tell", "Berg des Schicksals" stießen dabei auf das größte Interesse (558). 1927/28 bot der Ortsausschuß als Erstaufführung für München den russischen Film "Steik" von S. Eisenstein, den sozialistischen Kulturfilm "Das neue Wien", den Werbefilm der SPD "Am Anfang war das Wort" und den Werbefilm der Deutschen Bergbau- und Industriearbeiter "Durch Nacht zum Licht" (559). Den stärksten Besuch, die meiste Zugkraft verzeichneten jedoch Spielfilme wie "Anna Karenina", "Natur und Liebe", "Chang", "Zirkus", "Der gelbe Paß", "Geschlecht in Fesseln". Bei den Jugendlichen stießen Kulturfilme mit nur belehrendem Inhalt (wie z.B. Forschungsreisen) auf weniger Interesse und Resonanz als Filme, die denen das Moment des Abenteuerlichen enthalten war (wie z.B. "Emden III fährt um die Welt" oder "Zirkus" von Ch. Chaplin) (560).

Neben allgemeinen Kultur- und Bildungsabsichten verfolgten die Filmveranstaltungen des Ortsausschusses das Ziel, den arbeitslosen Gewerkschaftsmitgliedern und deren Angehörigen (für die auch zusätzliche Sondervorführungen stattfanden) durch freien Eintritt die wertvollsten Aufklärungs- und Spielfilme zu zeigen und außerdem den Arbeitslosen zu Weihnachten eine kleine finanzielle Beihilfe geben zu können (561).

Während die Orts- und Jugendausschüsse des ADGB Film und Lichtbild in ihrer Bildungs- und Kulturarbeit hauptsächlich zu allgemeinbildenden und politisch-propagandistischen Zwecken einsetzten, stand bei den einzelnen Gewerkschaftsverbänden die fachliche Fortbildung und werbende Agitation im Mittelpunkt der Film- und Lichtbildarbeit.

Zu den auf diesem Gebiet aktivsten Verbänden zählten wie bereits in der Vor-Kriegszeit der Deutsche Holzarbeiter- und der Metallarbeiter-Verband. Der Holzarbeiter-Verband hatte 1922 begonnen, sein Lichtbildarchiv wieder aufzubauen, zunächst mit der Herstellung und dem Verleih von werk- und arbeitskundlichen sowie stilgeschichtlichen Lichtbildervorträgen (wie z.B. "Die Werkzeuge von der Urzeit bis zur Gegenwart", "Wohnraum und Möbel vom Altertum bis zur Neuzeit", "Die Unfallgefahren an Holzbearbeitungsmaschinen"). Die Lichtbilderserien waren mit vollständigem Vortragstext versehen und wurden den Verwaltungsstellen kostenlos überlassen (562).

Im Herbst 1924 wurde das Lichtbildarchiv durch die Anschaffung und den Verleih von Filmen ausgebaut. Der Film sollte wie das Lichtbild die berufliche Weiterbildung der Mitglieder in der Freizeit unterstützen (563).

Gegenüber dem Lichtbild wurde der Vorteil des Films darin gesehen, daß dieser für sich spricht, keinen Vortrag benötigt und Vorgänge anschaulich macht (564). Darüber hinaus trage der Film zur Belebung der Bildungsarbeit bei und biete die Möglichkeit, an die Masse der Mitglieder und Jugendlichen, vor allem an die der Bewegung fernstehenden, heranzukommen (565).

Mit den Filmvorführungen sollte den bestehenden Kinos jedoch keine Konkurrenz gemacht werden. Die Vorführung von Spielfilmen wurde bei den Filmveranstaltungen der Ortsverwaltungen ausgeschlossen. Auch unter den sogenannten Kulturfilmern wurde eine "sorgfältige Auslese" getroffen.

In erster Linie interessierten Filme technischen Inhalts, die einen Einblick in Industriegaben, die zum Organisationsgebiet des Verbandes gehörten (566).

Der Vorstand kaufte vorwiegend Kultur- und Lehrfilme aus der Holzindustrie auf (meist Filme der Ufa-Lehrfilmabteilung), die dann vom Lichtbildarchiv an die Verwaltungsstellen kostenlos ausgeliehen wurden (567). Über den Einsatz der Filme wurden regelmäßig Berichte angefertigt, die im Jahrbuch des Holzarbeiter-Verbandes statistisch ausgewertet wurden.

Um den Verwaltungsstellen die Benutzung des Film- und Lichtbildverleihs zu erleichtern, wurde 1928 ein illustriertes Film- und Lichtbildverzeichnis herausgegeben, das neben Informationen zu den Filmen im Anhang Hinweise zu den Verleihbedingungen, Anregungen für die Durchführung von Filmvorführungen, Gutachten über die Filme und Hinweise zur Vergnügungssteuer enthielt (568).

Bis 1926 bestand das Filmprogramm ausschließlich aus technischen und kulturgeschichtlichen Filmen (wie z.B. "Moderne Holzverarbeitung", "Der deutsche Wald"), so daß gewerkschaftliche Frage- und Problemstellungen durch einleitende oder nachträgliche Erläuterungen nachgeliefert werden mußten.

So wurde z.B. bei der Vorführung des Industriefilms "Vom Baustamm zum Möbel", der Bilder aus dem größten Betrieb der deutschen Holzindustrie, den Holsatia-Werken, zeigte, einleitend das Problem der rationellen Betriebsführung und der Arbeitszeitverkürzung behandelt (569).

Nach 1926 ging der Holzarbeiter-Verband dazu über, Filme in den Verleih zu nehmen, die betriebliche und gewerkschaftliche Themen zur Sprache brachten. So behandelte z.B. der Film "Achtung! Gefahr!", der vom sozialen Landesmuseum in München in Verbindung mit der Bayerischen Baugewerks- und Holzindustrieverfuggenossenschaft hergestellt worden war, das Problem der Unfallgefahren in der Holzindustrie (570). Der Vorstand ergänzte den Film 1926 durch eine Reihe neuer eigener Arbeitsaufnahmen.

Nicht ohne Stolz schrieb R. Timm in der "Gewerkschafts-Zeitung":

"Zum erstenmal sind wir bei der Herstellung dieses Filmes selber mit dem Filmapparat in Betriebe gegangen, um Aufnahmen zu machen." (571)

Bereits 1925 war auf dem 14. Holzarbeiter-Verbandstag an den ADGB der Vorschlag ergangen, gemeinsam Material auf dem Gebiet des Filmwesens zu schaffen, was jedoch von dem ADGB-Vertreter A. Knoll als vorerst zu riskantes finanzielles und kulturelles Unternehmen abgelehnt wurde (572).

Die kommunistische Presse sah in dem Unfallfilm "Achtung! Gefahr!" des Holzarbeiterverbandes die reformistische Politik der Freien Gewerkschaften zum Ausdruck kommen. Der Film enthalte zwar einige der Unfallgefahren in der Holzindustrie und Methoden ihrer Verhütung, bleibe aber dabei stehen.

"Die Rationalisierungsmaßnahmen, die starke Ausbeutung und das Antreibersystem, welche zur Steigerung der Unfallgefahren führen, finden keine Beachtung. Die Tätigkeit der Reformisten unterscheidet sich in der Aufzeigung der Gefahren in nichts gegenüber der Reichsunfall-Woche die von der Regierung durchgeführt wurde." (573)

Mit dem Film "Der Kampf um die Arbeitszeit" stellte der Holzarbeiterverband 1928 erstmals den Film in den Dienst der gewerkschaftlichen Werbearbeit. Der Film, der den Kampf des Holzarbeiterverbandes um die Verkürzung der Arbeitszeit zeigte, sollte nicht nur eine "Aufmunterung" für die älteren Kollegen sein, sondern auch der jüngeren Generation zeigen, wie schwer die Kämpfe des Verbandes und das Arbeiterleben der frühkapitalistischen Zeit waren, als der Holzarbeiterverband noch nicht existierte.

"Stumpf und teilnahmslos lebten die Arbeiter dahin. Ehe die Nacht um war, begann der Arbeitstag. Wenn der helle Tag zu Ende war, kamen die Arbeiter müde und abgespannt nach Hause. Auch Sonntags mußte gearbeitet werden. Kein Familienleben, keine Möglichkeit der Fortbildung, kein Urlaub, ein Leben, nicht lebenswert. Sie erstickten ihren Kummer und ihre Hoffnungslosigkeit im Alkohol. Da organisierten sich die Holzarbeiter, um sich gegen die bestehende Wirtschaftsordnung aufzulehnen. Der Verband betätigte sich als Säge zum Abschneiden der Arbeitszeit. Durch die gesammelten Kräfte wurde die Macht geschaffen, die in der Lage war, die Verhältnisse zu bessern. Schwer und opferreich waren die Kämpfe, doch erfolgreich. Um eine Viertelstunde nach der anderen wurde die Arbeitszeit verkürzt. Eine entscheidende Wendung kam 1918: Der Achtstundentag. Die Verkürzung der Arbeitszeit hat Freizeit geschaffen. Diese gehört dem Arbeiter und macht ihn erst zum Menschen. Nun hat er Zeit für geistige Nahrung, für die Familie, für die Fortbildung. Auch zu einer Urlaubsreise kann sich der Arbeiter aufschwingen." (574)

Der Film endete mit den "anfeuernden Worten" des Verbandsvorsitzenden. Stärker an die unorganisierten Kollegen richtete sich der - ebenfalls 1928 entstandene - zweite eigene Werbefilm des Holzarbeiter-Verbandes, "Kollege Breiter wird vernünftig". Er trug eine "heitere Note", zeigte in Zeichen-Trickbildern die Erlebnisse des unorganisierten Kollegen Breiter, wie er zum Verband kam (575).

Das Bestreben des Holzarbeiterverbandes, nur kurze, eng auf ein bestimmtes Thema abgestellte (eigene) Filme herzustellen, kam auch in der dritten Eigenproduktion des Verbandes zum Ausdruck, die Bilder vom 7. Internationalen Holzarbeiterkongreß und vom anschließenden Reichsjugendtreffen zeigte ("Die Tage von Heidelberg") (576).

Sowohl die Eigenproduktionen als auch die Kultur- und Lehrfilme fremder Verleiher stießen bei den Mitgliedern und Verwaltungsstellen auf eine positive Resonanz, was sich auch an der Steigerung der Filmveranstaltungen und der Teilnehmerzahlen ablesen läßt (577).

1925 verzeichnete die Filmverleihstatistik 68 Filmvorführungen mit 9377 Besuchern, 1930 erreichte die Zahl der Filmvorführungen mit 161 und 34 067 Besuchern ihre Höchstgrenze.

Von 1925 bis 1930 wurden insgesamt 536 Filmvorführungen mit 112 127 Besuchern durchgeführt.

Die Einbeziehung des Films in die Bildungsarbeit des Holzarbeiter-Verbandes sollte zwar das Lichtbild nicht verdrängen, dem nach wie vor insbesondere in den Bildungskursen große Bedeutung zugemessen wurde, doch läßt sich anhand der Statistik deutlich erkennen, daß bis 1930 die Lichtbildausleihen durch den Film stark zurückgedrängt wurden.

1924 konnte das Lichtbildarchiv 78 Lichtbildausleihen verbuchen, gegenüber 24 Filmausleihen. 1930 dagegen standen den 50 Lichtbildveranstaltungen 161 Filmvorführungen gegenüber. Im Zeitraum von 1925 bis 1931 fanden insgesamt 662 Filmveranstaltungen und 395 Lichtbildervorträge statt. 1931 verschob sich der Film- und Lichtbildverleih jedoch wieder zugunsten der Lichtbildvorführungen. Die Zahl der Lichtbildausleihen verdreifachte sich mit 150 gegen 50 im Jahre 1930, während die Zahl der Filmveranstaltungen mit 126 gegen 161 im Jahre

1930 um ca. ein Viertel zurückging.

Die Gründe für diese Verschiebung lagen einmal darin, daß der Holzarbeiterverband aus finanziellen Gründen auf den Kauf oder die Herstellung neuer Filme verzichtete und auf der anderen Seite den Lichtbilderverleih durch die Beschaffung von Bildbändern und neuer Lichtbildserien stark ausbaute.

Erstmals wurden auch allgemeinbildende und Landschaftsserien (wie z.B. "Die Wunder der Sternwelt", "Norwegen") sowie Unterhaltungsserien (wie z.B. "Alt-Berlin im Spiegel seines Humors") in den Verleih mit aufgenommen (578).

Obwohl das Lichtbildarchiv des Holzarbeiterverbandes von 1925 bis 1931 immerhin insgesamt 1115 Film- und Lichtbildveranstaltungen mit 186 197 Besuchern in seiner Statistik verzeichnen konnte (579), mußte es 1929 feststellen, daß der größte Teil der Verwaltungsstellen die Bildungs- und Propagandamöglichkeiten des Film- und Lichtbilds noch nicht nutzte. Von 1173 Verwaltungsstellen nahmen lediglich 128 den Film- und Lichtbilddienst des Verbandes in Anspruch (580).

Im Vergleich zum Deutschen Holzarbeiterverband konnte der Film in der Bildungsarbeit des Deutschen Metallarbeiterverbandes keine so große Bedeutung gewinnen. Hier dominierte eindeutig der Lichtbildervortrag, zumindest auf Gesamtverbandsebene und bei den erwachsenen Mitgliedern.

Von 1927 bis 1929 wurden in den Verbandsbezirken 672 Lichtbildervorträge mit insgesamt 78.892 Besuchern abgehalten (581).

Wie in der Vorkriegszeit behandelten die Lichtbildervorträge in erster Linie Themen und Probleme aus dem Berufsleben der Metallarbeiter und der Metallindustrie (wie z.B. "Die deutsche Eisen- und Stahlindustrie, ihre Entwicklung und ihre Arbeiter", "Ford, seine Ideen und Arbeitsmethoden", "Unfallverhütung in der Metallindustrie") (582).

Im Unterschied zur Vorkriegszeit ging nicht mehr ein Angestellter des Hauptbüros mit Lichtbildapparat und Lichtbilderkiste auf Vortragsreise, die Lichtbilder wurden vielmehr in besonders dazu geeigneter Verpackung vom Vorstand an die Verwaltungsstellen eines Bezirkes geschickt und dann von Verwaltung zu Verwaltung weitergeleitet (583).

Nachdem von den Verwaltungsstellen der Wunsch geäußert wurde, den Verleih auf das bewegliche Bild auszuweiten, wurden 1927/28 drei technisch-bildende Filme ("Das Walzwerk", "Nathusius - Elektro-Ofen", "Die deutsche Eisengießerei") aufgekauft. Diesen Filmen wurde eine Art Werbefilm für den Verband angehängt, in dem die wesentlichen Aufgaben des Metallarbeiterverbandes, seine Einrichtungen, seine Kämpfe und sein Unterstützungswesen dargestellt wurden (584).

Der Verleih der Filme entwickelte sich jedoch nur langsam, da die meisten Ortsverwaltungen nicht über Filmapparate verfügten und sich deren Beschaffung als schwierig herausstellte. Lediglich die Ortsverwaltungen Berlin und Nürnberg besaßen 1927 eigene Kinoräume (585).

So beschränkte sich die Filmausleihe auf wenige Verwaltungen. 1929 wurden die Filme bei 34 Verwaltungen in 66 Vorführungen vor insgesamt 12.156 Personen gezeigt (586). Eigene Filme stellte der Metallarbeiterverband nicht her.

Einen größeren Stellenwert nahm der Film in der Bildungs- und Werbearbeit der Metallarbeiter-Jugend ein. Zumindest läßt sich das aus den Berichten und Aktivitäten der Jugendabteilung und einzelner Jugendgruppen schließen.

Die Berliner Jugendabteilung des Metallarbeiterverbandes hatte bereits 1925/26 einzelne Filmveranstaltungen organisiert, die auf großen Zuspruch bei den Jugendlichen gestoßen waren (587). Gezeigt wurden Filme wie "Schmiede", "Namenlose Helden", "Biene Maja", "Die Lokomotive einst und jetzt", "Ein modernes Hüttenwerk". Ähnliche Veranstaltungen mit Kultur- und Lehrfilmen führte 1926/27 auch die Metallarbeiter-Jugend Magdeburg durch. Hier wurden u.a. die Filme "Die

Lehrlinge, jugendliche Arbeiter und ArbeiterInnen der Metall-Industrie!

Die Jugendabteilung des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes veranstaltet
im Rahmen der Werbewoche

== Zwei Film-Abende ==

Im großen Saal unseres Verbandshauses, Linienstraße 83-85, soll uns am
Freitag den 13. November, abends 7 Uhr,
der Film

„Die Schmiede“

zeigen, was Zusammenhalt und Begeisterung
für unsere Sache bedeutet.

Beiden Filmen angepaßte Rezitationen und Musik der Freien Gewerkschafts-Jugend
sollen uns die Erlebnisse eindringlicher machen.

Jugendliche aus der Metall-Industrie!

Bringt an diesen Abenden Eure Eltern, Eure
Freunde mit. Sie alle sollen auch teilhaben
an den Kulturbestrebungen unserer Organisation. — Helft alle mit am Auf- und Ausbau der
Organisation. Nur dann werden wir das Schlechte unterdrücken und das Gute fördern, wie
dem entstehen soll — unsere Welt.

Ein Eintrittsgeld wird nicht erhoben.

Die Jugendkommission

Jugendliche im Bekleidungs- gewerbe

Donnerstag den 26. November 1925,
abends 7 Uhr,

in den Versammlungsräumen des Deutschen Bekleidungs-
arbeiter-Verbandes, Sebastianstraße 37/38, Hof parterre,

Versammlung.

Kommt recht zahlreich. Die Jugendkommission.

Der Mensch soll arbeiten, aber nicht wie ein Lasttier,
das unter seiner Bürde in den Schlaf sinkt und nach
der notdürftigsten Erholung der erschöpfenden Kraft zum
Tragen derselben Bürde wieder aufgeführt wird. Er soll
angestrichen mit Lust und Freude arbeiten und Zeit übrig-
behalten, seinen Geist und sein Auge zum Himmel zu er-
heben, zu dessen Anblick er gebildet ist. Fichte.

Ein Ruf für die Lehrlinge und jugendlichen Arbeiter der Holz-Industrie.

Dienstag den 10. November, nachmittags
5 Uhr: Jugendversammlung der Bezirke „Süd-
osten und Süden“ im Jugendheim, Mariannen-
ufer 1a.

Donnerstag den 12. November, abends 7 Uhr:
Jugendversammlung der Bezirke Gesund-
brunnen - Moabit - Wedding im Jugend-
heim, Schönheitsstraße 1.

Mittwoch den 11. November, nachmittags
5 1/2 Uhr: Jugendversammlung der Bezirke
Südwesten - Schöneberg - Neuföhlen im
Jugendheim, Vadeanstalt Bärwaldstraße 64-65.

Montag den 23. November, nachmittags
5 Uhr: Jugendversammlung der Ostbezirke
im Jugendheim, Tilsiter Straße 4-5.

Wir haben einen

— Film-Abend —

am Donnerstag den 26. November, abends 7 Uhr, im Saalbau Friedrichshain
und zeigen den Film „Die Fordwerke“

Ansprachen und Musik-Vorträge bilden die Umrahmung des lehrreichen Abends.
Eintrittspreis 10 Pfennig.

Jugendliche der Freien Gewerkschafts-Jugend sind alle herzlichst eingeladen. — Die Jugend-
kommission erwartet für alle Veranstaltungen eine rege Teilnahme. — Unsere Lösung:

„Werbt für den Deutschen Holzarbeiter-Verband!“

Großstadt der Zukunft", "Nanuk, der Eskimo" gezeigt (588).

Neue Wege in der Bildungs- und Werbearbeit versuchte auch die Metallarbeiter-Jugend München zu gehen: "Charlie Chaplin und Jackie Coogan berufen eine Lehrlingsversammlung ein." (589) Mit dieser Werbestrategie versuchte die Jugendabteilung dem schlechten Besuch der Lehrlingsversammlungen ein Ende zu bereiten. "Heute geh i in Film", lautete die Schlagzeile des für die Veranstaltung entworfenen Werbebandzettels, der in großer Anzahl in allen Münchener Großbetrieben, Mittelbetrieben und auch in einigen Kleinbetrieben an die Lehrlinge der Metallindustrie verteilt wurde, um so zu einer Versammlung im Gewerkschaftshaus einzuladen (590). Die Wirkung blieb nicht aus, wie die "Metallarbeiter-Jugend" freudig feststellte. "Seit Jahren konnten wir keinen so gewaltigen Erfolg verbuchen. Zum Brechen war der Saal vorzeitig überfüllt. Nahezu 700 Jugendliche waren anwesend. Von den entferntesten Stadtteilen setzte der Zustrom ein." (591)

Nach zwei kurzen Vorträgen über die "Aufgaben der Metallarbeiterjugend" und "Was der Lehrling wissen muß" wurde das Filmdrama "The Kid" von Charlie Chaplin gezeigt. In der Pause wurden Fragezettel und Aufnahmescheine verteilt, nicht ohne Erfolg, wie die einlaufenden Neuaufnahmen bewiesen (592). Die Münchner Jugendabteilung sah sich durch die positive Resonanz in ihrem Bestreben bestätigt, die gewerkschaftliche Jugendarbeit durch die Anwendung neuer Arbeitsweisen aus ihrem Beharrungszustand herauszuführen und empfahl in der "Metallarbeiter-Jugend" dieses Vorgehen den anderen Jugendverbänden zur Nachahmung.

"Diese Art gewerkschaftlicher Jugendarbeit ist wertvoller, wesentlicher und erfolgreicher wie die eines Jugendverbandes, der in ellenlangen Flugblättern vom 'Baume der Erkenntnis', vom 'Wimpel echten Menschentums', von 'Adel des Geistes' und vom 'Lehrlings- und Jugendschutz' faselt, praktisch aber in allen seinen 'Jugendpflegearbeiten' reichlich unfruchtbar bleiben muß.

Es müßte unseren Gewerkschaftsgenossen auch in den anderen Städten möglich sein, diese Kosten für eine derartige vorbildliche Veranstaltung nicht zu scheuen und gerade Filme in den Dienst unserer freigewerkschaftlichen Jugendwerbearbeit zu stellen. Das packt, das zündet in die Herzen der Jugend, das trifft die Seele der proletarischen Jugend, weiche Ablenkung nach zehnstündiger Ausbeutung unbedingt nötig hat. Ablenkung aus der Dumpfheit und Einförmigkeit der Zehnstundenfron durch einen guten Film als Bildungs- und Zugmittel. Zugleich ist es uns dabei möglich, die jungen Arbeitskameraden in diesen Veranstaltungen zusammenzufassen." (593)

Daß diese Form der Bildungs- und Werbearbeit vor allem in den kleinstädtischen und ländlichen Gebieten nicht so einfach zu praktizieren war, wurde in der Antwort der Jugendgruppe Aue im Erzgebirge auf den Münchener Filmbericht deutlich. Die Jugendgruppe wies darauf hin, daß nicht alle Verwaltungsstellen in der glücklichen Lage seien, derartige Filmveranstaltungen durchzuführen. Auch herkömmliche Methoden wie normale Vortragsabende oder die branchenweise Zusammenfassung der Lehrlinge könnten in der gewerkschaftlichen Jugendarbeit erfolgreich sein (594).

Daß Film- und Lichtbildveranstaltungen herkömmliche Bildungs- und Kulturformen nicht verdrängten, zeigt die Statistik der Metallarbeiter-Jugend über die politischen und kulturellen Aktivitäten des Verbandes (595).

Die Zahl der Lichtbild- und Filmvorträge steigerte sich zwar von 33 im Jahre 1924 auf 667 im Jahr 1931, im Gesamtspektrum der Veranstaltungen machte dies 1931 jedoch lediglich 4,8 % der Gesamtveranstaltungen aus.

Die Statistik läßt jedoch auch erkennen, daß den Lichtbild- und Filmvorträgen das größte Interesse entgegengebracht wurde.

Film- und Lichtbildveranstaltungen wiesen meist die höchste Besucherzahl auf. In welchem Zahlenverhältnis die Filmvorführungen zu den Lichtbildervorträgen standen, läßt sich aus der Statistik nicht ablesen, da Film- und Lichtbildervorträge immer zusammen aufgeführt wurden.

1931 z.B. standen 667 Film- und Lichtbildvorführungen mit insgesamt 39.978 Be-

suchern (entspricht einer durchschnittlichen Teilnehmerzahl von 60) 1843 Vorträgen mit lediglich 37.133 gegenüber (was einer durchschnittlichen Teilnehmerzahl von 20 entspricht). Von 1924 bis 1931 wurden 3026 Film- und Lichtbildveranstaltungen von den Jugendgruppen des Metallarbeiterverbandes durchgeführt, mit insgesamt 218.248 Besuchern. Im gleichen Zeitraum fanden 8753 Vorträge mit insgesamt 209.666 Besuchern statt.

Vergleicht man die Film- und Lichtbildaktivitäten der einzelnen Jugendgruppen, so fällt auf, daß die Berliner Metallarbeiter-Jugend allein ein Drittel (ca. 35 %) der Gesamtbesucherzahl der Film- und Lichtbildervorträge stellte (71810 von insgesamt 218.248 Besuchern).

Die hohe Besucherzahl hat ihren Grund darin, daß die Berliner Ortsverwaltung des Deutschen Metallarbeiterverbandes seit September 1926 über ein eigenes Lichtspieltheater verfügte, in dem auch die Metallarbeiter-Jugend regelmäßig Film- und Lichtbildvorführungen durchführen konnte.

Wie der Metallarbeiter-Verband in Berlin zu einem eigenen Kino, zu einer "Kulturabteilung" kam, wird anschaulich in der "Metallarbeiter-Jugend" beschrieben:

"Unweit der Berliner Ortsverwaltung auf der Linienstraße steht, noch aus den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammend, ein Hintergebäude mit eigenartig orientalischem Stil, die Adventskapelle. Ehemals gehörte sie einer frommen Wiedertäufersekte, deren Geschäfte mit der Zeit sehr schlecht gegangen sein müssen. Wiedertaufen ließen sich sehr wenig, wenn schon Arbeiter der Kirche den Rücken kehrten, so taten sie es vollständig. Der kirchliche Betrieb wurde also aufgesteckt und ein wirklich großstädtisches Hinterhauskino mit den blutigsten Schauerdramen machte sich in der Kirche breit." (596)

Der Übergang von der Kirche zu einem solchen Kino konnte die Berliner Ortsverwaltung jedoch auch nicht gerade erfreuen. Da war der frühere Zustand noch eher erträglich.

"Die Kapelle war nicht so störend gewesen. Wenn man aber nun aus den Fenstern unseres Hauses blickte, so sah man immer das Kino. Und wenn wieder einmal im Jugendheim gegen Schund und Schmutz in der Literatur und im Bild gewettert wurde, dann strahlten die Filmgrößen von den Plakaten und grinsten in unsere Fenster. (...) Wir hatten im Laufe der Jahre alle Hoffnung auf Besserung aufgegeben." (597)

Doch mit der Zeit gingen auch die Geschäfte des Hinterhauskinos schlecht.

"Nun scheint auch das Kulturbedürfnis des Großstädtlers höher zu sein, das Schundkino konnte nicht bestehen und unsere Berliner Kollegen waren beherzt genug, diese Kirche als Kulturabteilung unseres Verbandes auszubauen. Die Inneneinrichtung wurde geschmackvoll hergerichtet. Der weißen Wand zur Seite stehen die Büsten Lassalles und Wilhelm Liebknechts. Es ist eine Bühne mit abgegrenztem Orchesterplatz vorhanden, so daß in der Kulturabteilung allerlei Veranstaltungen abgehalten werden können. Für rund 400 Personen gibt es Sitzplätze." (598)

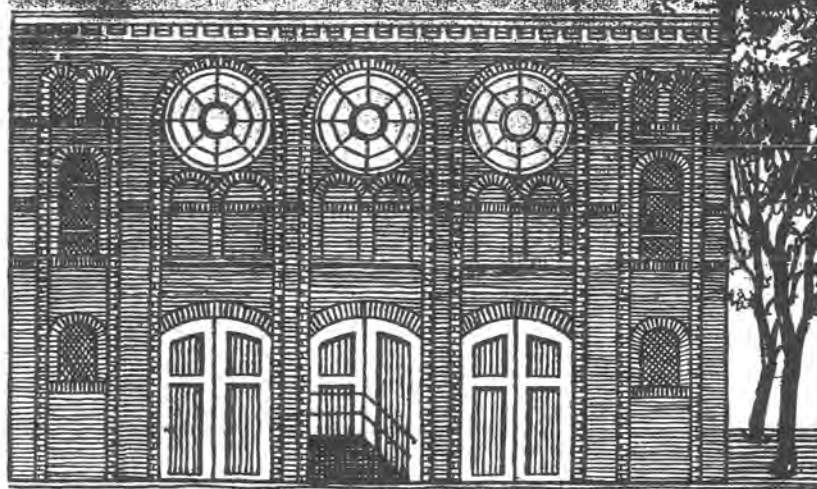
Die Leitung des Kinos wurde einem "anerkannten Fachmann" übertragen, der auch die Filmbeschaffung zu erledigen hatte.

Neben Kultur-, Expeditions-, Reise- und Naturfilmen wurde besonders der technische Film gepflegt. Aber auch "Russenfilme" wurden gezeigt, ebenso die Werbe- und Propagandafilme der SPD und der Gewerkschaften. In der Regel bestand das Filmprogramm aus drei Filmen: aus einem technischen oder wissenschaftlichen oder politischen Film, einem Naturfilm und einer Humoreske.

Die Vorführungsdauer betrug eineinhalb Stunden. In den Filmpausen liefen die Bekanntmachungen der Ortsverwaltungen und wichtige Verbandsmitteilungen über die Leinwand.

Die Filmabende waren, um eine gerechte Verteilung der Karten zu ermöglichen, entweder für Betriebe oder Branchen oder Wohnbezirke abgegrenzt. Bestimmte

Berliner Kulturabteilung



Ökumenische
Adventskapelle,
ist
Kulturabteilung
des Deutschen
Metallarbeiter-
Verbandes

Lichtspiele Gewerkschaftshaus

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Sonntag, 13. Jan. 18, nachm. 2-5 Uhr

Vorfürungen für Jugendliche.

Ab 6 Uhr

für Erwachsene

Die Stricknadeln

Schöne Gabe für alle, auch für die Vorfürungen

Ab 6 Uhr

Eise und ihr Vetter.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Lebnitzhof-Str. 20, Köpenick.

Entscheidungsfähiger Jugendrat

Donnerstag und Freitag besuchen alle Jugendabteilungen die

Kulturfilmvorführung

im Lichtspieltheater Gewerkschaftshaus um 18.30 und 20.45 Uhr.

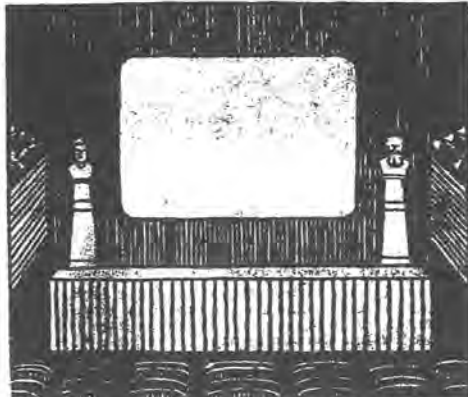
Die erwachende Spring

Mit Colla Hoff vom Kap nach Kairo.

Ein Film aus dem dunklen Afrika. Riesige Urwaldgebiete. Die Naturwunder Afrikas. Einzigartige Tierwelt. Primitives Leben der Eingeborenen. Amerikanisierte Zivilisation. Riesige Diamantensfelder und Kupferminen. Abenteuerliches Goldgräberleben. Natur und Zivilisation, das Problem der weißen und schwarzen Rasse. Die sich verdrängende Erhebung der schwarzen Völker.

Begleitvortrag: Charles Miller vom Staatlichen Lichtbildamt. Eintrittskarten 20 Pf für Jugendliche, 40 Pf für Erwachsene in der Buchhandlung Dietz & Co. Gewerkschaftshaus, und dieselbst im 5. Stock, Zimmer 70.

Wecht für einen starken Besuch!



ZOO logischer Garten

Sonntags 30 Pf
Kinder 15 Pf
Militär 20 Pf

Abende waren der Jugend vorbehalten.

Das Kino war nicht auf Gewinn aus, sondern versuchte unkostendeckend zu arbeiten. Der Eintritt betrug für Verbandsmitglieder und Angehörige 10 Pf. (599).

Das Kino erfreute sich großen Zuspruchs. Vom 1. September 1926 bis 31. Dezember 1928 wurden insgesamt 326.082 Meter Film vor 170.593 Besuchern gezeigt (600). Trotz der einfachen Ausstattung, die mit der kommerzieller Kinos nicht mithalten konnte, und trotz weiter Anfahrswege war das Metallarbeiter-Kino ein beliebter Treffpunkt, auch für Arbeitslose, wie Erwin Hinze berichtet, der damals als Zwanzigjähriger mit seiner Verlobten regelmäßig die Filmvorführungen besuchte.

"Wir haben uns getroffen, irgendwo an der Ecke, Schönhauserallee, sind 35 oder 40 Minuten zu Fuß marschiert bis zur Linienstraße, das ist mitten im Zentrum, kurz vor'm Alexanderplatz, ins Metallarbeiterverbandskino. Das war ein gemieteter kleiner Saal, da fanden jeden Abend irgendwelche Kinovorführungen statt. Das war natürlich kein Tonfilmkino, sondern da saß oben einer am Klavier und dann stand einer auf der Bühne mit dem Takt- oder Zeigestock und erklärte dann das da, was die vielleicht gesprochen hatten. (...) Da durften wir für 15 Pf. auf dem Stuhl sitzen, ganz dicht dran, keine Bänke, sondern so'n Kneipenstuhl ..., das war so ein sogenannter Rasiersessel; so hochgucken mußte man dann wie beim Friseur. Aber es hat uns so gut gefallen, wir sind da fast jede Woche hingegangen. Da war immer ein neuer Film, mußten wir hin. Ja, Metallarbeiterkino, das hat uns mein Bruder, der ja Metallarbeiter war als Mechaniker, vermittelt, und da bin ich ihm heute noch dankbar." (601)

Schwierigkeiten bereitete die Filmauswahl, da es zu wenig gute, Kultur fördernde Filme gab. Das Kino verstand sich als "Kulturfilmstätte", die dem Schundkino ein Gegengewicht entgegensetzen sollte, um so die Filmherstellung zur Produktion von "Kulturwerken" zu zwingen.

"Die arbeitende Bevölkerung wird Aufklärung und Belehrung aus dem wahren Geschehen des menschlichen Lebens und der Gesellschaft ziehen und das volksverderbende, verkitschende und verdummende Proleten-Kino wird einpacken können." (602)

Das erhoffte Ende des Schundkinos stellte sich jedoch nicht ein. Vergleichbare Kulturfilmstätten wie die "Kulturbühne" des Metallarbeiterverbandes waren in den zwanziger Jahren in der freigewerkschaftlichen Arbeiterbewegung nicht vorhanden. In der Praxis der Kultur- und Bildungsarbeit der anderen Gewerkschaftsverbände ging meist – soweit sie überhaupt die neuen Medien wie Lichtbild und Film benutzten – das Lichtbild dem Film vor (603). Lediglich der Textilarbeiterverband bevorzugte ähnlich wie der Holzarbeiterverband in seiner Bildungsarbeit den Film gegenüber dem Lichtbild (604).

Die Vorstellung, mit der Vorführung von Kultur- und Lehrfilmen die Filmproduktion beeinflussen bzw. ändern zu können, erwies sich als Illusion. Die Produktion von Kultur- und Lehrfilmen spielte in der kommerziellen Filmproduktion nur eine untergeordnete Bedeutung. Gute Kultur- und Lehrfilme, die politischen und künstlerischen Ansprüchen genügten, waren selten und entstanden eher außerhalb des herkömmlichen Kultur- und Lehrfilmbetriebes, wie z.B. die Kulturfilme "Nanuk, der Eskimo", "Moana", die in der Arbeiterbewegung als Vorbild für den kulturfördernden Film galten.

20. "Nanuk, der Eskimo" – "Moana"

Beispielhafte Kulturfilm für die sozialistische Filmkritik
Kritik des "neutralen Kulturfilms" – "proletarischer Kulturfilm"?

Beide Filme stammten von dem amerikanischen Dokumentarfilmregisseur Robert Flaherty und hatten den Kampf des Menschen mit der Natur zum Inhalt. In "Nanuk, der Eskimo" schilderte Flaherty das Leben eines Eskimos, seinen Kampf als Robben- und Seehundfänger gegen die Kälte, den Wind, die Weite der Landschaft und die Tücken des Eises. "Nanuk, der Eskimo" war zugleich "ein dramatischer und poetischer Bericht vom Leben der Menschen, die von der Zivilisation und vom Fortschritt vergessen worden sind" (605). Der authentische Charakter des Films und seine Produktionsweise standen im scharfen Gegensatz zur kommerziellen Hollywood Filmproduktion.

Flaherty verstand sich in erster Linie als Forscher und Entdecker und erst in zweiter Linie als Künstler. Die filmische Entdeckung fremder Länder und Menschen sollte jedoch nicht aus der Sicht des Reisenden, sondern aus der Sicht der betroffenen Menschen erfolgen.

"In vielen Reiseberichten blickt der Filmschöpfer auf den Gegenstand seines Interesses von oben herab. Er bleibt stets der große Mann aus New York oder Berlin. Ich war immer von den Menschen abhängig, von denen ich im Film sprach." (606)

Flaherty hatte mit seinem Film (der von einer französischen Pelzfirma finanziell unterstützt worden war) nicht nur die Schwierigkeiten der Produktion eines Dokumentarfilmes im Polargebiet zu überwinden, sondern sah sich mit dem Problem konfrontiert, den Film überhaupt in die Kinos bringen zu können. Die amerikanischen Verleihfirmen lehnten den Film ab. Nach vielen ergebnislosen Bemühungen gelang es schließlich Flaherty doch, daß der Film in den Kinos gespielt wurde. Der Film wurde zu einem Welterfolg, nicht nur in Künstler- und Intellektuellenkreisen. Die Filmindustrie sah nun Flaherty als eine Goldgrube an und finanzierte den zweiten Film "Moana", der die Geschichte eines jungen Südsee-Insulaners zeigte, der sich den Riten des Tattoo unterziehen muß, um sich für das Leben auf dem Meer zu qualifizieren (607).

Beide Filme wurden von der sozialistischen Filmkritik als beispielhafte Kulturfilm empfohlen und in der Bildungsarbeit auch häufig eingesetzt.

Der "Nanuk"-Film ließ den Kritiker in der "Glocke" sogar die sonstigen Schundfilmproduktionen vergessen.

"Dieser Film versöhnt mit der ganzen 'Industrie'. Mit ihrer Halbbildung, Unbildung, Verdummung; mit ihrer Reizmittel-Psychologie, ihrer Strich-Eleganz, ihrer Pappmaché-Kriminalität; mit ihrer geschichtlichen, kulturellen, sozialen Verfälschung – mit all dem, womit der Spielfilm, also der größte Teil der Filmindustrie uns Hirn und Nerven beleidigt.

Nanuk ist der Film vom Menschen. Vom Jäger und Fischer, der unser aller Urahn ist. In ihm sind wir mehr zu Hause als in der wärmsten birkenen Großmutterstube, als auf unseren Kinderspielflächen, in den Winkeln und Straßen frühester Selbsterwachens." (608)

Auch Flahertys zweiter Film "Moana" begeisterte die sozialistische Filmkritik.

"Selten noch sah man im Film Naturaufnahmen von so unerhörter Schönheit und Lebendigkeit. Dieser Film, dessen Bilder eigentlich durch gar keine Handlung verbunden sind, ist darum nicht etwa langweilig, sondern im Gegenteil außerordentlich spannend und unterhaltend." (609)

"Moana" galt als ein Schulbeispiel dafür, wie durch die authentische Wiedergabe der Lebensbedingungen fremder Völker nicht nur die Erkenntnis der gesellschaftlichen

Beziehungen bei Menschen anderer Kulturstufen gefördert, sondern auch die Fähigkeit gesteigert werden kann, sich in ihr Seelen- und Gemütsleben hineinzusetzen (610).

Flahertys Dokumentarfilme stellten jedoch ebenso wie die russischen Kulturfilme ("Sturm über Asien", "Pamir", "Das Dokument von Shanghai"), die in der sozialistischen Filmkritik ebenfalls als beispielhaft für den kulturgeschichtlichen und völkerekundlichen Film galten (611), im Gesamtangebot der Kultur- und Lehrfilme eine Ausnahme dar. Die Mehrzahl dieser Filme repräsentierte eher den Typus des "neutralen" Kulturfilms, der technische, kulturelle und gesellschaftliche Vorgänge und Dinge in ihren Erscheinungsformen darzustellen suchte, ohne nach den Zusammenhängen und Gründen zu fragen. Dieser Typus des Kultur- und Lehrfilms beherrschte auch weitgehend unreflektiert das Kulturfilmangebot der Organisationen der Arbeiterbewegung. Erst Ende der zwanziger Jahre wurden vereinzelt kritische Stimmen laut.

Die "Sozialistische Bildung" veröffentlichte 1929 einen Artikel von F. Rosenfeld, der sich mit der Ideologie des "neutralen Kulturfilms" auseinandersetzte. F. Rosenfeld wies in seiner Kritik darauf hin, daß sich der Kulturfilm im Unterschied zum Spielfilm zwar "bewußt und stolz" in den Dienst der Volksaufklärung und Volksbildung stelle, daß aber dennoch festgestellt werden müsse, daß der Kulturfilm aufgrund seiner Herstellung in der bürgerlich-kapitalistischen Filmindustrie fast ausschließlich das "Weltbild des bürgerlichen Reisenden, des bürgerlichen Gelehrten" wiedergebe. F. Rosenfeld gestand den Kulturfilmregisseuren die ehrliche Absicht zu, einen neutralen Kulturfilm schaffen zu wollen. In ihrer subjektiven Sichtweise zeige sich jedoch immer zugleich eine klassenspezifische Sichtweise der Dinge.

"Sie geben im großen und ganzen getreulich wieder, was sie sehen, und was sie nach ihrer innersten Überzeugung für sehenswert, für interessant, für wichtig halten. Diese ihre und vermeintliche persönliche Art, die Dinge zu sehen und zu beurteilen ist aber die Art ihrer Klasse, die Dinge zu sehen und zu beurteilen. Ihre ganz objektive und neutrale Einstellung zu den Erscheinungen ist eine Klasseneinstellung." (612)

Von daher hielt Rosenberg es auch nicht für verwunderlich, daß in den Reisefilmen z.B. immer die Paläste der Reichen, die Tempel, die Kirchen, die Theater und die großen Geschäftshäuser gezeigt wurden und nie die Arbeiterviertel, die Zinskasernen und die Elendsquartiere. "Sie abbilden, oder sie gar den Straßen der Bourgeoisie gegenüberzustellen, hieße ja die Neutralität verletzen!" (613) Und wenn der Kulturfilm gesellschaftliche Gegensätze darstelle, dann nicht als politische Anklage, sondern als ästhetische Exotik. Wenn z.B. in einem Orientfilm ein Bettler vorkomme, dann werde dieser immer als 'malerisch zerlumpter' Bettler, als interessanter Anblick für den Reisenden dargestellt und nicht als Opfer einer ungerechten Gesellschaftsordnung. Wenn der Kulturfilm das 'Volk', die 'Eingeborenen' zeige, dann meist als glückliche Menschen, mit fröhlichen Gesichtern, bei ihren Tänzen.

Bei genauerem Hinsehen werde jedoch deutlich, daß auch der "neutrale Kulturfilm" nicht frei von politischen Absichten ist.

"Wo es um soziale und politische Kolonialfragen geht, ist der neutrale Kulturfilm meist auf der Seite der kapitalistischen Ausbeuter und imperialistischen Unterdrücker; der Weiße bringt immer den Farbigen die 'Kultur', hebt sie auf ein höheres Lebensniveau, und hat das angestammte natürliche Recht, sie zu beherrschen. Ebenso wie er das natürliche Recht hat, alle Tiere, die in seine Reichweite kommen, erbarmungslos abzuschlachten." (614)

Einen "neutralen Kulturfilm" gebe es daher ebenso wenig wie eine neutrale Kunst oder einen neutralen Film.

Neutraler Kulturfilm könne nur der Kulturfilm der klassenlosen Gesellschaft sein. F. Rosenberg forderte die sozialistische Arbeiterbewegung auf, dem bürgerlichen

Kulturfilm einen proletarischen entgegenzustellen, "der nicht Neutralität heuchelt, sondern sich offen als das gibt, was er sein soll: proletarischer Klassenkampf." (615)

Wie dieser konkret aussehen sollte, ließ F. Rosenfeld jedoch offen. Auch in seinem Filmroman "Die goldene Galeere" verbleibt Rosenfeld im Allgemeinen. Hier steht am Ende des Romans als Alternative zum kommerziellen Film der in Eigenregie hergestellte und auf genossenschaftlicher Basis vertriebene Kunstfilm als "Sinfonie des Lebens", der die Kontraste des gesellschaftlichen Lebens nebeneinanderstellt, um so das Ganze des gesellschaftlichen Lebens sichtbar zu machen (616).

Die Loslösung vom "Geschäftskulturfilm", die auch S.W. Fischer im "Neuen Bild" forderte (617) und die Hinwendung zum proletarischen Kulturfilm blieben Programm. Nicht zuletzt auch deswegen, weil der Kultur- und Lehrfilm als Filmform und als Alternative zum Unterhaltungsfilm in der sozialistischen Kulturbewegung umstritten war.

R. Weimann vom Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit räumte dem Kultur- und Lehrfilm zwar eine gewisse Bedeutung ein, die Massen könne man damit jedoch nicht gewinnen.

Dies sei nur durch "packende Handlungsfilme" möglich, die aus der sozialistischen Weltanschauung "geboren" sind (618).

Das Problem des Films sei daher nicht der Kultur- und Lehrfilm, sondern der Spiel- und Unterhaltungsfilm, den es zu veredeln gelte (619).

Den Kulturfilm in der Arbeiterbildung in den Vordergrund zu stellen, hielt auch K. Franke für verfehlt. Zum einen sei es ausgeschlossen, den Spielfilm durch den Kulturfilm verdrängen zu wollen, zum anderen zeige die Erfahrung, daß Kultur- und Lehrfilme gerade in Arbeiterkreisen wenig beliebt seien, so daß eine am Kulturfilm orientierte Kinoreform am Ende ohne Zuschauer dastehe (620).

Auch in der Bildungsarbeit der Arbeiterbildungsstätten stand man dem Kultur- und Lehrfilm skeptisch gegenüber, obwohl er hier am ehesten hätte Verwendung finden können. Dies hing nicht nur mit dem dort vorherrschenden Medien- und Kulturverständnis zusammen, sondern auch mit den Organisations- und Lehrplanstrukturen dieser Bildungseinrichtungen.

21. "Kultur- und Energiezentren des gewerkschaftlichen Lebens"

Heimvolkshochschule Tinz, Berliner Gewerkschaftsschule

Gewerkschaftliche Bildungsarbeit - Film und Lichtbild in der Funktionärsbildung

SPD und Gewerkschaften hatten sich bis Mitte der zwanziger Jahre weitgehend darauf beschränkt, für die Ausbildung ihres Führungs- und Funktionärsnachwuchses die Anfang der zwanziger Jahre gegründeten staatlichen Arbeiterbildungseinrichtungen (wie z.B. die Akademie der Arbeit in Frankfurt, die Fachschulen für Wirtschaft und Verwaltung in Berlin und Düsseldorf, die Heimvolkshochschule Tinz) zu nutzen und zu unterstützen, indem sie regelmäßig Schüler an diese Schulen entsandten, sich an der Aufstellung von Lehrplänen und Lernzielen sowie an der Auswahl des Lehrkörpers und an der Finanzierung der staatlichen Schulen mitbeteiligten.

Die Gründung eigener Bildungseinrichtungen wurde nicht für sinnvoll und notwendig gehalten. Diese Haltung begann sich Mitte der zwanziger Jahre zu ändern, nicht zuletzt auch aufgrund der Erfahrungen mit den staatlichen Einrichtungen. Daß diese in ihrer Funktion und Wirkung zunehmend umstritten waren, zeigte sich in der Diskussion innerhalb des ADGB um die Einführung eines Kulturbei-

trages zur finanziellen Unterstützung dieser Schulen (621).

Die Einführung eines Kulturbeitrages von vier Pfennig pro Mitglied und Jahr (was ca. 180 000 Mark ergeben würde) war vom ADGB-Bundesvorstand vorgeschlagen worden, um die eingegangenen und in der Inflationsphase nur noch schwer erfüllbaren finanziellen Verpflichtungen gegenüber den staatlichen Schulen erfüllen zu können. Ohne die Einführung eines solchen Kulturbeitrages sei zu befürchten, daß diese Schulen wieder verloren gingen (622).

Der Kulturbeitrag stieß vor allem beim Deutschen Metallarbeiterverband auf Kritik und Ablehnung, der die Notwendigkeit eigener gewerkschaftlicher Einrichtungen betonte und in dem Antrag einen Eingriff in das Selbstbestimmungsrecht der Gewerkschaftsverbände sah, da diese durch den Kulturbeitrag zu finanziellen Verpflichtungen gezwungen würden, ohne über die Verwendung der Gelder entscheiden zu können (623).

Zudem waren die Erfahrungen des Metallarbeiterverbandes mit den staatlichen Bildungsschulen weitgehend negativ, so daß sich ihm die Frage stellte, ob derartig hohe Summen überhaupt sinnvoll sind und nicht eher in die eigenen Einrichtungen gesteckt werden sollten.

Der Vorsitzende des Metallarbeiterverbandes R. Dißmann betonte, daß die Entwicklung des Arbeiterbildungswesens in der Nachkriegszeit gezeigt habe, daß man den Fehler begangen habe, den Aufbau von oben, statt von unten her zu entwickeln (624).

Die Kontroverse um die Einführung eines Kulturbeitrages entwickelte sich zu einer allgemeinen Kontroverse über die gewerkschaftlichen Bildungseinrichtungen überhaupt und ließ im ADGB die unterschiedlichsten Positionen in dieser Frage deutlich werden.

Der Vorsitzende des Holzarbeiterverbandes Tarnow bezweifelte generell den Wert von Bildungseinrichtungen für die Ausbildung des Führungsnachwuchses und plädierte für die früher praktizierte Art der praktischen 'Büro-Schulung'.

"Wir haben der Vorlage ohne größere Begeisterung gegenüber gestanden, denn all diesen Bildungsanstalten ist ein großer Erfolg nicht beschieden. Man kann Gewerkschaftsführer nicht machen, sie bilden sich auf andere Weise. Wir sehen aber keine Möglichkeit, jetzt von diesen Einrichtungen loszukommen. Der Bundesvorstand mußte versuchen herauszufinden, welche anderen Wege noch zu beschreiten sind. Wir könnten z.B. tüchtige junge Leute in unsere Bureaus nehmen und sie durch alle praktische Arbeit hindurchgehen lassen." (625)

Thomas (vom Dachdeckerverband) verteidigte Tarnow gegenüber die Ausbildung des gewerkschaftlichen Führungsnachwuchses an der staatlichen Arbeiterakademie in Frankfurt und betonte, daß noch von keinem Verband Beschwerden geäußert worden seien.

"Tarnow leidet anscheinend an einer maßlosen Unterschätzung der Lehrergebnisse von Frankfurt." (626)

Auch in der Beurteilung der bisherigen Bildungsarbeit an der Heimvolkshochschule Tinz gingen die Meinungen weit auseinander. Während die einen Tinz keine Träne nachweinen wollten, da sie an den dorthin gesandten Schülern keine rechte Freude erlebt hätten, nahmen andere die Heimvolkshochschule vor dem Vorwurf in Schutz, daß dort nur "krauses Zeug" und "kommunistische Arbeitsgemeinschaften" gelehrt würden (627).

Obwohl sich in der anschließenden Abstimmung die Mehrheit des Bundesausschusses des ADGB für die Einführung eines Kulturbeitrages zur finanziellen Unterstützung der staatlichen Arbeiterbildungsschulen aussprach (35 Für-, 6 Gegenstimmen; nach Mitgliederzahlen: 4 694 562 dafür, 2 366 596 dagegen) (628), machte die Diskussion doch eine gewisse Unzufriedenheit mit der bisherigen - weitgehend auf die staatlichen Schulen konzentrierten - gewerkschaftlichen Funktionärsbildung deut-

lich, was sich nach 1925 in einer Verstärkung der eigenen, staatlich unabhängigen Bildungsbestrebungen und -einrichtungen niederschlug.

Eine Reihe von Gewerkschaftsverbänden begann eigene Schulen aufzubauen (z.B. Metallarbeiter-Verband in Bad Dürrenberg (1926), der Gemeinde- und Staatsarbeiterverein in Buckow bei Berlin (1927), der Fabrikarbeiterverband in Wenningsen bei Hannover) (629).

1927 beschloß der Bundesvorstand des ADGB die Gründung eines besonderen Bildungssekretariats (mit einem eigenen Bildungssekretär) und den Bau von zwei ADGB-eigenen Bundesschulen (630).

Die Aufgabe der Bundesschulen bestand darin, die ehrenamtlichen Helfer und Mitarbeiter im Betrieb und in der Organisation sowie die Betriebsräte so in ihrem Wissen und ihrer praktischen Gewerkschaftsarbeit zu festigen, daß sie den zukünftigen Aufgaben gewachsen waren.

Darüber hinaus sollten an der Bundesschule die gewerkschaftlichen Funktionäre für die Tätigkeit in der gewerkschaftlichen Organisation geschult werden und die Grundlagen vermittelt werden, die sie für die Mitarbeit in den Institutionen der sozialen und wirtschaftlichen, wie auch der staatlichen und kommunalen Selbstverwaltung befähigten (631).

Die Bildungsbestrebungen der Gewerkschaften waren auch ein Tagesordnungspunkt auf dem 13. Gewerkschaftskongreß 1927 in Hamburg, der sich erstmals seit 1911 wieder ausführlicher mit Bildungsfragen beschäftigte und Leitsätze zu den Bildungsaufgaben der Gewerkschaften verabschiedete. Neben allgemeinen Grundsatzformulierungen über die Rolle der Arbeiterbewegung als Kulturbewegung enthielten die Leitsätze Richtlinien und Forderungen zum Ausbau und zur Reform des Volks- und Berufsschulwesens.

Den Leitsätzen lag ein Verständnis von gewerkschaftlicher Bildungsarbeit zugrunde, das Arbeiterbildung nicht auf das Gebiet der Erwachsenenbildung beschränken wollte, sondern davon ausging, daß Arbeiterbildung alle Stufen des öffentlichen und freien Bildungswesens, von der Volksschule bis zur Hochschule umfaßt und in ein einheitlich aufzubauendes System der Volksbildung eingeordnet werden muß (632).

Daneben betonte der Kongreß in allgemeiner Form die Notwendigkeit eigener, gewerkschaftlicher Bildungsbestrebungen, denen größere Aufmerksamkeit als bisher zugemessen werden müsse.

Allgemeiner Zweck des gewerkschaftlichen Bildungswesens sei es, die organisierten Arbeiter, besonders die Vertrauensleute und Funktionäre, in Beziehung zu setzen mit den Kräften und Zielen der Gewerkschaftsbewegung.

Neben der Schulung der Massen und der Funktionäre komme der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit auch die Pflege des Gemeinschaftslebens und die Persönlichkeitsbildung als Aufgabe zu. Gewerkschaftliche Bildungsarbeit sei daher immer zugleich auch "Gesinnungsschulung" (633).

Im Vergleich zu den Richtlinien und Forderungen zum staatlichen Bildungswesen nahmen die eigenen Bildungsbestrebungen und -einrichtungen der Gewerkschaften in den Leitsätzen nur einen geringen Raum ein. Hier setzte auch die Kritik des Leiters der Berliner Gewerkschaftsschule, F. Fricke, an, der bemängelte, daß auf dem Gewerkschaftskongreß nicht gleichzeitig auch über die Gliederung, Organisation und Struktur des gewerkschaftlichen Bildungswesens gesprochen wurde.

F. Fricke vermißte auf dem Kongreß "klare ordnungsgebende und richtungsweisende Worte für das gewerkschaftliche Bildungswesen", die notwendig gewesen wären, um dem Durcheinander und der Zersplitterung des bisherigen Bildungssystems der Gewerkschaften ein Ende zu bereiten (634). Kritik übte F. Fricke auch an den Richtlinien und Forderungen zum öffentlichen Bildungswesen.

Damit werde zwar "die kultur- und schulpolitische Interessiertheit der Gewerkschaften offiziell angemeldet", aber ein besonderes gewerkschaftliches Schulprogramm sei damit nicht geschaffen worden, da sie lediglich Forderungen enthielten

und zusammenstellten, die weder neu waren, noch unmittelbar gewerkschaftliche Probleme berührten. Von pädagogischer Seite und von am Schulwesen interessierten sozialistischen Kreisen würden diese schon längst vertreten und zum Teil auch schon praktisch umgesetzt (635).

Problematisch fand Fricke auch die zu weitgehende Definition von Arbeiterbildung als Bildung in allen Lebensstadien, wie sie auch von Leipart und Erdmann in ihrem Buch "Volksbildung und Arbeiterbildung" vertreten wurde.

"Man sollte ... bei solchen Begriffsbestimmungen etwas Vorsicht walten lassen. Die staatlichen Bildungsinstitute, vom Volksschulwesen bis zur Universität, haben nicht die Aufgabe, Arbeiter oder Arbeiterkinder in ihrer Eigenschaft als soziale Klassenwesen zu erfassen und zu bilden." (636)

Für die Erziehungsmaßnahmen des Staates hielt Fricke daher die Bezeichnung "Volksbildung" oder "allgemeines staatliches Schulwesen" für zweckmäßiger. Zudem habe der Begriff Arbeiterbildung eine geschichtliche Bedeutung innerhalb der politischen und gewerkschaftlichen Arbeiterbewegung und umfasse in dieser Tradition nur die Bildungsarbeit, die von der Arbeiterbewegung selbst ausgeht, von ihr selbst getragen oder überwiegend beeinflusst wird.

Der in den Leitsätzen zum Ausdruck kommenden Gleichsetzung von Arbeiterbildung und Volksbildung lag unausgesprochen die Vorstellung einer neutralen Volksbildung zugrunde, wie sie auch in Gewerkschaftskreisen propagiert wurde, die bei den gewerkschaftlichen Erwachsenenbildnern auf dem linken Flügel auf scharfe Kritik stieß.

E. Graf wandte sich im "Kulturwille" entschieden gegen die Übertragung der "neutralen Volksbildung" auf die gewerkschaftliche Bildungsarbeit.

"Es gibt eine ganze Reihe von Gewerkschaftsführern, die einer neutralen Volksbildung auch in den gewerkschaftlichen Bildungsanstalten das Wort reden; sie sehen nicht oder wollen nicht sehen, daß die vielgerühmte 'Neutralität' der Wissenschaft auch in den staatlichen Schulen (Wirtschaftsschulen und Akademie der Arbeit) zu einem Hemmschuh für den Unterricht wird und zur geistigen Verwirrung und Lähmung führt." (637)

E. Graf bezeichnete die Vorstellung einer neutralen Wissenschaft als Fiktion. Gerade die Wissenschaften, die der Arbeiter am meisten benötige, wie Volkswirtschaft, Betriebslehre, Sozialpolitik, Arbeitsrecht, Geschichte seien am wenigsten neutral.

Wenn die Auswahl des Wissensstoffes, die Art der Darstellung und Zielsetzung sich nicht an den aktuellen proletarischen Interessen und Zukunftsaufgaben orientiere, werde der Nutzen der Bildungsarbeit für die Gewerkschaften verloren gehen.

"Denn nur allzuoft ist der Erfolg einer Bildungsarbeit, die anders als proletarisch orientiert ist, daß fähige Kräfte der Gewerkschaft und der Arbeiterbewegung den Rücken kehren und sich in Staat und Kommune, oder gar in den Bureaus kapitalistischer Unternehmer ein anderes Betätigungsfeld suchen. Daher müssen die Bildungsstätten der Gewerkschaften, vor allem die Internate, auch Stätten proletarischer Charakterbildung sein." (638)

Graf's Vorstellung einer proletarischen Kultur- und Bildungsstätte entsprach wohl am ehesten die sozialistische Heimvolkshochschule Gera-Tinz, an der er selbst auch unterrichtete. Die Heimvolkshochschule war 1920 als Errungenschaft der Novemberrevolution zunächst als eine Stiftung des Volksstaates Reuß gegründet worden, die dann 1923 verstaatlicht wurde, wobei das Land Thüringen die Verpflichtung der Weiterführung der Schule übernahm (639).

Die Heimvolkshochschule stellte sich das Ziel, Angehörigen der werktätigen Bevölkerung die Möglichkeit zur geistigen Weiterbildung im Sinne der sozialistischen Welt- und Kulturanschauung zu bieten.

Die Heimvolkshochschule betrachtete es nicht als ihre Aufgabe, Parteischule oder Fachschule zu sein, sondern verstand sich als "allgemeine Kulturschule" mit sozialistischer Perspektive (640). Es ging ihr um die Orientierung der Teilnehmer über ihre Klassenlage und die Befähigung zur Mitarbeit in der Klassenbewegung, um die Ausbildung eines "theoretischen Sinnes", der das Zukunftsziel mit der Bewegung des Alltags, die individuelle Alltagserfahrung und die kollektive Klassenenerfahrung miteinander verbindet (641).

Ausgehend von der Erfahrung, daß tiefergehende proletarische Bildungsarbeit in Abendkursen nicht zu leisten ist, hatte die Bildungsarbeit in Tinz Internatscharakter. Jährlich fanden zwei Kurse mit fünfmonatiger Dauer mit je 50 Teilnehmern bzw. Teilnehmerinnen statt.

Der pädagogische Wert der Internatsform wurde vor allem darin gesehen, daß damit den Teilnehmern und Teilnehmerinnen die Aufgabe gestellt wurde, eine proletarische Gemeinschaft des Lernens und Lebens unter kapitalistischen Bedingungen zu verwirklichen, ohne sie langfristig ihrer Klasse und ihrem Beruf zu entfremden. Wissensbildung und Charakterbildung sollten in der proletarischen Bildungsarbeit in Tinz Hand in Hand gehen und das Gefühl der Verantwortung gegenüber der proletarischen Klasse stärken.

Dazu gehörte die praktische Mitarbeit der Teilnehmer und Teilnehmerinnen in Haus, Garten, Küche, Büro ebenso wie die Mitarbeit in der Schüler selbstverwaltung (Schülerrat und Schulgemeinde) (641).

Pädagogisches Prinzip der Schule war eine möglichst homogene Zusammensetzung der Schülerschaft. Die Bewerber, die nur die Volksschule besucht haben durften, mußten zwischen 18 und 30 Jahre alt sein. Aus den Bewerbern wurden die intellektuell und sozial Fähigsten und den sozialistischen Kulturvorstellungen Nächststehenden ausgewählt (642). Diese besondere Schicht von Tinz-Schülern waren in der Regel Arbeiter im Alter von 19 bis 25 Jahren, die in der Jugendbewegung oder in der Gewerkschaft aktiv waren (643).

Die Lehrplangestaltung ging von dem Prinzip aus, die Zahl der Lehrstoffgebiete zugunsten eingehender Behandlung möglichst klein zu halten. Der Lehrplan bestand aus drei Hauptfächern: Wirtschaftslehre, Geschichte und Kunst, die von hauptamtlichen Lehrkräften der Schule unterrichtet wurden. Dazu kamen noch Spezialfächer wie Verfassungs- und Verwaltungslehre, Gewerkschaftswesen, Arbeitsrecht, Erziehungsfragen, Frauenkurse, die von Gastlehrern und -lehrerinnen behandelt wurden, sich in Inhalt und Form aber an die Hauptfächer anlehnten.

Als Lehrmethode wurde durchgehend die Form der Arbeitsgemeinschaft zwischen Schülern und Lehrern und die wechselseitige Durchdringung des Stoffes praktiziert. Die Eigenerfahrung und Selbsttätigkeit der Teilnehmer standen im Mittelpunkt der Unterrichtsbemühungen.

Die Anwendung dieser pädagogischen Prinzipien galt auch für Fächer, die traditionell eher auf die Vermittlung von Fakten ausgerichtet waren, wie z.B. für das Fach Wirtschaftslehre. Auch hier wurde – wie Braunthal betonte – auf die Betroffenheit und die praktischen Erfahrungen der Schüler großen Wert gelegt.

"Der Schüler ist es, der dem Lehrer zu sagen hat – und nicht umgekehrt der Lehrer dem Schüler – wie es im Betrieb aussieht, wie, in welchem Grad und mit welchen Auswirkungen der Betrieb und das Verhältnis zwischen Arbeiter und Unternehmer sich entpersönlicht hat, wie die Institution der Betriebsräte funktioniert, welchen lebendigen Inhalt der Arbeitsvertrag, das Tarifwesen und seine juristische Regelung birgt usw. Natürlich hat auch der Lehrer dem Schüler viel zu sagen. Er hat ihn in die großen Zusammenhänge einzuführen, die diese persönlichen Erlebnisse des Schülers mit dem Wirtschaftsganzen verknüpfen." (644)

Die Betonung der aktiven Rolle der Teilnehmer und Teilnehmerinnen brachte es auch mit sich, daß sich die Heimvolkshochschule vor allem den Lehrstoffgebieten

zuwandte, auf denen sich bereits eine "sozialistische Eigenkultur" herausgebildet hatte, wie den Gesellschaftswissenschaften und der Kunst (645). Der Bereich der Kunst umfaßte vor allem Bildende Kunst und Literatur. Lichtbild und Film scheinen im Lehrplan keine Rolle gespielt zu haben.

Im Unterschied zur üblichen künstlerischen und literarischen Belehrung an Volkshochschulen sollte es sich beim Kunst- und Literaturunterricht an der Heimvolkshochschule Tinz nicht um eine wahllose Stoffübermittlung handeln, die nach Vollständigkeit strebt. Es galt vielmehr zum "proletarischen Schauen" zu erziehen (646). Die Einführung in das Verständnis eines Kunstwerkes erfolgte z.B. an literarischen Werken von Künstlern, die in enger Verbindung mit dem Kampf der Arbeiterbewegung standen (z.B. politische Lyrik, proletarische Dichtung) oder an Bildwerken, die das proletarische Milieu darstellten (z.B. Käthe Kollwitz).

Wenn die Vertrautheit des Stoffes vorausgesetzt werden konnte, wurden eher die besonderen künstlerischen Formprobleme erläutert.

Aber auch Werke der modernen Kunst, sowohl der Architektur, wie auch der Literatur, wurden in Verbindung mit einer allgemeinen Einführung in das Verständnis von Stil und Form behandelt.

Außerdem wurden die Zusammenhänge von Kunst und Wirtschaft, Kunst und Klasse, sowie die Aufgaben proletarischer Festkultur betont.

An den Abenden und in der Freizeit wurde der künstlerischen Selbstbetätigung der Teilnehmer breiten Raum eingeräumt. So führten die Teilnehmer eigene Lieder-, Musik- und Literatur-Abende (z.B. über Gorki, Toller und Frank) durch (647).

Die gemeinsamen künstlerischen Veranstaltungen sollten nicht nur Zweckveranstaltungen sein, sondern das Gefühl der Gemeinsamkeit und Klassenzugehörigkeit stärken (648).

Im Unterschied zur Heimvolkshochschule Tinz war die Berliner Gewerkschaftsschule, die vom Ortsausschuß des ADGB und vom Ortskartell des Afa Bundes gemeinsam unterhalten wurde, stärker an den Erfordernissen der gewerkschaftlichen Funktionärstätigkeit ausgerichtet. Die Berliner Gewerkschaftsschule war 1919 aus der Rätebewegung entstanden und zunächst stark geprägt vom Ideengut der Novemberrevolution. Die ursprüngliche Konzeption der "Räteschule der Groß-Berliner Arbeiterschaft" (wie die Gewerkschaftsschule damals hieß) orientierte sich an der Zielsetzung einer systematischen Klassenkampfbildung. Diese auf die Förderung des Klassenkampfes ausgerichtete didaktische Konzeption der Räteschule wich nach 1920 einer mehr pragmatischen Funktionärsbildung, als die Räteschule mit der freigewerkschaftlichen Betriebsrätezentrale vereinigt wurde und 1924 in einer einheitlichen Berliner Gewerkschaftsschule aufging (649). Im Unterschied zu Tinz fand der Lehrbetrieb an der Berliner Gewerkschaftsschule nicht in Internatsform, sondern in wöchentlichen Abendlehrgängen statt. Der Lehrplan war in drei Stufen unterteilt.

In einer dreimonatigen Einführungsphase (10 Abende) beschäftigten sich die Teilnehmer mit dem Wesen der Arbeiterbewegung mit ihrer Stellung in Politik und Wirtschaft. Ziel dieser allgemeinen Einführungskurse war die Schärfung des logischen und kritischen Denkvermögens und die Vermittlung einer gewissen Ausdrucksschulung.

Der Einführungsphase schloß sich eine zweijährige Mittelstufe an, in der die Teilnehmer in einem wöchentlich stattfindenden Abendlehrgang den wichtigsten Stoff des von ihnen gewählten Gesamtlehrgebietes durcharbeiten konnten.

Die Mittelstufe umfaßte die Fachgebiete Volkswirtschaft, Betriebswirtschaft, Allgemeines Recht, Arbeitsrecht, Gewerkschaftswesen, Sozialpolitik, Kulturpolitik. Für jedes Fachgebiet wurden Arbeitsgruppen gebildet, die im Laufe von einem halben Jahr bis eineinhalb Jahren den Gesamtstoff durcharbeiteten.

Für eine Auslese der befähigsten Schüler dieser Kurse oder für an anderen Schulen vorgebildete Gewerkschaftsmitglieder wurden in einer dritten Phase fortbildende

Seminare für die Lehrgebiete Nationalökonomie, Betriebswirtschaft, Arbeitsrecht, Sozialpolitik, Kulturpolitik angeboten, die zum Ausbau und der Vertiefung des erworbenen Wissens dienten (650).

Obwohl der Lehrplan auch die Behandlung von Kultur- und Erziehungsfragen vorsah, lag eindeutig das Hauptgewicht auf den Lehrgebieten Volkswirtschaft, Betriebslehre und Arbeitsrecht. Von insgesamt 1320 abgehaltenen Kursen im Zeitraum 1921 - 1930 beschäftigten sich lediglich 36 Lehrgänge mit Kultur- und Erziehungsfragen, gegenüber 269 Lehrgängen in Arbeitsrecht (651).

Zwar wurde von den Schülern des öfteren vorgeschlagen, philosophische, künstlerische, religionswissenschaftliche Fragen stärker in den Vordergrund zu stellen, von den Lehrkräften wurde dies jedoch abgelehnt.

"Uns erschien die Aufgabe der Schule zu sehr in der allgemeinen geschichtlichen, sozialen Aufgabe der Arbeiterklasse verankert, als daß sie ihre Kräfte hätte zersplittern können." (652)

Im Unterschied zur Heimvolkshochschule in Tinz war die Behandlung von Kultur- und Erziehungsfragen an der Berliner Gewerkschaftsschule weniger kulturpraktisch als vielmehr kulturpolitisch und ideologiekritisch ausgerichtet, was sich an den Themen der kulturpolitischen Arbeitsgruppen und Seminare ablesen läßt.

Unterschiedlich waren auch die Unterrichtsmethoden. Die in Tinz hauptsächlich praktizierte Methode der Arbeitsgemeinschaft wurde an der Berliner Gewerkschaftsschule als durchgängiges pädagogisches Prinzip in ihren Kursen nicht angewandt. Begründet wurde dies mit der Form und den Grenzen des Abendunterrichts von Erwachsenen, der immer etwas 'Notstands- und Behelfsmäßiges' an sich habe.

Die Berliner Gewerkschaftsschule könne weder die finanziellen Mittel, noch den Zeit- und Kraftaufwand aufbringen, der mit der Methode der Arbeitsgemeinschaft notwendig verbunden wäre (653).

Die Gewerkschaftsschule versuchte jedoch so viel wie möglich von der arbeitsgemeinschaftlichen Methode zu übernehmen und mit den Vorteilen anderer herkömmlicher Lehrmethoden (Vorlesung, Vortrag, sokratische und seminaristische Methode) zu verknüpfen.

Der Leiter der Berliner Gewerkschaftsschule F. Fricke bezeichnete die an der Schule praktizierte Unterrichtsmethode als eine Kombination von - aufgelockertem - Vortrag mit vertiefenden Zwischengesprächen und Klarstellungen. Diese Methode erlaube es, jederzeit auf die Problematik, die Hintergründe und Ursachen einer Frage oder eines Tatbestandes genauer einzugehen und erreiche zugleich eine lebhaftete Beteiligung der Teilnehmer am Unterricht (654).

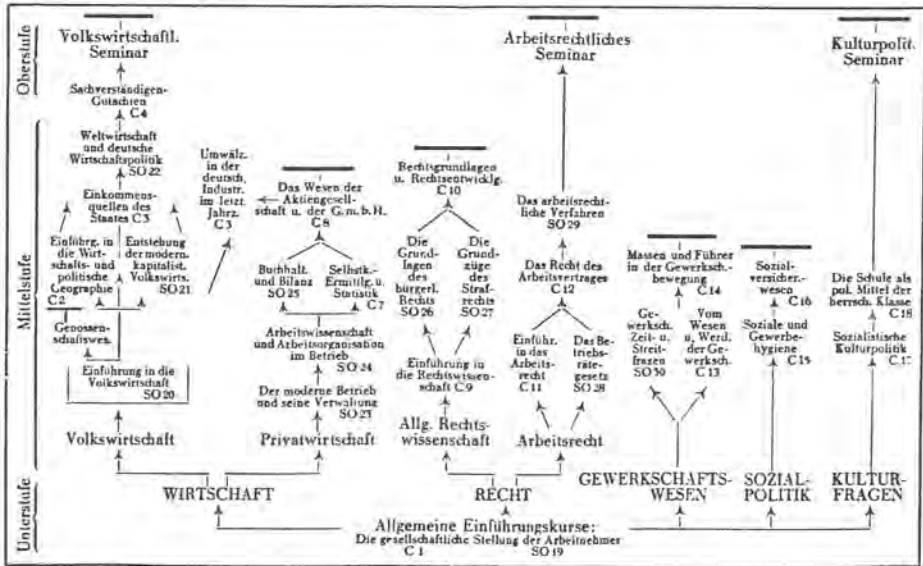
F. Fricke wies auch auf die Notwendigkeit hin, die Unterrichtsmethoden und Unterrichtsmittel der gegenstandsorientierten Denkart des Arbeiters entsprechend zu gestalten.

"Der Arbeiter ist nicht gewöhnt, abstrakt zu denken. Begriffe sagen ihm nichts, er braucht den Gegenstand, um sich den Inhalt eines Begriffes zu erklären." (655)

Dem Bedürfnis nach Vergegenständlichung versuchte die Berliner Gewerkschaftsschule durch die Verwendung von Anschauungsmaterialien entgegenzukommen, wie z.B. Wandtafel, mehrfarbige Kreidezeichnungen, Diagramme etc.

Fricke hielt es für besser, noch so primitive Zeichnungen und schematische Darstellungen vor den Schülern entstehen zu lassen, als fertige Karten oder Bilder zu benutzen, die vor und nach Gebrauch an der Wand hängen und dadurch ablenkend wirkten.

Bei an die Tafel gezeichneten schematischen Darstellungen, Diagrammen sah Fricke den Vorteil, daß diese entsprechend dem Fortgang des Unterrichts weiterentwickelt werden können. Der Prozeßcharakter des Bildes zwinge zur Konzentration und Aufmerksamkeit und präge sowohl die Einzelvorträge als auch die Zu-



Lehrgänge der Berliner Gewerkschaftsschule.

Semester Oktober 1924 — Juni 1926.

VIII. KULTURPOLITIK.

SO 13. Arbeitsgruppe Kulturpolitik für Anfänger.

Lehrer: Maria Hodann.

Beginn: Donnerstag, den 15. Oktober, abends 7 Uhr. Zimmer 18.

Bedeutung kultureller Faktoren für den politischen und wirtschaftlichen Kampf der Arbeiterklasse. — Schul- und Kirchenpolitik. — Rolle der Ideologie in der Gesellschaft. — Bürgerliche und proletarische Ideologie und ihr Verhältnis zum Klassenkampf.

C 14. Arbeitsgruppe Kulturpolitik für Fortgeschrittene.

Lehrer: Henny Schumacher.

Beginn: Montag, den 12. Oktober, abends 7 Uhr.

Es werden grundlegende Fragen aus folgenden Gebieten gemeinsam besprochen, wobei der Hauptwert auf selbständiges Denken und Urteilen und nicht auf Stoff-Fülle gelegt wird:

Jugendschutz, Jugendrecht. — Volkshochschularbeit. — Kunsterziehung im Alltag. — Autokratie und Freiheit. — Sexualnöte unserer Zeit. — Religion, Kirche. Das bayerische Konkordat.

sammenhänge besser als Lichtbilder und fertige Anschauungstafeln (565). Diese Methode hatte sich vor allem da bewährt, wo es – wie im Fach Betriebslehre – darauf ankam, die komplizierten Arbeits- und Verwaltungsorganisationen von Großbetrieben oder Unternehmungsorganisationen den Hörern möglichst anschaulich näherzubringen.

Filme und Lichtbilder wurden in der Berliner Gewerkschaftsschule nur ganz selten benutzt; warum begründete F. Fricke wie folgt:

"Gute, große Filme von gesellschaftswissenschaftlichem Wert sind rar. Soweit sie vorhanden sind, lassen sie sich keineswegs immer leicht und organisch in den Lehrplan einbauen. Zudem ist eine Filmvorführung vor einem Lehrgang von 20 bis 25 Teilnehmern schon aus wirtschaftlichen Gründen nicht gut möglich. Natürlich kann man – und das hat die Gewerkschaftsschule auch gelegentlich getan – Lehrfilme mit begleitendem Vortrag vor einem größeren Teilnehmerkreise laufen lassen, sofern sie eine Frage behandeln, die von allgemeinem Interesse ist. Nur ist dann eine solche Kinoveranstaltung keine Angelegenheit mehr, die aus pädagogischen und methodischen Gründen in den Rahmen eines bestimmten Unterrichtsplanes eingebaut ist. Sie ist eine Veranstaltung, nützlich, wichtig, auch bildend, wie viele andere auch, sie ist aber doch keine Sache des eigentlichen Lehr- und Arbeitsplanes der Schule.

Ähnlich verhält es sich mit den Lichtbildern. Ein Kursus, der nach einem bestimmten Plan, zu einem bestimmten Schulungszweck durchgeführt wird, kann nicht nach vorhandenen Lichtbildserien aufgebaut werden. Es sei denn, man schaffe für jeden Kursus besondere Bildreihen, wobei dann – ähnlich wie beim Film – die äußeren Aufwendungen an Zeit und Geld leicht höher werden können als der innere Wert der Lichtbilder für den Unterricht. Ein gutes Epidiaskop das ohne besondere Umstände mitten in der Stunde leicht in Betrieb gesetzt werden kann, würde vielleicht die beste Lösung der Frage der Lichtbildverwendung sein." (657)

Frickes Vorbehalte gegenüber Film und Lichtbild berührten jedoch mehr das Problem der organisatorischen und lehrplanmäßigen Bedingungen als die Frage nach den spezifischen Möglichkeiten und Grenzen des Film- und Lichtbildeinsatzes in der Bildungsarbeit.

Eine ebenso mögliche Infragestellung und Veränderung der dem Einsatz von Film- und Lichtbild entgegenstehenden Organisations- und Lehrplanstrukturen kam Fricke nicht in den Sinn. Zudem zeigt sich bei ihm (bezogen auf Film und Lichtbild) ein verengtes Medienverständnis, das sich in der Bildungsarbeit nur den Einsatz von geschlossenen, strikt an vorgegebenen Lerninhalten und -zielen ausgerichteten Schulungsmedien vorstellen konnte, die jedoch die spezifischen Möglichkeiten der Erfahrungsvermittlung und -verarbeitung, der Veranschaulichung, des Betroffenen machen nicht erfaßten.

Neben methodischen und organisatorischen Einwänden dürfte für die Skepsis gegenüber der Verwendung von Film und Lichtbild in der Bildungsarbeit auch eine gewisse kultur- und medienpessimistische Grundhaltung eine Rolle gespielt haben, wie sie in F. Frickes Einschätzung der Massenunterhaltungskultur durchscheint. Für die Arbeiterbildung sei es – wie Fricke betonte – durchaus von Belang, ob die Arbeiterschaft ihre Freizeit mit "grob-primitiven Vergnügungen auf Rummelplätzen oder in ordinären Kneipen verbringt, ob sie – etwas anspruchsvoller, aber durchaus nicht kulturell hochwertiger – Tanzpaläste, Tanzdielen und Bars bevölkert, ihr Gehirn mit Begeisterung von raffinierten kitschigen Filmen verkleistern läßt, oder ob sie die Mittel zu Erholung und Entspannung etwas bewußter, sorgfältiger ausgewählt, den guten Film vom schlechten, das geistvollere Kabarett und Theater von der Winkelamüsierstätte, geistig hochwertige Literatur vom Schmöker zu unterscheiden weiß" (658).

Die Skepsis gegenüber Film und Lichtbild als Lehr- und Schulungsmittel in der Funktionärsbildung war wohl nicht nur auf die Berliner Gewerkschaftsschule beschränkt. Dies läßt sich zumindest aus der Tatsache schließen, daß diese Medien in den Lehrprogrammen, Erfahrungsberichten und Veröffentlichungen anderer gewerkschaftlicher Bildungsschulen kaum auftauchen.

Wenn Filme und Lichtbilder im Rahmen der Funktionärsbildung an gewerkschaftlichen Bildungsstätten eingesetzt wurden, dann fand dies eher wie z.B. beim Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter im Rahmen der unterhaltsamen Ausgestaltung der Kursabende statt, die weniger zur Schulung als zur "Gemüts- und Willensbeeinflussung" der Teilnehmer beitragen sollten (659).

Wie die Gestaltung des Abendprogramms aussah, beschreibt V. Hartig, vom Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter: "Von zwei Abenden steht der eine den Schülern zu beliebiger Verwendung frei, der andere wird programmäßig ausgefüllt. einmal wird ein Film vorgeführt. Ein andermal veranstaltet ein Künstler aus Berlin einen Kunstabend. Dann wird ein Lichtbildervortrag über die deutschen Städte gehalten, es wird ein Stück wie 'Die Maschinenstürmer' mit verteilten Rollen gelesen, zum Einüben der Arbeiterlieder dienen Singabende, und auch der Humor kommt durch besondere Veranstaltungen zur Geltung." (660)

Lediglich die ADGB-Bundesschule in Bernau, die aber erst 1930 ihren Lehrbetrieb aufnahm, schien dem Lichtbild und der Frage der Lehrmittel größere Bedeutung zugemessen zu haben.

So war die Aula der Bundesschule mit dem modernsten Lichtbildgerät ausgestattet worden und konnte so nicht nur als Hörsaal und Ort für Festlichkeiten und Tagungen genutzt werden, sondern auch zu Lichtbild- und Filmvorführungen (661). In den Kursen wurden die Teilnehmer auf die Bedeutung des Lichtbildes als Werbe- und Bildungsmittel hingewiesen und mit der Handhabung der verschiedensten Lichtbildgeräte vertraut gemacht.

Darüber hinaus war beabsichtigt, in Verbindung mit der Lehrtätigkeit der Bundesschule Vortragsreihen und Lehrmaterialien herzustellen, die der gesamten gewerkschaftlichen Bildungsarbeit zugänglich gemacht werden sollten (662).

Die weitgehende Skepsis gegenüber den technischen Lehrmitteln Lichtbild und Film war jedoch nicht nur auf die gewerkschaftlichen Bildungsstätten beschränkt, sondern auch in Kreisen der freien Volksbildung anzutreffen, die neben pragmatischen auch technik-kritische Einwände gegen Lichtbild, Film und Radio vorbrachten. So vertrat E. Weitsch in der Frage des Einsatzes von Lehrmitteln in der Volkshochschule die Ansicht, daß man sich gegenüber den Mitteln, die die Technik der Volkshochschule anbiete, vorsichtig und abwartend verhalten müsse, da Teilnehmer und Lehrende leicht von einem "technischen Rausch" ergriffen werden könnten und sich die "Gaben der Technik" allzuleicht als "Danaergeschenke" erweisen könnten, d.h. dem Beschenkten Unglück bringen.

E. Weitsch wandte sich jedoch auch dagegen, sich "Blindlings gegen eine Technisierung" zu versteifen. Dies sei ebenso falsch wie die Auffassung, daß keiner ein rechter Volksbildner sei, "der nicht fortgesetzt die ganze Klaviatur der neuesten Technisierung spiele".

E. Weitsch warnte davor, die einfachen, alltäglichen Mittel der Darstellung zu vergessen und "sich eine Zukunft zu erträumen, in der Auge in Auge, von Mensch zu Mensch wirkende Lehrer durch ein- und abschaltbare Ätherwellen ersetzt" werde (663). Um die Frage der Lehrmittel auf fundierterer Grundlage klären zu können, stellte E. Weitsch sieben Grundsätze auf, die er als Entscheidungshilfen bzw. Kriterien für die Auswahl und Verwendung von Lehrmitteln in der Volkshochschularbeit ansah: Vermeidung von Banalitäten, besondere Bedeutungshelle, lange Belichtungsdauer, besondere Schlagkraft, Schematisierung, Entstehbarkeit, Improvisierbarkeit (664).

Die vorhandene pädagogische bzw. pseudopädagogische Filmproduktion trage in der Regel diesen Grundsätzen, insbesondere dem Grundsatz der Bedeutungshelle und

der Belichtungsdauer, nicht Rechnung. E. Weitsch lehnte den Film in der Volkshochschularbeit nicht völlig ab. Er hielt eine pädagogische Filmproduktion für möglich, die den Grundsätzen der Schlagkraft, der Entstehbarkeit und eventuell auch der Schematisierung entspricht und forderte die Organisationen der freien Volksbildung auf, sich der pädagogischen Filmproduktion anzunehmen (665).

Daß Film und Lichtbild in der Schulungs- und Bildungsarbeit der Bildungsstätten sowohl der freien Volksbildung als auch der Arbeiterbildung eine so geringe Bedeutung einnahmen, hing nicht zuletzt damit zusammen, daß für diesen Bereich wenig geeignete Bildungsmaterialien vorlagen, obwohl bereits Anfang der 20er Jahre in der Arbeiterbewegung auf die Bedeutung von Lichtbild und Film für die Schulungsarbeit hingewiesen worden war.

So hatte z.B. R. Woldt 1921 gefordert, daß die Lehrkräfte in der Arbeiterbildung neben Leitfaden, Literaturangaben, Tafelbild, Experiment auch das Lichtbild und den Film zur Verstärkung der Anschaulichkeit der Darstellungsweise in der wirtschaftlichen und gewerkschaftlichen Funktionärsschulung sachkundig verwerten lernen müssen (666).

In der "Roten Fahne" wurde der Lehrfilm als Möglichkeit betrachtet, in der Schulungsarbeit ökonomische Prozesse zu veranschaulichen: wie der Mehrwert entsteht, wie die Akkumulation des Kapitals vor sich geht, wie das Kapital zirkuliert oder wie die großen Trusts aller Industrien gleich Polypen ihre Arme über die ganze zivilisierte Welt ausstrecken, um sich schließlich durch ihre eigene Kraft gleichsam auszusaugen. Welcher Kurslehrer hat noch nicht bedauert, die ökonomischen Vorgänge in ihren wirtschaftlichen Auswirkungen mit abstrakten Ausdrücken oder trockene Formeln, bestenfalls durch tote graphische Tafeln ausdrücken zu müssen. Der Lehrfilm kann sie verlebendigen und ihren Ablauf vor die Augen des Arbeiters stellen" (667).

Doch erst Anfang der 30er Jahre gab es vereinzelte Versuche, Film und Lichtbild im Rahmen der eigenen Lehrmittelherstellung für die sozialdemokratische und gewerkschaftliche Funktionärsbildung zu nutzen.

Der ADGB Hamburg unternahm 1931 zum ersten Male den Versuch, mit Hilfe von Lichtbildern das Thema Betriebsrätegesetz interessanter und anschaulicher zu gestalten. Der Aufbau des Gesetzes, dessen Wahlbestimmungen und Geschäftsführung wurden anhand von 40 Diapositiven mit ergänzendem Vortrag erläutert (668). Bisher war in der Arbeiterbildung der Einsatz von Lichtbild und Film bei theoretischen und abstrakten Lehrstoffen meist ausgeschlossen worden.

Daß es möglich ist, vollständig abstrakte Themen und begriffliche Ideen ins fotografische und filmische Bild umzusetzen, versuchten 1930/31 O. Ehrlich und S.W. Fischer mit ihrem volkswirtschaftlichen Lehrfilm aufzuzeigen, der das Wesen der Kartelle und Trusts in verständlicher und anschaulicher Form darzustellen versuchte (669).

O. Ehrlich wies darauf hin, daß sich der Versuch, Film und Lichtbild in der Bildungsarbeit einzusetzen, nicht auf eine von "oben her" gemachte Lehrmittelproduktion beschränken dürfe. Diese müsse aufgrund der hohen finanziellen Kosten vorerst scheitern.

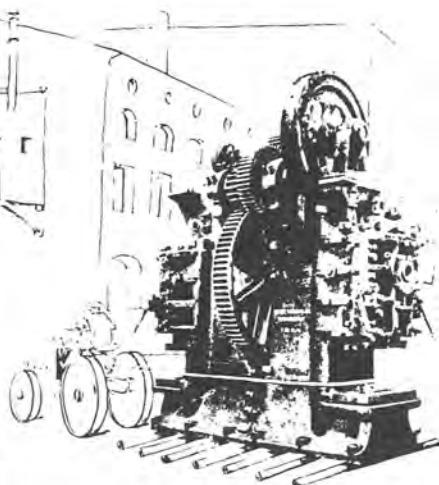
Möglich und sinnvoll schien ihm dagegen, daß die einzelnen Teilnehmer von Bildungsveranstaltungen, Arbeitsgruppen, Arbeitsgemeinschaften das Medium Fotografie als neues pädagogisches Hilfsmittel benutzen lernen, um selbst ökonomische und politische Sachverhalte und Begriffe (wie z.B. Protest, Pleite, Konkurrenz, Kartellierung, Vertrustung, Gegensätze, 'Riemen enger schnallen') zu visualisieren (670).

Eine solche pädagogisch-didaktisch ausgerichtete Film- und Lichtbildproduktion stellte jedoch in der Praxis der Arbeiterbildungskurse und Seminare einen Ausnahmefall dar.

Einen weitaus höheren Stellenwert nahmen Lichtbild und insbesondere der Film



Protest



Pleite



... da heißt es dann, den Riemen enger schnallen!



in der Wahl- und Werbearbeit der Organisationen der Arbeiterbewegung ein.

22. "Verbildlichung des Arbeiterlebens" - "bildliche Referate"

Gewerkschaftliche und genossenschaftliche Verbands- und Werbefilme - Film und Wahlkampf

Ende der 20er Jahre begannen einzelne Gewerkschaftsverbände dem Beispiel des Holzarbeiterverbandes, der als erster Gewerkschaftsverband den Film in den Dienst der Werbearbeit gestellt hatte, nachzueifern.

1928 stellte der Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter seinen ersten eigenen Film her: "VGS, ein Film gewerkschaftlicher Bildungsarbeit". Der Film sollte der Mitgliedschaft auf eine anschauliche und leicht zu fassende Weise ein "bildliches Referat" über die Arbeiterbewegung und die Bildungstätigkeit des Verbandes geben und sie in die Aufgaben und das Wesen des Verbandes einführen (671).

Obwohl der Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter den Film als den ersten eigentlichen Lehrfilm in der deutschen Gewerkschaftsbewegung bezeichnete, stellte er doch eher einen Mittelweg zwischen Lehr- und Werbefilm dar.

Er schilderte das Leben und Treiben der Bildungsschule des Verbandes in Buckow, wobei in die Darstellung des Unterrichts die Entwicklung der Gewerkschaftsbewegung und die Verbandstätigkeit eingebaut wurde.

In Form einer Rundfahrt des Bildungskurses durch Berlin wurden die Arbeitsstätten der Mitglieder des Verbandes nacheinander vorgestellt. "Das Ganze - mit seinem raschen Gleiten von einem städtischen Betrieb zum anderen - ist eine zusammengedrängte Symphonie der Großstadt." (672)

Der Film endete mit einer Besichtigung des Verbandshauses.

Nach Angaben des Verbandes wurde der Film "mit großem Erfolg" in den Filialen vorgeführt (673).

"Durch Nacht und Licht! Der Schicksalsweg des deutschen Bergarbeiters" war der Titel des ersten Kulturfilms des Verbandes der Bergbauindustriearbeiter, den dieser zu seinem vierzigjährigen Jubiläum herstellen ließ. Der Film gab einen Einblick in die Entstehung, die Kampfes- und Leidensjahre und die sozialen Erfolge der organisierten Bergarbeiterschaft.

Der Film wurde in der sozialistischen Presse zwar als ein Schritt zur "Verbildlichung des Arbeiterlebens" gewürdigt (674), stieß jedoch wegen seiner unfilmischen Darstellungsform auch auf Kritik.

"Künstlerisch nicht glücklich ist die Form der Darstellung gewählt: den Rahmen bildet ein Rundfunkvortrag des ersten Vorsitzenden und zwischen seiner Gestalt am Mikrophon und den interessierten Zuhörern am Lautsprecher wird die verlesene Rede durch Bilder und Szenen illustriert. Dadurch muß der Film das ihm ureigenste Gestaltungsgepräge verlieren." (675)

Als wertvolle Eindrücke blieben - wie das "Hamburger Echo" vermerkte - neben den gelungenen Trickzeichnungen zur Veranschaulichung der Verbandsstatistik - in erster Linie die Szenen haften, die die Arbeitskämpfe im deutschen Bergbau in den neunziger Jahren wiedergaben.

Die eigentliche Untertagearbeit in den Schächten konnte aus technischen Gründen und wegen des Widerstandes der Bergbauunternehmer nicht gefilmt werden, was vom "Hamburger Echo" als entscheidender Mangel des Films angesehen wurde.

"Verdienstvoll wäre es, wenn der Verband seine Macht und sein Vermögen auch einmal dazu benutzen würde, diese Hindernisse zu überwinden und statt eines illustrierten Vortrages einen Kulturfilm drehen würde, der die Romantik und bittere Realität der Stollenarbeit, das harte Leben des Bergproletariats und all das zeigt, was heute noch zu leisten und zu verbessern ist." (676)

Neben einzelnen Gewerkschaftsverbänden stellte auch die Genossenschaftsbewegung den Film in den Dienst ihrer Werbe- und Propagandarbeit.

So stellte z.B. der Zentralverband Deutscher Konsumvereine in Verbindung mit seiner Großverkaufsgesellschaft und seiner Verlagsgesellschaft im Zeitraum von 1925 bis 1928 ca. 20 Lehr- und Werbefilme her. Der Reichsverband Deutscher Konsumvereine in Köln produzierte 1928 den ersten genossenschaftlichen Romanfilm "Suse Kerkstraten", der den Genossenschaftsgedanken und die Genossenschaftsanlagen in eine Spielhandlung einzubauen versuchte, was nicht immer überzeugend wirkte, wie die "Sozialistischen Monatshefte" in ihrer Kritik des Films feststellten: "... manches für die Romanhandlung erscheint an den Haaren herbeigezogen, trotzdem ein gelungener Versuch, wenn er vor allgemeinem Publikum im Kino laufen könnte" (677).

Das gewerkschaftseigene Lindcar-Fahrradwerk produzierte einen Fahrradwerbefilm, der die Entstehung des Fahrrads vom Rohr bis zum kompletten Versand aufzeigte und die Vorzüge des Fahrradfahrens gegenüber den teuren Verkehrsmitteln pries. Als Werbemittel für den (zunächst ohne Titel vorgeführten) Film hatte das Lindcar-Fahrradwerk den Gewinn von zehn Lindcar-Fahrrädern für den besten Filmtitel ausgeschrieben (678).

Auch die christlichen Gewerkschaften gingen nach 1928 dazu über, für ihre Werbearbeit "Lehr- und Propagandafilme" herzustellen (z.B. Zentralverband christlicher Bauarbeiter: "Die Leute vom Bau" (679), Zentralverband der christlichen Fabrikarbeiter: "Gesprengte Fesseln" (680), Zentralverband der christlichen Textilarbeiter: "Am Webstuhl der Zeit" (681), "Kurt Willes Weg zur Gemeinschaft" (GDA) (682), "Dienst am Volke" (GDA) (683).

Die zunehmende Bedeutung des Films als Werbe- und Agitationsmedium innerhalb der Arbeiterbewegung hing nicht zuletzt mit der Erfahrung zusammen, daß die bisher üblichen Vermittlungsformen nicht mehr wie in früherem Maße geeignet waren, die Mitglieder, Wähler, Sympathisanten, zu interessieren und zu mobilisieren (684).

Die bisherigen Werbemittel wie Flugblatt, Zeitung, öffentlicher Vortrag hatten sich abgenutzt und an Ansehen und Wirkung verloren (685). Dem Bedeutungsverlust des gesprochenen und geschriebenen Wortes in der Werbearbeit stand das zunehmende Bedürfnis nach Anschaulichkeit und Sinnlichkeit gegenüber, dem die Organisationen der Arbeiterbewegung durch die Anwendung neuer Werbe- und Propagandamethoden Rechnung zu tragen versuchten.

Besonders deutlich zeigte sich dies im Wahljahr 1928, als die sozialistischen Organisationen der Arbeiterbewegung zum ersten Male im größeren Maße die verschiedenartigsten technischen und künstlerischen Mittel in den Dienst der Wahlwerbung stellten (686).

Die politische Wahlagitatioon versuchte mit neuen Formen, durch Bild, Wort und Musik die Straße zu erobern und den Wähler in seiner ganzen Sinnlichkeit zu erfassen und zu bearbeiten.

"Das alte graue Flugblatt verschwindet mehr und mehr, es bedeckt sich heute mit bunten Zeichnungen, mit Karikaturen, die den Wächtern des Obrigkeitstaats mit höchst polizeiwidrig erschienen wären. Film und Musik stürmen auf den Wähler ein, man bearbeitet gleichsam all seine 5 Sinne. Es werden politische Revuen für Wahlzwecke veranstaltet, dramatisierte Zwiegespräche fügen sich dem politischen Teil einer Werbeversammlung ein. Fackelzüge mit Wahlplakaten bewegen sich durch die Straßen, Lautsprecher tragen Wahlreden in weltferne Dörfer, und Grammophone suchen durch flotte Märsche die Massen in eine Kampf Stimmung zu versetzen." (687)

In Berlin verteilte die SPD 200 000 rote Kinderfähnchen mit der Aufschrift "Wählt Sozialdemokraten" bzw. "Abonniert den 'Vorwärts'", 50 000 illustrierte Postkarten und 500 000 Stück Seife mit der Aufschrift "Wählt SPD" (685), was der kommunistisch orientierte Musiker E. Busch zum Anlaß nahm, die SPD Wahlpropaganda in einem Liedrefrain auf's Korn zu nehmen:

"Wir schlagen Schaum, wir seifen ein, wir waschen unsere Hände wieder rein." (689)

Zum ersten Mal zog die SPD in einem Wahlkampf auch den Film bewußt und im großen Maßstab zur Propaganda für die Partei heran. Ein Jahr zuvor hatte bereits die österreichische Sozialdemokratie den Film erfolgreich im Wahlkampf eingesetzt, unter anderem auch mit eigenen Wahlfilmen ("Das alte und das neue Wien", "Mutter Fürsorge", "Politisches Kasperltheater") (690).

Von Seiten des konservativen Bürgertums war der Film bereits im Reichspräsidentenwahlkampf 1925 zu Propagandazwecken benutzt worden.

In allen Kinos lief damals im Wahlkampf ein kurzer Film, der Geschichte und Vaterland für den Kandidaten Hindenburg zu reklamieren suchte. Nach der Beschreibung des "Kulturwille" zeigte der Film "den Heros der Nationalisten in Zivil, in Uniform, beim Frühstück, im Auto, bei der Parade und im Familienkreis..., dazu die Ovationen darbringende Menge, hütenschwingend und hurra-begeistert" (691).

Aber auch auf "unpolitische Weise" wurde damals Kino-Wahlwerbung für den konservativen Kandidaten gemacht, weitgehend unbemerkt durch die Sozialdemokratie, wie A. Siemsen beklagte.

"Man hat einfach vor den 'Hindenburg-Wahlen' ein paar Monate lang dauernd in allen Kinos der Provinz Militärfilme gedreht, in denen der reizende, entzückende und ach so heldenhafte Soldat allen kindlichen Gemütern so lange sich vorstellte, bis sie hindenburggreif waren." (692)

Auf die Kinoproduktion und das Kinoprogramm hatte die Sozialdemokratie keinen Einfluß. Die Propagandaarbeit der Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928 mußte mit der Vorführung von Filmen in Versammlungen, auf der Straße, auf Marktplätzen, vor Zechen- und Fabrikatoren Vorlieb nehmen. Für die Vorführung der Filme wurden auch Kino- und Lautsprecherwagen eingesetzt.

Der Erfolg blieb nicht aus. Die Wahlen zum Reichstag und zu den verschiedenen Landtagen brachten der Partei große Erfolge.

"Viele Wähler sind neugewonnen, eine große Anzahl von Mandaten ist erobert, unser Einfluß verstärkt." (693)

Den Wahlerfolg führte die Sozialdemokratie "nicht zum geringsten Teil" auf die vielfältige und neuartige Werbetätigkeit im Wahlkampf zurück (694). Daß die neuen Propagandamethoden wesentlich zur Mobilisierung der Wähler beigetragen haben, wird in den Berichten der einzelnen Bezirke deutlich, die die Partei nach der Wahl zur Auswertung der Wahlpropagandaarbeit anfertigen ließ.

In den Auswertungsberichten kommt jedoch auch ein Medienverständnis zum Ausdruck, das den Erfolg des Medieneinsatzes in erster Linie an der quantitativen Mobilisierung der Massen festmacht. Inwieweit der Einsatz neuer Propagandamethoden und -medien auch zu wirklichen politischen Lern- und Erfahrungsprozessen, zur Aktivierung beigetragen hat, kommt in den Berichten nicht in den Blick. Die Massen interessierten nur als potentielle Wähler.

Als erfolgreichstes Werbemittel im Wahlkampf erwies sich nach den Berichten der Film. Auch hier interessierte in erster Linie die Zahl der erreichten Massen.

"Wir kamen an Wähler heran, die sonst nie zu uns gekommen wären, wir fanden ein Massenpublikum. Die Wahlkampfverfahren lehren, daß wir in Zukunft der Filmvorführung erhöhte Beachtung beimessen müssen." (695)

Als beste Vorführungsart erwies sich die Vorführung im Freien, auf offenen Plätzen. Zunächst wurden meist Filme mit sozialer Tendenz gezeigt (wie z.B. "Die Weber", "Die Kinderrepublik Seekamp"), dann der Wahlfilm, dazu ein Schallplattenkonzert und die Wahlrede eines Referenten.

Zu fast jeder Filmveranstaltung der Partei lief der Wahlfilm "Dein Schicksal", den die SPD extra für die Wahl hatte anfertigen lassen, den die "Arbeiterbildung" aber auch über den unmittelbaren Anlaß und Zweck hinaus "als Querschnitt durch das soziale Gefüge unseres Volkes" für bedeutsam hielt. Da dies der erste Wahlpropagandafilm der SPD sei, könne man noch keine Vollkommenheit von ihm erwarten, er zeige aber einen Weg in propagandistisches Neuland.

"Auf vielen Wegen - mit der wissenschaftlichen Statistik, die ins Bild übersetzt wird, mit dem Wirklichkeitsbild und der satirischen Trickzeichnung - bringt man den Zuschauer zum Nachdenken über das, was ist, und was so grausam jener Scheinwelt widerspricht, die er auf der Leinwand zu sehen gewöhnt ist." (696)

Im Wahlkampf standen von dem Wahlfilm "Dein Schicksal" 118 Kopien zur Verfügung. Insgesamt wurde der Film 1380 mal vorgeführt (697).

Im allgemeinen führten die Bezirke den Wahlfilm unverändert vor. Der Bezirk Leipzig schnitt den Film völlig neu zusammen, Zwickau und Dresden kürzten den gegen die KPD gerichteten Teil und fügten dem Film Bilder ihrer Reichstagskandidaten an. Nach den Berichten der Bezirke ist der Wahlfilm bei der weitaus überwiegenden Zahl der Vorführungen mit großem Beifall aufgenommen worden. Kritisiert wurde das Tempo, die Kürze und Knappheit der Zwischentitel und die schwer lesbare Schrift, die Verwendung einer Karikatur Lenins und die Kürze des positiven Teils des Films.

Umstritten war vor allem der Teil, der sich mit der KPD auseinandersetzte. Während die einen ihn für den besten des Films hielten, betrachteten andere ihn als den schwächsten (698).

Widerspruch und Protest gegen den Wahlfilm kam vereinzelt von Seiten der KPD und der NSDAP-Anhänger.

Im Breslauer Bezirk kam es zu "größeren Rebellionen", da der Stahlhelm die Aufführung verhindern wollte und andererseits die ländliche Bevölkerung "in der Köpfung der KPD-Führer die Ankündigung künftiger sozialdemokratischer Terrorakte zu erblicken glaubte" (699).

Die positiven Erfahrungen mit dem Film in der Werbe- und Wahlkampfarbeit führten 1929 zu einer Verstärkung der Film- und Lichtbildaktivitäten. Die Forderung nach einer aktiven Filmpolitik- und -produktion erhielt einen neuen Aufschwung.

Auf der Reichskonferenz der Bezirksbildungsausschüsse der SPD am 9. Juni 1929 in Gera, die sich neben anderen kultur- und bildungspraktischen Fragen in einem eigenen Tagesordnungspunkt mit dem Thema Film und Lichtbild befaßte, wurde von verschiedenen Vertretern beklagt, daß immer noch zu wenig eigene und befriedigende Filme zur Verfügung stehen.

Das Kinowesen der Arbeiterbewegung müsse weiter ausgebaut werden, vor allem die zentralen Einrichtungen für den Filmverleih und die Eigenproduktion.

In den Berichten aus den Bezirken wurde auf die guten Erfahrungen und die erzielten Erfolge der Filmarbeit hingewiesen.

A. Kern berichtete über die Filmvorführungen im Bezirk Leipzig, bei denen in den einzelnen Orten fünf- bis sechsmal mehr Besucher gezählt wurden als die Partei in den entsprechenden Orten an Mitgliedern hat. Die Filmarbeit müsse keineswegs ein Zuschußunternehmen sein, wenn sie richtig gehandhabt werde. Ähnlich positive Erfahrungen wurden auch in den Bezirken Köln, Kassel, Braunschweig und Zwickau gemacht (700).

Der Bezirk Hessen-Kassel führte 1929 insgesamt 262 Filmveranstaltungen mit etwa 38 000 Besuchern durch (701).

Im Bezirk Zwickau, der zahlenmäßig zu den kleinsten Parteibezirken zählte, konnten die Filmveranstaltungen von 104 im Jahre 1927 (mit einer Besucherzahl von 11 000) auf 485 im Jahr 1929 (mit einer Besucherzahl von 100 000) gesteigert werden (702). Die größte Anziehungskraft erzielten dabei Sexuaufklärungsfilme und humoristische Filme (wie z.B. "Geschlecht in Fesseln", "Zirkus", "Die schwerste Stunde einer Frau"), wie J. Päckert in einem Bericht über die Filmaktivitäten des Zwickauer Bezirks feststellte.



Das Klangfilmauto in Pirna

(Der Klangfilmwagen verfügt über zwei Tonfilmapparaturen, eine für Saalveranstaltungen, die andere für Veranstaltungen im Freien, die im Wagen eingebaut ist. Der Wagen besitzt eine vorzügliche Übertragungsanlage für Mikrophon, Grammophon und Rundfunk sowie eine Verstärkungsanlage mit einer Reichweite von etwa 200 m nach jeder Seite. Die Einrichtungen machen das Auto, soweit es sich um Veranstaltungen im Freien handelt, vollständig unabhängig von Stromanschlüssen und anderen technischen Voraussetzungen, denn es erzeugt über einen eigenen Dynamo selbst Strom. Das Auto ist 3 m hoch, 2,20 m breit und 7 m lang, besitzt keine aufmontierten Lautsprechertrichter oder sonstige außen angebrachte Kennzeichen, denn es ist alles sinnvoll und praktisch in dem Wagen eingebaut.)

Bericht des Bezirks Chemnitz (Chemnitz)

AUTO:

Uns standen an Kraftwagen sechs zur Verfügung, einer davon ist Parteieigentum, zwei gehören der Parteizeitung, die anderen waren Leihwagen. Wir verwendeten sie hauptsächlich zur Rednerbeförderung, zum Transport der Filmkolonnen, des Lautsprechers und der Flugblätter. Acht Lastwagen wurden für Propagandafahrten verwendet, besetzt mit Musik, Sprechchor und Begleitmannschaften. Die Erfahrung lehrt, daß Autos bei künftigen Wahlkämpfen unentbehrlich sind.

LAUTSPRECHER:

Wir hatten eine eigene Lautsprecheranlage mit drei Lautsprechern hergestellt. Die Anlage fand begeisterte Aufnahme.

FILM:

Der Film wurde 10-mal in den Dienst der Wahlpropaganda gestellt. Wir haben mit vier Apparaten gearbeitet. Sämtliche Filmvorführungen waren überfüllt, während Wahlversammlungen meist nur mäßig besucht wurden. Bei den Filmveranstaltungen erhoben wir 50 Pf. Eintrittsgeld. Wir sind an Wähler herangekommen, die sonst nie in unsere Wahlversammlungen gegangen waren. Der als Programm laufende Wahlfilm und eine etwa halbstündige Wahlrede fanden begeisterte Aufnahme.

WAHLSPRECHCHÖRE:

Die geleiteten Wahlsprechchöre sind von unseren Jugendchören verwendet worden.

Die Meinung über die Verwendung von Sprechchören im Wahlkampf ist bei uns noch geteilt. Vielleicht gewinnen die Chöre an Wert, wenn auch ältere Genossen sich daran beteiligen.

WAHLREVUE:

Unsere „Roten Blusen“, eine nach dem Muster der „Wanderratten“ aufgelegte Kabarett-Truppe, hat 40 Veranstaltungen durchgeführt.

WAHLGESPRÄCHE:

Die „Gespräche“ haben uns hauptsächlich in den Erzgugsorten gute Dienste geleistet.

SCHALLPLATTEN:

Die Redner wurden mit einer Anzahl Platten ausgerüstet, die sie mit großem Erfolg in den kleineren Orten verwendeten. Auch sonst sind an die Ortsgruppen eine große Anzahl der Sprechplatten ausgeliehen.

ANDERE WAHLPROPAGANDA:

Sehr gut wirkten 500 Transparente, die abends rot leuchtend an den Fenstern von Parteigenossen angebracht wurden und die Aufschrift: „Wahl SPD, Liste 1“ trugen. Auf dem Dach der Parteizeitung wurde eine Lichtreklame angebracht, die in roten metergroßen Buchstaben die Aufschrift: „Wahl SPD“ trug. Auch im Zentraltheater wurden während der Pausen Lichtbilder gezeigt, die die Wahl unserer Kandidaten propagierten.

"Zu einem gewaltigen Ereignis im ganzen Bezirk gestalteten sich die Vorführungen des Films 'Die schwerste Stunde einer Frau'. Gegen diesen Film ist das gesamte Bürgertum Sturm gelaufen, und zwar mit dem Erfolg, daß sich der Besuch von Vorführung zu Vorführung steigerte. Bedauerlich ist aber, daß selbst in unseren Reihen gegen diesen ausgezeichneten Aufklärungsfilm Bedenken bestanden und Vorführungen in größtenteils Orten abgelehnt worden sind. So etwas sollte in der sozialistischen Bewegung eigentlich nicht vorkommen." (703)

J. Päckert sah in den Filmvorführungen eine Möglichkeit, auch außerhalb von Wahlzeiten mit der Wählerschaft in Verbindung zu kommen. Bei der Agitation vor oder nach dem Film müsse man jedoch vorsichtig vorgehen, um die Besucher nicht abzuschrecken und fortzureden. Die Tendenz in der Propaganda dürfe nicht so sehr im Vordergrund stehen.

"Es ist irrig anzunehmen, weil die Besucher nun einmal da sind, nun 'feste druff'. Sozialdemokraten werden nicht so gemacht, daß man auf der einen Seite 50 Pfennig hineinsteckt und am 'Ende' kommt einer heraus." (704)

Eine Verstärkung der Film- und Lichtspielaktivitäten wurde auch von gewerkschaftlicher Seite aus gefordert. Deutlich wurde dies auf der Film- und Lichtbildtagung des ADGB im März 1929, an der Vertreter verschiedener Gewerkschaften teilnahmen, die mit Film und Lichtbild zu tun hatten. Neben Filmvorführungen konnten auch die neuesten Filmapparate besichtigt werden. Im Mittelpunkt der Tagung stand ein Referat von R. Timm vom Deutschen Holzarbeiterverband über die "Möglichkeiten und Grenzen von Lichtbild und Film in der gewerkschaftlichen Jugend-, Bildungs- und Werbearbeit" (705).

Nach einem allgemeinen Überblick über die aktuelle Entwicklung und Ausbreitung des Films wies R. Timm darauf hin, daß das Filmproblem auch für die Gewerkschaften eine wichtige Angelegenheit darstelle, was von diesen jedoch noch zu wenig erkannt werde (706). Die katholische Kirche dagegen beschäftigte sich intensiv mit dem Filmproblem. Als Beispiel zitierte R. Timm den internationalen katholischen Filmkongreß in Haag (1928) auf dem die große Bedeutung des Films für die katholische Kirche erkannt worden sei:

"Der Film kann sehr viel Unheil bringen, er kann aber auch ein tiefwirkendes Volks-erziehungsmittel sein. Der Film ist die Armenbibel der heutigen Zeit. Es gibt in der Welt mehr Kinos als Kirchen. Mehr Menschen gehen in eine Kinovorstellung als in die Kirche. Darum, wer das Kino hat, beherrscht die Welt." (707)

R. Timm forderte die Gewerkschaften auf, sich stärker als bisher um den Film zu kümmern. Dazu sei der Ausbau der Film- und Lichtbildabteilung beim Bundesverband des ADGB nötig, im Sinne einer Beratungsstelle für die Fragen der Apparat- und Bildbeschaffung sowie für die Filmherstellung. Die einzelnen Ortsausschüsse sollten angeregt werden, sich eigene Vorführungsapparate, Filme und Lichtbilder anzuschaffen. Besondere Aufmerksamkeit sollte auch der Ausbildung von Lichtbildnern und Vorführern gewidmet werden (708).

Der Frage der Eigenproduktion stand man auf der ADGB-Tagung weitaus skeptischer gegenüber als auf der Reichsbildungskonferenz der SPD. Die Stellung zum eigenen Gewerkschaftsfilm wurde als noch nicht abgeschlossen bezeichnet. Es wurde für zweckmäßiger gehalten, brauchbare Filme zu kaufen, als selbst welche herstellen zu lassen.

R. Timm hielt die eigene Produktion aufgrund der bisherigen Erfahrungen für wenig erfolgversprechend, ohne jedoch konkret zu werden.

"Die bisherigen Versuche, Filme mit sozialem Inhalt zu schaffen, können als mißlungen angesehen werden. Die Tendenz trat etwas unangenehm in die Erscheinung. Dadurch aber verliert der Film an Wert. Soziale und politische Dinge müssen ohne großes Aufsehen einfließen." (709)

Timm plädierte dafür, auf die Filmproduzenten Einfluß zu nehmen. Vor allem aber müsse es darauf ankommen, auf den Film in den öffentlichen Kinos Einfluß zu

gewinnen. Wie, blieb jedoch unklar, zumal für Timm auch die Gründung einer Besucherorganisation "aus vielen Gründen" als Einflußmöglichkeit nicht in Frage kam (710).

Trotz der innerhalb des ADGB verbreiteten Skepsis gegenüber eigenen Gewerkschaftsfilmen wagten sich Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre einige Gewerkschaftsverbände auf das Gebiet der Eigenproduktion.

23. "Arbeiter vor (und hinter) die Kamera"!

Gewerkschaftliche Eigenproduktionen: "Brüder", "Aufstieg", "Freundschaft"

1929 entstand der erste und bedeutendste gewerkschaftliche Spielfilm "Brüder". Produziert wurde der Film von Werner Hochbaum in Zusammenarbeit und mit finanzieller Unterstützung des Deutschen Verkehrsbund. Werner Hochbaum hatte zuvor als Schauspieler/Dramaturg am Kieler Theater gearbeitet, bevor er nach Hamburg kam, wo er sich dann mit Filmkritiken und filmtheoretischen Artikeln für das "Hamburger Echo" und andere Zeitungen finanziell über Wasser zu halten versuchte. Vor dem Film "Brüder" hatte W. Hochbaum bereits den gewerkschaftlichen Kurzfilm "Vorwärts" gedreht, der Bilder vom gewerkschaftlichen Jugendtreffen und vom Gewerkschaftskongreß in Hamburg (1927) zeigte (711).

"Brüder" handelte wie die früheren Gewerkschaftsfilme ("Schmiede", "Freies Volk") von einem Streik: vom Streik der Hamburger Hafenarbeiter 1896 um höhere Löhne und bessere Arbeitsbedingungen. Im Gegensatz zu den anderen Filmen verzichtete er auf das Beiwerk des bürgerlichen Kinos wie z.B. Liebesgeschichten, wick auch nicht aus in abstrakte gesellschaftliche Zukunftsperspektiven, sondern beschrieb konkret das Hamburger Hafenarbeiterleben und die Streikaktion, ihre Ursachen und Folgen für den einzelnen Hafenarbeiter, nach authentischem, vom Deutschen Verkehrsbund gesammeltem Material. Den roten Faden des Films bildet eine Episode aus dem Hafenarbeiterstreik von 1896, die zugleich den Gedanken der gewerkschaftlichen Solidarität im Film zum Ausdruck bringen sollte.

"Dramatisch zeigt er uns die tragische Verwicklung, in die zwei Brüder, der eine Polizist, der andere streikender Hafenarbeiter, durch Lebensnot- und Berufspflicht geraten. Im erweiterten Sinne zeigt er uns das hehre Ziel der Brüderlichkeit, der Kameradschaft in der Arbeiterklasse." (712)

Die Filmhandlung im einzelnen: Einer der Hafenarbeiter kann nicht länger mit ansehen, wie seine Kollegen sich für einen Hungerlohn zu Tode schinden müssen. Er protestiert im Büro der Schifffahrtslinie, wird jedoch abgewiesen. Nach der 36stündigen Schicht versammelt er einige Kollegen in seiner Wohnung. Es gibt nur eine Möglichkeit - den Streik. Auf der Delegiertenversammlung der Hafenarbeiter wird er beschlossen. Die Polizei geht gegen die Streikenden vor. Der Streik dauert Wochen. Die Familien hungern. Weihnachten 1896 verhaftet die Polizei nach einem Handgemenge den Streikführer. Auf der Polizeiwache trifft er auf seinen Bruder, einen Polizisten, der ihn verhören soll. Der Polizist läßt jedoch seinen Bruder frei und quittiert den Dienst. Kaum in seine Wohnung zurückgekehrt, wird der Hafenarbeiter erneut verhaftet. Seine Kollegen wollen ihn verteidigen. Er hält sie von ihrer spontanen Aktion zurück. Einige Zeit später wieder in der Zelle - erfährt er, daß der Streik abgebrochen werden mußte. Nach elf Wochen Streik siegte wieder einmal Macht über Recht. Trotz alledem - so lautet die Schlußfolgerung des Films: der Kampf war nicht umsonst, der gewerkschaftliche Organisationsgedanke wurde gestärkt und muß noch verstärkt werden.

"In tausend und abertausenden Geistern, die bis dahin schliefen, in die Seele von tausend und abertausend Frauen und der heranreifenden Jugend ist in diesen Wochen der zündende Funke der Begeisterung gefallen." (713)
Die politische Konkretheit der Filmhandlung, die proletarische Aktion der Hafenarbeiter verflüchtigt sich mit diesem Schlußtitel, dem eine Fahne hinterherflattert, zu einem allgemeinen moralisch-humanistischen Appell.

Die Initiative zu dem Film "Brüder" ging - erstmalig auf dem Gebiet des proletarischen Spielfilms - von einer Gewerkschaft aus. Zum ersten Mal waren die Darsteller keine Berufsschauspieler. Hauptakteure des Films waren vielmehr Arbeiter, die zum Teil den Hafenarbeiterstreik von 1896 selbst mitgemacht hatten und die zum ersten Mal vor der Kamera standen.

Wie der Deutsche Verkehrsbund auf die Idee eines eigenen Films kam, wie er hergestellt wurde, welche Funktion er haben sollte und welche Erfahrungen mit dem Film gemacht wurden, schildert A. Kummernuss (714) rückblickend im Gespräch mit dem Filmjournalisten Schumann (715):

Schumann: Herr Kummernuss, wie kam der Deutsche Verkehrsbund zu diesem Film?

Kummernuss: Anlaß war eine Vorstandssitzung, in der ein Hafenarbeiter einen Antrag auf Sonderunterstützung gestellt hatte, seine Frau war krank, Kinder krank und eine ganze Menge mehr. Ich nahm als jüngster Angestellter an dieser Sitzung teil und habe also das Drama von dem Mann gehört. Und wie wir mit unserer Sitzung fertig waren, da habe ich dem Vorstand den Vorschlag gemacht, einmal einen Film über das Hafenarbeiter-Milieu zu drehen, um eine größere Öffentlichkeit davon zu informieren. Man hat dann eine ganze Zeitlang darüber diskutiert und mir am Ende den Auftrag erteilt, einen Mann zu suchen, der Film machen kann. So ist die Idee entstanden. Ich fand das alles so furchtbar, die Wohnung, wo der Kollege wohnte, ich bin ja nicht nur einmal, ich bin dutzendmal bei ihm gewesen und auch bei anderen Kollegen. Ich wohnte nicht in der Stadt, ich wohnte draußen. Es war für mich alles so schrecklich, daß ich wirklich den Fribb hatte, jetzt muß etwas geschehen.

Schumann: Das Thema des Films ist nicht nur das Milieu des Hamburger Hafens, sondern auch der Streik der Schauerleute. Die Streikgeschichte des Films spielt aber nicht 1929, sondern in der Historie 1896. Was hatte das für Gründe?

Kummernuss: Ursprünglich dachten wir gar nicht an einen Streik. Wir sind dann aber sehr schnell beim Verfassen des Drehbuchs darauf gekommen, daß das Milieu allein nicht ausreicht. Und so sind wir auf die Idee gekommen, Mensch, langen wir uns doch so einen Streik her, nicht? Die Geschichte der Hafenarbeiter war ja reich an Streiks, auch in Bezug auf die Solidarität aus dem Ausland. Und so haben wir das Ding eingebaut. Da lag keine besondere Absicht vor, aber in dem Jahr war natürlich ein besonderer Streik, wo man aus ganz Deutschland waggonweise Streikbrecher angefahren hat.

Schumann: Gab es andere, frühere oder spätere, Versuche des Deutschen Verkehrsbundes, Filme zu machen?

Kummernuss: Nein, keine. Das war der einzige Film. Der ist so oft gezeigt und verliehen worden, auch an befreundete Organisationen, andere Gewerkschaften, die mich fragten: Wie ist denn das, Mensch, Du hast doch so einen wunderschönen Film, können wir den nicht auch mal kriegen? Ich habe gesagt, natürlich könnt Ihr den kriegen, Ihr müßt nur ein bißchen was dafür bezahlen, denn wir haben das Ding ja auch bezahlt. Auf diese Weise ist der Film bei ziemlich allen Hamburger Gewerkschaften rumgekommen.

Schumann: Aber was sollte nun der Film über das Milieu der Schauerleute den Schauerleuten, Ihren Gewerkschaftsmitgliedern, vermitteln?

Kummernuss: Den konnten wir eigentlich kaum was vermitteln, denn die lebten da drin jeden Tag. Gedacht war er hauptsächlich für Nicht-Gewerkschaftsmitglieder oder Gewerkschaftsmitglieder anderer Berufe. Wir hatten damals 32 Einzelgewerkschaften. Die sollten sich das mal ansehen.

Schumann: Der Film sollte also einen solidarisierenden Effekt innerhalb der Gewerkschaften haben?

Kummernuss: Genau.

Schumann: Wie wurde der Film finanziert?

Kummernuss: Haben wir alleine gemacht, ganz alleine, da hat dem Deutschen Verkehrsbund keiner was dazu gegeben, keiner.

Schumann: Und war das für die Organisation eine teure Angelegenheit? Oder ist Ihnen das leicht gefallen?

Kummernuss: Relativ leicht. Der Hochbaum war sehr bescheiden.

Schumann: Waren die Darsteller wirklich Schauerleute oder Schauspieler?

Kummernuss: Schauspieler gab es auch dabei. Aber die Schauerleute, die Hafenarbeiter waren alle echt.

Schumann: Wurde der Film in Studios gedreht oder direkt im Hafen, also auch die Innenaufnahmen?

Kummernuss: Direkt an den Plätzen wurde alles gedreht. Und wenn wir mal Innenaufnahmen machen mußten, dann stellte uns das Gewerkschaftshaus Räume zur Verfügung.

Schumann: Und die Wohnung des sog. Hauptdarstellers, des Streikführers?

Kummernuss: Die ist echt, das ist die Wohnung des Darstellers.

Schumann: In was für Veranstaltungen wurde der Film gezeigt? Gab es dabei Diskussionen? Vielleicht sogar spontane Diskussionen?

Kummernuss: Sie sind meistens spontan entstanden. Von ihren Plätzen sind die Leute aufgestanden und haben diskutiert, stundenlang, und haben sich nicht vom Fleck gerührt, bis dann schließlich mal - ich habe das in Hamburg erlebt - die einfach das Licht ausgedreht haben. Na, denen habe ich aber was erzählt: seid Ihr wahnsinnig geworden, so lange wie die Leute da stehen und diskutieren, habt Ihr kein Licht auszudrehen, dafür bezahlen wir den Saal!

Schumann: Und haben die Zuschauer dabei über ihre eigenen Probleme diskutiert oder über die Filme?

Kummernuss: Über alles, was damit zusammenhing. Jeder erzählte ein anderes Erlebnis, und jeder hätte einen anderen Vorschlag. Vorschläge kamen nach solchen Veranstaltungen, Sie können sich das nicht vorstellen. Das war toll, die Diskussionen hinterher.

Schumann: Sie würden also sagen, dieser Film hat ziemlich viel Leute in Bewegung gebracht?

Kummernuss: Ja, das hat er getan, das kann man wohl sagen.

In der zeitgenössischen Presse des Deutschen Verkehrsbundes waren solche Produktions- und Einsatzerfahrungen nicht zu finden. Der Film mußte sich mit knappen Hinweisen unter der Rubrik "Geschäftliche und agitatorische Tätigkeit" des Verbandes zufrieden geben:

"Der von unserem Verband herausgebrachte Film 'Brüder' ist in der Zwischenzeit vielfach gelaufen und hat die Probe seiner agitatorischen Wirkung gut bestanden." (716)

Wesentlich ausführlicher und euphorischer wurde "Brüder" in der sozialdemokratischen Presse aufgenommen.

Heinrich Braune, Redakteur des "Hamburger Echos", der W. Hochbaum bei seinen Filmprojekten unterstützte, schrieb im "Hamburger Echo" über die Premierenvorstellung in den Hamburger Schauburgen Kinos:

"Die überfüllten Lichtspielhäuser am Sonntag haben den Film mit großer echter Begeisterung aufgenommen. Ein schöner Erfolg, für den Regisseur und alle Ungenannten, die daran mithalfen. Jeder verspürte, daß in dieser Stunde ein Versprechen gegeben wurde, das Versprechen, den deutschen sozialistischen Film zu schaffen, und auch das Versprechen des Publikums, der Arbeiterschaft, diesem kommenden Film jene große und allgemeine Anerkennung zu bezeugen, mit der bereits dieser erste Schritt begrüßt worden ist." (717)

Den hauptsächlichsten Wert des Films sah H. Braune in den "spezifisch filmischen Dingen der Bilderfassung und vor allem auch in der sorgfältigen Montage der einzelnen Elemente". Weniger gelungen sei dagegen die Steigerung der dramatischen Linie und die Pointierung der Spielhandlung, was H. Braune auf die Mitarbeit der ungeschulten Laien zurückführte, denen "das Wesen des Dramatischen" abgehe. Für H. Braune stellte sich von daher die Frage, ob es nicht vielleicht richtiger gewesen wäre, den Film ganz aufs Epische zu stellen und auf eine dramatische Fundierung völlig zu verzichten (718).

Besonderes Lob, auch der Fachpresse, bekam der Kameramann Gustav Berger für seine Hafenaufnahmen.

Die Mitwirkung von Hafenarbeitern, Arbeiterfrauen und Kindern als Laienschauspieler wurde ansonsten in der sozialistischen Presse als besonders gut gelungen und beispielhaft für den sozialistischen Film bezeichnet.

"Endlich geht man auch bei uns in Deutschland daran, die routinierten Schauspieler zu stürzen, die früher im Film den Arbeiter spielten und ihn trotz aller Meisterschaft nicht in das richtige Licht stellten. Jetzt endlich werden Filme gedreht, in denen der Arbeiter selbst vor der Kamera steht und sich, das heißt: sein Leben zeigt. Sich und sein Leben zeigen ist etwas ganz anderes als uns die Filmschauspieler vormachen wollten. (...)

Man spürt: der Arbeiter ist mit seinem Dasein und der Arbeit verwachsen und seine Bewegungen sind in manchen Szenen wie die Bewegungen der Arbeitsmaschinen im Hafen.

Manchmal springen die Arbeiter vor der Kamera über ihren Schatten, sie werden spielerisch, wo sie spielen sollen, wo sie darstellen sollen, sie nehmen die Arbeit des Regisseurs lange nicht so ernst wie ihre eigene Arbeit, aber mit jenen Bildstreifen beginnt, das wissen wir, viel mehr als durch alle technischen Tricks und Mätzchen, eine neue Filmkunst, die mit Geschäft und Geschäftigkeit nichts mehr zu tun hat.

Arbeiter vor die Kamera?

Ja, stellt euch in das richtige Licht!" (719)

Nicht nur in Bezug auf die Einbeziehung von Laiendarstellern, sondern auch in formal-künstlerischer Hinsicht stellte die sozialistische Filmkritik W. Hochbaums

Der 1. Mai ist als eine Demonstration für den Achtstundentag von der Arbeiterschaft manifestiert worden. Heißt heute die Forderung: Ratifizierung des Washingtoner Abkommens, so ist damit bereits zum Ausdruck gebracht, daß die erste Etappe zur Erreichung des Zieles bereits überschritten ist. Bis dahin aber war ein langer und aufopferungsreicher Weg zu beschreiten. Die Rückschau auf diese heroische Zeit ist keineswegs müßige geschichtliche Betrachtung, sondern diese heldische Tradition ist unversieglich Kraftborn für alle kämpfenden

Hamburger

Hafenarbeit



SPD.-Betriebsvertrauensleute des Stützgebiets Groß-Hamburg

Heute, 19 Uhr, wichtige Versammlung
im Musiksaal des Gewerkschaftshauses

Vorführung des Films „Brüder“

Parteibuch und Betriebsvertrauensmännerkarte legitimieren
Der Hauptaktionsausschuß

Bild links:
Die Sitzung
des Streik-
komitees



Die Streik-
versammlung



BRÜDER

Ein Spielfilm aus dem Hamburger Hafen-
arbeiterleben, eine historische Dar-
stellung des Streiks der Hamburger
Hafenarbeiter und Seeleute von 1896,
nach authentischem vom Deutschen
Verkehrsbund gesammeltem Material.
1722 m, 6 Akte, Spieldauer: 1½ Stunde.
Leihgebühr: 1 Tag Mk. 35,-, 2 Tage 60,-,
3 Tage 70,-, 4 Tage 80,-, 5 Tage 90,-,
6 Tage 100,-

Für Jugendliche zugelassen

Film "Brüder" in eine Reihe mit den "Russenfilmen". Ohne sie nachzuahmen, arbeite W. Hochbaum dramaturgisch nach dem russischen Prinzip der Montage. Auch in der Heraushebung der Typen, in der Bilderfassung sei der Film von den Russen beeinflusst. Darüber hinaus komme er aber - so die "Leipziger Volkszeitung" - zu einem eigenen Stil, der im "Verzicht auf ästhetische Ausklügelung" liege. "Das Kameraobjektiv war nicht auf Wirkung bedacht. Man ließ das Objektiv selbst herankommen" (720).

Das "Hamburger Echo" kam zu dem Schluß, daß der Film zeige, daß nicht nur in Rußland proletarische Filme gedreht werden, sondern auch deutsche Filmregisseure sich erfolgreich der Arbeitersache annehmen, auch wenn der Film in seiner Spielhandlung noch erhebliche Schwächen habe (721).

Der bürgerliche "Hamburgische Korrespondent" dagegen mochte den ebenbürtigen Vergleich mit den "Russenfilmen" nicht gelten lassen. Sonst eher ablehnend gegen sowjetische Vorbilder wie den russischen Filmregisseur Eisenstein eingestellt, bezeichnete er nun W. Hochbaums Film "Brüder" als "Aufguß Eisensteinscher Konsistenz. Eine mißratene Schwalbe macht noch keinen Sommer und ein Hochbäumchen noch lange keinen Eisenstein." (722)

Zweifellos erreichte W. Hochbaums "Brüder" längst nicht die Massenwirkung wie vergleichsweise Eisensteins "Panzerkreuzer Potemkin". In die Kinos kam er wohl nur in Hamburg, wo er einige Tage in den Schauburgen Millerntor und Hauptbahnhof lief und wo ihn in den ersten drei Tagen 60 000 Zuschauer sahen (723). Danach wurde er in erster Linie vom Deutschen Verkehrsbund und anderen Gewerkschaften eingesetzt. Der Verkehrsbund führte in seinem Jahrbuch 1930 insgesamt 61 Ausleihen auf (724).

Der "Film- und Lichtbilddienst" der SPD übernahm den Film in sein Programm, verkaufte 21 Kopien von dem Film und verzeichnete 1929 insgesamt 185 Ausleihen von dem Film (725).

Nach "Brüder" bereiteten W. Hochbaum und H. Braune ein weiteres gewerkschaftliches Filmprojekt vor. Sie arbeiteten für den Verkehrsbund ein Exposé zu mehreren zusammenhängenden Kultur-Tonfilmen über die Geschichte der Transportarbeiter aus mit dem Titel "Von den Sklaven zu freien Partnern". Dabei sollte vor allem die kulturgeschichtliche Bedeutung des Verkehrs und der eigenständige Anteil der Arbeiter an dessen Entwicklung herausgestellt werden. Das Projekt konnte jedoch nicht realisiert werden (726).

Von vergleichbarer Bedeutung dürfte der erste eigene Film des Fabrikarbeiterverbandes gewesen sein, der jedoch im Unterschied zu "Brüder" bis heute noch nicht wieder aufgefunden werden konnte. Der Film trug den Titel: "Aufstieg - Vom Werden und sozialen Wirken des Verbandes der Fabrikarbeiter Deutschlands". Bereits 1928 hatte der Hauptvorstand den Beschluß gefaßt, einen eigenen Werbefilm herstellen zu lassen und die Kollegen Gustav Riemann (literarisch-statistische Abteilung im Hauptbüro des Verbandes) und den Gauleiter Willi Scheinhardt beauftragt, einen Grundriß und ein Manuskript für den Film zu entwerfen (727). Realisiert wurde der Film von dem Regisseur Albert Viktor Blum, dem Kameramann Alfred Hansen und dem für die Bauten verantwortlichen Architekten Scharfenberg Haarschen. Außer diesen haben an dem Film - ähnlich wie bei "Brüder" - nur "Menschen des täglichen Lebens" mitgewirkt, keine Schauspieler (728).

Fertiggestellt und vorgeführt wurde der Film Ende 1929, Anfang 1930.

Eine Art Spielhandlung aus den Anfängen des Fabrikarbeiterverbandes leitet den Film ein.

Sie zeigt das Schicksal der ersten Pioniere der Gewerkschaftsbewegung, ihren Kampf, ihre Opfer und das namenlose Elend jener Zeit. Der Arbeiter ist mit

Frau und Kind dem Unternehmer ausgeliefert. Arbeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Wohnung und Nahrung werden mitgeliefert, die Abhängigkeit schließt den Ring, wenn die Arbeiterfamilie in der "Kreide" steht. Zu Hause die schwangere Frau und die Reihe der Kinder, die sich in jedem Jahre vermehrt.

Das Ziegelei-Pferd, das Tag für Tag im Kreise läuft und den Göpel dreht – Symbol für das Dasein dieser Arbeitergeneration. Arbeit, Hunger, Not, Kinder und Schlaf. Einmal sind es die Pächter und Verwalter, die das Leben zur Hölle machen, das anderemal die Akkordrücke in der Fabrik. Der Arbeiter steht dem hilflos und vereinzelt gegenüber.

Der "Aufwärts" (Verbandsorgan des ADGB in Berlin) kommentierte diese Szenen voll des Lobes:

"Hier spielen Proletarier ihr eigenes Schicksal. Mitleid, Wohnung, die stille Verzweiflung der Arbeiterfrau, die aus der Wohnung getrieben mit ihrer Familie die Landstraße entlangzieht, auf der Suche nach Arbeit, die verbissene willenstarke Energie des Mannes, der sogar Brot und Wohnung seiner Familie auf das Spiel gesetzt hatte, im Kampf um die große Idee. Das alles ist echte künstlerische Gestaltung von Menschen, die niemals Künstler sein wollen. Kraß stellt der Film die Gegensätze gegeneinander. Fabrikarbeiterdasein und Fabrikantenleben. Scharf herausgestellt, aber nicht unecht." (729)

Schließlich gärt die Empörung und macht sich in Revolten Luft, die die Polizei niederknüpelt. Die Arbeiterschaft wird zu ihren Selbsthilfeorganisationen gedrängt, die Geburtsstunde der Arbeiterbewegung. Nun beginnt der Kampf um ihre Selbstbehauptung, der Kampf gegen Obrigkeitsstaat, Polizei und Unternehmerwillkür. Schließlich der erste Streik, der heimtückische Mord des Streikbrechers an dem Verbandsfunktionär.

Trotz alledem am Ende ein Sieg und mit ihm der erste Tarifvertrag. Der Kampf setzt sich fort bis in die Zeit der technisierten und rationalisierten Wirtschaft. Der letzte Teil des Films zeigt Industrie- und Arbeitsbilder aus dem Wirkungsreich des Fabrikarbeiterverbandes. Menschen an den Maschinen, die toten Fabrikhallen sind belebt. Noch sind die Arbeiter ihre Bediensteten, jedoch nicht für immer, wie der Schluß des Films verheißt:

"Ihre Macht besteht nicht mehr, wenn wir setzen uns zur Wehr" – Nicht einzeln und isoliert, sondern gemeinsam im Fabrikarbeiterverband: "Auch du gehörst zu uns!" (730).

Der Fabrikarbeiterverband zeigte sich zufrieden und stolz "über das gelungene Werk" und widmete dem Film in seiner Verbandszeitung die ganze Titelseite. Unter der Schlagzeile "Unser Film" schreibt der "Proletarier":

"... der Film sind wir selbst, wir der Verband. Der Film ist ein Spiegel, eine Photographie. Der Film ist unsere Seele, unser Geist, unsere Arbeit, unsere Art, unser Elend, unser Kampf, unsere Niederlage, unser Sieg, unser Groll und unser Jubel, und er ist unsere Hoffnung auf endliches Gelingen. Mit unserem Film wollen wir die schlafenden Geister wecken..." (731)

Der Fabrikarbeiter-Verband forderte seine Mitglieder auf, sich die Vorführung des Films nicht entgehen zu lassen.

"Sie erleben als Zuschauer Erschütterung, Empörung, Erhebung und Freude." (732) Der Film war jedoch nicht nur für die Mitglieder gedacht, sondern eignete sich – wie der Fabrikarbeiterverband hervorhob – für die allgemeine Werbearbeit für die Ziele der Arbeiterbewegung.

"Holen wir die Unorganisierten und ihre Frauen heran, wo nur möglich. Wer bei diesem Film nicht eine Wiedergeburt erlebt, der ist seelisch tot. Wessen Gleichmut dieser Film nicht erschüttert und erhebt, der ist für die Arbeiterbewegung endgültig verloren." (733)

Die Vorführungen des Films "Aufstieg" in den Bezirken des Fabrikarbeiterverbandes wurden zu einem durchschlagenden Erfolg, wie die im "Proletarier" veröffentlichten Einsatzberichte und Reaktionen zeigen.

In der Bezirkszahlstelle Kottbus-Senftenberg z.B. wurde der Film im Berichtsjahr 1930 bei 17 Veranstaltungen vor insgesamt 4 500 Besuchern gezeigt.

In Hannover wurde er zur selben Zeit neunmal vorgeführt, zirka 11 000 Personen haben hier den Film gesehen.

Bei jeder Vorführung löste der Film - wie der "Proletarier" berichtete - große Begeisterung für die gewerkschaftliche Aufbauarbeit des Fabrikarbeiterverbandes aus. Mit großem Erfolg wurde der Film auch in Hildesheim, Detmold, in Oker im Harz und in einer Reihe kleinerer Orte vorgeführt (734).

Über die Vorführungen in Selb in Bayern schrieb der Leiter der dortigen Zahlstelle am 24.2.1930 folgenden Kurzbericht:

"Am Dienstag, dem 18. Febr. ging im Lichtspielhaus Selb unser Verbandsfilm 'Aufstieg' über die Leinwand. Schon eine halbe Stunde vor Beginn der Vorstellung wurde das Theater polizeilich geschlossen. Der tausend Personen fassende Saal war überfüllt. Hunderte mußten zurückgewiesen werden. Die Verwaltung sah sich gezwungen, den Film am Mittwoch, dem 19. Febr., nochmals laufen zu lassen; auch an diesem Abend mußte der Saal eine Viertelstunde vor Anfang polizeilich geschlossen werden. Außer unseren Kollegen und Kolleginnen waren Vertreter der Stadt, Ärzte, Lehrer, sogar ein Rechtsanwalt und Arbeitgeber syndikus anwesend ... An die Unorganisierten haben wir Aufnahmeerklärungen verteilt ... Der Film ist gegenwärtig das Tagesgespräch in den Betrieben... Besonders großen Beifall fand die Filmszene, wo die Unorganisierten zum Unternehmer kommen und um Arbeit betteln, aber abgewiesen werden, weiter der Kanossagang zum Wohlfahrtsamt." (735)

Daß die Vorführungen des Films sicher nicht immer - wie in den Berichten zum Ausdruck kommend - so erfolgreich und ohne Schwierigkeiten abgelaufen sein dürften, - zumal der Fabrikarbeiterverband sich mit seinem Verbandsfilm erstmals auf das Gebiet der Filmagitation begeben hatte -, klingt in folgender ironisch-unterhaltsamer Geschichte durch, die im "Proletarier" unter der Rubrik "Unterhaltung, Wissen und Bildung" veröffentlicht wurde und sicher nicht nur für die Filmarbeit des Fabrikarbeiterverbandes typisch gewesen sein dürfte.

Eine mustergültige Filmvorführung. Von Adalbert Maier

Als ich das letztemal in K. war, da sagte unser Vorstand Ludwig: "Also weißt du, lieber Freund, unser Verbandsfilm muß bei uns unbedingt vorgeführt werden." Auf meine Frage, ob denn ein Kino am Orte vorhanden sei, erhielt ich eine verneinende Antwort. "Aber", sagte mein Freund Ludwig, "der Keims Karl aus Nürnberg hat für die Partei auch schon einen Film vorgeführt, und was der kann, das mußt du auch können." Ich versuchte meinem Freund klarzumachen, daß das nicht unter allen Umständen richtig zu sein braucht, aber es half alles nichts. "Dann mußt du dich eben mit Keims Karl ins Benehmen setzen, daß er uns Auto und Apparatur zur Verfügung stellt, du lieferst den Film, dann wird es schon gehen."

Also habe ich mich "ins Benehmen" gesetzt. Und es ging, sogar ganz gut. Wir haben die Filmvorführung nämlich mit der Maifeier verbunden, für die der Genosse Keim Referent war. So führen wir also zusammen nach K. Als wir uns bei einem Eingeborenen erkundigten, wo denn die Maiversammlung sein sollte, wurden wir an ein anderes Dorf verwiesen. Im anderen Dorf fanden wir recht leicht das Gasthaus "Zum Hirschen" und besichtigten dort unseren Saal. Der sah allerdings zünftig aus. Da war am Abend vorher ein Tanzvergnügen gewesen, dessen Spuren noch völlig unverwischt vorhanden waren. Auch hat er eine für Filmvorführungen durchaus passende Form, er bestand nämlich aus drei Teilen, die rechtwinklig aneinandergebaut waren. Weil Mittag schon vorbei war, bemühten wir uns zunächst um die Brauchbarmachung des Saales. Dann wollten wir unsere Apparatur aufstellen und ausprobieren. Ach o weh! In unserem Versammlungsort war Bezirksfeuerwehrlösung und deshalb war der Strom durch das Kraftwerk abgeschaltet,

damit bei dieser Übung kein Unglück geschehen konnte. Wir waren also stromlos.

Nach 2 Uhr aber kamen unsere Freunde und Freundinnen mit Musik und Fahne von K. angezogen, noch verstärkt durch drei Lastkraftwagen voll Gäste aus einer anderen Zahlstelle. Dabei stellte sich heraus, daß der Saal in allen seinen Teilen zwar Platz genug für die Ankommenden bot, daß aber Tische und Stühle kaum für die Hälfte vorhanden waren. Die fehlenden Sitzgelegenheiten wurden durch Bierfässer und ähnliche Schönheiten ersetzt.

Nachdem sich der Keim Karl gründlich ausgeflucht hatte, hielt er eine wirklich großartige Mairade. Die Wirkung derselben wurde wesentlich gehoben durch einen Parademarsch, den die Bezirksfeuerwehr vor den Fenstern des Saales während dieser Rede abnahm. Dazu spielte eine Musik, die Steine erweichen konnte. Außerdem wurde die Mairade eindrucksvoll begleitet vom Klappern der Bierflaschen und dem Hämmern des Zapfers, der eifrig beschäftigt war. Diese "innere" Begleitmusik war um so vernehmlicher, als alle Verbindungstüren ausgehängt waren. Aber schön war die Rede doch! Weil aber auch die schönste Mairade einmal ein Ende nimmt, waren wir auf einen toten Punkt gekommen. Zwar redete ich zur Erläuterung des Films auch noch eine halbe Stunde - aber der Strom war immer noch nicht da. Die nun folgende Kunstpause wurde benutzt zur Verdunkelung des Saales. Dieser hatte leider eine ganze Anzahl recht hoher Fenster, durch die die strahlende Maisonette in hellstem Lichte hereinlachte. Nun hatten wir alles, was zur Abdunkelung notwendig war, nur keine Decken. Es wurden also alle im Hause vorhandenen Betten, ja selbst der Pferdestall ausgeplündert, um die sonst so freudig begrüßte Sonne aus dem Saale fernzuhalten. Dies gelang schließlich auch ganz gut, sie konnte nur noch durch die vorhandenen Ritzen und lücher schelmische Blicke in den Saal werfen. Inzwischen war nun auch der Strom wieder "eingetroffen". Weil aber die Zeit schon zu weit vorgeschritten war, mußten unsere Gäste aus der anderen Zahlstelle mit ihren drei Lastkraftwagen wieder abfahren. Nachdem auch dies gut überstanden war, wurde aber kräftig gefilmt. Wer gute Augen und einige Phantasie hatte, konnte ganz gut bemerken, daß auf der weißen Leinwand etwas herum-lief, das wie ein Gaul aussah.

Der 1. Akt war glücklich überstanden. Beim 2. Akt gab's Schwierigkeiten; da war nämlich die Filmrolle zu groß, so daß sie nicht in den Vorführapparat zu bringen war. Nachdem unser Freund Keim etwa eine halbe Stunde lang unter ständigem Bemühen, die Rolle in den Apparat zu bringen, alle seine Schutzheiligen mit soviel Liebenswürdigkeiten bedacht hatte, daß ihm unter anderen Umständen ein Dutzend Beleidigungsklagen sicher gewesen wären, gaben wir den Versuch auf und ließen den 2. Akt ausfallen. Beim 3. Akt ging's wieder gut, aber der 4. Akt war auch wieder zu groß. Also mußte der auch ausfallen. Und weil unser Freund Keim nun schon wütend war, hat er den 5. Akt einfach unterschlagen. Dagegen ging der 6. Akt tadellos durch den Apparat und brachte einen wunderbaren Abschluß unserer Veranstaltung.

Allzusehr aufgefallen ist einem Teil unserer Freunde die Geschichte nicht, trotzdem unser Vorführapparat auf dem Tisch mitten unter Biergläsern stand. Es war nämlich 3 Tage vorher in Bayern eine Bierpreiserhöhung um 3 Pfennig pro Glas eingetreten, worüber manche so verärgert waren, daß sie ihre Wut an dem vertrauten Sauzeug gründlich ausließen. Zum Schlusse löste sich alles in Freundschaft und Wohlgefallen auf.

Zur Nachahmung wird diese Filmvorführung nicht empfohlen. (736)

Der Verbandsfilm der Fabrikarbeiter wurde nicht nur innerhalb der eigenen Organisation positiv aufgenommen, sondern erfuhr auch in der Tages- und Fachpresse eine sehr gute Beurteilung. Der "Proletarier" veröffentlichte Auszüge aus 18 Zeitungen (737). Der "Volkswille" in Hannover schrieb über den Film: "Wir sagen es ohne Umschweife: 'Aufstieg' gehört zu den bedeutendsten sozialen Filmen, die je gezeigt wurden" (738).

Die "Vossische Zeitung" in Berlin stellte den Regisseur A.V. Blum in eine Reihe mit den russischen Filmregisseuren, von denen er viel gelernt habe.

"Die gleiche Meisterschaft in der Behandlung der Massen wie in den besten russischen Filmen. Mit außerordentlicher Geschicklichkeit wird mit einfachen Mitteln das Wesentliche und Typische herausgearbeitet. Nicht Schauspieler, sondern Menschen des Alltags spielen in diesem Film. Er ist Tendenz und will Tendenz sein..." (739)

Das "Filmjournal" würdigte den Film als einen "Propaganda-Film ohne Hetzerei", als einen gut gemachten Kultur- und Lehrfilm, der es verdiente, weitesten Kreisen zugänglich gemacht zu werden (740).

Der "Aufwärts" bezeichnete den Film der Fabrikarbeiter als "ein Musterbeispiel für kommende Gewerkschaftsfilme" (741).

Weniger Beachtung fand der Film in der sozialistischen Presse, wie Tr. Wiechert in den "Jungsozialistischen Blättern" beklagte. Im Berliner "Vorwärts" sei dem Film lediglich eine kleine Notiz und ein paar Zeilen zuteil geworden. Dabei sei "Aufstieg" der beste Film, den die sozialdemokratische Bewegung bis jetzt vorweisen könne (742).

Der Film der Fabrikarbeiter gehe weit über einen reinen Verbandsfilm hinaus, er zeige in überaus gelungener Weise die Entstehung und Geschichte der Arbeiterbewegung überhaupt.

"In ihm ist gestaltete Wirklichkeit, die um ihrer Wahrhaftigkeit willen ergreift und vor deren Lebenshauch jede Sentimentalität verblaßt und wegfällt. Der Film 'Aufstieg' ist der erste Film, der ohne überbetonte Gefühle, ohne Rührseligkeiten, gedreht ist, der allein durch die Herbeheit und Sparsamkeit der Gesten und Gefühle wirkt. Ihm fehlen vollkommen die üblichen Kino-'Zufälle', die noch immer sämtliche brentlichen Situationen aufhellen. Da leben wirkliche Menschen in wirklicher Not und wirklicher Unterdrückung. Aus ihnen gibt es keine rettenden Zufälle, sondern nur die ständig wachsende Erkenntnis von dem Zusammenschluß aller Unterdrückten und ihrer Solidarität hilft sie lindern. In keinem anderen Film gibt es eine so wirklichkeitsnah nachempfundene Schau von dem Leben der Arbeiterschaft zur Zeit des Frühkapitalismus und seines Überganges zum Hochkapitalismus." (743)

Die russischen Filme wie "Potemkin" und "Mutter" seien zwar – wie Tr. Wiechert meinte – künstlerischer, ihr Gesamtbild geschlossener, da sie durch die Zusammenballung großer Ereignisse und großer menschlicher Eigenschaften aufrüttelnd und überwältigend wirkten; "Aufstieg" erreiche jedoch eine ähnliche Wirkung durch "seine sachliche Darstellung einer langsamen, fast unmerklichen, aber stetigen Revolution der gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zustände" (744).

Einen Schritt weiter in der Herstellung von eigenen Gewerkschaftsfilmen ging der Fabrikarbeiterverband bei seinem ersten Jugendfilm "Freundschaft". Es wurde von W. Seinhardt, Gauleiter des Fabrikarbeiterverbandes und aus der proletarischen Jugendbewegung kommend, selbst gedreht. W. Scheinhardt hatte bereits am Filmmanuskript des Films "Aufstieg" mitgearbeitet. Bei dem Jugendfilm "Freundschaft", der ohne Mitwirkung von Berufsfilmfachleuten entstand, war er "Filmopérateur (der Mann mit der Kamera) und Filmregisseur in einer Person" (745). Auch dieser mit sparsamen Mitteln gedrehte Film des Fabrikarbeiterverbandes wurde in der Organisation und in der sozialistischen Presse begeistert aufgenommen.

Das "Neue Bild" bescheinigte W. Scheinhardt, daß er bei der Auswahl seiner Aufnahmeobjekte und der Gestaltung der jeden fesselnden authentischen sozialen Milieubilder ein "bewundernswertes Geschick" bewiesen habe.

"Mit sicherem Blick für das Wesentliche holt er aus engen Gassen und Winkeln, aus düsteren Hinterhöfen und Mietkasernen, aus den elenden Hütten des Landproletariats Bilder von stärkster sozialer Wirkung, die zeigen, woher die Fabrikarbeiterjugend kommt. In kurzen Abrissen folgen Szenen aus dem Kinderleben der Arbeiter in Stadt und Land, nichts Gestelltes dabei, nur in die Kamera eingefangene Wirklichkeit. Gute Arbeitsbilder aus modernen Fabriken sind geschickt eingefügt, und aus der Eingengtheit der Fabrik wächst organisch das Verlangen der jungen Menschen nach Freude und Sonne, nach Gemeinschaft mit Kameraden. Angehörige der Jugendgruppe des Verbandes werben bei ihren Kollegen, brin-

gen sie mit zum Gruppenabend und nun zieht das Leben und Treiben der Burschen und Mädels in der Gewerkschaftsjugend vorüber." (746)

Über die Uraufführung des Films beim Gautreffen des Fabrikarbeiterverbandes in Detmold schrieb F. Fechenbach in der "Detmolder Volkszeitung":

"Nichts Ermüdendes, nichts Langweiliges in diesem Film, der selbst in seinen Alltagsbildern noch Blick für das Schöne verrät... Der Jugendfilm 'Freundschaft', der bei seiner Uraufführung in Detmold mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde, ist eine vorbildliche Arbeit und wird den übrigen Verbänden manchen Fingerzeig dafür geben, wie der Film wirksam im Dienst der Gewerkschaften gestellt werden kann." (747)

Trotz der erfolgreichen Filmproduktion einzelner gewerkschaftlicher Verbände (748) blieb man beim ADGB bei der ablehnenden Haltung in der Frage der Eigenproduktion, insbesondere von gewerkschaftlichen Spielfilmen. Der Erfolg bzw. Mißerfolg von solchen Gewerkschaftsfilmen wurde nicht daran gemessen, inwieweit es mit diesen Filmen gelang, das gewerkschaftliche und politische Bewußtsein zu stärken, Gefühle und Phantasien zu aktivieren, sondern daran, ob damit dem Kino etwas entgegengesetzt werden kann.

Im Jahrbuch des ADGB wurde davor gewarnt, die Vorführung von abendfüllenden Spielfilmen die Regel werden zu lassen. Diese Vorführungen seien zu teuer und der Versuch, in dieser Weise dem Kino Konkurrenz machen zu wollen, müsse erfolglos bleiben.

"Einige Verbände haben im Interesse der Werbung für die Organisation unter teilweise erheblichen Kosten und unter Mitwirkung von Fachleuten und Künstlern Spielfilme geschaffen. Doch blieb es auch hier bei dem einmaligen Versuch. Die oft geäußerte Anregung, einen Spielfilm großen Formats herzustellen, der die Entwicklung der gesamten Bewegung, ihr Wesen und ihre leitenden Ziele zur Darstellung bringt, kann im Hinblick auf die großen Herstellungskosten in absehbarer Zeit nicht in Erfüllung gehen." (749)

Als sinnvolle Möglichkeit empfahl der ADGB den Verbänden die Herstellung kurzer, teils werbender, teils belehrender Filme aus dem beruflichen Leben mit vorwiegend fachlich-technischer Ausrichtung.

Von seiten des ADGB könne nicht mehr geschehen als den Verbänden und Ortsausschüssen empfehlenswerte Filme und Bezugsquellen anzugeben. Auch die auf der Filmtagung des ADGB geforderte Zentralstelle für die Herstellung und den Verleih von Filmen und Lichtbildern wurde als nicht realisierbar bezeichnet, da es an "Geld und Zeit" fehle (750).

24. "Film des Proletariats" - "Film der Zukunft"

Filmdebatten über eigene Filmproduktion, Filmbesucherorganisation, eigene Kinos

Die Forderung nach einer eigenen Filmproduktion der Arbeiterbewegung fand auch auf dem Kulturtag des "Sozialistischen Kulturbundes", der am 28./29. September 1929 in Frankfurt stattfand, wenig Verständnis und Unterstützung. Die Tagung war ganz dem Thema "Film und Funk" gewidmet. H. Schulz referierte über die Bedeutung von Film und Funk für die Arbeiterschaft, S. Nestriepke über die technischen und kulturellen Möglichkeiten des Films, L. Kestenbergs über den Tonfilm, K. Pringstein über das Thema Filmmusik, Kl. Bohm-Schuch berichtete über das Neue Lichtspielgesetz, S. Marck referierte über die kulturellen Aufgaben des Rundfunks, L. Jeßner sprach zum Verhältnis von Rundfunk und Theater, E. Heilmann über die Aktualisierung des Rundfunks, und K. Baake über die Rolle

des Rundfunks im Volksstaat. Außer den Referenten nahmen an der Tagung 180 Delegierte von allen wichtigen Arbeiter- und Kulturorganisationen teil (751). Von gewerkschaftlicher Seite waren Vertreter des ADGB (A. Knoll) und des Afa-Bundes (Suhr) anwesend, ferner Delegierte des Deutschen Bergarbeiter-Verbandes, des Baugewerksbundes, des Metallarbeiter-Verbandes, des Verkehrsbundes und der Berliner Gewerkschaftsschule.

Aufgabe der Tagung sollte sein, die Stellung der Arbeiterschaft zum Film und Funk theoretisch festzulegen. Darüber hinaus sollten auch die Praxis der Film- und Rundfunkarbeit, ihre Ergebnisse und die noch unerfüllten Forderungen der Arbeiterschaft behandelt werden (752).

Dieser zweiten Aufgabe wurde die Tagung jedoch nicht gerecht. Die Auswahl der Referenten und deren inhaltliche Ausführungen zu dem Problemkreis Film und Funk ließen nur wenige Praxisansätze und Reflexionen erkennen. Von den Medienpraktikern, die auf den wenige Monate zuvor stattgefundenen Filmtagungen der SPD und des ADGB über die praktische Filmarbeit diskutiert hatten, war auf dem Kulturtag in Frankfurt kein einziger unter den Referenten zu finden. Der Praxisbezug beschränkte sich so auf die Rundfunkübertragung eines Konzertes, die Ausstellung von Funk- und Filmgeräten sowie die Vorführung von Filmausschnitten, die die technische und künstlerische Entwicklung des Films vom ersten Variété-Film bis zum modernen Trick- und Tonfilm aufzeigten (753). Aber auch in theoretischer Hinsicht trug die Tagung nur wenig zur Weiterentwicklung der Filmdiskussion bei. Im wesentlichen beschränkten sich die Referate auf allgemein gehaltene, auf Repräsentation bedachte und z.T. bekannte Positionsbeschreibungen. H. Schulz wies darauf hin, daß man in der Arbeiterbewegung aufgehört habe, dem Film seine künstlerische Bedeutung abzusprechen und ihn in einen unüberbrückbaren Gegensatz zum Theater zu stellen. Das Filmtheater werde als das "Theater der breiten Schichten" anerkannt. "Zwar der Shakespeare des Kinos ist noch nicht da, aber seine Vorläufer und Schrittmacher spüren wir bereits." (754)

Die moderne Arbeiterbewegung nehme gegenüber den neuen technischen Mitteln nicht die Rolle der Maschinenstürmer ein.

"Der sozialistische Arbeiter der Neuzeit kommt nicht mehr auf den Gedanken, eine neue Maschine oder technische Erfindung zu zertrümmern, auch wenn dadurch neun von zehn Arbeitern überflüssig werden sollten. Der moderne Arbeiter weiß, daß nicht die kräftesparende Maschine sein Feind ist, sondern eine Gesellschaftsordnung, die alle technischen Fortschritte der Produktion in Profit umzumünzen sucht und nicht in Volkswohlfahrt." (755)

Diese gegenüber der technischen Entwicklung weitgehend unkritische Haltung, die die technischen Medien in ihrer eigentlichen Bestimmung (an sich) als wertneutral ansah, dem auch in S. Marcks Einschätzung des Rundfunks zum Ausdruck.

"Wir bejahen den Rundfunk, wir bekennen uns zu ihm, wie wir uns zu aller Technik, wie wir uns stets zur Maschine bekennen, weil wir als Marxisten wissen, daß die Kulturproblematik der Maschine durch die Gesellschaft, durch die soziologische Situation, durch den kapitalistischen Betrieb der Maschine, aber nicht durch Maschine und Technik als solche hervorgerufen wird." (756)

Der Kulturpessimismus der Vorkriegszeit schlug hier um in einen unkritischen Maschinen- und Medienoptimismus, jedoch nur in theoretischer Hinsicht, ohne praktische Konsequenzen in Bezug auf die Filmarbeit der Arbeiterorganisationen. Deutlich wird dies an S. Nestriepkes Einschätzung der technischen und kulturellen Möglichkeiten des Films. Von Medienoptimismus in praktisch-perspektivischer Hinsicht ist hier wenig zu finden. S. Nestriepke bejahte zwar wie H. Schulz die Frage, ob der Film an sich Kunst sein könne, auch wenn die Filmvorführung nur die Reproduktion von schauspielerischen und regielichen Leistungen gebe.

Das Künstlerische der Filmaufnahmen sah S. Nestriepke in der Art, wie Regisseur und Operateur den Standpunkt der Kamera wählen, in der Umgebung des Ausschnittes, den sie aus der unbegrenzten Wirklichkeit auswählen (z.B. durch Standpunkt-, Maßstabwechsel, durch Filmmontage) (757).

Die Mehrzahl der zur Vorführung gelangten Filme habe jedoch mit Kunst sehr wenig oder gar nichts zu tun.

Filmproduktion und Filmvorführung sei vielmehr Sache des Geschäfts und Antwort auf die Bedürfnisse der Massen.

"Die Massen laufen ja in jene Filme, die in rohester Weise, unter Vergewaltigung aller Psychologie und Handlungslogik, lächerliche Sensationen und gewaltsames happy end bieten. Die Massen, auch proletarische, schlürfen mit Vergnügen die herkömmliche Verherrlichung der bürgerlichen Welt, selbst eine Verherrlichung des militärischen Geistes." (758)

Nestriepke leitete daraus die Notwendigkeit der "Verelendung der Filmproduktion" und der Schaffung einer "neuen Filmkultur" ab, die durch filmkritische Schulung der Massen in der Presse und vor allem durch die Verbreitung und Förderung wertvoller Filme erreicht werden sollte (759).

Bei den Bemühungen um eine "neue Filmkultur" sah S. Nestriepke den Volksbühnen die Führung zukommen, die von den anderen Arbeiterorganisationen unterstützt werden müßten.

Dem Gedanken einer Filmbesucherorganisation stand er jedoch skeptisch gegenüber, ebenso der Forderung nach eigener Filmproduktion und eigenen Kinos. Diese stellten eine zu große finanzielle Belastung und ein zu großes Risiko dar und könnten nur "unter ganz besonders günstigen Umständen ins Auge gefaßt werden" (760).

In der Frage der Eigenproduktion komme allenfalls die Herstellung spezieller Propagandafilme für die eine oder andere Bewegung und ihre Einrichtungen in Betracht. Die bisherigen Propaganda- und Tendenzfilme nutzten jedoch nach Meinung Nestriepkes noch zu wenig die filmischen und künstlerischen Möglichkeiten.

"Hier ist meist das wesentliche noch zu wenig herausgearbeitet, d.h. man zeigt zuviel Gegenständliches, das leicht mit der Kamera zu erfassen ist, während das Ideale, der geistige Gehalt einer Bewegung, nur unzulänglich optisch ausgewertet wird. Auch glaubt man bei politischen und ähnlichen Werbefilmen immer noch viel zu sehr, durch besondere Kraßheiten und Zuspitzungen Eindruck zu erzielen. Und doch ist es eine falsche Auffassung, daß eine übertreibende Schwarzweißmalerei, daß eine besondere Anhäufung in der Vorführung von Elend, Not und Gemeinheit geeignet ist, den Kampf gegen diese Schäden der Gesellschaft zu unterstützen. Tatsächlich wird auf diese Weise beim Zuschauer leicht der Eindruck des Konstruierten und Unwahrscheinlichen, ja, Unwahren hervorgerufen. Daraus ergibt sich dann, wenn nicht eine Ablehnung der ganzen im Film gezeigten Tendenz, so doch eine Abschwächung des Gefühls, daß hier typische Verhältnisse vorgeführt werden, die höchste Aktivität in der Bekämpfung verlangen." (761)

S. Nestriepke betonte darüber hinaus, daß die Arbeiterbewegung sich auch in der Filmfrage nicht auf Selbsthilfemaßnahmen gegenüber dem Film beschränken dürfe, sondern an den Staat und die öffentlichen Institutionen appellieren müsse, daß diese mehr als bisher "das Ringen um eine gesunde Filmkultur" unterstützten (762). Wenn auch eine Sozialisierung des Filmwesens gegenwärtig undurchführbar sei, so könnte und müßte doch viel mehr als bisher von den Gemeinden verlangt werden, daß sie zumindest einzelne Kinos in Betrieb nehmen.

Neben den kommunalen Kinos forderte Nestriepke auch die Förderung einzelner staatlicher Filmproduktionen, die vom Reich gestützt und kontrolliert, aber ansonsten weitgehend unabhängig, nach kaufmännischen Gesichtspunkten arbeiten sollten.

Ihre Aufgabe sollte nicht im Politischen oder gar Parteipolitischen gesehen werden, ihrer Produktion müßte lediglich ein Bekenntnis im republikanischen und sozialfortschrittlichen Sinne zugrunde liegen.

"Das vornehmste Ziel der Produktion müßte sein, Spielfilme von künstlerischer Bedeutung zu schaffen, Zeitdokumente, aber auch Bildstreifen, die Einzelschicksale, die rein Menschliches symbolhaft gestalten. Unabhängige Persönlichkeiten mit künstlerischen Gewissen und kulturellem Verantwortungsgefühl müßten den kaufmännischen Führern zur Seite stehen." (763)

K. Baake von der Volksbühne lehnte die Forderung nach reichseigenen Filmproduktionsstellen ab. Er sah nur in der Organisation des Konsums und der Konsumenten die Möglichkeit einer positiven Einflußnahme auf den Film (764).

A. Knoll vom ADGB bekannte sich ebenfalls trotz der bestehenden Schwierigkeiten zur Organisation der Filmbesucher. Darüber hinaus forderte er als zweite – schnell wirksam werdende – Möglichkeit zur Abwehr schlechter Filme eine wirksamere Art der Filmkritik in der Arbeiterpresse und einen Boykott der Schundfilme durch die Arbeiterschaft.

"Wenn die Kinos mit minderwertigem Programm leer bleiben, wenn schlechte Filme ausgepiffen werden, muß sich der Theaterbesitzer gegen die Lieferung solcher Bildstreifen wehren." (765)

Um eine fundierte und wirksame Filmkritik leisten zu können, müsse so schnell wie möglich eine "objektive Kontrollstelle" im Rahmen der Kulturorganisation der Arbeiterschaft geschaffen werden (766).

Konkrete Beschlüsse wurden auf dem Kongreß nicht gefaßt. Ebenso wenig kam es zu Debatten und Kontroversen um die in den Referaten vorgetragene Positionsbeschreibungen. H. Schulz, Vorsitzender des "Sozialistischen Kulturbundes" sah darin aber kein Zeichen mangelnden Interesses an inhaltlicher Auseinandersetzung. Vielmehr habe die "musterhafte Ruhe und die gespannte Aufmerksamkeit" gezeigt, wie stark das Interesse gewesen sei (767).

Daß keine kontroversen Debatten entstanden waren, lag aber eher im Charakter und Verlauf der Tagung begründet, die Probleme der praktischen Filmarbeit und kulturpolitische und filmorganisatorische Entscheidungen ausklammerte, so daß die Hauptarbeit, wie der "Kulturwille" in seinem Bericht über den Kulturtag schrieb, bei den Delegationen blieb, "die die abgeklärten Töne der Sitzungshalle in ihren Bezirken aktivieren müssen" (768).

In der Zeitschrift "Film und Volk" des "Volksfilmverbandes" wurde der Kongreß als eine "große Seifenblase" bezeichnet und das Urteil eines Bremer sozialdemokratischen Delegierten angeführt, nach dem der Frankfurter Kulturtag ein "Klagedekongreß, kein Kampftag zur Sammlung" gewesen sei. Für die Werktätigen habe der Kongreß nichts gebracht (769).

Die allgemeinen und folglosen Ausführungen der Redner bemängelte auch das "Hamburger Echo" (das ansonsten eher entgegengesetzte Meinungen zum "Volksfilmverband" vertrat) in seinem kritischen Schlußwort zu dem Frankfurter Film- und Funk-Tag.

"Die Wichtigkeit und Bedeutung der Fragen ist heute längst jedem zum Bewußtsein gekommen. Darum traf manches Referat des Kulturtages nicht den Kern der Dinge und gab nicht Antwort auf die unausgesprochenen Fragen der Delegierten, weil es sich nur mit der Formulierung eben jener Bedeutung begnügte, ohne daraus die notwendigen Konsequenzen zu ziehen. Zweifellos ist das der schwierigere Teil der Aufgabe, aber doch letzten Endes der wesentliche. Wir können uns kaum den Luxus leisten, nur mit schönen Worten zu verfolgen, wie

der Film heute nach einem Wort Heinrich Schulz 'zum Theater der großen Massen' wird. Wenn Nestriepke sowohl einer Kommunalisierung der Lichtspieltheater - wodurch begreiflicherweise die Arbeiterschaft entscheidenden Einfluß auf die Programmgestaltung erhalten hätte - ebenso skeptisch gegenübersteht wie einer Besucherorganisation im Sinne der 'Volksbühne', so hätte man eben andere Wege andeuten müssen, wie man die Situation meistert.

So endet also diese Tagung mit einer großen Erwartung:

Offiziell haben die im Sozialistischen Kulturbund vereinten Arbeiterorganisationen nunmehr erklärt, welch enorme Bedeutung sie dem Film als Meinungsinstrument zuschreiben. In dieser Erklärung liegt das Versprechen, der Bedeutung der Frage gemäß eigene Schritte zu unternehmen. "Und darauf warten wir!" (770).

Wie wenig selbstverständlich diese Forderung war, zeigt sich daran, daß der Film- und Funkkongreß in der sozialdemokratischen Presse, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nur wenig Beachtung fand, was den Vorsitzenden des "Sozialistischen Kulturbundes", H. Schulz zu heftigen Angriffen gegen die Parteipresse, insbesondere gegen den "Vorwärts" veranlaßte:

"Als ob der alle drei Jahre stattfindende Kulturtag nur irgendein beliebiger Sonderkongreß gewesen wäre, den man mit den üblichen Entschuldigungen über Platzmangel mit wenigen Zeilen abspeisen dürfte! (...) Wir sozialistischen Kulturpolitiker glauben, von unserer eigenen Parteipresse verlangen zu dürfen, daß sie der sozialistischen Kulturarbeit ständig mehr Aufmerksamkeit widmet und mehr Raum zur Verfügung stellt, daß sie aber unsere seltenen, dabei wohl vorbereiteten großen Kulturtage für so wichtig halten muß, daß für zwei bis drei Tage andere Fragen dahinter zurücktreten können." (771)

Zur weiteren Bearbeitung der Filmfragen wurde im Rahmen des "Sozialistischen Kulturbundes" eine zentrale Filmkommission eingesetzt. Die Kommission, in der alle großen Arbeiterorganisationen vertreten sein sollten, hatte die Aufgabe, die Interessen der gesamten Arbeiterbewegung auf dem Gebiet des Filmwesens zur Geltung zu bringen und Wege zu einer stärkeren Einflußnahme auf die Filmproduktion zu entwickeln (772). Praktische Schritte gingen jedoch von dieser Kommission ebenso wenig aus wie theoretisch-konzeptionelle Impulse und Klärungen der Filmfrage.

Die bei den Filmtagungen begonnen Debatten wurden vielmehr in der sozialistischen Kultur- und Bildungszeitschriften und auf Konferenzen auf unterer Ebene fortgeführt.

Die praktische Filmarbeit ging wie bisher hauptsächlich von den einzelnen Organisationen und den mit Film- und Lichtbild befaßten Einrichtungen und Personen aus, wie auf der Reichskonferenz der Bezirksausschüsse der SPD vom 27. - 29. Juni 1930 in Nürnberg deutlich wurde.

Die Konferenz stand im deutlichen Gegensatz zur Film- und Funktagung des "Sozialistischen Kulturbundes" in Frankfurt. Die Referate und Diskussionen bezogen sich in erster Linie auf die praktische Filmarbeit und filmorganisatorische Konsequenzen. Neben Berichten über die Filmarbeit vor Ort stand die bisherige und zukünftige Ausrichtung der Filmarbeit und vor allem die Forderung nach einer eigenen Filmproduktion zur Debatte.

Die Frage der Eigenproduktion war inzwischen auch für den "Film- und Lichtbilddienst" zu einer praktischen Notwendigkeit, zu einer Überlebensfrage geworden, wie die Leiterin des "Film- und Lichtbilddienstes" (M.M. Harder) in ihrem Bericht über die bisherige Arbeit und die zukünftigen Aufgaben dieser Einrichtung feststellte.

Die bisher hauptsächlich gespielten "Russenfilme", die wenigen Eigenfilme und die für die Agitation geeigneten Spielfilme mit sozialer Tendenz waren weitgehend abgespielt und so bekannt, daß sie für den Verleih kaum noch in Frage kamen, so daß sich zwingend die Notwendigkeit eigener Filmproduktion stellte (773).

"Wir werden um die Eigenproduktion nicht herumkommen und sollten sie uns in stärkerem Tempo zu eigen machen, wollen wir verhüten, daß wir eines Tages ohne Filmmaterial und damit gezwungen sind, den wichtigsten Teil unserer Propaganda lahmzulegen." (774)

Daß sich der "Film- und Lichtbilddienst" mit solchen Schwierigkeiten konfrontiert sah, war jedoch, wie die Filmpraktiker aus den Bezirken in ihrer Kritik betonten, sein eigenes Verschulden, da er die Herstellung von eigenen Filmen versäumt bzw. vernachlässigt habe und seine Verleihfähigkeit vorwiegend am bestehenden Filmmarkt orientiert habe. Auch in praktisch-organisatorischen Fragen mußte der "Film- und Lichtbilddienst" Kritik einstecken. Es wurde geklagt, daß dieser noch immer nicht richtig funktionierte. Bemängelt wurde auch die "Geschäftsgebarung" und die hohen Leihpreise des "Film- und Lichtbilddienstes" (775).

Die Kritik an der bisherigen Filmarbeit und die Forderung nach einer Umorientierung schlug sich auch in der am Ende der Reichsbildungskonferenz verabschiedeten Entschließung nieder, die von den Hamburger und Hannoverschen Delegierten eingebracht worden war und die eine Verstärkung der Eigenproduktion und eine Konzentration der zersplitterten Filmaktivitäten der Organisationen der Arbeiterbewegung forderte.

"Die Reichsbildungskonferenz begrüßt die Tätigkeit des Filmverleihs des Film- und Lichtbilddienstes, weil sie das wachsende Bedürfnis nach Filmveranstaltungen innerhalb der Partei zu befriedigen hilft. Doch scheint ihr, daß die Verleihbarkeit die Kräfte des Film- und Lichtbilddienstes so stark in Anspruch nimmt, daß andere Aufgaben, denen gleiche, wenn nicht größere Bedeutung zukommt, zurückgedrängt werden, nämlich eine aktive Filmpolitik und Eigenproduktion von Filmen innerhalb der Arbeiterbewegung. Die Konferenz erkennt nicht die Schwierigkeiten für die Finanzierung, Herstellung und Unterbringung von Filmen sozialistischer Tendenz. Andererseits stellt sie fest, daß trotz alledem jährlich eine nicht geringe Anzahl von Filmaufträgen aus der Arbeiterbewegung realisiert werden, deren Stoffgebiete allerdings fest sämtlich mehr oder weniger eng begrenzt sind, so daß sie keine allgemeine Verwendung finden können. Die Kosten dieser Filme und ihre Qualität stehen zueinander oft in auffallend unterschiedlichem Verhältnis. Das Bild der Filmproduktion der Arbeiterschaft ist heute noch zu wenig von gemeinsamen Zielpunkten aus bestimmt, obwohl es gerade wünschenswert wäre, daß - bei gemäßer Berücksichtigung der speziellen Interessen der Auftraggeber, seien es Gewerkschaften, Partei, Sportler oder andere Gruppen - doch letzten Endes nach einem gemeinsamen Plan produziert würde." (776)

Um die organisatorische Voraussetzung für eine solche Filmarbeit zu schaffen, wurde der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit aufgefordert, mit den in Frage kommenden Organisationen in Verbindung zu treten und eine Zentralfilmkommission ins Leben zu rufen, die die Grundlinien einer gemeinsamen und verbindlichen Arbeit bestimmen sollte.

Die Notwendigkeit einer sozialistischen Filmproduktion und die Schaffung dafür geeigneter Organisationsformen wurde Anfang der 30er Jahre auch in der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Presse immer wieder betont. Die auf dem Frankfurter Film- und Funk-Kongreß geforderte Filmkritik, Film-erziehung und Organisation des Filmkonsums wurde als unzureichend angesehen. H. Soffner machte im "Kulturwille" geltend, daß dem proletarischen und kleinbürgerlichen Filmgeschmack durch Kritik nicht beizukommen sei, da für die Masse die Filmfrage nicht wie für den Bildungsfunktionär eine Verstandes-, sondern in erster Linie eine Gefühlsfrage sei. Die Filmkritik in der sozialistischen Presse müsse daher ergänzt werden durch sozialistische Filmproduktion. Um von der Filmkritik zur Filmproduktion übergehen zu können, forderte H. Soffner die

Schaffung einer internationalen sozialistischen Filmgesellschaft. Alle Parteien, Gewerkschaften, Genossenschaften, Jugend- und Kulturorganisationen, alle im Besitz der Arbeiterschaft befindlichen Filmbühnen und sonstige Interessen sollten ein nicht auf Gewinn berechnetes, international wirkendes Unternehmen bilden, das die besten Regisseure und Techniker, die bereit sind, sich in den Dienst der Arbeiterbewegung zu stellen, beschäftigt und alle großen Ereignisse der Arbeiterbewegung der Propaganda der Internationale zugänglich macht (777). Die Gründung einer sozialistischen Filmgesellschaft war auch in der "Metallarbeiter-Zeitung" als lohnende Aufgabe für die Gewerkschaften, Genossenschaften und andere Arbeiterorganisationen bezeichnet worden. Während Genossenschaften, Konsumvereine, Arbeiterbanken u.a. bereits in die Domänen des Kapitals eingedrungen seien, sei der Film "noch ziemlich unbestrittener Besitz der besitzenden Klasse" (778).

Für die Gründung einer Filmgesellschaft seien zwar beträchtliche Geldmittel nötig, aber diese ließen sich, wenn Partei und Gewerkschaft sich zusammentun, vielleicht doch zusammenbringen (779). Die Arbeiterbewegung sei im heutigen Zeitalter gezwungen, mit modernen Waffen zu kämpfen, daher gebe es nur eine Parole: "Ran an den Film" (780). Für die Gewerkschaften würden sich dabei auch neue Möglichkeiten der aktuellen Berichterstattung auftun.

"Wie wäre es, wenn die Gewerkschaften eine Wochenschau herstellten, die dem Arbeiter wöchentlich zeigt, was die Gewerkschaften für Aufgaben zu bewältigen haben, wo Streiks, Aussperrungen sind oder waren und welche Erfolge die Gewerkschaften dabei erreicht haben? Ist denn die Arbeit der Gewerkschaften nicht soviel wert, als daß sie auch im Film den Massen gezeigt werden könnte?" (781)

Die Klage, daß die Massen sich lediglich für Heidelberg-Kitschfilme interessierten, sei – wie G. Rocke im "Freien Wort" betonte – solange verkehrt, als es im Kino keine anderen Dinge gebe und die Arbeiterorganisationen hier selbst auch keine praktischen Alternativen aufzeigten (782).

An Filmideen und Vorschlägen fehlte es nicht.

H. Berg schwebte die Herstellung eines Arbeitslosenfilms vor, der ein wahrheitsgetreues Bild der Arbeitslosigkeit mit ihren Hintergründen wiedergibt und der den Bildern aus dem Leben der Arbeitslosen Bilder aus dem Leben der besitzenden Klasse gegenüberstellt. Auf konstruierte Handlungen sollte verzichtet werden.

"Am besten wahrheitsgetreue Aufnahmen, deren überwältigende Wirkung nur geringster künstlicher Nachhilfe bedarf. (...) Hier werden allein die Tatsachen eine nicht zu überbietende Sprache reden." (783)

G. Rocke forderte die filmische Gestaltung von Stoffen aus der Weltgeschichte, "deren Ablauf Jahrtausende braucht, deren Helden Völker, Klassen, Ideen, die ganze Menschheit sind" (784).

Dem "treuen Husar" könnte ein Film zum Thema Militarismus entgegengestellt werden, der zeigt, "wie zu allen Zeiten und bei allen Völkern der 'treue Husar' den August für die Herrschenden gemacht hat, wie er immer und überall das Instrument des Besitzes gewesen ist" (785).

Wenn die Amerikaner einen Christusfilm drehen, so könnte die Arbeiterbewegung einen Film zur Rolle des Christentums drehen, der die Entwicklung und "Entartung" dieser Religion zum Thema hat. Unter dem Titel "Herr und Knecht" könnte das Problem des Herrschenden und Dienenden, des Ausbeuters und Ausgebeuteten in seiner geschichtlichen Entwicklung aufgerollt werden.

An der Geschichte eines lebenswichtigen Produktes oder Produktionsmittels (Kohle, Salz, Getreide) könnte die "Widersinnigkeit, Brutalität und biologische Schädlichkeit der herrschenden Wirtschaftsordnung" gezeigt werden.

G. Rocke betonte bei seinen Filmvorschlägen, daß die Filmfrage nicht mehr auf

die Frage der Darstellung des Proletariats im Film beschränkt werden kann. Die Arbeiterbewegung müsse vielmehr zu dem vom Proletariat und für das Proletariat geschaffenen "Film des Proletariats" kommen. Hierbei dürften auch keine finanziellen Einwände geltend gemacht werden.

"Eine Partei von nahezu einer Million Mitgliedern hat die Mittel, um ein solches Unternehmen durchzuführen, sie müßte auch den Mut dazu aufbringen." (786)

Damit waren die Finanzverantwortlichen, die Kassierer der Arbeiterorganisationen angesprochen, die in der Frage der eigenen Filmproduktion eine gewichtige Rolle spielten und nicht selten darauf hinwiesen, daß die Frage der Eigenproduktion nicht nach der "Phantasie und den Wünschen der Genossen, die mal kurbeln wollten" (787), entschieden wird, sondern nach dem Stand ihres Kassenbuches und den sonstigen Auf- und Ausgaben der Organisation, was sie in Bildungs- und Filmkreisen nicht besonders beliebt machte, da sie mehr als Hindernis denn als Unterstützung der Bildungs- und Filmaktivitäten angesehen wurden. K. Ludwig, Hauptkassierer der SPD, verteidigte sich gegen diesen Vorwurf mit dem Hinweis, daß die gewünschte Filmproduktion einen Kostenaufwand von 300 - 500 000 Mark erfordere, und ohne die Indienstnahme des staatlichen Apparates nur schwer möglich sei (788). Die Sozialdemokratie verfüge nicht über die Mittel und Einrichtungen, die für die eigene Filmproduktion nötig seien, auch wenn die Kritiker das nicht wahrhaben wollten.

"Dutzende Firmen - Fachleute - Regisseure - Schauspieler - und auch Genossen mit verschiedensten Berufen haben dem Parteivorstand Angebote gemacht, die eigene Filmproduktion zu übernehmen. Die meisten daran Interessierten besitzen den schönen Glauben an den ungeheuren Reichtum der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands.

Gewiß ist die Sozialdemokratische Partei nicht arm, verfügt sie doch über den größten Schatz, der Edelsteine und Gold aufwiegt, nämlich in bald 10 000 Ortsgruppen über eine Million Mitglieder, den Stab der ehrenamtlichen Vertrauensleute, die Tag für Tag für die Sozialdemokratische Partei und die sozialistischen Ziele werben. Daneben das Vertrauen der Parteimitglieder zu ihrer Sache, mit Geld nicht zu bezahlen.

Trotzdem kann man damit keine Filme drehen.

Ich bitte, daß alle Artikelschreiber und Kritiker zu mir kommen, damit sie mit mir über diese Pläne reden. Bleistifte brauchen nicht mitgebracht zu werden, sie sind vorhanden." (789)

Die Hochrechnungen des SPD-Kassierers gingen jedoch von Kalkulationen aus, die sich auf aufwendige und kommerziell hergestellte Spielfilmproduktionen bezogen. (Ein mittlerer - kommerziell hergestellter - Spielfilm kostete ca. 150 000 Mark)

Daß Filme (auch Spielfilme) mit weitaus niedrigeren Kosten hergestellt werden könnten (bei veränderten Produktionsbedingungen und anderen Konzeptionsvorstellungen) hatten die Beispiele "Brüder", "Aufstieg", "Freundschaft" gezeigt.

Die Filmpraktiker brachten gegen die finanziellen Einwände der Finanzverantwortlichen auch andere Beurteilungs- und Vergleichsmaßstäbe ins Spiel. Bezogen auf die Filmvorführungen des Braunschweiger "Roten Volkskinos" machte H. Rainowsky folgende Gegenrechnung auf:

"An 100 Parteiversammlungen in unseren Landgemeinden beteiligten sich etwa 2 000 Personen. An 100 Kinoabenden beteiligten sich etwa 15 000 Personen. 100 Versammlungen mit 2 000 Besuchern kosten die Parteikasse rund 2 500 Mk. 100 Kinoveranstaltungen mit 15 000 Besuchern kosten der Parteikasse 0,00 Reichsmark. Unter diesen 15 000 Besuchern befinden sich 13 000, die nicht sonst zu uns kommen!" (790)

Die beschworenen hohen Kosten für die Herstellung von Filmen erscheinen zudem in einem anderen Licht, wenn man sie mit den Aufwendungen in Beziehung setzt, die für andere Zwecke ausgegeben wurden.

So wurden z.B. 1927 von den 8,4 Millionen Reichsmark Einnahmen der SPD (Gesamtpartei) 5 Millionen nur für Wahlzwecke ausgegeben (791).

Der ADGB gab im gleichen Jahr für Presse, Literatur und Bildungswesen 11, 424 Millionen aus (792).

Die Filmausgaben des Film- und Lichtbilddienstes der SPD betrugen 1927 31 753, 60 MK (793).

Die Filmausgaben stiegen zwar in den folgenden Jahren im Vergleich zu dieser Summe rapide, auf 212 579 MK im Jahr 1928, 429 300 MK im Jahr 1929 und 454 527 MK im Jahr 1930. Dem standen jedoch auch erhebliche Einnahmen durch den Film gegenüber, die zwar die Ausgaben nicht deckten (dies traf jedoch für andere Bereiche genauso oder noch mehr zu), aber doch nicht unerheblich waren. 1928 verzeichnete der Film- und Lichtbilddienst 115 253 MK an Gesamteinnahmen, 1929 410 919 MK, 1930 394 038 MK (794).

Die hohen Kosten, die mit der Herstellung von Filmen verbunden waren, wurden jedoch nicht nur von den für Finanzfragen zuständigen Verantwortlichen als Einwand gegen die sozialistische Filmproduktion vorgebracht. Von einigen Filmkritikern und Filmpraktikern wurden sie als Grund angeführt, weshalb sozialistische Filmpolitik nicht mit der Produktion von Filmen, sondern mit der Schaffung eigener Kinos beginnen müsse.

"Wie eine gesunde Theaterpolitik nur schwer möglich ist, wenn man kein eigenes Theater in der Hand hat, ist eine gesunde proletarische Filmpolitik nicht möglich, wenn man keine Kinos beherrscht." (795)

F. Rosenfeld sah im Unterschied zu anderen sozialdemokratischen Filmexperten (wie R. Weimann, S. Nestriepke) den Filmbedarf proletarischer Lichtspieltheater auf Jahre hinaus gedeckt, da diese nicht unbedingt auf eigene Produktionen angewiesen seien, sondern auf die russischen Filme, die mit geringen Änderungen für sozialdemokratische Kinos bearbeitet werden könnten, und auf die künstlerisch wertvolle Filmproduktion anderer Länder zurückgreifen könnten.

Ein Ring der vereinigten sozialistischen Kinos könnte dann eine sozialistische Filmproduktionsgesellschaft bilden, die die Mittel für die Filmproduktion bereitstellt und sich nicht mehr um die Verwertung der eigenen Filme sorgen müßte (796).

W. Pese würdigte eigene Filme zwar als einen "mutigen Vorstoß in feindliches Gebiet", diese seien jedoch für sich allein "nur verstreute Inseln im Meere der bürgerlichen Filmproduktion" (797) und - wie W. Ludwig betonte - "für den heutigen Konsum bedeutungslos" (798).

Das Nichtvorhandensein von Spielstellen und Abnehmerorganisationen, das Fehlen von fachlichen und kaufmännischen Kräften im Bereich der Filmvorführung, des Verleihs und der Produktion habe - wie G. Schubert im "Neuen Bild" zu bedenken gab - dazu geführt, daß die bisherige Filmarbeit der Arbeiterbewegung wie z.B. die Herstellung eigener Filme und Wochenschauen nur wenig Erfolg gehabt habe und mit großen finanziellen Verlusten verbunden gewesen sei. Im Gegensatz dazu habe die Katholische Kirche und mit ihr die Zentrumsparterie frühzeitig und mit einer erstaunlichen Schnelligkeit eine Spielstellenorganisation geschaffen, in der heute über 500 Pfarrkinos in Deutschland zusammengeschlossen seien (799). Eigenhilfe auf dem Gebiet des Films könne für die Arbeiterbewegung nur durch Organisation des Konsums, durch eigene Lichtspielhäuser und Besucherorganisationen kommen.

Als Beispiel führte W. Ludwig die Filmbestrebungen der Breslauer Arbeiterschaft an, die sich bereits zwei eigene Kinos geschaffen hatte.

Das erste Breslauer Lichtspielhaus "Proleton" (Proletarische Tonfilmbühne) war 1930 vom Arbeitersportkartell Breslau eröffnet worden, nachdem die Arbeiter-

sportler zuvor die Erfahrung gemacht hatten, daß die Breslauer Kinobesitzer sich weigerten, Arbeitersportfilme, wie z.B. "Die neue Großmacht", aufzuführen. Durch Kauf und Umbau eines ehemaligen Tanzlokals hatte das Arbeitersportkartell ein neues Vorstadtkino geschaffen, das 600 Personen faßte und den neuesten technischen Anforderungen entsprach (800).

Das zweite Breslauer Arbeiterkino war durch die Gewerkschaften geschaffen worden, die sich in den Räumen des Gewerkschaftshauses ebenfalls ein modernes Tonfilmtheater eingerichtet hatten. In beiden Kinos wurde wie in jedem anderen Lichtspieltheater allabendlich gespielt. Der Spielplan umfaßte neben Russen- und Kulturfilmen auch "gute Gesellschaftsfilme".

Da sich herausstellte, daß es nicht genügt, durch bloßen Aufruf zum Besuch der Kinos aufzufordern, mußte durch die Schaffung von Besucherorganisationen ein bestimmter fester Stamm zu regelmäßigem Besuch verpflichtet werden. In Breslau existierten vier solcher Besucherkreisorganisationen; zwei wurden durch die Volksbühne in privaten Lichtspieltheatern geschaffen, die beiden anderen schlossen sich den beiden Arbeiterkinos an (801).

Die Breslauer Lösung der Filmfrage wurde von den Filmverantwortlichen kleineren Bezirke als ein auf die Großstadt beschränktes Modell bezeichnet. In der Provinz werde man die Gründung eigener Kinotheater noch lange zurückstellen müssen. Leichter sei hier der Versuch, den bestehenden privaten Lichtspieltheatern durch regelmäßige eigene Filmveranstaltungen und Filmtourneés etwas Besseres entgegenzusetzen (802).

Neben Breslau wurden in der sozialistischen Filmkritik vor allem die Kinoaktivitäten der österreichischen Arbeiterbewegung als nachahmenswertes Vorbild herausgehoben.

Die Wiener Arbeiterbank hatte bereits 1926 eine Kinogemeinschaft gegründet, die nach und nach kleine Lichtspielhäuser aufkaufte. Anfang der 30er Jahre besaß die KIBA in Österreich dreizehn Kinotheater, darunter ein Premierenkinotheater in Wien mit 1 450 Sitzplätzen (803).

Für weitere 25 Kinos besorgte sie den Verleih und die Geschäftsführung (804). Ein Achtel der Gesamtzahl der österreichischen Kinos befand sich in den Händen des Kinounternehmens der Arbeiterbank. Der Einfluß des Unternehmens soll sich auch auf die Filmproduktion ausgewirkt haben. Als Beispiel führte M.M. Harder an, daß "namhafte deutsche Produktionsfirmen" sich veranlaßt sahen, dem Kinounternehmen der Arbeiterbank in Wien die Filmmanuskripte zur Prüfung vorzulegen.

"Man fragt also, ob Aussicht besteht, den Film später in Österreich loszuwerden, denn man ist in der Produktion natürlich auf Österreich als ein Land mit deutscher Bevölkerung und Sprache angewiesen." (805)

Weniger positiv beurteilte F. Rosenfeld die österreichische Arbeiterkinos, obwohl er die Gründung eigener Kinotheater grundsätzlich befürwortete und als aussichtsreicher als die eigene Filmproduktion ansah. Die Spielpläne der Arbeiterkinos gäben jedoch ein noch traurigeres Bild ab als die bürgerlichen Kinotheater.

"Fast alle diese Kinos spielten nicht nur den üblichen Filmschund, sie spielen von diesem Schund noch das Schlechteste; fast alle diese Kinos vernachlässigen nicht nur ihre Pflicht gegen den künstlerischen Film, machen ihren Einfluß auf die Produktion nicht geltend, sie spielen auch oft und oft Filme, die ihrer politischen Einstellung nach in Arbeiterkinos niemals gespielt werden dürften. Wenn man die Spielfilme dieser Kinos, besonders der Wiener Arbeiterkinos, durchsieht, wo wird man als Gesamteindruck finden, daß dort weniger gute Filme gespielt werden als in bürgerlichen Lichtspieltheatern - das muß einmal offen gesagt werden -, und dort reaktionärer Kitsch aufgeführt wird, gegen den das Arbeiterpublikum im bürgerlichen Kino sicher und mit Recht rebellieren würde." (806)

Die Schuld an diesen Spielplänen sah F. Rosenfeld nicht bei der Arbeiterbank oder den Arbeiterheimen, die ja nicht jeden Film vorher begutachten könnten, sondern bei den Kräften, denen die Führung der Kinos übertragen worden war, die die vorhandenen Möglichkeiten nicht nutzten.

"Die Kinos sind da; das Publikum ist da; es kommt nur darauf an, wer die Filme auswählt, wie man sie auswählt, nach welchen Gesichtspunkten man sie auswählt. Ohne die geschäftlichen Erfolgsmöglichkeiten zu vergessen, ohne die Ertragsmöglichkeiten der Kinos zu schmälern, lassen sich ihre Spielpläne ganz anders, vielleicht noch viel erfolgreicher, viel ertragsreicher gestalten." (807)

Um das Kinoprogramm der Arbeiterkinos zu verbessern, forderte F. Rosenfeld u.a. den Zusammenschluß aller unter dem Einfluß der sozialdemokratischen Arbeiterpartei stehenden Kinos zu einer Organisation, die diese Kinos zentral mit Filmen beliefern und ihre Eignung für die Arbeiterkinos, vor allem in politischer Hinsicht, überprüfen sollte. Die Leitung der bestehenden Arbeiterkinos sollte umgestaltet und unter den Einfluß der Bildungszentrale oder der sozialdemokratischen Kunststelle gestellt werden.

In Deutschland blieb die Gründung von eigenen Arbeiterkinotheatern weitgehend Programm.

Die Leiterin des sozialdemokratischen "Film- und Lichtbilddienstes", M.M. Harder, wies zwar auf das "glänzende österreichische Beispiel" hin, das "mehr als nachahmenswert" sei. Die Umsetzung stelle aber in erster Linie eine Rechenaufgabe dar, mit der sich die verantwortlichen Stellen beschäftigen müßten.

"Die Zeit ist ungünstig, aber es dürfte sich doch lohnen, wenigstens einen Anfang zu machen. Der Ankauf einiger Kinos, günstig gelegen, braucht keinen Verlust zu bringen, wenn das Werk richtig angepackt wird." (808)

Der Erwerb von Kinotheatern wurde jedoch ebenso wenig in Angriff genommen wie die geforderte Gründung einer sozialistischen Filmproduktionsgesellschaft zum Ausbau der Eigenproduktion.

Solche Dinge könnten – wie M.M. Harder meinte – nicht übers Knie gebrochen werden. Neben finanziellen Einwänden machte sie gegen die Eigenproduktion vor allem die fehlenden künstlerischen Voraussetzungen geltend.

"Vergessen wir in allererster Linie nicht, daß wir es mit einer Kunstgattung zu tun haben, die mehr braucht als den guten Willen und eine festgefügte Weltanschauung für die Sache, um die unser Kampf geht." (809)

Gegen den "Film des Proletariats" von heute setzte sei den künstlerischen Film der Zukunft, der mehr sein müsse als "plakatierte Propaganda im Film" und der erst noch geschaffen werden müsse (810).

Auf die Betonung des Kunstwerkcharakters des Films legte auch H. Lepère, Redakteur des "Vorwärts", großen Wert. Seine Argumentation erinnert an die Einwände, wie sie in der Vorkriegszeit gegen die naturalistische Kunst geltend gemacht worden waren.

"Nicht grau in grau sollen die Bilder gehalten sein, weil schon das Leben dafür sorgt, daß der Mensch depremierter Stimmung ist. Ein Kunstwerk soll der realistische Film sein." (811)

Sein Stoff müsse dem Leben entnommen sein, Kinder und Erwachsene zugleich ansprechen, und vor allem geeignet sein, die Menschenseele aufzulockern.

"Das ist die Aufgabe des Films, den wir schaffen wollen, mit seinem Bildgeschehen hinein wachsend ins Überalltägliche und sich künstlerisch vertiefend in die kleinen Dinge, die zum Großen Ganzen gehören." (812)

Die stärkere Betonung der künstlerischen und filmischen Werte in der Eigenproduktion würde Anfang der 30er Jahre auch von anderen sozialdemokratischen Filmexperten gefordert.

G. Schubert kritisierte im "Neuen Bild", daß der Film bisher in der Arbeiterbewegung mehr als "Sammelsurium von gesellschaftlichem oder historischem Geschehen" behandelt worden sei und zu wenig als "ein geschlossenes Kunstwerk" (813).

H. Braune bemängelte wie S. Nestriepke auf dem Film- und Funkkongreß in Frankfurt, daß die bisherige eigene Filmproduktion sich, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf "Flugblattfilme" beschränkt habe, die mit der "psychologisch etwas robusten Methode der Handzettelwerbung" die Zuschauer vom Wert der Organisation überzeugen und neue Mitglieder gewinnen wollte.

"Aber jeder Besucher weiß natürlich vom ersten Augenblick an, worauf es hinausgeht. Ist er einverstanden, so kann der Film ihm wohl die anschauliche Begründung seines Standpunktes geben; ist er abgeneigt, so geht der Aufruf an ihm vorbei" (814).

Einen weiteren Kardinalfehler der bisherigen Produktion sah H. Braune darin, daß man - da der Film eine Menge Geld koste - auch möglichst viel in ihn hineinpacken wollte.

Filmische Wirkung erreiche man aber nicht durch "verwirrende Vielfalt, sondern auch durch die einprägsame, sich in das Gedächtnis eingrabende Deutlichkeit des typischen Einzelfalles" (815).

Dem Tischler sei es gleichgültig, ob der verfilmte Streikfall in seiner Branche oder unter den Bauarbeitern spiele. Die Verallgemeinerung des Einzelfalles bot nach Braune auch die Möglichkeit, den Film in den Spielpläne der Kinotheater unterzubringen (816).

Vor allen Dingen müßten jedoch Filme hergestellt werden, die durch ihre Photographie, durch ihre Regie und ihre filmischen Werte jeden Zuschauer fesseln und dadurch für den vorgetragenen Inhalt werben. Hier sah H. Braune eine der wesentlichen Ursachen des bisher nicht immer ermutigenden Erfolges der Eigenproduktion. Die filmische Umsetzung der Absichten sollte daher den "erfahrenen Fachleuten" überlassen bleiben, dies gehöre nicht in den Aufgabenbereich der Partei und der Gewerkschaften.

"Ebenso wenig wie man von dem Gewerkschafts- oder Parteisekretär verlangt, daß er die Kampflieder seiner Organisation selbst komponiert soll man von ihm erwarten, daß er berufen sei, ein Filmmanuskript zu schreiben oder eine Filmaufnahme zu leiten." (817)

H. Braune rechnete scharf mit dem "dilettantischen Gedrehe" ab, das seiner Meinung nach in der letzten Zeit eingerissen war, "wo jeder glaubte, mit einer Kamera 'Reportagefilme' drehen zu können, auf das Wunder der alles wiedergutmachenden Montage schwor und erst einmal Meter über Meter Material verbrauchte" (818).

Die Anfang der 30er Jahre in sozialdemokratischen Filmkreisen formulierte Kritik an den Propaganda- und Reportagefilmen konnte sich auf linke Filmtheoretiker wie B. Balázs und Lu Märten berufen. B. Balázs sah in den Reportagefilmen, die das Leben so darstellen wollten, wie es ist, die Ideologie der Neuen Sachlichkeit zum Ausdruck kommen, die eine "Kleinbürgerromantik mit negativem Vorzeichen" darstelle und mit ihrer bloß registrierenden Methode die Wahrheit mit der Wirklichkeit verdecke.

"Dieser neue Tatsachenfanatismus, diese Freude an kleinen lebensnahen Beobachtungen, diese Betonung der Alltagsmomente ist eine Flucht vor dem Ganzen, in die Einzelheiten. Denn aus Einzelheiten kann man keine Konsequenzen ziehen. Nur das Ganze hat Bedeutung. Es ist die umgekehrte Romantik des Kleinbürgers. Es

ist die Ideologie seiner neuen Vogelstraußpolitik: den Kopf in die Fülle der Lebensdetails zu stecken, um das Leben nicht sehen zu müssen." (819)

In dem Bedürfnis nach Wirklichkeit sah Balázs zwar auch eine gewisse Auflehnung gegen die "verlogene Romantik", machte jedoch gegen die Filme der "Neuen Sachlichkeit" geltend, daß Einzelwirklichkeiten noch keine Wirklichkeit, Tatsachen noch keine Wahrheit ergeben. Zur Tatsachenwirklichkeit gehöre - neben den Zusammenhängen und Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit - auch der Mensch, mit seinen Resonanzen auf die Umwelt, mit seinen Sehnsüchten, Phantasien und Träumen. Um diese zu gestalten, genüge die Reportage von den 'greifbaren' Dingen nicht, dies erfordere künstlerische Gestaltung.

"Da wird es zuweilen auf die Sensibilität und Bildkraft der Dichter ankommen, um die nicht greifbare Atmosphäre der Wirklichkeit zu gestalten." (820)

Lu Märten wies darauf hin, daß auch der ideologische Arbeiterfilm nur dann ein guter Film sei, wenn er aus dem Wesen des Films gestaltet ist und sein Stoff den filmischen Wesensgesetzen entspricht. Axiom des Films sei "Bildhaftigkeit und Bildwerdung in jeder Zelle" (821). Die überwiegende Mehrheit der Spielfilme dominierten jedoch nicht durch die filmischen Möglichkeit, sondern durch die schauspielerische. "Nicht Wortfahnen an Bildgerüste hängen - und nicht Laute zur Belebung nur von schönen Situationen" (822) - forderte Lu Märten und wies darauf hin, daß der Film "nicht bloß ein Bilderbogen-Maschinengewehr ist, sondern ein 'Erklärer und Enthüller rein optischer Werte'" (823).

Im Unterschied zu B. Balázs sah Lu Märten die filmischen Möglichkeiten nicht so sehr in der Verdichtung vom Bildgeschehen durch die sinngebende Montage als vielmehr in der Erfassung der "Wucht des Wirklichen", des Elementaren und Ursprünglichen, in der Darstellung von Massenschicksal und Massenerleben (824).

Die von sozialdemokratischen Filmexperten geäußerte Kritik an den bisherigen Propaganda- und Werbefilmen und die geforderte Umorientierung in Richtung eines stärker die künstlerischen und filmischen Werte betonenden Films schlugen sich in der praktischen Filmarbeit jedoch nicht nieder. Nach 1930 entstanden nur noch zwei proletarische Spielfilme, ("Lohnbuchhalter Kremke" und "Kuhle Wampe"), die jedoch im strengen Sinne keine Organisationsfilme waren.

So berechtigt die Kritik an den bisherigen Reportage- und Agitationsfilmen der Arbeiterorganisationen war, so problematisch waren die damit gekoppelten Konsequenzen der Orientierung am proletarischen, künstlerischen Großfilm und der Professionalisierung der Filmproduktion.

Orientiert an den Vorbildern großer Spielfilme, den damit verbundenen Ansprüchen und Kosten, mußte die praktische Umsetzung solcher Filmvorstellungen notwendig ausbleiben, zumal mit der sich verschärfenden wirtschaftlichen und politischen Situation Anfang der 30er Jahre die finanziellen Mittel für die Bildungs- und Filmarbeit noch knapper wurden.

Doch selbst wenn es mit der Umorientierung der Filmproduktion gelungen wäre, einige 'künstlerisch wertvolle' Filme herstellen zu lassen, war diese Strategie wenig geeignet, die wenigen Ansätze kultureller Selbsttätigkeit der Arbeiterschaft im Filmbereich zu unterstützen und weiterzuentwickeln.

25. "Vollendung" - "Langweilig" - "kleinbürgerliche Ideologie"
 "Lohnbuchhalter Kremke" - "Kuhle Wampe" in der sozialistischen Filmkritik

"Lohnbuchhalter Kremke" wurde zwar vom sozialdemokratischen "Film- und Lichtbilddienst" vertrieben, dessen Leiterin M.M. Harder bei dem Film Regie führte; finanziert und produziert wurde der Film jedoch von dem kommerziellen Kultur- und Heimatfilm-Produzenten Hubert Schonger, der von der SPD lediglich eine Verleihgarantie erhalten hatte.

"Lohnbuchhalter Kremke" griff ein aktuelles Problem auf. Im Jahr der Massenarbeitslosigkeit (1930: 4 1/2 Millionen) schilderte der Film das Schicksal eines Angestellten, der sich vom System geschützt glaubt und den Arbeitslosen, die schuld an den Mißständen zuschiebt.

"Dieser 'Lohnbuchhalter Kremke' ist am Tage ein Unterdrückter, ein kleiner Angestellter mit kleinem Lohn. Nur zu Hause und am Stammtisch gilt sein Wort. 'Wer arbeiten will, der find't auch Arbeit', prahlt er über sein Bierglas hin, ohne zu ahnen, daß auch er zum Heer der Arbeitslosen gehört." (825)

Seine Welt bricht zusammen, als auch er entlassen und durch eine Buchhaltungsmaschine ersetzt wird, als er stempeln gehen muß, keine neue Arbeit findet, da er zu alt und verbraucht ist, sein Besitz gepfändet wird und zu guterletzt auch noch der bürgerliche Verlobte seiner Tochter wegrennt. Auf dem Arbeitsnachweis lernt er das gleiche oder noch schlimmere Schicksal Tausender von Arbeitslosen kennen. Seinen Ständesdünkel hat er jedoch noch nicht aufgegeben. Bis zuletzt versucht er zu verhindern, daß seine Tochter einen Arbeiter heiratet, der als Chauffeur von demselben Warenhaus, in dem er beschäftigt war, entlassen worden war, der jedoch nicht resignierte und wieder Arbeit fand. Als Kremke auch seine Tochter verliert, bringt er sich, verzweifelt und ohne Perspektive auf eine Änderung seiner Situation, um. Er scheitert als Vereinzelter an den Verhältnissen und geht 'ins Wasser'. Während Kremke in den Wellen verschwindet, marschieren Arbeiter zum Parlament, demonstrieren vor dem Reichstag mit der Forderung: "Gebt Arbeit".

Trotz des resignativen Endes des Films und des Rückgriffs auf konventionelle Handlungsmuster im Stile der früheren Milieu- und Elendsfilme, wurde der Film in der sozialistischen Presse, aber auch in der Tages- und Fachpresse, weitgehend positiv aufgenommen. Das "Hamburger Echo" bezeichnete den Film als einen neuen Anfang der sozialistischen Filmproduktion, der qualitativ bereits "Vollendung" bedeute (826).

Für die "Sozialistische Bildung" war "Lohnbuchhalter Kremke" ein Film, der "aufrüttelt und zur Aktivität treibt", ein Film, "wie ihn die proletarische Masse braucht; keine verlogene, verkitschte Romantik, sondern das wirkliche Leben mit seinen Tragödien und tiefgreifenden sozialen Problemen" (827).

Kritischer äußerte sich W. Pese in der "Arbeiter-Jugend" gegenüber dem Film. In dem Selbstmord am Schluß sah er zugleich die Schwäche und Stärke des Films. Einerseits werde damit nur ein Sonderfall gezeigt, nicht aber das typische Schicksal der ganzen Schicht gestaltet, andererseits werde gerade an diesem extremen Einzelgeschehen das ganze Ausmaß der kapitalistischen Krise sichtbar.

W. Pese kritisierte, daß der Film es nicht wage, "sich rückhaltlos und offen zum Proletariat und seinem Befreiungskampf zu bekennen" (828).

Trotz der Mängel sei der Film jedoch wertvoll und nützlich und wiege schwerer als hundert Durchschnittsfilme.

L.A.K. Kaufmann war da in der KPD-orientierten Zeitschrift "Arbeiterbühne und Film" anderer Meinung. "Lohnbuchhalter Kremke" war für ihn "schlimmste kleinbürgerliche Ideologie", ein Film, der sich "im Effekt nicht von den üblichen gehirnvernebelnden Erzeugnissen des Filmkapitals" unterscheidet. An manchen Stellen

Im Film gewinne jedoch das Geschehen der Wirklichkeit die Oberhand über die "versöhnlerische" Tendenz.

"Wenn Szenen von den Stempelstellen gezeigt werden, spürt man aus diesen selbstsprechenden Reportagen, wie grundverschieden die wirkliche Welt mit ihrer Verelendung und ihrem Ausweg von jener zusammengebauten unwahren Welt mit ihrer Auswegslosigkeit ist." (829)

Arbeitslosigkeit und kleinbürgerliche Lebensgewohnheiten waren auch das Thema des zwei Jahre später entstandenen ersten proletarischen Tonspielfilms "Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt". Regie führten bei diesem Film B. Brecht und S. Dudow. Produziert wurde der Film von der "Prometheus" und "Präsens-Film" unter Mitwirkung von kommunistischen Arbeitersport- und Agit-Prop-Gruppen. Wegen seiner episch-funktionalen Darstellungsmethode und dialektischen Ton-Bild-Montage ging "Kuhle Wampe" in die spätere Filmgeschichtsschreibung ein und gilt (meist) als der einzig beachtenswerte Film der deutschen Arbeiterbewegung.

In der zeitgenössischen, sozialistischen (aber auch z.T. in der kommunistischen) Presse stieß "Kuhle Wampe" jedoch auf wenig Begeisterung. Die "Sozialistische Bildung" handelte den zunächst verbotenen, später jedoch freigegebenen Film, in ihrer Filmschau sogar unter der Rubrik "nicht empfehlenswerte Filme" ab. Gut an dem Film sei nur der Anfang, der das Elend der Arbeitslosen ungeschminkt schildere.

"Aber im Moment, wo der Ausweg aus diesem Jammer gezeigt werden soll, versackt die Handlung vollkommen." (830)

Die "Sozialistischen Monatshefte" erklärten sich zwar in der Gesinnungsfrage mit dem Film "restlos solidarisch", künstlerisch sage der Film jedoch nicht allzu viel aus. Die Photographen, Bild-Ton-Montagen gingen nicht über ein "gutes Mittelmaß" hinaus. Lediglich der "straffe Rythmus des Eislerschen Marsches reißt den Hörer zusammen".

Im ganzen betrachtet sei der Film jedoch "zu breit" geraten, "zu lasch" in seinem Handlungs- und Bildgefüge, "zu wirkungslos" in den Massenszenen, auf die es propagandistisch vor allem ankäme.

"Es ist, als würde man eine Antenne erden: Gute Nacht, trotz munterem Marschgesang." (831)

"Langweilig" – auf diesen Nenner brachte auch die "Metallarbeiter-Jugend" die Wirkung von "Kuhle Wampe", die dem Film immerhin einen relativ ausführlichen Filmbericht widmete:

"Das Theater ist nahezu bis auf den letzten Platz gefüllt, denn viele erwarten nach dem Verbot von der 'arbeiterfreundlichen' Zensur einen besonders guten Film. (...) Man muß anerkennen, daß einzelne künstlerische Leistungen vorhanden sind. Aber im ganzen gesehen, ist man von dem Film enttäuscht, reichlich enttäuscht. Nicht etwa, weil der Film, wenn auch eine gedämpfte, doch immerhin zum Ausdruck gebrachte Tendenz aufweist, sondern weil er so langweilig wirkt. Mit den sozialen Grundgedanken dieses Films hätte man viel Besseres anfangen können! Gerade weil uns ein Arbeiterfilm auf jeden Fall näher steht als solche zuckrige Lügenmärchen der kapitalistischen Presse, wollen wir ehrlich und rückhaltlos in unserer Kritik sein. – Immer wieder dieselben Bilder der nach Arbeit suchenden Radler. Zweimal diese Bilder, gut! Was dann mehr ist, ist vom Übel. Und dann die Frage: Hat jeder Arbeitslose ein Rad? Der Film hätte auch mehr zusammengehalten werden müssen, ihm fehlt die harmonische Einheit. Im zweiten Teil sollen die Gegensätze zwischen Arbeiter- und Spießerwelt hervorgehoben werden. Das kommt überhaupt nicht zum Ausdruck. Ein endloses Saufgelage bringt das Publikum zu Lachstürmen. Dann ist doch aber die Wirkung ver-

fehlt. Hanns Eislers Musik ist schrill: das Lied 'Das Spiel der Geschlechter erneut sich jedes Frühjahr' tut dem Empfinden direkt weh. – Gut ist die Szene, wo der arbeitslose Sohn, bevor er aus dem Fenster stürzt, die Uhr abbündet, sie auf den Tisch legt. Eine Armbanduhr ist eben teurer als ein Menschenleben. Sehr gut auch die Rückfahrt im Eisenbahnabteil, die Gespräche über die Verwendung des Brasilianischen Kaffees; auch eine glückliche Hand in der Auswahl der Typen. Besonders wirksam Großaufnahme des Sportmädels Hilda, der Freundin von Anni. Immerhin starker Beifall, der wohl mehr der guten Sache als dem Film galt." (832)

Sieht man von "Lohnbuchhalter Kremke" und "Kuhle Wampe" ab, die ohnehin nur mittelbar als Ergebnis der Filmaktivitäten der Arbeiterbewegung zu sehen sind, konzentrierte sich auch nach 1930 die Eigenproduktion der Arbeiterorganisationen auf die Herstellung von Werbe- und Propagandafilme, die zur Unterstützung des Wahlkampfes und der ideologischen Auseinandersetzung mit den gegnerischen Parteien und Positionen dienten.

26. "bei Großaufnahmen brüllen"? – "Massenaufklärung über den Marxismus"
Zur Tonfilmkontroverse – Filmarbeit des "Film- und Lichtbilddienstes"
(1930/31)

1930/31 stellte der "Film- und Lichtbilddienst" der SPD folgende Filme her: "Die Sozialdemokratie im Wahlkampf", "Dem deutschen Volk" (Wahltrickfilm), "Ins Dritte Reich" (Trickfilm), "Hermann Müller", "Reichsbanner marschbereit", "Streiter heraus! Kämpfer hervor!" (Leipziger Parteitagfilm), "Märchenland im Norden" (Kulturfilm) (833). Wie bereits im Wahlkampf 1928 wurde der Film als Werbe- und Propagandamittel auch im Wahljahr 1930 in breitem Umfang mit Erfolg genutzt, wie eine Befragung der Bezirke über die Bedeutung und den Nutzen des Films innerhalb der Wahlagitiation ergab (834). Die Bezirke berichteten durchweg von positiven Erfahrungen und betonten, daß sie mit dem Medium Film an Bevölkerungskreise herangekommen waren, die sonst nicht zu politischen Veranstaltungen kamen. Der Unterbezirk Gera führte gar seinen Wahlerfolg auf die erfolgreichen Filmveranstaltungen zurück.

"Dem Film haben wir einen guten Erfolg zu verdanken, haben wir doch die erfreuliche Tatsache zu verzeichnen, daß wir am 14. September in den drei Landkreisen sozialdemokratische Stimmen erreicht haben wie noch nie bei vorausgegangenen Wahlen. Unsere Stimmensteigerung beträgt gegenüber dem 20. Mai 1928 durchschnittlich 10 Prozent. Vielleicht ist die Behauptung kühn, aber sie ist wohl doch zutreffend, daß uns die 45 Filmabende das 6. Reichstagsmandat im 12. Wahlkreis gebracht haben." (835)

Bei den Wahl- und Propagandafilmen griff der "Film- und Lichtbilddienst" verstärkt auf die Form des Trickfilms zurück. Durch das Mittel der graphischen und zeichnerischen Darstellung wurde die polemische Analyse politischer Zusammenhänge erleichtert. Zudem ermöglichte die Form des Zeichentricks ein verfremdetes Verhältnis zum politischen Gegner, den dokumentarisch zu attackieren nur schwer möglich war und von der Zensur wahrscheinlich auch verhindert worden wäre.

Im Wahljahr 1930 stellte die Sozialdemokratie erstmals auch die Tonfilmtechnik in den Dienst ihrer Propagandarbeit.

"Die Sozialdemokratie im Reichstagswahlkampf" war der erste Wahltonfilm, dessen

Inhalt die "Sozialistische Bildung" wie folgt beschreibt:

"Dieser Film führt die Zuschauer und Zuhörer in eine Wahlversammlung. Am Tisch haben der Vorsitzende, der Protokollführer, eine Vertreterin der Frauen sowie der erste Redner, Rudolf Wissel, Platz genommen. Arbeitersänger bringen unser schönes Lied 'Erwache, Volk, erwache!' zum Vortrag und dann, nach Eröffnung durch den Vorsitzenden, spricht Wissel über Sozialpolitik. Nach ihm Paul Hertz über Finanz- und Steuerfragen und Rudolf Breitscheid über allgemeine innere und äußere Politik der Sozialdemokratie. Das Schlußwort hat wieder der Vorsitzende." (836)

Da nicht alle Bezirke über Tonfilmapparaturen verfügten, schaffte der Parteivorstand für die Wahl drei Automobile an, die mit kompletter Tonfilmapparatur u.s.w. ausgerüstet waren und in der Wahlzeit mit den Filmen auf Deutschlandfahrt gingen.

Über den Verlauf der Fahrt schrieb der "Film- und Lichtbilddienst":

"Die Fahrt war von gutem Erfolg gekrönt. Am stärksten war der Propagandawert des Wagens bei den Veranstaltungen im Freien. Es wurde in Orten gespielt, wo mehr als die Hälfte der Bevölkerung zur Veranstaltung kam. Daher wird man in Zukunft auf die Veranstaltungen im Freien vom Standpunkt der Propaganda aus besonderen Wert legen müssen. Der Tonfilm bildete das Zugmittel und Rückgrat unseres Programms und fand guten Anklang. Er wurde durch ein Beiprogramm, das sich als sehr werbekräftig erwies, wie folgt umrahmt: Pressafilm, Wahltrickfilm, der ausgezeichnet wirkte, daneben einige Musik- und Gesangsplatten (Kampflieder), Rezitationen: Die Partei - und Bet' und Arbeit, sowie zwei Redeplatten: Tarnow, Ansprache an die gewerkschaftlich organisierten Arbeiter- und Arbeiterinnen - und Bohm-Schuch: Mahnwort an die Frauen.

Zum Schutz der Veranstaltungen, vornehmlich im Freien, erwies sich das Reichsbanner als unentbehrlich." (837)

Der Einsatz der Tonfilmtechnik war in der Arbeiterbewegung keineswegs selbstverständlich.

Obwohl bereits vor Einführung und Verbreitung des Tonfilms von sozialdemokratischer und gewerkschaftlicher Seite darauf hingewiesen wurde, daß es Pflicht der Arbeiterorganisationen sein wird, sich rechtzeitig - und zwar in kultureller wie wirtschaftlicher Hinsicht - auf die neuen Möglichkeiten und Notwendigkeiten einzustellen und die Film- und Kineoeinrichtungen auf den Tonfilm umzustellen (838), gab es doch auch zahlreiche Stimmen, die dem Tonfilm skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden. In der Argumentation zeigt sich dabei deutlich Parallelen zur Haltung der Arbeiterbewegung gegenüber dem Film zu Beginn seiner Entwicklung.

Der "Kulturwille" sah in der Einführung des Tonfilms in erster Linie die Interessen des Filmkapitals zum Ausdruck kommen, das von seiner sonstigen Arbeit ablenken wollen und prophezeite:

"Unter 1000 Sprechfilmen wird höchstens einer gut sein, die anderen erbärmlich. Und da gesprochen und gebildet, gehört und gesehen die Peinlichkeit vervielfacht wird, werden wir noch seltener in den Film können als vordem und noch wütender und angewiderter aus dem tönenden Film kommen als aus dem stummen. Das ist das Geheimnis des Fortschritts." (839)

Das "Gewerkschaftsarchiv" befürchtete den Mißbrauch der technischen Errungen-schaften im Dienste kapitalistischer Interessen und sah im Tonfilm einen weiteren "Sieg der Maschine über den Menschen". Jede Art der Vorführung, die auf Worten oder Musik beruhe, werde durch die neue Erfindung in Mitleiden-schaft gezogen. "Vielen Musikern steht dadurch das Gespenst der Arbeitslosigkeit vor Augen. Kein Lichtspieltheater wird eine Kapelle anstellen, wenn es mit dem Film zugleich die Begleitmusik beziehen kann." (840)

Wurde in der Vorkriegszeit dem Film wegen des fehlenden Wortes der Kunstwert abgesprochen, so wurde jetzt dem Tonfilm entgegengehalten, daß er mit der Einbeziehung des gesprochenen Wortes "die eigentlich filmische Kunstform "ad absurdum" führe. Damit nähere sich der Film - wie die "Sozialistischen Monatshefte" meinten - den Mitteln der Sprechbühne, ohne aber ihre Wirkungen zu erreichen. Das gesprochene und empfundene Wort lasse sich aber in seinem Inhalt erst "in unmittelbarem Kontakt mit dem Empfinden" erfassen (841). Was der Tonfilm bisher hervorgebracht habe, sei nur "eine Störung des zweidimensionalen geschlossenen Kunstwerkes" (842). Intensive und dauernde Wirkungen erforderten Stilreinheit, nicht Vermischung, wandte ein Kritiker im "Kulturwille" gegen die Verbindung von Ton und Bild ein.

"Mir erscheint widersinnig und unkünstlerisch, daß die Fläche, schwarzweiß oder bunt, mit menschlicher Stimme zu sprechen beginnen soll. Es fehlt für die Sprache eine Dimension, der Vorgang wird unnatürlich und bald in hohem Maße langweilig. Wenn man aber mit filmischen Mitteln arbeitet, welche Sprache soll man fotografieren? Bei Großaufnahmen brüllen?" (843)

A. Gidoni vertrat dagegen in der "Sozialistischen Bildung" die Ansicht, daß die Verbindung von Ton und Bild auf der Leinwand die "ungewöhnliche Universalität" der Filmkunst steigere und ihre Wirkung durch das Hinzutreten der "agitierenden Macht der Rede" noch erhöhe (844). Die neue Technik erfordere nicht nur neue künstlerische Methoden, sondern auch die Fähigkeit, von einer anderen Seite an Menschen, Gegenstände und Ereignisse heranzugehen.

Neben künstlerischen Einwänden wurden gegen den Tonfilm auch in kommunikativer Hinsicht Bedenken angemeldet. Bisher sei der Film mit seiner universalen Bildsprache "wundervollstes internationales Verständigungsmittel" gewesen, die Einführung des Tonfilms habe jedoch unausweichlich "die Desinternationalisierung des Films" zur Folge (845).

Für den 'normalen' Kinobesucher waren solche Einwände gegen den Tonfilm wenig begreifbar. Für ihn stand die Faszination des Neuen, des Unvorstellbaren im Mittelpunkt.

H. Kinter erinnert sich an seine ersten Tonfilmerlebnisse:

"Wie der Geräuschfilm, der Tonfilm kam, da haben wir alles stehen gelassen und sind hingelaufen, um das anzugucken. Die ersten Tonfilme haben wir alle gesehen, ob sie gut oder schlecht waren, das war für uns nicht so ausschlaggebend; man muß es erleben, war wichtig. Das war für uns so faszinierend, daß wir nicht genug kriegen konnten. Die Kinovorstellungen gingen ja schon ab vier Uhr bis sechs, von sechs bis neun, von neun bis elf Uhr. Wir sind um vier Uhr rein und dann ist einer schon immer früher weggegangen und hat schon die Karten im nächsten Kino gekauft, für den nächsten Film usw. Ja, das ist ähnlich wie beim Fernsehen, man war so hungrig danach, man ist da nachgelaufen. Spannend war auch der erste Geräuschfilm "Asphalt". Da hat einer runter gespuckt von einer Mauer auf die Straße und da hat man das Klatschen gehört. Das war damals was besonderes. Oder man hat den Wind gehört. Ich weiß, ich bin nach Hause gekommen und hab gesagt: 'Stell dir vor, man hört den Wind, als ob du draußen stehen würdest'. Wie das zustande kam, konnte man sich damals nicht vorstellen." (846)

Die sozialdemokratischen Filmexperten befürchteten außer kulturellen Nachteilen auch negative Auswirkungen auf die eigene praktische Filmarbeit, da durch die - mit der Tonfilmtechnik verbundenen - Erhöhung der Produktionskosten die Filmherstellung für die Arbeiterorganisationen unerschwinglich werde.

Trotz der Vorbehalte und Einwände herrschte in der sozialistischen Filmkritik insgesamt eine Haltung vor, die den Tonfilm nicht grundsätzlich "in Bausch und Bogen" ablehnte, sondern eher für Abwarten plädierte, bis die technische Neuerung "einwandfrei" ist (847). Bis dahin sollte der gute Stummfilm dem Tonfilm – aus kulturellen und sozialen Gründen – vorgezogen werden.

"Wir wollen uns nicht gegen das Neue wehren, denn der Tonfilm hat auch seine Zukunft und ist eine bewunderungswürdige technische Angelegenheit, die sich mit der Kunst verbinden wird. Aber selbst in technischer Hinsicht ist der Tonfilm noch so unvollkommen, daß wir alle Ursache haben, uns einstweilen zum stummen Film zu bekennen, der uns noch viel zu geben hat, wenn wir seine Möglichkeiten voll und ganz erkennen werden. Das Publikum hat keine Freude an Experimenten, die eine Angelegenheit der Ingenieure sind." (848)

Wie der sinnvolle Einsatz der Tonfilmtechnik aussehen könnte, versuchte die sozialistische Filmkritik mit dem Abdruck einer Stellungnahme des russischen Filmregisseurs Pudowkin anzudeuten. Pudowkin sprach sich für den Tonfilm aus, hielt aber die bisherigen Methoden, eine klare Handlung durch Worte zu bereichern, für verfehlt. Der Ton dürfe nicht "um des Tons Willen da sein", oder das Theater wieder auf die Leinwand bringen, sondern müsse als "neues Ausdrucksmoment" genutzt werden (849).

"Die Zukunft des Tonfilms wird vielleicht nicht im Dialog der Schauspieler liegen, sondern in der Kontrapunktierung von Wort und Bild, also in der Wiedergabe bestimmter Effekte, in der Filmmontage." (850)

Kommentarlos druckte das "Hamburger Echo" Pudowkins Ankündigung ab, daß er bei seinem nächsten Film "Germinal" (von Zola) die Tonfilmtechnik verwenden werde (851). In der Vorkriegszeit hatte die Verfilmung von Zolas "Germinal" und die Vorführung des (damals noch stummen) Films durch den Breslauer Bildungsausschuß im "Hamburger Echo" noch einen Sturm der Entrüstung ausgelöst. ("Schundfilm als Arbeiterbildungsmittel")

Pudowkins Vorstellungen über den Einsatz der Tonfilmtechnik schlugen sich jedoch nicht in der praktischen Filmarbeit des "Film- und Lichtbilddienstes" nieder. In den Wahl- und Propagandafilmen wurde die Tontechnik eher konventionell benutzt, als Möglichkeit, führende sozialdemokratische Politiker in Wort und Bild zu porträtieren.

Durch den Wahlkampf und den Einsatz der Tonfilmtechnik erhielt die Filmarbeit der Sozialdemokratie noch einmal einen gewissen Aufschwung, insgesamt gesehen begannen jedoch die Filmaktivitäten um 1930 im Zuge der Wirtschaftskrise und der Verschärfung der politischen Auseinandersetzungen zu stagnieren. 1930 konnte der "Film- und Lichtbilddienst" noch 2645 Filmausleihen verzeichnen, 1931 nur noch 2142 (davon 1657 Ausleihen mit Filmen aus dem eigenen Bestand). An Filmkopien wurden 49 Stück verkauft. Lichtbildserien wurden insgesamt 442 mal verliehen (852). Im Bereich der Verbandsgebiete der Freien Gewerkschaften wurden 1931 1851 Lichtbild- und Filmvorführungen mit insgesamt 174 796 Teilnehmern veranstaltet (853).

Um den Filmverleih zu verbessern, brachte der "Film- und Lichtbilddienst" 1931 ein Filmverzeichnis (Auflage 5000) heraus, das rund 220 Filme enthielt, in der Mehrzahl Kultur-, Kinder- und Unterhaltungsfilme, 1/3 der angebotenen Filme hatte politische Inhalte, 1/4 waren sozialkritisch orientierte Spielfilme, 15 % reine Parteifilme (854).

Um die Filmarbeit auch auf internationaler Ebene zwischen den sozialistischen Organisationen zu koordinieren, wurde auf einer Besprechung über internationale Arbeiterbildungsfragen, anläßlich der Jubiläumstagung des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit im Oktober 1931 beschlossen, ein Verzeichnis aller

international verwendbaren Filme vorzubereiten, das den aktuellen Stand der Filmarbeit in den einzelnen Ländern zum Ausdruck bringen sollte (855).

1931 entstand auch der letzte (vor 1933) größere Parteifilm der Sozialdemokratie "Das Geistes Schwert", der von der "Kosmos-Film, IAM Borgstädt, Hamburg" hergestellt wurde, nach dem Manuskript von H.C.B. Sommer und A. Wilh. Bauche und dem Vortragstext von P. Löbe. Verliehen wurde der Film vom "Film- und Lichtbilddienst". Der Film verstand sich als "gesellschaftlicher Bildungsfilm" und sollte der "Massenaufklärung über den Marxismus" dienen. Er versuchte das "Sein und Werden der menschlichen Gesellschaft", die Gesellschaftstheorie von K. Marx und F. Engels filmisch darzustellen, im wesentlichen mit Zeichentrickaufnahmen, in die Dokumentarmaterial eingearbeitet wurde.

Eine kurze Spielhandlung leitet zu dem ersten Abschnitt "Weltall und Leben" über, der dem Zuschauer zunächst den kosmisch-biologischen Rahmen des gesellschaftlichen Geschehens zeigt. Anschließend wird dann in Zeichentrickform die Gesetzmäßigkeit des gesellschaftlichen Lebensprozesses, der Zusammenhang zwischen ökonomischer Basis und ideologischem Überbau der Gesellschaft, erläutert. Es folgt die Darstellung der historischen Entwicklung der menschlichen Gesellschaft, in der die Gesetzmäßigkeit des Geschichtsablaufs und die klassenlose sozialistische Gesellschaft als das geschichtlich notwendige Ziel der proletarischen Klassenbewegung dargelegt werden. Der kapitalistischen Profitwirtschaft wird die "planvolle Gemeinwirtschaft", die "Gemeinschaft aller Völker" gegenübergestellt (856). Bei der Vorführung des Films auf dem Parteitag der SPD 1931 in Leipzig wurden alle Teilnehmer um schriftliche Beurteilung des Films gebeten. Die Parteitage-delegierten wurden befragt, inwieweit der Film dazu dienen könne, Indifferente über das Wesen des Marxismus aufzuklären, für welche Veranstaltungen sie den Film empfehlen und ob sie den Ankauf des Films befürworten (857). Die Auswertung ergab, daß 86 % den Film begrüßten und für die Verbreitung eintraten.

Auch bei einer Vorführung des Films vor den gewerkschaftlichen Zentralverbänden des ADGB wurde der Film grundsätzlich positiv beurteilt, wobei auch einige Änderungsvorschläge gemacht wurden (858). A. Knoll (ADGB) kam dagegen in einem Brief an den "Film- und Lichtbilddienst" zu einem weitgehen negativen Urteil. Der Film leide an der Schwierigkeit, "eine Idee bildlich darzustellen". Wer vom Marxismus keine Ahnung habe, werde durch diesen Film auch kein Verständnis dafür gewinnen. Der Film werde - im Unterschied zu "Lohnbuchhalter Kremke" - nur bei denen auf Interesse stoßen, denen er nicht gezeigt werden braucht, um Verständnis für den Marxismus zu wecken.

"Ich stelle mir vor, daß der Film 'Lohnbuchhalter Kremke' für den unaufgeklärten und von marxistischen Ideen gänzlich unberührten sehr viel packender aufklären kann und muß als der Film 'Des Geistes Schwert'. Wenn dem Film 'Lohnbuchhalter Kremke' vielleicht noch einige Darstellungen an der technischen und wirtschaftlichen Entwicklung angehängt werden könnten, um die Parallelität des Geschehens auch aus anderen Wirtschaftszweigen aufzuzeigen, so glaube ich, würde er sehr viel eher ein besseres Lehrmittel für den Marxismus darstellen als der in Frage stehende Film." (859)

A. Knoll betonte in seiner Kritik, daß der Film, vor allem wenn er die politisch unerfahrenen Menschen ansprechen soll, ohne "ein gewisses Maß von 'Theater' nicht auskomme.

"Die Menschen, die den Film sehen, wollen unterhalten nicht belehrt sein und wenn es nicht gelingt, das Moment der Belehrung ganz unauffällig in den Unterhaltungsfilm einzuarbeiten, dann wird er immer nur für einen kleinen Kreis von Interesse sein." (860)

Auch H. Schulz hielt den Film "noch nicht in allen Teilen geglückt", man müsse aber "den guten Willen und auch manche Einzelheiten" des Films anerkennen. "Vielleicht haben sich die Produzenten die Aufgabe noch zu schwer und zu umfassend gestellt, sie werden bei weiteren Versuchen lernen. Jedenfalls wollen wir sie durch ein freundliches Wort der Anerkennung gern aufmuntern, mit ihren Versuchen fortzufahren." (861)
Weitere Versuche gab es jedoch nicht.

27. "Snobistische Spielereien"? "Kunstwerk neuer Gattung"? - "boleschewistische Geschichtsfälschung"?

Kontroversen um den Avantgarde- und Russenfilm
Filmarbeit der Volksbühnen - sozialistische Filmkritik

Neben SPD und Gewerkschaften begann Ende der 20er/Anfang 30er Jahre auch die Volksbühnenbewegung in zunehmendem Maße eigene Filmaktivitäten zu entwickeln.

Zwar wurden bereits vorher einzelne Versuche unternommen, um den Film in den Volksbühnen "heimisch" zu machen. Es gab - wie die "Volksbühne" in einer Bestandsaufnahme der Filmaktivitäten feststellte - Kommissionen und Beratungen in der Zentrale des Verbandes, aber erst allmählich - und in sehr unterschiedlicher Weise - hatte eine Reihe von Volksbühnen begonnen, Filmaufführungen in ihr Programm mit aufzunehmen (862).

Einige Vereine gründeten feste Filmbesuchergemeinden, pachteten für ihre Filmvorführungen ein Kino und stellten sich auf Massenbesuch ein. Andere schlossen lediglich ein Abkommen mit dem Kinobesitzer vor Ort, um ermäßigte Preise in den normalen Kinovorstellungen zu erreichen. Es gab Vereine, die nur Kulturfilme zeigten, während andere nur Spielfilme anboten.

Eine eigene Filmproduktion wurde abgelehnt. Mit dieser Illusion müsse - wie die "Volksbühne" meinte - radikal gebrochen werden.

"Auch mit einem halben oder einem Dutzend guter Filme - leider sind sie von der Konkurrenz noch gar nicht einmal geschaffen - kann ein Krieg nicht geführt werden. Und schließlich: Man kann die Volksmassen nur durch Spitzenleistungen, nicht aber durch gesinnungstüchtige Halbheiten für ein Projekt begeistern." (863)

Als Perspektive sah die "Volksbühne" nur die Möglichkeit, "durch den konzentrierteren Massenwillen gegenüber der allmächtigen Industrie seine Forderungen zu vertreten." (864)

Die Erfahrung einzelner Volksbühnenvereine und auch des Volksfilmverbandes habe gezeigt, daß auch die Organisation der Kinozuschauer in Form einer Besucherorganisation- oder -gemeinde zum Scheitern verurteilt sei. Man könne eben das Filmpublikum nicht so leicht organisieren wie die Theaterbesucher (865). Zudem sei der Kulturwille gegenüber dem Theater in weitesten Besucherkreisen erheblich stärker als gegenüber dem Film (866).

Die meisten Filmbesuchergemeinden mußten daher wieder aufgegeben werden, und die Volksbühnenvereine gingen 1931 zu der Strategie über, mit den örtlichen Kinotheater bestimmte Abmachungen zu treffen.

Innerhalb der gesamten Volksbühne beschäftigten sich 1931 etwa 60 Volksbühnen (von etwa 313) in großen wie auch in kleinen Städten kontinuierlich mit dem Film. Die Verbandszentrale unterstützte die praktische Arbeit durch die Herausgabe von Listen, die im Abstand von zwei bis drei Wochen erschienen. In diesen Veröffent-

lichungen wurden alle Filme, die in Berlin herauskamen, begutachtet und im Hinblick auf Inhalt und künstlerischen Wert beschrieben. In einigen Städten verfügte die Volksbühnenbewegung auch über eigene Filmtheater bzw. über die Möglichkeit, regelmäßige eigene Filmvorführungen durchzuführen (867).

Die Magdeburger Volksbühne unterhielt in einem Zirkusgebäude eine eigene Kulturfilmbühne unter dem Namen "Kamera", in Anlehnung an ein gleichnamiges Kinotheater in Berlin (868).

Die Breslauer Volksbühne führte im dortigen Stadttheater regelmäßig und fast täglich Filmvorführungen durch. Neben Tonfilmen wurden hier vor allem Filme gezeigt, die man im allgemeinen in den Kinotheatern nicht zu sehen bekam, die sogenannten Avantgarde-Filme (869). Die Vorführung dieser Filme erfolgte zum Teil in Verbindung mit der "Liga für den Unabhängigen Film", die 1931 von Filmemachern (wie H. Richter) gegründet worden war und sich die Aufführung unbekannter oder aus geschäftlichen oder politischen Gründen unterdrückter Filme zum Ziel gesetzt hatte (870).

Die Breslauer Volksbühne erzielte mit ihrem Avantgarde-Filmprogramm "gute Erfolge" und wurde in der "Volksbühne" als Beispiel für kulturelle Filmarbeit herausgehoben, das auch in anderen Orten nachahmenswert sei (871).

Das Filmprogramm der Breslauer Volksbühne stellte jedoch eine Ausnahme dar. Über den künstlerischen Avantgardefilme und auch über die "Liga für den Unabhängigen Film" gingen in der sozialistischen Filmkritik die Meinungen weit auseinander. Während F. Rosenfeld im "Hamburger Echo" die Gründung der Liga auf internationaler Ebene begrüßte (872), nicht zuletzt wegen der Mitarbeit so qualifizierter Filmregisseure wie S. Eisenstein, H. Richter, J. Ivens, M. Ray, B. Balázs, sah das "Neue Bild" in der Gründung der deutschen Liga einen nicht zum ersten Mal unternommenen erfolglosen Versuch, den unabhängigen und künstlerischen Film durch Vereinsgründung retten zu wollen.

"Man kann dem Film nur helfen durch eine zielbewußte Massenorganisation. Leider sind wir hierin noch nicht über Ansätze hinausgekommen." (873)

Wesentlich kontroverser wurde über die Existenzberechtigung und Qualität der Avantgardefilme gestritten.

Bereits Anfang der 20er Jahre hatten sich A. Behne und B. Diebold für die Anerkennung des Avantgardefilmes, des abstrakten, absoluten Film in der sozialistischen Filmkritik eingesetzt, ohne jedoch auf Resonanz zu stoßen.

In den ersten gemalten abstrakten Filmen von W. Ruttmann sahen sie einen ersten Schritt, den Film als Kunstwerk neuer Gattung und nicht als photographische Reproduktion der Wirklichkeit oder anderer Kunstgattungen (wie das Theater) zu entwickeln, bei der nicht die Technik und nicht die Regie, sondern das künstlerische Genie im Mittelpunkt steht (874).

Mitte der 20er Jahre löste A. Behnes erneutes Plädoyer für den abstrakten absoluten Film im "Kulturwille" eine Kontroverse aus. A. Behne verteidigte die Filme von Ruttmann, Eggeling, Richter, Léger, Picabia als Beispiele einer "eigenen neuen Kunst des Films", bei denen es sich nicht mehr um Reproduktionen, sondern um selbständige Licht- und Bewegungsspiele handele, bei denen das Interesse an der Bewegung nicht durch das gegenständliche Interesse, nicht durch die Frage nach dem 'was' abgelenkt werde.

In Picabias Filmen sah A. Behne einen neuen Typ der Film-Groteske, der über die bisherigen Filmformen hinausgehe.

"Hier wird nicht eine groteske Geschichte 'erzählt', wie in den Filmen Charlie Chaplins, Fattys oder Harold Lloyds, sondern es wird der ganze Film in der raffinierten Verwendung von Trick-, Zeitlupe-, Zeitraffer- usw. -Aufnahmen selbst zu einer Chapliniade. Wurde bisher eine verdrehte Geschichte korrekt erzählt, so wird jetzt die Form der Erzählung selbst verdreht." (875)

W. Pahl wandte in seiner Erwiderung im "Kulturwille" gegen den absoluten Film ein, daß man von künstlerischer Gestaltung erst dann sprechen könne, wenn ein Stoff in einer ihm gemäßen Form zur Darstellung gelange.

"Wo es keine Frage nach dem 'Was?' zu stellen gibt, ist ebensowenig Kunst wie dort, wo die Frage nach dem 'Wie?' stellen dem Film zu viel Ehre antun heißt. Auch beim Film kommt es darauf an, daß er 'Kern und Schale mit einem Male' ist." (876)

Die Spezifik des Films - so W. Pahl - liege nicht im begrifflichen, sondern in der sichtbaren Bildsprache als Ausdrucksbewegung, als unmittelbarer Körper- und Gesichtsausdruck. Wenn der Film darauf verzichte, werde er bei den Massen kein Verständnis finden, da diese im Film ihre Sehnsucht nach dem unmittelbaren Erleben der Dinge zu befriedigen suchen (877).

Ein anderer Kritiker im "Kulturwille" warf den Vertretern des absoluten Films vor, den Film "mit scheinrevolutionärer Geste auf tote Gleise zu führen, statt ihn mit wirklichem Leben zu erfüllen", und "snobistische, ästhetisierende Spielereien" als eine "Quelle neuer Kraft" verkaufen zu wollen.

"Auf der Leinwand turnen Kegelschnitte, Halbkugeln, alle möglichen Vier- und Dreiecke, schwarze und schattierte Flächen, Verkürzungen geometrischer Körper, gerade Linien, krumme Linien, Hyperbeln, Parabeln, Spiralen. Das wirlt und saust und kriecht und kreuzt durcheinander, vorwärts und hinterwärts. Kurz und gut: die ganze Mathematik, Geometrie, Stereometrie, Trigonometrie geben sich ein sinnloses Stelldichein. Krikelkrakel oder der Albtraum eines schlechtvorbereiteten Schülers vorm mathematischen Examen. Arbeiterbildungsvereine und Volksbühnen, die immer gern neuartige Unternehmungen unterstützen, seien vor solchem mageren und trockenen Bluff gewarnt." (878)

A. Behne sah in solchen Äußerungen seine Befürchtung bestätigt, daß die künstlerische Reaktion gegen die abstrakte Kunst, die bereits weite Kreise des demokratisch-liberalen Bürgertums eingefangen habe, nun auch in sozialistischen Kreisen Eingang findet und machte dagegen geltend:

"Das abstrakte Bild muß als Prinzip, als Mindestforderung, genau so verteidigt werden gegen die wütenden Anstürme der Reaktion wie das Prinzip der politischen Gleichberechtigung, wie das Prinzip des Achtstundentages - von allen." (879)

Die Auseinandersetzung mit dem Avantgardefilm spielte in der sozialistischen Filmkritik jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Im Mittelpunkt stand vielmehr - neben grundsätzlichen Stellungnahmen zum Film und Hinweisen auf die Eigenproduktionen - die Besprechung von guten und schlechten Kino-Spiel- und Unterhaltungsfilmen.

Obwohl von sozialdemokratischer und gewerkschaftlicher Seite immer wieder auf die Notwendigkeit der Filmkritik und Filmzerziehung der Massen hingewiesen wurde (880), nicht zuletzt mit der Begründung, daß dies die einzige Möglichkeit sei, den Film zu verbessern, hatte sich auch Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre an der bereits früher beklagten 'Aschenbrödelrolle' der Filmkritik in der Arbeiterpresse nur wenig geändert.

Zwar gingen einzelne Bildungs- und Kulturzeitschriften (wie "Kulturwille", "Arbeiterbildung", "Sozialistische Bildung") dazu über, Übersichten und Besprechungen von neuerscheinenden Filmen mit einer Kurz-Charakterisierung vom sozialistischen Standpunkt zu veröffentlichen (881). Auch die "Arbeiter-Jugend" und die "Sozialistische Monatshefte", die sich bereits in der Vergangenheit mit dem Film befaßt hatten, veröffentlichten in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen Filmkritiken. In der sozialistischen Tages- und Gewerkschaftspresse jedoch spielte die Auseinandersetzung mit dem Film nach wie vor nicht die von den Filmkritikern der Arbeiterbewegung geforderte Bedeutung und hatte vor allem nicht das Niveau,

das für eine sozialistische Filmkritik erforderlich gewesen wäre. Von daher sei es nicht verwunderlich – wie der sozialistische Filmkritiker H. Siemsen meinte – daß die Beliebtheit der Operetten-, Heidelberg- und Militärfilme auch bei 'klassenbewußten' Genossen vorzufinden sei.

"Wesen Schuld ist das? Das ist zum allergrößten Teil die Schuld der Arbeiterpresse und ihrer Film-Kritiker, die sich (von wenigen ehrenvollen Fällen abgesehen) in nichts, in absolut nichts von der bürgerlichen Film-Kritik unterscheiden. Das ist eine schwere Anklage gegen die Arbeiterpresse. Aber ich weiß, was ich sage." (882)

Vor allem die Orientierung der Filmkritik am Inseratengeschäft, die sich auch in der Arbeiterpresse breitgemacht hatte, stieß bei einzelnen sozialistischen Filmkritikern auf Unverständnis und Verbitterung.

"Die Arbeiterpresse muß einen Wall bilden gegen die unerträgliche Vermischung von Filmkritik und Inseratengeschäft, die einer Korruption gleichkommt. Ehrliche, anständige Filmkritik ist auf die Dauer nur möglich, wenn sie frei von geschäftlichen Bindungen urteilen kann." (883)

Dieser Grundsatz war zwar – wie K. Hirche in seiner Kritik der Arbeiterpresse einräumte – als Prinzip unumstritten, in der Praxis kam es jedoch zu ständigen Auseinandersetzungen zwischen Inseratenabteilung und Redaktion, die meist zugunsten des Inseratengeschäfts entschieden wurden, indem man sich darauf einließ, "gewisse Rücksichten" zu nehmen. Einzelne Parteiredaktionen lösten diese Rücksichtnahme so, daß sie die kontinuierliche Filmkritik in ihrer Zeitung einstellten und nur noch ab und zu sich über einzelne ganz große Filme äußerten. Andere erklärten, daß sie nur noch gute Filme besprechen wollen.

Als völlig untragbar für eine sozialistische Zeitung hielt es K. Hirche aber, daß durch den Druck der Kinotheaterbesitzer die Situation entstand, daß man dem Filmkritiker nur noch die Hälfte des Honorars zahlte, wenn der Film schlecht oder unbedeutend war. Trotz bestem Willen der Beteiligten bestand hier die Gefahr, schlechte in gute Filme umzudeuten.

Diese Regelung sei zwar verschwunden, aber zugunsten einer nicht minder fragwürdigen dritten Methode:

"Man streicht aus den Kritiken die größten Verurteilungen heraus bzw. mildert sie, gibt ihnen eine weniger direkte Form." (884)

Neben diesen Einschränkungen der Kritikfreiheit mußten die Filmkritiker der Arbeiterpresse immer noch um ihre generelle Anerkennung und Gleichberechtigung kämpfen.

Noch immer stand die Theater- und Konzert- (bzw. Kunst-) Kritik in der Arbeiterpresse im Vordergrund. Der Filmkritik wurde ein ebenbürtiger Platz verwehrt, obwohl die Filmkritiker immer wieder darauf hinwiesen, daß der Film viel weitere Bevölkerungskreise erfasse als das Theater (885).

Auf dem Hintergrund solcher Schwierigkeiten ist es nicht verwunderlich, daß eine kontinuierliche, fundierte sozialistische Filmkritik weitgehend auf die Bildungs-, Kultur- und Jugendzeitschriften der Arbeiterbewegung beschränkt blieb.

Einen breiten Raum nahm hier weiterhin die Auseinandersetzung mit dem "Russenfilm" ein, der jedoch Ende der 20er Jahre in der sozialistischen Filmkritik wesentlich kritischer aufgenommen wurde. "Sturm über Asien" war der letzte russische Film, der von der sozialistischen Filmkritik vorbehaltlos – wie zuvor "Panzerkreuzer Potemkin" – als Meisterwerk der Filmkunst anerkannt wurde. Die neuere russische Filmproduktion nach 1928 wurde weitgehend negativ beurteilt und als Ausdruck der "Krise des Russenfilms" bewertet (886).

In künstlerisch-ästhetischer Hinsicht hielt F. Rosenfeld dem neueren Russenfilm

vor, daß er durch die Nachahmung und Überspitzung des formalen Prinzips der Montage und die Wiederholung der Motive zum Dogma, zur Schablone erstarrt sei, auf Kosten des Inhalts, so daß die Gefahr bestehe, daß er in "proletarisches Ästhetentum" versande (887).

H. Spaemann warf dem russischen Film vor, daß er den gefährlichen Weg des deutschen Films zu gehen beginne, indem er verstärkt seine Stoffe aus der Literatur beziehe und auf die Kulisse und das Theater zurückgreife.

Mit dem künstlerischen Konservatismus sah H. Spaemann eine bedenkliche inhaltlich-politische Tendenz verbunden, die an "nationalistische Filme" erinnere. Während die frühen Russenfilme ein rein menschliches (und gerade darum in der Tendenz starkes) Geschehen zum Inhalt gehabt hätten, lägen den neueren Russenfilmen (wie W. Pudowkins "Ende von S. Petersburg" oder S. Eisensteins "Oktober"), kein "objektiver oder innerlich wahrer Tatbestand" mehr zugrunde, sondern "ein Auftrag von Oben", im besten Falle eine "Selbsttäuschung", eine "Vorspiegelung", der man nur mit den Mitteln der Verzerrung den Anschein von Realität geben könnte (888).

Das "Hamburger Echo" brachte den neueren Russenfilm (am Beispiel des Films "Der Kampf um Paris", der als Film des Aufstandes der Pariser Kommune von 1871 angekündigt wurde) auf folgende Formel:

"Statt Geschichte Propaganda,
statt Dialektik Schwarzweißgegensatz,
statt Charakterisierung Karikatur,
statt Spiel Ballett,
statt eines Antlitzes eine verzerrte Grimmasse,
statt Kunst Hysterie." (889)

Der Vorwurf der Wirklichkeitsverzerrung, der Geschichtsfälschung und Regierungspropaganda wurde fast gegen alle neueren russischen Filme, auch der bekannten russischen Filmregisseure wie Eisenstein, Pudowkin, Vertow, erhoben.

Pudowkins Film "Das Ende von St. Petersburg" war für die "Sozialistische Bildung" ein Musterbeispiel dafür, wie durch "kommunistische Geschichtsfälschung" auch der künstlerisch hochstehende Film "verschandelt" werden könne. Wenn auch einzelne Teile anerkennenswert seien, so müsse der Film trotzdem unbedingt abgelehnt werden, da er nur der "offiziellen bolschewistischen Geschichtslegende" Vorschub leiste (890).

Vertows Film "Der Mann mit der Kamera" wollte die "Sozialistische Bildung" nur in technischer Hinsicht als empfehlenswert anerkennen, als Beitrag Rußlands zu den absoluten Filmen, die einen Querschnitt durch das Leben der modernen Großstadt zu geben versuchen. In inhaltlicher Hinsicht sei der Film jedoch reine "Schönfärberei" und als Negativbeispiel abzulehnen.

"Es gibt in diesem Sowjetparadies keine Arbeitslosen, keine Wohnungslosen, keine hungrigen Kinder, keine Dürren, Zuhälter und Verbrecher. Man sieht nur vergnügte Gesichter: das stereotype, behördlich anbefohlene Lächeln der Arbeiterin in der Fabrik, Sportfreuden des Proletariats an der See. Alle Gegensätze von arm und reich sind ausgelitt. Ein illustrierter Festartikel der 'Prawda'. Faustdicker Schwindel." (891)

Vertows "Mann mit der Kamera" stieß auch in der kommunistisch orientierten Filmkritik auf Ablehnung, jedoch mehr wegen seiner formalen Gestaltung, die wie die "Linkskurve" kritisierte - "nichts Nahrhaftes dem Gehirn" übermittele und sich verselbständige.

"Da müssen wir schon fragen: sind wir Optiker oder Revolutionäre? Darauf antwortete der Regisseur dieses Films (mit seinem Film selbst): wir sind revolutionäre Optiker. Wir aber sind der Meinung, daß wir (auf dem Filmgebiet) optisch arbeitende Revolutionäre sind, was einen dialektischen Zusammenhang zwischen Sehen und Gesehenem bedeutet und nie einen Vorrang des Nur-Sehens und gar

des Nur-Wie-Sehens einräumt." (892)

Wenn auch der neuere russische Film in der sozialistischen Filmkritik als politisches Dokument zur Zeitgeschichte entschieden abgelehnt und auch in filmisch-ästhetischer Hinsicht kritischer als früher beurteilt wurde, so wurden ihm insbesondere im Vergleich mit der sonstigen Filmproduktion immer noch (zumindest) künstlerische Verdienste zugestanden, denen eine gewisse filmhistorische Mission zukomme (893).

"Er ist vielleicht noch nicht der proletarische Film, von dem wir träumen. Er ist auch nicht aller Filmrätsel letzte Lösung. Er hat seine Aufgaben in der Entwicklung der Filmkunst, und diese Aufgabe erfüllt er." (894)

Wesentlich skeptischer beurteilte dagegen H. de Man die Entwicklung und Bedeutung der russischen Filmkunst. Seiner Meinung nach hatte der russische Film deutlich gemacht, daß es sich hier nicht um eine Kultur des Proletariats handelte, sondern um eine Kultur für das Proletariat, die dieses jedoch nicht erreichte.

"Die allermeisten russischen Proletarier wußten sogar nichts Rechtes mit der neuen Kunst anzufangen, während die intellektuelle 'Linke' Europas und Amerikas sich um so mehr für sie begeisterte. Proletarisch war all dies nur im Sinne einer Kultur, die nach der Meinung ihrer Vertreter das Proletariat haben sollte; sie erwuchs weniger aus den Traditionen und Bedürfnissen der Massen als aus der Zukunftssehnsucht einer führenden intellektuellen Minderheit." (895)

Dieser Einschätzung steht jedoch entgegen, daß (zumindest) in Deutschland die "Russenf়ilme" auch in Arbeiter- und Mittelschichtkreisen, ein begeistertes Publikum fanden, was aus Erzählungen, zeitgenössischen Umfragen und Kinostatistiken hervorgeht (896). Sicher stießen die "Russenf়ilme" bei linksorientierten Bevölkerungsgruppen auf größere Zustimmung, in Erinnerung blieben sie jedoch auch bei anderen Bevölkerungsschichten.

Innerhalb des linken Spektrums wurden die Russenf়ilme, wie E. Fromm in einer empirischen Untersuchung feststellte, von Linksozialisten und Kommunisten deutlich stärker favorisiert als von Sozialdemokraten. Sowohl bei der SPD als auch bei der KPD standen die russischen Filme bei den Funktionären höher in der Gunst als bei den Nur-Wählern der Parteien (897).

Am größten dürfte die Resonanz bei der organisierten (linksozialistischen und kommunistischen) Arbeiterjugend gewesen sein.

E. Schmidt, Mitglied der Frankfurter-Arbeiterjugend, erinnert sich:

"Das Bild kulturellen Erlebens der damaligen Generation junger Arbeiter und Angestellter wäre sehr unvollständig, überginge man die Filme der damaligen Zeit, die uns in ihren Bann schlugen. Filme wie zum Beispiel 'Panzerkreuzer Potemkin', 'Sturm über Asien', 'Der Weg ins Leben' prägten unsere Überzeugung und Charaktere ebenso wie die Filme 'Kuhle Wampe' und 'Kameradschaft', in denen der damals noch junge Schauspieler Ernst Busch erstmalig zu sehen war. Es gab damals eine von Kommunisten initiierte Mitgliederorganisation, der ich, obwohl Sozialdemokrat, angehörte. Diese Theater- und Filmsergebnisse wühlten uns auf. Sie begeisterten uns, regten uns an, als Laien auch Theater- und Filmaufführungen durchzuführen." (898)

K. Grobe, der Vorsitzende der Ortsgruppe der Sozialistischen Arbeiterjugend Bremen und Organisator regelmäßiger Filmvorführungen in Bremen, berichtet von ähnlichen Erfahrungen:

"In den Wintermonaten wurde jeweils am ersten Sonntag im 'Decla' ein 'Filmorgan der SAJ' durchgeführt. Am beliebtesten waren die Russenf়ilme. Diese, damaligen Russenf়ilme waren immer ein besonderes und mitreißendes Erlebnis. Sie waren Beispiel neuer proletarischer Filmkunst. Hier spürte man den Geist

der '10 Tage, die die Welt erschütterten', den revolutionären Aufbruch in eine neue Zeit. Nur einige seien genannt: 'Panzerkreuzer Potemkin', 'Der schwarze Sonntag', 'Die Mutter', 'Sturm über Asien', 'Turksib', 'Der Weg in's Leben' u.a. Aber auch Filme wie 'Im Westen nichts Neues', Ch. Chaplin: 'Goldrausch', 'Mutter Krausens Fahrt ins Glück' etc. ergänzten diese Veranstaltungen, die immer ausverkauft waren." (899)

Die (weitgehend) positive Beurteilung der russischen Filme war den Mitgliedern der sozialistischen und kommunistischen Organisationen der Arbeiterbewegung gemeinsam, die Vorführungen und der Vertrieb der Russenfilme blieben jedoch getrennt. Die politische Spaltung der Arbeiterbewegung, ihre Lagermentalität schlug sich auch im Filmbereich nieder. Die Arbeiterparteien und Organisationen eroberten die Russenfilme getrennt für sich. So entliehen die sozialistischen Organisationen die "Russenfilme" beim "Film- und Lichtbilddienst" der SPD, während die kommunistischen sie über die "Prometheus"-Filmgesellschaft der KPD bezogen.

In Bremen, wie auch in anderen Städten boten sowohl die SAJ als auch die IAH dem Publikum Russenfilme an (900).

Ende der 20er Jahre erweiterte sich die bisher hauptsächlich an Inhalt und Formfragen interessierte Film- und Kunstkritik in Richtung einer am Zuschauer ausgerichteten Kritik, die die subjektiven Empfindungen, Erlebnisse und Bedürfnisse der Konsumenten mitzureflektieren und darzustellen versuchte. W. Schumann forderte im "Kulturwille" eine nicht nur kommentierende, sondern stärker einführende Kunstkritik, die sich als "Hilfsdienst" für das Publikum, den Künstler und die Kunst begreifen sollte.

"Dann steht nicht das Urteil im Mittelpunkt, das vielmehr nebenher mit angesprochen wird, sondern die Schilderung unseres Kunsterlebnisses. Oder, um die schriftstellerische Aufgabe des Kritikers zu schildern: nicht das Urteil ist entscheidend, sondern die Begründung des Urteils!

Unser Urteil gründet sich, während und indem wir eine Künstlerpersönlichkeit, ein Kunstwerk, eine Kunstleistung miterleben. Und dieses 'Erlebnis' sollen wir eingehend, anschaulich, mitreißend, genau und klar darstellen!" (901)

Dieses Ideal des Kritisierens sei jedoch – wie W. Schumann einräumte – im Alltag der Tageskritik nur schwer zu realisieren.

Da hier die Kritiker ständig gezwungen seien, sich mit Kitsch und "Überfluß-Kunst" zu beschäftigen, habe sich die Kritik mehr zu einer Art "Reinigungsdienst" zu einem "Kritik-Betrieb" entwickelt, der lediglich kurze Berichte und kühle Ablehnung hervorbringt, die uninteressant zu lesen sind (902).

Gegenüber dieser Entwicklung hob W. Schumann die subjektive Dimension und Wertung in den Stellungnahmen des Kritikers zum Kunstwerk hervor.

"Wir werten es als erfreulich oder unerfreulich, bedeutend oder unbedeutend, schön oder unschön – denn wir fühlen das; dieses Werten ist kein Denkvorgang, sondern eine Stellungnahme unserer Persönlichkeit mit all ihren subjektiven Anlagen, Anerkennungen, Lebens- und Kunsterfahrungen." (903)

Die Wertfrage in der Kunstkritik wollte A. Behne aber nicht so verstanden wissen, daß die Künstler "in politisch Richtige und politisch Unrichtige" eingeteilt werden. Ihre Arbeiten müßten nicht nach politischen, sondern nach ästhetischen Kategorien analysiert werden.

"Wir schreiben nicht, wie manche Gesinnungstüchtige versuchen, die fromme Geschichte des politischen Bildes, sondern die politische Geschichte des frommen Bildes." (904)

Auf dem Gebiet des Films schlugen sich die Überlegungen zu einer stärker subjektiven Kunstkritik weniger in einführenden Beschreibungen und Beurteilungen

einzelner Filme nieder, als vielmehr in der stärkeren Berücksichtigung und Reflexion der Bedürfnisse und Interessen des Kinopublikums.

Der "Bücherkreis" veröffentlichte in seinem Schwerpunktheft zum Thema Film eine Erzählung von H. Stampfer über einen "Kinobesuch mit einem Mädchen" (905), im "Kulturwille" beschrieb F. Frank die Erlebnisse und Gespräche der Kinozuschauer während einer Filmvorführung (906).

S. Nestriepke forderte Untersuchungen zur Psychologie des Publikums, um neue Anregungen für die Filmproduktion zu bekommen. Neben der Filmkritik in der Presse sollte die kritische Auseinandersetzung mit dem Film auch in die Bildungsarbeit einbezogen werden und zwar in Form von Vorträgen, die nicht nur mit Worten zu wirken suchen, sondern, die den Film selbst benutzen, um Beispiele und Gegenbeispiele gegeneinanderzustellen (907).

Diese Forderungen und Beispiele einer mehr zuschauerorientierten bzw. praktischen Filmkritik stellten jedoch eine Ausnahme dar.

Auch Anfang der 30er Jahre dominierte in der Arbeiterpresse nach wie vor die mehr produktbezogene Form der Filmkritik, die auf moralisch-erzieherische Wirkung bedacht war.

Ein Beispiel dafür stellt die Filmkritik in der "Metallarbeiter-Jugend" dar, die Anfang 1932 - als sich die anderen Zeitungen und Zeitschriften schon immer seltener mit Filmfragen beschäftigten - eine ständige Rubrik Film einführte und bis 1933 regelmäßig Filmbesprechungen veröffentlichte.

Zur Begründung und Funktion ihrer Filmkritik schrieb die "Metallarbeiter-Jugend":

"Wir wollen der Jugend an die Hand gehen und ihr zeigen, was an den gebotenen Filmen gut und schlecht ist. Es soll ein Stück Erziehen sein, um den Jugendlichen zu befähigen, kulturell Wertvolles von Kitsch zu unterscheiden. Die Filmkritiken werden knapp und klar sein und zum Selbstnachdenken und zu Selbsturteilen anregen. Dabei wird jede Personenverherrlichung vermieden und nur die reine Handlung des Stückes geprüft und die technischen Schönheiten der Aufnahme und der Klangwiedergabe gewürdigt." (908)

Die ausschließlich inhaltlich und technisch-ästhetisch ausgerichtete Filmkritik übersah jedoch, daß für viele Kinobesucher und Kinobesucherinnen die Filmhalte und die Machart der Filme gar nicht so sehr im Vordergrund standen.

"Es gab Filme wie 'Kuhle Wampe' oder 'Berlin Alexanderplatz', und ich weiß wohl, daß das Filme waren, die von ihrer sozialen Seite her engagiert waren, aber diese Filme haben uns, glaube ich, nicht so interessiert. Zum Beispiel hieß damals ein sehr berühmter Film 'Das Veilchen vom Potsdamer Platz' mit Rotraut Richter. Er hat sicher in seiner sozialen Bedeutung große Qualitäten, erstmalig vielleicht auch. Aber das hatten wir ja selber, die Einschränkungen. Außerdem waren uns die Schauspieler immer viel wichtiger als der Inhalt der Filme. Es war einfach so, weißt du? Wir haben vom Film keine Aufklärung erwartet, keine Hinweise ... Wir haben den Film genommen, wie er auf uns zukam und haben ihn dann beurteilt. Er war schön oder er war nicht schön, je nachdem was er uns an unseren Träumen und Wünschen gezeigt hat. Es muß doch auch Dinge geben, die schön sind, weil sie schön sind..., nicht weil sie notwendig sind."

"Ich kann mich noch genau erinnern. 'Ein Lied geht um die Welt'. Das hab ich glaube ich, dreimal gesehen. Und weißt du warum? Weil ich so begeistert war von dem Schauspieler, von seinen Zähnen. Ich wollte immer wieder seine Zähne sehen. Was man sich manchmal so einbildet. Ja, Schauspieler haben sehr viel ausgemacht an Faszination für uns." (909)

Mit der stärkeren Berücksichtigung der subjektiven Empfindungen und Erlebnisse des Kinopublikums in den Ansätzen einer zuschauer-orientierten Filmkritik wurden Fragen, die bereits früher die sozialistische Filmkritik beschäftigten, neu aufgeworfen und z.T. neu beantwortet. Was treibt die Menschen ins Kino? Wel-

che Funktion kommt dem Kino im Leben der Menschen zu?

28. "ungestillter Lebenshunger"? – "Ersatz für die Träume"? – "Reisen in die Phantasie"?

Kinobedürfnisse – Kulturinteressen

Wie in der Vorkriegszeit waren die Motive und Erklärungen, die die sozialistische Filmkritik in der Weimarer Zeit für den Filmkonsum anführte, zunächst fast ausschließlich negativ besetzt. Das Kino wurde als kultureller Fluchtraum für die unteren Schichten betrachtet.

H. Spaemann bezeichnete den Film als eine "Antwort auf das laufende Band und das Elend der Mietskasernen". Was die Volksmassen ins Kino treibe, sei vor allem ihr "ungestillter Lebenshunger" (910).

Für M. Bauer war das Kino der "Zufluchtsort der armen Liebespärchen, das wärmende Asyl der Zimmerherren und Schlafburschen, die ihr Stübchen nicht heizen können, die oft einzige Erholungsstätte und der Theater-Ersatz der Frauen und Männer der Arbeit, und für die Sensationshungrigen die moderne Arena, in der man die aufregendsten Dinge sehen kann" (911).

Zur zentralen Argumentationsfigur wurde in der sozialistischen Filmkritik der 20er Jahre das Spannungsverhältnis von Arbeit und Freizeit. Dieses war bereits 1914 von der Soziologin E. Altenloh und dem sozialdemokratischen Filmkritiker S. Drucker als Erklärungsmuster für die Kinobedürfnisse angeführt worden, gewann nun aber auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen und technologischen Entwicklung der Weimarer Zeit verstärkte Bedeutung.

"Das Räderwerk der Maschinen rättert durch die Menschheit. Rationalisierung, Industrialisierung, Technisierung des Lebens sind die Flammenzeichen der Zeit. Aber diese Maschinisierung verträgt das Leben nicht. Der Mensch flüchtet sich, um sich zu retten." (912)

Das Kino wurde als Angebot der kapitalistischen Arbeits- und Freizeitkultur begriffen, das die Flucht und die Erholung der Menschen von den Folgen der Mechanisierung und der Entfremdung der Arbeit ermöglicht, indem es – wie W. Pahl im "Kulturwille" betonte – die im realen Leben unerfüllten Bedürfnisse in der Phantasie befriedigt.

"Der Film ist seinem Inneren Wesen gemäß und durch seine Wirkung ein Mittel zur phantasiemäßigen Kompensation jener Schädigungen, die das moderne Arbeitsleben den proletarischen Massen zufügt. Er ist das seelische Ersatzmittel, ja, man könnte so sagen geneigt sein, Abfallprodukt der kapitalistisch-industriellen Arbeitsverfassung..." (913)

Während W. Pahl das Charakteristische des Films darin sah, daß er das Leben wiedergibt, das bei der Arbeit nicht zu seinem Recht kommt, das triebhaften Impulsen folgt und nicht mechanisch und berechenbar abläuft und damit der Maschinisierung und Mechanisierung des Alltags zu entgehen versucht, betrachtete E. Kállai das Medium Film selbst als Ausdruck der technischen Entwicklung, die dem Maschinellen nun auch im Kulturbereich Eintritt verschafft.

"Der Film ist das optische Erlebnis der Menschen unserer Zeit, zur äußersten Konsequenz getriebener, mechanisierter Impressionismus, Objektivierung eines sich nur im Extensiven und Vorübergehenden erschöpften Lebens." (914)

Die Problematisierung des Zusammenhangs von Mensch und Maschine, von Phantasie und Ökonomie ist in ähnlichen Formulierungen und Variationen auch bei

zeitgenössischen Filmtheoretikern, Schriftstellern, Soziologen, Volkskundlern zu finden.

Der Filmtheoretiker B. Balász sah in der Kinobegeisterung ein verstärktes Gefühlsbedürfnis zum Ausdruck kommen, das er mit der Verdinglichung des taylorisierten und rationalisierten Menschen in Verbindung brachte.

"Das Gefühl, aus dem sachlichen Leben verdrängt, fließt, wie die herausgeprägte Limonade, nebenher und gerinnt zu eigenen Wunschtraumgebilden. Da der Kleinbürger nicht daran denkt, an seiner eigenen Wirklichkeit etwas zu ändern, so schafft er sich die Filmmythologie vom gemütlichen Wien, wo kein Maschinen-tempo Gefühl und Stimmung frißt. Die Mythologie vom Zeitalter des goldenen Herzens! Es ist eigentlich eine abgelenkte Opposition. Es sind Wunschträume, entsprossen einem Unbehagen und einer Unzufriedenheit." (915)

Der Volkskundler C. Moreck brachte in seiner "Sittengeschichte des Kinos" das Kinobedürfnis in Zusammenhang mit dem Traumleben des Menschen, das im Zuge der sich stets wiederholenden Alltagserfahrungen und der Gleichförmigkeit der Lebensgewohnheiten auszutrocknen drohe. Da die Menschen ihr Bedürfnis zu träumen, aus sich selbst heraus nicht mehr befriedigen könnten, müßten sie einen künstlichen Ausgleich schaffen.

"Der Mensch träumt im Kino, ohne zu schlafen. Er träumt den künstlichen Kino-traum." (916)

Die Routine des Fabriklebens und des Handwerks, die den Menschen immer mehr zur Maschine werden läßt, hatte bereits 1921 der Schriftsteller H.v. Hoffmannsthal dafür verantwortlich gemacht, daß die arbeitenden Menschen im Kino den "Ersatz für die Träume" suchen (917).

Während H.v. Hoffmannsthal jedoch der Macht des Traums und der konkreten Sinnlichkeit des visuellen Erlebens gegenüber der Realität der Maschinen und Werkzeuge und gegenüber der Verbrauchtheit und Abstraktheit der Sprache in den Zeitungen und Parteiversammlungen etwas Positives abgewinnt, bleiben in der sozialistischen Filmkritik Einordnungen des Kinos als "Nahtstelle zwischen Phantasie und Ökonomie" (918) im rein Negativen verhaftet.

Die Flucht in die Traumwelt des Kinos wurde als direkte Gefahr für die Arbeiterbewegung angesehen, da damit – so H. Berg im "Bücherkreis" – auch beim klassenbewußten Arbeiter eine "Neigung zu wirklichkeitsfremder Romantik" erzeugt werde, die seinen Kampfwillen lähme und ihn von seinen Klasseninteressen ablenke (919).

Indem das Kino der Arbeiterschaft bürgerliche und kleinbürgerliche Lebensverhältnisse und Lebensanschauungen vor Augen führe und diese als erstrebenswert darstelle, trage es zudem – so H. de Man – entscheidend zur massenhaften Nachahmung der Kultur von 'oben' durch die von 'unten' bei (920).

"Im Kino lernen der Mann und die Frau vom Volke die Herren und Damen der Gesellschaft in Haltung und Gebärde nachahmen; jeder neue sinnliche Eindruck wird, besonders wenn eine bewundernde Gefühlsbetonung dabei ist, ein Antrieb zur unbewußten Nachahmung." (921)

Während konservative Kinokritiker mit der filmischen Darstellung der bourgeois Welt und deren Diskrepanz zur Realität der unteren Schichten eine Verschärfung der Klassengegensätze und des Klassenhasses verbunden sahen, befürchteten die sozialistischen Film- und Kulturkritiker umgekehrt die Verbürgerlichung der Arbeiterschaft und die kulturelle Anerkennung der besitzenden Klassen als Träger der nachahmenswerten Lebensweise (922).

Die Wirkungskraft des Films, der Filminhalte dürfte hier jedoch (bei beiden Positionen) weit überschätzt worden sein; ebenso bekommt diese Sichtweise die

Vielschichtigkeit, Widersprüchlichkeit und Veränderlichkeit der Kinomotivation, des Kinogebräuchs nicht in den Blick. Kinounterhaltung bedeute zweifelsohne, wie in Gesprächen über die lebensgeschichtliche Bedeutung des Films immer wieder bestätigt wird, ein Stück weit Flucht vor der (schlechten) Wirklichkeit, zugleich aber auch ein Lebensmittel zum Überleben, zum Leben bedeuten, heben Konsum und Nachahmung immer auch ein Stück Aneignung, Hoffnung und Utopie.

"In der Jugendzeit, da hat das Neue am Kino gereizt. Später als ich im Betrieb war, oft bis abends um neun arbeiten mußte, samstags bis ein Uhr Mittag, da war das Kino mehr Ablenkung, Erholung. Das Gute hat gesiegt und man konnte beruhigt dem Alltag nachgehen. Der Film hat uns über manche Alltagssorgen hinweggeholfen. Aber man hat auch nach dem Kino viel debattiert, mehr debattiert als heute. Ich kann nicht genau sagen, wie es heute ist mit dem Kino. Aber manchmal habe ich den Eindruck, daß es so ist wie beim Fernsehen, man schaut sich's an und dann ist es vorbei. Aber damals haben wir uns unterhalten, weil wir keine andere Ablenkung hatten. Schon auf der Straße, wenn wir nach Hause gegangen sind, dann im Gasthaus, anschließend. Dadurch hat man gleichzeitig Reklame gemacht, daß die andern dann auch in's Kino gegangen sind, weil es öffentlich besprochen wurde. Das war ein Tagesgespräch. Oder am Montag, wenn man in's Geschäft kam, dann ist man von einem Büro zum anderen gegangen und hat sich über den Film unterhalten. 'Hast du den gesehen?', 'Was sagst du dazu?', 'Das war 'ne Sache.' Gerade das Unnatürliche, das haben die Leute behalten. Das Alltägliche, da sind sie darüber hinweggegangen. Aber wenn etwas passiert ist, was man sich in der Wirklichkeit nicht vorstellen konnte oder vielleicht auch nicht durchführbar war, das hat man behalten, darüber hat man sich unterhalten. Kino bedeutete, was erleben können, was man sonst nicht sieht, Reisen in die Phantasie.

Mit der Zeit hat die Kinobegeisterung nachgelassen, andere Sachen traten in den Vordergrund, wie Sport, Wandern, Reisen, Tanzen; da war ich dann schon Ende zwanzig und verheiratet." (923)

Positive Funktionsbestimmungen des Kinokonsums waren in der sozialistischen Filmkritik der 20er Jahre eine Ausnahme. Nur selten und dann meist beiläufig wurde das Bedürfnis nach Unterhaltung und Zerstreuung als legitimes Bedürfnis der Menschen anerkannt, nur selten wurde der Film auch als Spiegelbild des eigenen Lebens begriffen (924).

Die positiven Möglichkeiten des Films blieben meist auf die Agitations- und Propagandafunktion der politischen Filme beschränkt. Erst im Zusammenhang mit den Ansätzen einer stärker zuschauer-orientierten Filmkritik Ende der 20er Jahre wurde der Kinobesucher nicht mehr ausschließlich als der bürgerlichen Ideologie ausgeliefertes passives Objekt verstanden, sondern auch als (in Grenzen) aktiver Zuschauer, für den nicht allein der Filminhalt wichtig war, sondern auch die Kinosituation, das Kinoerlebnis in Begleitung mit anderen.

F. Frank wies in seinen Betrachtungen über den Kinobesucher darauf hin, daß Filmvorführungen stets von Kommentaren und Reaktionen der Zuschauer begleitet sind. Auch wenn sie noch so banal seien, drücke sich in ihnen doch ein aktives Verhältnis des Zuschauers zum Film aus, das nicht unbedingt mit dem dargestellten Inhalt konform gehen muß. "Erinnerungen steigen auf, Anlaß ist gegeben zur Diskussion, zur Gefühlsäußerung zur Übereinstimmung, zur schroffen Ablehnung." (925)

F. Frank sah den Zuschauer nicht als passiven Konsumenten, sondern betonte seine mitdenkende und mitlebende Rolle im Kino.

"Er will kritisieren können. Er will seine Meinung sagen können. Er will seine Meinung sagen dürfen zu Tatbeständen, die in seinem 'gewöhnlichen' Leben nicht vorkommen, oder wo er sonst nicht so offen reden darf. Er lebt also dadurch mit! Wäre er 'vernünftig' genug, sich jeden Augenblick zu sagen, daß er 'nur' im Kino ist, wäre das nicht möglich. Da aber so viel von dem, was wir alltäglich erleben oder zu erleben glauben, nur Schein ist, ist es vom Standpunkt des Kinobesuchers unwichtig, ob es 'nur' Kinotopp oder 'wirkliches' Leben ist." (926)



Der Herr, der allein ins Kino geht

Das große Weltsino

In Moskau und Bombay, in Kaspstadt, Paris, in London, Berlin, im Süden und Norden sind Millionen verzaubert worden, die grausam der Tag in die Tretmühle stieß. Da laufen die Filme auf schimmernden Bändern mit Abenteuer aus wildfremden Ländern, und Dramen tanzen am Rande der Zeit. Die Menschen heben die weißen Gesichtler. Da stöchen plötzlich die blendenden Lichter, und Enge des Daseins wird leuchtend und weilt.

Es rollt der schimmernde Großfilm: „Die Welt“, der vielen Länder goldnes Geschiebe. Da stümmert das grausame Lustspiel: „Die Liebe“, da donnert die Behagel um Ruhm und um Geld. Da steigt von den Böckern die kleine Schwere, sie führen mit über verwunschene Meere, sie rasen und saulen von Pol zu Pol. Und in den Lässen und wilden Verbredren, da wagen sie laum zu omen, zu sprechen, und ihre Gesichtler sind weiß und sind hoch.

Die Stunden vergehen, die Nachtzeit beginnt, nun leeren sich endlich die dampfenden Hallen. Sie fallen in Träume und lachen und fallen, die vielen Millionen, die sehnüchsig sind. Da kommen die Träume, sanfte und wilde, sie schlagen an ihre funkelnden Schilde und reißen die Herzen aus grauem Verzicht. Sie steigen aus ihrer gequälten Beschwerde, sie stürmen hinaus und erobern die Erde und küssen das jähliche, schöne Gesicht.

Wag Barthele

Wimmervergelt.

Vor der schimmernden Leinwand sitzen stumm in verdunkelten Kinos die armen Leute. Was sie da sehen, ist meistens verlogen und dumm. Verlogen und dumm sind viele Dinge heute.

Was sieht man? Das wimmernde Leid der Frau X! Den Rhein, den Wein, das alle Beschlappe: Ein Cowboy zeigt seine verbläffenden Tricks, Ein Rußspiel hebt seine armselige Klapper!

Jehn Mädeln — ein Nachbar sagt ehrfürchtig: „Wer!“ Beschleichen das Bild und zeigen die Beine, Ein Tänzer tritt auf, ein herzloser Kerl, Ein Fräulein singt später: Ach war ich die Deine!

Und tief im Parkett, im Dunst und Gewühl, Da sitzt graues Volk und will sich erwärmen, Ist edel und dars im verruchten Gefühl Bis in den Salon im Vorderhaus schwärmen.

Die Technik grinst lauernd durch allen Verzicht, Es kreiselt der Abend im leeren Vergnügen, Der Schlaf kommt langsam, ein schweres Gewicht.

Der Tag ist brutal und zerstört alle Lügen.

Wag Barthele



Bécan: Der Traum

Den Hauptfaktor der Kinomotivation und Kinowirkung sah aber auch F. Frank in der Rationalisierung und der Verelendung des Lebens, in der Aussichtslosigkeit der Wünsche und Hoffnungen, die dem Kino für die unterdrückten Schichten eine besondere Anziehungskraft verliehen.

"Sie leben im Kino Abenteuer, Kraftstücke, Heldentaten mit, die ihnen selbst nicht vergönnt sind. Und der Witz, der Scherz, der Humor, das Lachen, all das, was in uns allen erstirbt ob des Jammers unseres Lebens! Wie gerne, wie sehr, wie häufig wollen die Menschen schmunzeln, lächeln, lachen, herausprusten! Das Leben bietet dazu keinen Anlaß mehr, das Kino muß auch hier Ersatz bieten!" (927)

F. Frank wies zugleich jedoch auf die Grenzen der Ablenkung und Kinowirkung hin, die er darin sah, daß die Kinobesucher die ganze Woche über gezwungen waren, in der kapitalistischen Wirklichkeit zu leben. "Sie sitzen ja nicht täglich acht Stunden vor der Filmleinwand." (928) Mit der zunehmenden Verschlechterung der gesellschaftlichen Verhältnisse (Arbeitslosigkeit, Hunger, Elend) verknüpfte F. Frank zudem die (trügerische) Hoffnung, daß es der Filmindustrie und den Kinobesuchern immer schwerer fallen werde, die Illusion der Filmwelt aufrecht zu erhalten.

H. de Man sah in der Verschiebung der Interessen- und Bedürfnisartikulation vom - durch Arbeitsunlust gekennzeichneten - Produktionsbereich auf den Freizeit- und Kulturbereich auch positive Momente, selbst wenn die Bedürfnisbefriedigung auf der Ebene einer "kleinbürgerlichen Surrogatkultur" stehen bleibe (929). H. de Man sah mit dieser Entwicklung die Rückwirkung verbunden, daß der als Konsument in die Kulturgemeinschaft hineingetretene Arbeiter auch als Produzent höhere Ansprüche an sein Leben, an die Gesellschaft stellt.

"Wer außerhalb des Betriebes Bürger und Mensch ist, will es daraufhin auch im Betrieb sein. So kehrt am Ende der abgelenkte Strom der bei der Arbeit gehemmten Bedürfnisse mit gesteigerter Kraft zurück, um an dem Damm zu nagen, der ihm einen seiner natürlichen Wege versperrt hat." (930)

Den in sozialen und technischen Verhältnissen begründeten Verlust der Arbeitsfreude des Industriearbeiters sah H. de Man daher nur als ein Symptom für den wachsenden Drang zur Arbeitsfreude, der sich aus der Steigerung seiner allgemeinen Bedürfnisse ergebe.

Das Problem sah H. de Man daher nicht in erster Linie darin, wie der so oft beklagten "verdammten Bedürfnislosigkeit" der Massen abzuhelpen sei, sondern dringender sei, wie die bestehenden Bedürfnisse mit den bestehenden Mitteln besser befriedigt und die kulturelle Bedürfnisstufe erhöht werden könnten (931).

Die weitgehend negative Beurteilung des Kinokonsums und der Kinobedürfnisse spiegelte nicht nur die Haltung einiger weniger sozialistischer Filmkritiker wieder, sondern dürfte charakteristisch gewesen sein für einen größeren Teil der organisierten, politisch bewußteren oder an beruflicher Weiterbildung und Aufstieg orientierten Arbeiterschaft. Noch Anfang der 30er Jahre schien hier das Kino im Vergleich mit anderen kulturellen Einrichtungen und Tätigkeiten (wie z.B. Theater, Literatur, Wandern) wenig Bedeutung zu haben, insbesondere bei der älteren Generation (932).

Allerdings liegen darüber nur wenige (aus Umfragen und Selbstdarstellungen hervorgehende) empirische Hinweise vor.

Bei einem im "Textil-Arbeiter" (1928) ausgeschriebenen Preisausschreiben, bei dem die gewerkschaftlich organisierten Textilarbeiterinnen aufgefordert wurden, ihren Arbeitstag und ihr Wochenende zu beschreiben, führten von den 150 Zuschriften nur 5 den Film als Freizeitbeschäftigung oder als politischen Bildungsfaktor an, die jedoch in den verschiedenen Haltungen gegenüber dem Film ein

sicher nicht untypisches Bild wiedergeben (933).

A.G., M. 28 Jahre:

"Die Textilarbeiterversammlungen sind sehr lehrreich und Kollege M.M. gibt gute Vorträge. Leider sind die Versammlungen sehr schlecht besucht. Aber dafür sind die Kinos voll. Die Menschen haben eins noch nicht begriffen: das wahrhaft Schöne, das Gute, das Menschliche. Sonst würden sie doch nicht ins Kino gehen.

Als die Filme liefen 'Die Schmiede', 'Potemkin', 'Die Weber', da bin ich auch gewesen, das habe ich auch nicht bereut, das war fein. Ist keine Versammlung, so lese ich. Gern lese ich meine Textilarbeiter-Zeitung, da steht so Schönes von Geist und Seele und Höherentwicklung der Menschen." (934)

H.De., H. 37 Jahre:

"Wenn es der Geldbeutel erlaubt und das Wetter, dann wird auch mal ein Ausflug in die weite Umgebung gemacht. Kino und Theater sind eine große Seltenheit bei meinen Wochenenden. Dort-hin gehe ich höchstens, wenn schlecht Wetter ist und es mir in meinen vier Wänden doch zu eintönig wird." (935)

K.G., 23 Jahre:

"Dann sahen wir uns einen Lustfilm mit Pat und Patachon an und lachten uns das Herz frei. Mag sagen wer da will, daß das Kino Kitsch ist, Sorgenbrecher ist es jedenfalls und ich lache ja so gerne." (936)

F. Sch., D. 41 Jahre:

"Am Sonntag wird um 7 Uhr aufgestanden. Mit Hausarbeit geht der Vormittag und halbe Nachmittag hin. Manchmal geht es ein Stück spazieren oder zum Abend mal ins Kino. Montag geht es wieder von vorn an." (937)

Diese (scheinbar) geringe Bedeutung des Films im Leben aktiver Gewerkschafterinnen dürfte mehrere Ursachen haben. Eine entscheidende Rolle spielte sicher die in den eingereichten Schilderungen anschaulich zum Ausdruck kommende vielfache Belastung der Frauen, die ihnen für Kinobesuche keine Zeit ließ (Berufstätigkeit, Arbeit im Haushalt, Kinder, Familie, Beziehungsarbeit (Auseinandersetzung mit dem Mann), politische, gewerkschaftliche Aktivitäten, kulturelle Tätigkeiten). Von Bedeutung dürfte jedoch auch gewesen sein, daß der Kinobesuch in politischen und gewerkschaftlichen Kreisen verpönt war und vielleicht auch daher nicht genannt wurde, oder daß der Kinobesuch nicht für Wert befunden wurde, als Wochenendbeschäftigung herausgehoben zu werden, oder auch nicht als Erinnerung haften blieb.

Die tatsächliche Bedeutung des Kinos im Leben von (organisierten) Arbeiterinnen dürfte jedoch eher in den Ergebnissen einer 1931 vom Referat für Frauenarbeit der Wiener Arbeiterkammer durchgeführten Untersuchung zum Ausdruck kommen. Hier ergab die Befragung von 1320 (organisierten) Industriearbeiterinnen, daß das Kino die einzige Unterhaltungsstätte war, die auch von den Arbeiterinnen häufiger aufgesucht wurde. Theater, Konzert, Tanzunterhaltung spielten im Vergleich zum Kino nur eine geringe oder gar keine Rolle. Fast die Hälfte der ledigen, mehr als ein Viertel der verheirateten Arbeiterinnen gaben an, daß sie ein Kino besuchten. Von den ledigen Arbeiterinnen besuchte die Mehrzahl ziemlich regelmäßig, mindestens einmal im Monat, zum Teil auch öfter, das Kino. Bei verheirateten Arbeiterinnen war der Kinobesuch seltener (938).

Die zeitgenössischen negativen Beurteilungen des Kinobesuchs in der Arbeiterpresse stehen nicht selten auch im Widerspruch zu heute durchgeführten Befragungen von (damals jüngeren) Arbeitern und Arbeiterinnen über die lebensgeschichtliche Bedeutung des Films.

Hier erfährt der Film aus heutiger Sicht eine weitaus größere Bedeutung und positivere Beurteilung, die sich nicht nur auf den politischen Film beschränkt. H. Schönrock (damals Mitglied in der Sozialistischen Arbeiterjugend) berichtet über ihre Kinoerlebnisse in ihrer Jugendzeit:

"Damals, Anfang der 20er Jahre, gingen die Leute alle plötzlich ins Kino, da war die Nachfrage so groß, und es war wirklich so, wenn sie sonnabends oder sonntags ins Kino wollten und sich keine Karten vorher geholt hatten, dann kamen sie einfach nicht rein. Obwohl immer drei Vorstellungen waren, manchmal auch vier. Fünf, sieben und neun oder drei, fünf, sieben und neun Uhr.

Meine Eltern sind nie zusammen ins Kino gegangen. Mein Vater hatte nichts übrig für Kino, der war immer so engagiert für alles mögliche, da hatte er für Kino gar keine Zeit. Und wenn, dann ging meine Mutter mal mit uns, alleine ist sie nie gegangen. Wir haben uns immer ausgesucht, was es gab. Habe alles mögliche gesehen. Zuerst waren es alles noch Stummfilme. Bestimmte Schauspieler hatte ich gar nicht. Es gab ja damals einen Film, "Revolte im Erziehungs-haus", nach einem Theaterstück (von Peter Martin Lampel, d. Hrsg) gemacht, das gab es damals schon als Film, als Stummfilm noch. Sôwas hatte mich interessiert, bin ich hingegangen, habe ich mir angesehen. Oder wir haben uns reine Unterhaltungsfilme angesehen. (...)

Ins Theater und Kino sind wir meistens zu mehreren gegangen, da waren wir immer eine ganze Gruppe, obwohl ja immer nur zwei zusammen sitzen konnten, aber wir waren immer so 12, 15, 18 Leute, die zusammen gingen." (939)

Einen weitaus größeren Stellenwert nahm in den zeitgenössischen Berichten über die Freizeit der organisierten, politisch aktiven Arbeiterschaft (vor allem der Arbeiterjugend) der Wochenendausflug in die Natur ein, mit wandern, Boot fahren, Baden etc. (940).

G.H., L., 21 Jahre:

"Im Sommer mache ich oftmals Wanderfahrten, die meistens Sonnabend schon ihren Anfang nehmen. Da geht es hinaus in die Berge, in den Wald. Auf ein paar Stunden ist die Arbeit vergessen. Wenn ich dann im Kreis von Genossen durch die Natur wandere, frohe Lieder singend, dann beginnt wieder neues Hoffen, der Glaube an die Idee wird gestärkt." (941)

F.K., N., 25 Jahre:

"Ich bedaure die Menschen, die ihre Erholung im Durst der Bierhäuser und in der schwülen Luft der Tanzböden finden. Das wiegende Hüpfen, das sanfte Gleiten des Bootes, das Glucksen und Gurgeln des Bugwassers, das Träumen und Ruhen im Reich der Seerosen, das humordurchwürzte Abkochen, das Kühlende Bad, die Nacht unterm Zeltdach, das Erwachen des Lebendigen, der Sieg der Gewandtheit und Kraft über pfeifenden Sturm und Wellen, das muß man gekostet haben, um zu wissen, was wahre Lebenslust ist.

Goethe sagte nicht umsonst: "Trinkt ihr Augen was die Wimper hält, von dem goldenen Überfluß der Welt".

Solch fröhliches, gesundes Wochenende wünsche ich vielen Kolleginnen, nach der öden, ungesunden Arbeitswoche." (942)

L.S., Ch., 25 Jahre:

"Aber dann kommt der Sonntag und der gehört mir, mir ganz allein. Da gibt es kein Halten mehr. Kaum graut der Morgen, da trägt mich schon die Bahn, zusammen mit einigen Gleichgesinnten hinaus, weit weg vom lärmenden Getriebe der Großstadt. Und hier draußen, im feierlich stillen Wald, da halte ich meine Morgenandacht. Nicht mit Beten und frommem Augen aufschlag, nein, indem ich die Natur belausche in ihrem ewig emsigen Wirken und Walten. Gibt es wohl etwas Schöneres als einen Sonntagmorgen in der Natur? Hier draußen gibt es kein Falsch, da ist alles wahr und rein, da hebt sich die Seele heraus aus den grauen Wirrnissen des Alltags und nimmt all das Edle und Schöne in sich auf. (...)

Um die Mittagszeit streben wir dem Flußchen zu, das aus dem lale drunten silbern heraufglänzt. Schnell entledigen wir uns der Kleider, schlüpfen in das Badetrikot und hinein geht es in

die kühle Flut. Hier spüle ich mir allen Staub und alle Unrast des Alltags ab, und die Wasser des Flusses tragen sie weit mit sich fort. Schnell, nur allzu schnell entfliehen die Stunden goldener Freiheit und mit der scheidenden Sonne kehren wir zurück in das Häusermeer der Großstadt, noch erfüllt von all dem Erlebten und Geschauten. So mein Wochenende, das ich nicht nur verlebt, das ich erlebt habe im tiefsten Innern. Ein solches Wochenende aber gibt mir Kraft, die Unbill des Arbeitslebens leichter zu ertragen und es beseelt mich gleichzeitig mit dem Willen, mitzuhelfen in dem großen Befreiungskampf der arbeitenden Massen aus dem Joch ihrer Unterdrücker, bis einmal die Zeit kommt, wo es jedem arbeitenden Menschen vergönnt ist, das öfteren so köstliche Stunden zu verleben." (943)

Auffallend ist, daß die beim Kino so verurteilte Ersatz- und Ablenkungsfunktion (die Sorgen des Alltags und der Arbeit vergessen) bei den Ausflugs- und Naturerlebnissen als selbstverständlich und legitim angesehen wird. Dies kommt auch in der Beschreibung der Kultur- und Bildungsaktivitäten, die in der sozialistischen Arbeiterbewegung anerkannter und verbreiteter waren, zum Ausdruck.

F.K., N., 25 Jahre:

"Das schönste ist am Montag die Übungsstunde im Volkschor. Da singe ich mir manchmal Ärger und Kummer vom Herzen herunter. Auch freue ich mich darauf, weil ich da mit gleichgesinnten Genossinnen und Genossen zusammen sein darf." (944)

Ein Filzarbeiter:

"Auf dem Gebiet der Arbeiterbewegung ist mein liebstes Betätigungsfeld die Bildungsarbeit. Hier bin ich in der Arbeiterjugend, dem Arbeiterbildungsausschuß, dem städtischen Bildungsamt und als Bibliothekar der Arbeiterbibliothek beschäftigt. Aber auch darüber hinaus bin ich in der Gewerkschaft wie der sozialistischen Partei tätig. Gerade diese Arbeit trägt sehr viel dazu bei, irgendwelche auftauchende Unlustgefühle gegenüber der gewerblichen Arbeit zu beseitigen." (945)

Die Konzentration der Freizeitaktivitäten auf die politische Arbeit, auf die – der Massenkultur entrückte Kultur- und Bildungsarbeit der Partei und Gewerkschaft, brachte die organisierten und politisch aktiven Arbeiter und Arbeiterinnen nicht selten in Gegensatz zu ihren mehr an den Angeboten der Massenkultur orientierten unorganisierten Kollegen und Kolleginnen.

Ein Metallarbeiter:

"Aus meinem Verhältnis zu den Kollegen ergab sich zumeist eine Gegensätzlichkeit, die dann so ausartete, daß man mich meist für einen Sonderling hielt, was aber nicht ausschloß, daß ich das reinste lebende Konversationslexikon abgeben mußte, denn ich konnte mich in keiner Abteilung blicken lassen, ohne daß dieser oder jener eine Frage an mich hatte. Sobald mich die Mädchen durch die Abteilung kommen sahen, verschwanden sofort die Courths-Mahler-Romane und dergleichen, weil sie wußten, daß es eine Gardinenpredigt gab." (946)

Die Politik der 'Gardinenpredigten' dürfte jedoch auf die Dauer wenig erfolgreich und politisierend gewirkt haben, zumal sie die Frage nach den Ursachen, Bedingungen und Funktionen massenkultureller Bedürfnisse, die Frage nach ökonomischen und politischen Interessen der Unterhaltungsindustrie, nach den 'Verantwortlichen' der Bedürfnisproduktion außer Acht ließ.



Kino von Bruno Schönland

Bogenlampen gießen durch die Nacht
Wogen Lichtes. Gierig trinken
Sie die Häuser, daß die Fenster blinken
Wie eine schimmernde Wacht.

Grelle Plakate locken und schreien
Ueber die Straße. Aus dem Gedränge
Einer hastigen, schielenden Menge
Treten Gruppen ins Kino ein.

Fabrikarbeiter, von der Fron
Des Tages müd. Verkäuferinnen,
Nähmädchen, die sich goldne Märchen spinnen
Vom Glück und treuer Liebe Lohn.

Was gibt die straffe Leinwand nicht zu schauen!
Breite Wälder und Prärien,
Büffelherden, die vor flinken Jägern fliehen
Und dunkler Wolken Wetterbrauen.

Und weithin schimmerndes Meer...
Drüher hin,
Den kecksten Sehnsuchtswünschen gleich
Silbermöven blitzen
Und grüne Wellen hoch an Dampferflanken spritzen,
Die stolze Furchen ziehn
In unbekannter Menschen schönes Reich.

Auch Schauerdramen, blutrünstig erlogen
Und süßliche Szenen, den Reichen geweiht,
Die um eine arme Schöne gefreit
Und sie nicht betrogen.

Hübsche Mädchen folgen unverwandt
Den Bildern und saugen ein die Lügen.
Sie lassen sich so gern betäugen
Von dem, was ihre Seele brennt,

Glanztrunken gehn sie zögernd dann nach Haus
Und sehn in dunkler Kammer noch ein Licht,
Das sonnenhell durch ihre Träume bricht...
Der graue Alltag löscht es wieder aus.



Karl Reißing, Literatur-Alphabet-Holzschnitt

29. "Wo hört das Petroleum auf und wo beginnt das Kino?"
 Filmindustrie und Filmarbeiter, Filmgewerkschaft

Mit dieser Frage spielte der Schriftsteller J. Ehrenburg in seinem Roman "Die Traumfabrik" auf das Abhängigkeitsverhältnis von Industrie und Film an. Ehrenbergs literarische Auseinandersetzung mit der Filmindustrie, mit dem Filmpublikum und den in der Filmindustrie Beschäftigten wurde auch in der sozialistischen und gewerkschaftlichen Filmkritik rezipiert, die sich bis Ende der 20er Jahre nur selten mit filmökonomischen und filmpolitischen Fragen befaßt hatte (947). Die Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf die Filmindustrie und die in diesem Bereich Beschäftigten führten dazu, daß Anfang der 30er Jahre der Film auch als Schauplatz wirtschaftlicher und politischer Interessen ins Blickfeld der Arbeiterpresse geriet. A. Schweitzer wies im "Gewerkschafts-Archiv" darauf hin, daß der Film nicht nur als eine Angelegenheit des Vergnügens oder der Kunst betrachtet werden kann. Film und Wirtschaft würden sich zwar nach außen wie "Feuer und Wasser" scheiden, doch auch auf diesem Gebiet kämpften die Unternehmer um die beste Anlagemöglichkeit ihres Kapitals. Dies mache die zunehmende Konzentration der Filmindustrie und ihre Verflechtung mit führenden wirtschaftlichen Unternehmen deutlich, für die der Film "kein käufliches Rühr-mich-nicht-an" mehr darstelle.

Die Filmindustrie sah A. Schweitzer von vier großen Konzernen beherrscht: von der "Universum-Film-AG (Ufa), die unter dem Einfluß von Hugenberg, der Deutschen Bank und der IG Farben stand, von der "Münchner Lichtspielkunst AG" (Emelka), von der "Tera-Film-AG", die aufgrund der Aktienmehrheit von der IG Farben bestimmt würde, und schließlich von der "Nationalfilm AG", die unter amerikanischem Kapitaleinfluß stand (948). Die "Arbeiter-Jugend" sah die monopolartige Macht des Großkapitals nicht zuletzt darin zum Ausdruck kommen, daß die Hugenbergische Ufa mit ihrem 45-Millionen-Kapital weit mehr als 50 Prozent des Gesamtkapitals in der deutschen Filmproduktion beherrschte (949).

Als 1928 Gerüchte, Spekulationen aufkamen, daß Hugenberg bzw. ausländische Interessen die "Emelka" aufkaufen wollten, meldete auch die Reichsregierung ihr Interesse an der Filmgesellschaft an, um so den Monopolbestrebungen der Hugenbergischen Ufa bzw. der weiteren Einflußnahme ausländischer Kräfte entgegenzutreten. Die Beteiligung des Reichs an der Emelka-Film-Gesellschaft wurde vom "Sozialistischen Kulturbund" grundsätzlich begrüßt, da dadurch auf einem "volkserzieherisch wichtigen Gebiet" neue Aufgaben und Verantwortlichkeiten für das Reich geschaffen würden. Der "Sozialistische Kulturbund" erhob die Forderung, daß in den Aufsichtsrat der "Emelka" geeignete Persönlichkeiten aus der Arbeiterschaft mit herangezogen werden sollten (950).

Als im Oktober 1929 neben Vertretern des Reichsinnenministeriums (das unter der Leitung von C. Severing - SPD - stand) auch der Direktor der Arbeiterbank (Dr. Bachen) in den neuen Aufsichtsrat der "Emelka" gewählt wurde, sah W. Münzenberg (KPD) darin ein Zeichen dafür, daß sich nicht nur die Regierung, sondern auch die SPD direkt über ihre Bank an dem Emelka-Unternehmen beteiligt.

"Die Emelka wird auf diese Weise die offiziöse Filmstelle für die Herstellung der schwarzrotgoldenen Filme der derzeitigen deutschen Republik. Damit hat die SPD ihre langbegehrte Filmfabrik erhalten. Mit welchen Erfolgen und wirtschaftlichen Resultaten sie arbeiten wird, bleibt abzuwarten, ihre Produktion wird sich ideologisch dem Leitartikel des 'Vorwärts' anpassen." (951)

Die "Republikanisierung der 'Emelka'" (952) erwies sich jedoch als Fehlschlag. Die "Emelka" war durch die Verkaufsspekulationen so "wertvoll" geworden, daß

ihr Preis 50 % über dem Börsenkurs lag, als der Finanzminister die "Emelka" erwarb, so daß das Reich bereits erhebliche Verluste erlitten hatte, bevor es in das Unternehmen eintrat (953). Nach der Übernahme der Aktienmehrheit durch das Finanzministerium machte das Unternehmen weitere Verluste, das Reich verlor abermals Millionen, bis schließlich die Reichsregierung ihre Anteile an der Emelka-Filmgesellschaft wieder an das Münchner Lichtspielsyndikat verkaufte (954).

Finanzielle Verluste, Konkurse mußten auch andere Filmunternehmen hinnehmen. Die steigenden Herstellungskosten, die Umstellung auf den Tonfilm, die sinkenden Einnahmen der Kinos infolge des Besucherrückgangs in der Zeit der Wirtschaftskrise brachten auch die großen Filmunternehmen an den Rand des Ruins (955).

Die Krise der Filmwirtschaft traf zuallererst die in diesem Industriebereich Beschäftigten, deren materielle und soziale Situation sich zunehmend verschlechterte. Die Zahl der Arbeitslosen und der nur vorübergehend Beschäftigten erhöhte sich ständig.

Ende 1930 wurden durch die Tonfilmumstellung der Filmindustrie etwa 4000 Musiker aus den Lichtspieltheatern verdrängt (956).

1932 beschäftigte die deutsche Filmwirtschaft ca. 45 000 Personen, wobei es drei Gruppen von Filmarbeitern gab: die gewerblichen Arbeitnehmer (Handwerker, Schlosser, Tischler, Elektrotechniker, Beleuchter, Kulissenarbeiter), die kaufmännischen Film-Angestellten (Disponenten, Buchhalter, Prokuristen) und die Künstlergruppe (Filmautoren, Regisseure, Kameralleute, Filmschauspieler, Komparsen). Zwischen den beiden letzten Gruppen stand das Kinopersonal mit seinen Kassierern (957).

Besonders schlimm wirkte sich die wirtschaftliche Krise bei der Hauptkategorie der Künstlergruppe, den Komparsen, aus. In der Filmstadt Berlin gab es 1930 ca. 12 000 Menschen, die ganz oder nur teilweise ihren Lebensunterhalt als Filmkomparsen bestritten bzw. zu bestreiten versuchten (958). Davon erhielten bei guten Aufnahmetagen vielleicht 200 Arbeit. Die Bezahlung betrug pro Tag (8 Stunden) im Durchschnitt 10 Mark (959).

Wie der hoffnungslose Alltag der Arbeitssuche der "Proletarier des Films" an der Filmbörse aussah, beschrieb anschaulich die "Metallarbeiter-Zeitung":

"Allabendlich findet man sich in der staatlichen Komparsenbörse zusammen. Diejenigen, die Winke aus der Industrie haben, wann und wo demnächst aufgenommen wird, kommen ganz früh. Um 8 Uhr abends ist der Saal überfüllt. An die dreihundert sind heute anwesend. Überall aufgemachte Eleganz, Lumpen und Halbschleier, geschminkt und gepudert. Ein Markt der Gesichter und Typen. Männer im besten Alter, Charakterköpfe, Liebhaber, Apachen, Prinzen, Proleten, Mädchenhändler und Heilige. Alles was der Film begehrt. Jedes Alter, jeder Beruf ist vertreten. Männer, Frauen, Kinder - alle haben nur den einen Wunsch: ein paar Mark zu verdienen.

Der Aufnahmeleiter erscheint. Die Frauen richten ihre Haare, zeigen ihre Beine, lachen laut und kokett. Die Männer rücken an ihren Krawatten und zupfen an ihren Bügelfalten. Sie lächeln... um vielleicht 15 Mark zu verdienen. Der Aufnahmeleiter braucht heute nur drei Apachen und drei Heilige." (960)

I. Ehrenberg nannte die Filmstatisten "Schlacke des Lebens", die, wenn sie nicht mehr gebraucht werden, einfach weggefegt werden (961).

"Man kann von Glück reden, wenn man einmal in der Woche darf! Achzig Francs. Fünfzehn Mark. Fünf Dollars. In der Kneipe an der nächsten Ecke ein Stück Rindfleisch und ein Glas Fusel. Und dann der bleischwere Schlaf. Ja, der Film ist eine große Industrie! Hier kommt nichts um. Aus menschlicher Schlacke macht man

Die Kinomusiker drohen mit Streik!

Heute Verhandlungen mit dem Schupverband Deutscher Filmtheater

Die im Deutschen Musiker-Verband organisierten Kinomusiker beschließen heute Nachmittag in einer Versammlung in den Sophien-Sälen mit der Lohnfrage in den Berliner Kinomusikern.

Analog zu dieser Bewegung gibt die Kündigung des zwischen dem Schupverband Deutscher Filmtheater und dem Deutschen Musikerverband für die in den Ufa-Theatern tätigen Kinomusiker abgeschlossenen Tarif-Vertrages durch die Ufa. Dieser Tarif-Vertrag soll nach dem Willen des Schupverbandes Deutscher Filmtheater nur noch bis zum 31. Dezember Gültigkeit haben.

Nach eingehenden Debatten folgte die gestrige Versammlung eine Resolution, in der die Kinomusiker ihrem Entschluß darüber Ausdruck geben, daß der Schupverband Deutscher Filmtheater, der den Tarif-Vertrag zum 31. Dezember schließt, hat, trotz wiederholter Zugaben und entsprechender Mahnungen noch keine Gelegenheit gegeben, einen neuen Vertrag abzuschließen. Weiterhin wird in der Resolution das Verhalten des Schupverbandes Deutscher Filmtheater als eine Verstoßung-Tatistik bezeichnet. Die Resolution bringt dann folgende Forderungen der Kinomusiker:

Nach dem Wichtigen eines Tarif-Vertrages mit der Ufa bzw. mit dem Schupverband Deutscher Filmtheater soll auch mit dem Verband der Musikspieltheater Berlin Brandenburg und den nicht in diesen beiden Verbänden organi-

sierten Musikspieltheatern ein Kollektiv-Vertrag abgeschlossen werden. Zwischen dem Berliner Theaterbesitzer-Verband und den Kinomusikern besteht seit etwa drei Jahren kein Tarif-Vertrag. Die Kinomusiker verlangen im einzelnen, daß die Normalisierungsbedingungen des bisherigen Vertrages, der mit dem Schupverband abgeschlossen war, in den neuen Vertrag mit zu übernehmen sind mit der Abänderung, daß ab sofort ein freier Tag für den ausfallenden Sonntag (bisher wurde alle zehn Tage ein freier Tag gewährt) bewilligt wird. Außerdem sollen mit einem Gehalt von 20 Prozent vergütet werden. Die Verlängerung der Spielzeit über 11 Uhr hinaus wird abgelehnt, da die bisherige Arbeitszeit schon die größten Anforderungen an die Leistungsfähigkeit der Kinomusiker stellt.

Die Kinomusiker hatten bereits vor einiger Zeit den Schlichtungsausschuß angerufen, der sich am Dienstag voriger Woche mit ihren Forderungen zum erstenmal befähigt hat. Heute haben Verhandlungen zwischen den Kinomusikern und dem Schupverband Deutscher Filmtheater über die schwebenden Streitfragen statt.

Der Deutsche Musiker-Verband droht mit der Einleitung sofortiger einschreitender Maßnahmen, z. B. mit Streik, wenn er bis zum 22. Dezember nicht zu einem die Kinomusiker befriedigenden Abkommen mit dem Schupverband Deutscher Filmtheater gelangen sollte.

An das Publikum!

Achtung! Die große Lüge des Tonfilms

Der Tonfilm hält nicht, was er verspricht!

Das Kino soll eine Volkserhebungsmittel sein!

Das Kino soll nach dem Tages-Lauf, schnell und empfinden!

Das Kino soll nach guter Musik leben!

Das Kino soll nach Leistungen guter Arbeiter leben!

Erst das Kino kann berechnen den Wert des Tones!

Nein!!

Der Tonfilm ist ein Gift!

verdirbt Gehör und Augen!

Der Tonfilm ist ein Gift, das die Sinne zerstört!

wirkt nervenzerrüttend!

Nein!!

Kino mit Bühnenschauspiel und Orchester!

ist Entspannung und Erbauung!

Fordert Bühnenschauspiel!

Fordert lebendes Orchester!

Nein!!

Meldet den Tonfilm!

Deutscher Musiker-Verband, Internationaler Arbeiter-Verband

Karl Sehmeyer, Alfred Kasper



hier schöne Filme, Mark, Francis, Filmrollen und lange Abende voller Sehnsucht und Seufzer." (962)

Die steigende Arbeitslosigkeit wirkte sich auch auf die gewerkschaftliche Organisation der beim Film Beschäftigten aus.

Die Filmgewerkschaft, in der ein Teil der Filmarbeitnehmer beschäftigt war, sah sich Ende der 20er Jahre nicht mehr in der Lage, ihre Verpflichtungen gegenüber den Mitgliedern zu erfüllen. Die Mitgliederzahl war von 6 500 auf ca. 1 500 gesunken. Zwischen den wenigen Ortsverwaltungen und der Hauptleitung der Filmgewerkschaft in Berlin, bestand kaum noch ein Zusammenhang. Die Beitragszahlungen an den Bundesvorstand des ADGB und den Ortsausschuß des ADGB in Berlin konnten nicht mehr gezahlt werden. Am 30. April 1930 wurde die Filmgewerkschaft aufgelöst. Da ein zentraler Anschluß der Filmgewerkschaft an eine bestehende größere Gewerkschaft nicht möglich war, wurden die einzelnen Mitglieder der Filmgewerkschaft aufgefordert, in den Gesamtverband (ADGB) überzutreten (963).

Mit der Auflösung der Filmgewerkschaft hatte sich die Interessenvertretung der Filmbeschäftigten weiter zersplittert. Die Autoren, Regisseure, Kameraleute, Filmarchitekten, Filmschauspieler, die gewerblichen Filmarbeitnehmer u.a. hatten Anfang der 30er Jahre alle ihre eigenen selbständigen Verbände. Um einseitigen Anstellungsbedingungen besser entgegenzutreten zu können und generelle Tarifverträge zu erreichen, schlossen sich die Verbände zu einer "Dachorganisation der filmschaffenden Künstler Deutschlands" zusammen, der auf Arbeitgeberseite die "Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie" gegenüberstand (964).

30. "Schützer des Menschen"?

Erneute Auseinandersetzungen um die Filmzensur

"Wir sahen ihn doch" - Antikriegsfilm "Im Westen nichts Neues"

Neben filmökonomischen Fragen rückte Ende der 20er Jahre in der sozialistischen Filmkritik die Auseinandersetzung mit der Filmzensur wieder in den Vordergrund. Anlaß war der Entwurf eines Gesetzes zur Änderung des Lichtspielgesetzes, der im Juni 1929 vom Reichsrat verabschiedet und anschließend dem Reichstag zugestellt wurde (965).

Die Einbringung des Gesetzesentwurfs war vom Reichsinnenministerium (C. Severing, SPD) mit einer einstimmig angenommenen Entschlieûung des Reichstages von 1923 begründet worden, in der von der Reichsregierung ein neues Lichtspielgesetz gefordert worden war, das verschärfte Regelungen gegen Schmutz und Schund enthalten sollte. Der dem Reichstag vorgelegte Gesetzesentwurf enthielt eine Reihe von Veränderungen des bisherigen Lichtspielgesetzes, die auf eine Verschärfung der Filmzensur abzielten: Die Verbotgründe wurden erweitert, ebenso der Wirkungskreis der Zensur und der Kreis der Zensurbefugten; verschärft wurden auch die Strafandrohungen (966).

Die Gesetzesvorlage stieß bei den sozialistischen Kultur- und Filmverantwortlichen auf Unverständnis und Ablehnung, zumal die Sozialdemokratie an der Vorlage des Gesetzes nicht unbeteiligt war, wie der "Klassenkampf" beklagte:

"... es ist nicht zu begreifen, daß Genosse Severing, der im Jahre 1927 bei der Beratung des Etats des Reichsinnenministeriums im Haushaltsausschuß des Reichstages sich scharf gegen die Auswirkung des Schund- und Schmutzgesetzes wandte, jetzt dieses Schundgesetz gegen den Film mit seinem Namen deckt." (967)

Die 8. Reichskonferenz des Verbandes der Sozialistischen Arbeiterjugend Deutschlands sprach sich in einer Erklärung gegen die in dem Gesetzentwurf vorgesehenen Verschärfungen der Filmzensur aus (968). Der "Sozialistische Kulturbund" rief zur Organisierung von Abwehrreaktionen auf. Im Dezember 1929 führte der Kulturbund in Berlin eine Filmkonferenz zum Thema Filmzensur durch, auf der beschlossen wurde, eine ausführliche Denkschrift an die Reichsregierung und den Reichstag zu richten, die sich gegen die neue Novelle aussprechen sollte (969). Die Kritik richtete sich zum einen gegen die neue Bestimmung, nach der Filme künftig auch verboten werden könnten, die das religiöse Empfinden verletzten, zum anderen gegen die Ausdehnung der Zensur auf den verbindenden und begleitenden Text im Gesang und im gesprochenen Wort sowie gegen die Bestimmung, daß alle Erklärungen, die zum Film gegeben wurden, vorher der örtlichen Polizeibehörde zur Genehmigung eingereicht werden mußten (970). Mit diesen Bestimmungen wurde nicht nur die Einführung einer Zensur des gesprochenen Wortes befürchtet, sondern die Erschwerung jeglicher kultureller und politischer Propaganda mit dem Film (971).

Wenn auch in der Ablehnung der Einzelbestimmungen bei den sozialistischen Kultur- und Filmverantwortlichen Einigkeit bestand, so zeigten sich in der grundsätzlichen Beurteilung der Filmzensur und des Lichtspielgesetzes deutliche Differenzen.

H. Wachenheim vertrat die Auffassung, daß die bisherige Praxis der Zensur zwar Gefahren für die freie Meinungsäußerung und die Kunst mit sich gebracht habe, trotzdem dürften Sozialdemokraten die Forderung nach der Freiheit der Meinungsäußerung nicht kritiklos aus dem Liberalismus und der Vorkriegszeit der Sozialdemokratie übernehmen, sondern müßten heute den Staat "zum Schützer des Menschen" anrufen. "Wir können dem heutigen Staat gestatten, was wir der kaiserlichen Verwaltung ablehnten." (972)

Die Kardinalfrage aller Zensur sah H. Wachenheim darin, daß sie das "Seichte, Oberflächliche, Minderwertige" nicht treffe. Der Kitsch- und Schundgefahr könne daher eigentlich nur durch Erziehung, durch "politisch mitreißende und künstlerische Darbietungen" begegnet werden (973).

Da aber heute auf die Filmproduktion kein staatlicher Einfluß bestehe, sei - so die Reichstagsabgeordnete Clara Böhm-Schuch - die Ausübung eines staatlichen Aufsichtsrechts die einzige Möglichkeit einer korrigierenden Einflußnahme. Entscheidend für die Praxis der Ausübung der Zensur sei die Zusammensetzung der Prüfstellen, die Auswahl von geeigneten Persönlichkeiten (974).

H. Schulz vom "Sozialistischen Kulturbund" vertrat dagegen die Auffassung, daß die Gefahr der Filmzensur weniger in der Handhabung als in der Einrichtung der Zensur überhaupt liegt (975). Die Zensur sei leider nach dem Krieg und der Revolution nicht mit "Stumpf und Stiel" beseitigt worden, da die Weimarer Verfassung und das Lichtspielgesetz den Film nicht unter die allgemeine Zensurfreiheit gestellt hätten (976). Dies sei auch mit ein Verschulden der Sozialdemokratie gewesen.

"Wenn bei der Verfassungsberatung in Weimar beim Filmwesen eine Ausnahme gemacht wurde, so habe ich persönlich diese schwache Stunde in Weimar stets sehr bedauert. Wir sind damals aus der allgemeinen Toleranz der Republik heraus den Einflüsterungen von der rechten Seite des Hauses gefolgt, insbesondere auch weil in der unmittelbaren Nachkriegszeit einige Filmproduzenten die neue Freiheit gar zu arg mißbrauchten. Aber die damaligen Gründe für eine Filmzensur sind längst dahin." (977)

Schulz hielt für die Filmkunst wie für alle anderen Künste eine "Zensur der öffentlichen Kritik" für ausreichend (978).

In den weiteren Beratungen des Gesetzentwurfes zur Änderung des Lichtspielge-

setzes versuchte die Sozialdemokratie eine grundsätzliche Ablehnung des Gesetzes zu erreichen, fand dafür jedoch keine Mehrheit im Bildungsausschuß des Reichstages, so daß die sozialdemokratische Fraktion daraufhin durch eine Reihe von Formulierungsänderungen die gefährlichsten Teile des Gesetzes zu beseitigen versuchte (979).

Neben den für die Zensur zuständigen Filmprüfstellen geriet Anfang der 30er Jahre auch die Gutachtertätigkeit der "Bayrischen Lichtbildstelle" und des "Lampe-Ausschusses" ins Schußfeld der sozialistischen Filmkritik und -auseinandersetzung. Beide Behörden hatten die Aufgabe zu prüfen, ob ein Film als künstlerisch wertvoll, als volksbildend und als Lehrfilm anerkannt werden soll oder nicht (980). H. Hieber sah in der Gutachtertätigkeit der beiden Behörden eine Art ästhetischer und pädagogischer Zensur zum Ausdruck kommen, die bisher zu wenig Beachtung gefunden habe, die aber in ihrer Bedeutung und Macht nicht hinter den Filmprüfstellen zurückstehe.

Die Gutachen entschieden nämlich darüber, ob ein Film Steuerermäßigung erhielt (die bei künstlerisch wertvollen Filmen sechs Prozent betrug) oder sogar, (wenn er zum Lehrfilm erklärt wurde) ganz von der Lustbarkeitssteuer befreit wurde (981). Daß die ästhetischen und pädagogischen Beurteilungen nicht frei von politischen Überlegungen waren, machten die Anerkennungsbescheide des nach seinem Vorsitzenden benannten "Lampe-Ausschusses" deutlich.

"Was ist denn nun aber nach Ansicht unseres trefflichen Magisters Lampe 'volksbildend'. Alles hundertprozentig Vaterländische, alles was eines Lakaien Stiefelputzergemüt erfreut: 'Königin Luise', 'Fridericus', 'Nibelungen' - sodann alles, was das 'Stahlbad' verherrlicht: der Hugenbergsche 'Weltkrieg', 'Blockade', 'Geheimnis der U-Deutschland'." (982)

Als nicht volksbildend oder künstlerisch wurden dagegen sozialkritische Filme wie "Cyankali", "Giftgas" bewertet (983).

Der Vorwurf der pädagogischen und ästhetischen Zensur mochte S. Nestriepke vom Volksbühnenverband gegen die Lampe-Ausschüsse nicht gelten lassen. Die Gutachtertätigkeit könne seiner Meinung nach nur sehr bedingt als Zensur bezeichnet werden.

"Das Entscheidende ist, daß die Gutachten der Lampe-Ausschüsse in keinem Falle einen Film verbieten oder seine öffentliche Vorführung unterdrücken können. Ihre Urteile haben nie eine einschränkende, sondern, sofern sie positiv ausfallen, stets nur eine fördernde Wirkung." (984)

Im Unterschied zu H. Hieber vertrat S. Nestriepke die Auffassung, daß die Lampe-Ausschüsse und die Bayrische Lichtbildstelle Anerkennung und Unterstützung verdienten, da sie den Kampf gegen Kitsch und Schund im Film unterstützten. Gerade vom sozialistischen Standpunkt müßte ihr weiterer Ausbau gefordert werden. Diese Forderung schließe Kritik an den jetzigen Arbeitsmethoden und an einzelnen Urteilen nicht aus. Entscheidend sei - wie S. Nestriepke betonte -, dafür zu sorgen, daß sich die Ausschüsse anders zusammensetzen und daß in stärkerem Maße als bisher Vertreter der sozialistischen Arbeiterschaft in die Prüfungsausschüsse berufen werden (985).

Wie weit die Filmprüfstellen und die Lampe-Ausschüsse bereits unter dem Einfluß der Kulturreaktion standen und wie weit Nestriepkes Einschätzung an den Realitäten vorbeiging, wurde an den Auseinandersetzungen um das Verbot des Antikriegsfilmes "Im Westen nichts Neues" deutlich.

Der nach dem gleichnamigen Buch von E.M. Remarque in Amerika gedrehte Tonfilm (Regie L. Milestone) wurde zunächst von der Berliner Prüfstelle zugelassen, nachdem an der amerikanischen Fassung für Deutschland wesentliche Änderungen

vorgenommen worden waren. Einen Tag nach der deutschen Uraufführung des Films in einem Berliner Lichtspieltheater kam es in und vor dem Theater zu Demonstrationen und Störungen durch Nationalsozialisten, die – unter Anleitung des nationalsozialistischen Reichstagsabgeordneten Dr. J. Goebbels – im Kinoraum Stinkbomben warfen, weiße Mäuse und Blindschleichen losließen und auf der Straße Schaufenster einwarfen. Die nationalsozialistischen Kundgebungen und Störversuche wiederholten sich mehrere Tage. Die preußische Polizei setzte größere Kräfte gegen die Kundgebungsteilnehmer ein und trieb sie auseinander. Das preußische Innenministerium wurde aufgefordert, die weitere Vorführung des Films zu untersagen, was von diesem jedoch abgelehnt wurde (986).

Die Regierung von Sachsen, Thüringen, Braunschweig, Bayern und Württemberg beantragte bei der Oberprüfstelle den Widerruf der Zulassung des Films. Als Begründung wurden angeführt: der Film sei eine einseitige Darstellung des Kriegserlebnisses, gefährde Sicherheit und Ordnung und das deutsche Ansehen im Ausland, unterdrücke die sittlichen Kräfte, die hinter dem Krieg ständen, der Film sei außerdem von entsittlichender und verrohender Wirkung (987).

Das Reichsministerium sah in einem Gutachten zu dem Film das Ansehen der Wehrmacht herabgesetzt, da der Film die deutsche Wehrmacht karikiere und lächerlich mache.

Der Sachverständige des Außenministeriums wiederrief seine ursprünglich positive Beurteilung und sah nun in dem Film eine "Steigerung der seelischen Depression" und eine "unmittelbare Gefährdung der sittlichen Ordnung" (988).

Der Sachverständige des Reichsministeriums des Innern sah in dem Film nicht eine Darstellung des deutschen Krieges, sondern der deutschen Niederlage, wodurch der Film auf den deutschen Zuschauer niederdrückend wirke.

Die Oberprüfstelle schloß sich den Einwänden der Regierungen an und verbot den Film wegen 'Gefährdung des deutschen Ansehens'.

"Gerade in dem letzten Aufgebot knabenhafter Gestalten, wie sie die Schlußakte des Bildstreifens zeigen, wird die Niederlage nicht nur vor Augen geführt, sondern auch als schicksalsnotwendig dargestellt. Mit der Würde eines Volkes wäre es nicht vereinbar, wenn es seine eigene Niederlage, noch dazu verfilmt durch eine ausländische Herstellungsfirma, sich vorspielen ließe." (989)

Das Verbot führte zu heftigen Auseinandersetzungen in der Presse und löste in republikanischen, sozialistischen und kommunistischen Kreisen Empörung und Protest aus.

Die sozialdemokratische Reichstagsfraktion brachte am 12.12.1930 eine "Interpellation" ein, in der der Film gegen die Vorwürfe verteidigt wurde und die Gutachten der Regierungsministerien als Zugeständnis an die nationalistische Hetze bezeichnet wurden (990).

Der Bundesausschuß des ADGB wies auf die Bedeutung des Filmverbotes für die Gewerkschaften hin und verabschiedete folgende Protesterklärung:

"Der Bundesausschuß des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes spricht seine Empörung aus über das Verbot des Remarque-Films. Er protestiert entschieden gegen dieses Verbot, das von dem alten militärischen Geist diktiert ist, keineswegs aber von dem Geist der Männer, die an der Front kämpften; er protestiert gegen das Wiederaufleben der Methoden des Obrigkeitsstaates, die Freiheit der eigenen Urteilsbildung zu verhindern. Demgegenüber betont der Bundesausschuß erneut den entschlossenen Willen der organisierten Arbeiterschaft zur Sicherung des Friedens und der demokratischen Volksrechte. Deshalb fordern die Gewerkschaften, daß das Verbot des Films aufgehoben wird." (991)

Um die Haltlosigkeit des Filmverbots für jeden anschaulich zu machen, brachte der ADGB eine verbilligte Organisationsausgabe des Fotofilmbuches "Im Westen nichts Neues" heraus (992).

Unmittelbar nach dem Verbot des Remarque Films wurden von der Oberprüfstelle

Der Kampf um den Remarque-Film.

Vorführung gewaltsam verhindert!

itone.

diecho

r schindl

Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film „Im Westen nichts Neues“ verboten. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden. Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film als „schandhaft“ bezeichnet. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden. Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film als „schandhaft“ bezeichnet. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden.

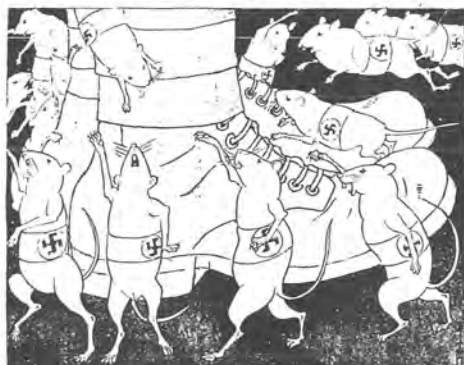
Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film „Im Westen nichts Neues“ verboten. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden. Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film als „schandhaft“ bezeichnet. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden. Die Film- und Theater-Verwaltung hat den Film als „schandhaft“ bezeichnet. Der Film ist als „schandhaft“ bezeichnet worden.

Berlin, 6. Dezember. Während am Donnerstag, wie der „Film-Kurier“ berichtete, der Remarque-Film „Im Westen nichts Neues“ ohne Störung und ohne jede Opposition mit stärksten Eindrücken abrollte, kam es gestern in Berlin in der gesamten Stadt zu wiederholten Protesten und Demonstrationen — eine Art praktischer Demonstration an der Kritik am Remarque-Film, die sich von diesem Werk in zwei Richtungen ausbreitete.

Wir haben Deutsche Al-Berliner Börsen-Schreibblätter — schon Presse ganz Form gegen den gleichen Argumen Frage der Deut charakterisieren. Zu der Darstel was nach den polia geübt, daß die A in Wirklichkeit nu

Göbbels Mäuse-Sieg über Remarque

(Fr. 16. März)



„Ein Skandal an ein politischer Kriegsfilm! Aber wir haben es den Leuten wieder mal gezeigt, was wahres Heldentum ist!“

Im Westen nichts Neues

VON ERICH MARIA REMARQUE
EIN TONFILM IN DEUTSCHER SPRACHE

REGIE: LEWIS MILESTONE

URAUFFÜHRUNG DEZEMBER
IM ZAR PAL



Im Westen nichts Neues

Wir zeigen den Film „Im Westen nichts Neues“ unseren Mitgliedern und deren Angehörigen in der Zeit vom Freitag, dem 26. Juni, bis einschließlich Freitag, 3. Juli 1931, in folgenden Theatern:

Mercedes-Palast, Neukölln, Hermannstr. 217 Flora-Lichtspiele, Landsberger Allee 40-41
Kristall-Palast, Berlin N, Prenenallee 1-6 Union-Theater, Köpenick, Rudower Straße 1
Welt-Kino, Moabit, Alt-Moabit 99 Havel-Lichtspiele, Spandau, Havelstraße 20

vom Mittwoch, dem 1. Juli, bis einschließlich Donnerstag, dem 9. Juli 1931, in

Alhambra-Theater, Berlin N, Müllerstraße 136 Elysium-Theater, NO, Prenzlauer Allee, Ecke
Stella-Palast, Berlin, Köpenicker Straße 12-13 Donsiger Straße
Turma-Palast, Schöneberg, Hauptstraße 144 Alhambra, Charlottenbg., Kurfürstendamm 68

vom Freitag, dem 3. Juli, bis einschließlich Freitag, dem 10. Juli 1931, in

Rivoli-Theater, Bergmannstr. 5-7 Schloßpark-Theater, Weißensee, Berliner Allee 205-206

Der Verkauf der Karten findet täglich von 3 Uhr ab an den Kassen aller obengenannten Theater statt. Karten werden nur gegen Vorlegung eines Mitgliedsausweises der unterzeichneten Organisationen abgegeben.

Allgemeiner Deutscher Gewerkschaftsbund

Allgemeiner freier Angestelltenbund

Allgemeiner Deutscher Beamtenbund

Bezirksausschuß für sozialistische Bildungsarbeit

Deutscher Freidenker-Verband

Volksbühne i.V.

Reichsbanner Schwarze-Kriegs-Gold

Kartell für Arbeitssport und Körperpflege

Reichsbund der Kriegbeschädigten, Kriegsteilnehmer und Kriegerhinterbliebenen

die nationalistischen Propagandafilme "Stahlhelm am Rhein" und das "Flötenkonzert von Sanssouci" freigegeben. Letzterer wurde sogar vom "Lampe-Ausschuß" nicht nur als künstlerisch wertvoll, sondern auch als volksbildend bewertet (993). Gleichzeitig wurde der Kriegsschuldfilm "1914" und der Propagandafilm der SPD "Ins Dritte Reich" verboten (994).

Die sozialistische Arbeiterbewegung sah in den Auseinandersetzungen und Vorfällen um den Remarque-Film nicht nur eine filmpolitische Verschärfung der Situation. Die nationalsozialistischen Proteste gegen den Remarque-Film wurden vielmehr als Versuch der Inszenierung einer "politischen Machtprobe" interpretiert.

Die Organisation der Arbeiterbewegung reagierte darauf mit einer breiten Kampagne gegen "Kulturreaktion und Kriegsgefahr" (995). In Berlin rief das Reichsbanner am 15. Dezember zu mehreren Protestversammlungen auf. Der "Sozialistische Kulturbund" leitete ebenfalls Protestaktionen gegen die zunehmende Kulturreaktion ein (998).

Am 21. Dezember rief die Berliner Sozialdemokratie zu einer Massendemonstration und Massenkundgebung auf, bei der auf den Zusammenhang zwischen Filmverbot und allgemeiner politischer Entwicklung hingewiesen wurde:

"Der Anlaß zur heutigen Demonstration ist das Verbot des Films 'Im Westen nichts Neues'. Das Verbot ist nur ein Symptom für bestimmte politische, militaristische und reaktionäre Strömungen. Die Jugend, die nach dem Kriege herangewachsen ist, soll für jene alte politische Bewegung der militaristischen und kapitalistischen Bestrebungen gewonnen werden, die schließlich zu dem großen Weltkrieg geführt haben. Das ist nur möglich, wenn dieser Jugend der wahre Charakter des Krieges vorenthalten wird. Und darum soll die Jugend nicht wissen, wie der Krieg in Wirklichkeit gewesen ist und welche Wirkungen er ausgeübt hat. Die chauvinistische Demonstrationen der Nationalsozialisten waren keine spontanen Entrüstungen, sie waren eine kalte Mache, von Kräften veranstaltet, die die faschistischen Führer nach ihrem Interesse hin und her schieben." (997)

Im März 1930 brachte die KPD im Reichstag einen Antrag auf Aufhebung des Verbots des Remarque-Films "Im Westen nichts Neues" ein, der jedoch abgelehnt wurde, auch von der sozialdemokratischen Fraktion, was in pazifistischen, aber auch in den eigenen Reihen auf Unverständnis stieß (998).

Die sozialdemokratische Argumentation flüchtete sich dabei in die - in kritischen Situationen übliche - Legalitätstaktik.

Die Ablehnung des Antrages wurde damit begründet, daß der Reichstag darüber keine Entscheidung treffen könne. Die Zulassung und das Verbot von Filmen sei Sache einer Gerichtsstanz. Die Sozialdemokratie habe es stets abgelehnt, gerichtliche Entscheidungen durch parlamentarische Mehrheiten aufheben oder abändern zu lassen.

"Die Demokratie fußt im Gegensatz zur Diktatur auf die Dreiteilung der Gewalten, die da heißen: Gesetzgebung, Rechtsprechung und Verwaltung." (999)

Wenn ein Film verboten sei, könne der Hersteller des Films jederzeit erneut die Zulassung beantragen. Dem Reichstag sei auf dieses Gerichtsverfahren keine Einwirkung eingeräumt (1000).

Um aber keinen Zweifel an ihrem Standpunkt in der Zensurfrage zu lassen, legte die Sozialdemokratie eine Entschließung vor, in der der Reichstag erklären sollte, daß er das Verbot dieses Films sachlich nicht für begründet hält und von der Reichsregierung erwartet, daß sie die Prüfung eines neuen Zulassungsantrages der Herstellerfirma nach Möglichkeit beschleunigt.

Darüber hinaus beantragte die Sozialdemokratie eine Änderung des Lichtspielgesetzes dahingehend, daß Filme, die wie der Remarque-Film wegen Gefährdung der öffentlichen Ruhe und Sicherheit verboten wurden, wenigstens zur Vorführung im geschlossenen Personenkreis zugelassen werden sollen. Mit diesem Antrag soll-

ten die bedenklichen Wirkungen der Filmzensur wenigstens gemildert und "für einige Zeit (die Zeit des gestörten Gleichgewichts) erträglicher" werden (1001). Der Antrag wurde von den Christlich-Sozialen und Volkskonservativen abgelehnt. Das Zentrum stellte den Antrag, aus der Muß- eine Kann-Bestimmung zu machen. Die KPD schloß sich diesem Antrag an (1002).

In der abschließenden Abstimmung wurde der Antrag so angenommen, daß verbotene Filme zur Vorführung vor bestimmten Personenkreisen oder unter beschränkenden Vorführungsbedingungen zugelassen werden können. Im Kampf gegen die Filmverbote war dies freilich kein Erfolg, worauf W. Petzet in seiner Kritik an der Novellierung des Lichtspielgesetzes hinwies:

"Es bleibt ein lächerliches Schauspiel, wenn in der Republik die Republikaner in strenger Abgeschlossenheit Filme nach ihrem Geschmack ansehen dürfen, während die Feinde der Republik in die öffentlichen Vorführungen, z.B. des 'Flötenkonzertes von Sanssouci', ziehen und die Republik eines parteitendenziösen Friedericus-Kult noch mit dem Prädikat 'volksbildend' und einem entsprechenden Steuernachlaß beschränkt."

Immerhin bot sich den Organisationen der Arbeiterbewegung jetzt die Möglichkeit, den Film "Im Westen nichts Neues" in eigenen Veranstaltungen in Lichtspieltheatern vorzuführen und zur Antikriegspropaganda zu nutzen. Nach langen Verhandlungen über Vorführbedingungen, Eintrittspreis, Vorführungsrecht war es dem ADGB und der SPD gelungen, mit der Verleihfirma (Deutsche Universal Film AG) ein entsprechendes Abkommen zu schließen, so daß der Film in allen größeren Städten im Rahmen geschlossener Kinoveranstaltungen gezeigt werden konnte und ein Millionenpublikum erreichte (1004).

Im Rheinland und in Westfalen kam der Film auch unter der Obhut der Volksbühne in die Kinos der größeren und mittleren Städte und lief teilweise wochenlang vor zehntausenden von Besuchern (1005).

Die Organisationen der Arbeiterbewegung durften jedoch den Film auch im Rahmen solcher abgeschlossener Veranstaltungen nicht für ihre Jugendlichen vorführen. Da der Film in Frankreich nicht verboten war, organisierten einige Arbeiter-Jugendgruppen Fahrten nach Straßburg, um den Film dennoch zu sehen, was die "Rote Fahne" (KPD-Mannheim) zu der Bemerkung veranlaßte: "SPD-Bonzen machen Auslandsreisen!" (1006).

In einigen Metallarbeiter-Jugendgruppen wurde als Ersatz für den Film und als gleichzeitige Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus das Buch von Remarque gemeinsam gelesen und besprochen (1007).

Im Herbst (September) 1931 kamen jedoch auch sie in den "Genuß" des Films, da die Oberprüfstelle den Remarque-Film schließlich unbeschränkt freigab, nachdem sich die amerikanische Firma verpflichtet hatte, den Film im Ausland nur in der deutschen Fassung vorzuführen (1008).

31. "Wo bleibt der zweite Mann"? (und die Frau?)

Bildungsarbeit und Krise

Die Mobilisierung gegen die Kulturreaktion konnte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich das politische Kräfteverhältnis Anfang der 30er Jahre weiter zu Ungunsten der Sozialdemokratie und der Gewerkschaften verschoben hatte. 1930 kam es zum Bruch der großen Koalition, der letzten parlamentarischen Regierung.

Bei den Reichstagswahlen im September 1930 verlor die SPD rund 0,6 Millionen Stimmen, während die KPD 1,3 Millionen Stimmen dazu gewann, die NSDAP erhöhte ihren Stimmenanteil von 0,8 auf 6,3 Millionen und wurde zur zweitstärksten Partei (1009).

Die Steigerung der Arbeitslosigkeit (von 1929 1,89 Millionen auf 6,13 Millionen im Jahr 1932) schwächte die Arbeiterorganisation erheblich (1010).

Die Mitgliederzahl des ADGB ging von ca. 5 Millionen im Jahr 1929 auf 3,9 Millionen im Jahr 1932 zurück. 44 % der Mitglieder waren 1932 arbeitslos, 21 % mußten kurzarbeiten (1011).

Gewerkschaften und SPD gelang es nicht, die Jugend und die Arbeitslosen für ihre Politik zu gewinnen. Die geringe organisatorische Einbindung der Jugend (die sich eher in der SAPD, KPD, NSDAP organisierte) spiegelte die Unzufriedenheit der Jugend mit der Politik der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Politik wider. Sie war Ausdruck des Unverständnisses der älteren Funktionäre für die Bedürfnisse und Einstellungen der nachwachsenden Generation, die nicht mehr von Kaiserreich und Weltkrieg geprägt war (1012).

Die Arbeiterorganisationen versuchten dem Rückgang ihres Einfluß- und Wirkungsbereiches durch eine Neubestimmung ihrer Bildungs- und Agitationsarbeit zu begegnen.

H. Frister räumte in der "Sozialistischen Bildung" selbstkritisch ein, daß sich die bisherige Bildungs- und Agitationstätigkeit zu sehr an den praktischen Notwendigkeiten orientiert habe. Mit der Überschätzung praktischer Fähigkeiten und Kenntnisse sei die Theorie ins Hintertreffen geraten, was vielfach eine "Einenkung des geistigen Horizonts der Arbeiterbewegung" und "kleinbürgerliche Lösungen durch Nur-Praktiker" zur Folge gehabt habe (1013).

Die politische Machtverschiebung durch die Krise und die Tatsache, daß Partei und Gewerkschaften an Boden verloren haben, sollte – wie K. Kautsky in der "Leipziger Volkszeitung" betonte – durch die Rückbesinnung auf die Theorie des wissenschaftlichen Sozialismus wettgemacht werden.

"Je mehr die Kleinarbeit uns in Anspruch nimmt und je mehr die politische Situation uns eine Taktik aufzwingt, die unerläßlich, jedoch keineswegs erfreulich ist, umso dringender ist es notwendig, daneben auch die Bedeutung der sozialistischen Theorie und der wissenschaftlichen Begründung unserer hohen Ziele zu betonen und alle Einrichtungen zu fördern, die theoretischer Höherbildung dienen. Namentlich für unser Verhältnis zur Jugend ist es das wichtigste, ihren Wissensdurst zu befriedigen." (1014)

Die verbalen Bekundungen der Partei zur theoretisch-politischen Neubesinnung und zur Rückgewinnung der Jugend standen jedoch im krassen Gegensatz zu dem praktischen Verhalten der Partei gegenüber der kritischen Jugend innerhalb der eigenen Partei, die sich nicht mit den 'Errungenschaften' der Weimarer Republik zufrieden geben wollte, sondern sich eher für die Parole "Republik ist nicht viel – Sozialismus ist unser Ziel" begeisterte (1015).

Auf dem Leipziger Parteitag von 1931, der zu einer Neubestimmung des Verhältnisses der Partei zur Jugend führen sollte, gelang es – wie die "Jungsozialistischen Blätter" berichteten – der Konferenzregie, Wortmeldungen aus dem Kreis der Jungsozialisten gänzlich zu verhindern. Auch die Hinzuziehung eines Gastdelegier-

ten aus der jungsozialistischen Führung zum Leipziger Parteitag wurde entgegen früherer Praxis nicht gestattet (1016).

E. Nölting warf den Jungsozialisten auf dem Parteitag vor, mit der Beschwörung des marxistischen Erbes würden sie "dem Kult des Gestrigen und Vorgestrigen" huldigen und "einer Verwechslung von Politik und soziologischer Lesestunde aus Karl Marx" erliegen (1017).

C. Mierendorff empfand das Fazit von Leipzig denn eher als ein Eingeständnis des Scheiterns der Bemühungen zur Rückgewinnung der Jugend, das er auch in Ollenhauers Referat über "Partei und Jugend" zum Ausdruck kommen sah.

"Aber Ollenhauer sprach ja leider auch nicht als ein Anwalt der Jugend, der bestrebt ist, diesem Parkett von Männern der Tagespolitik die Nöte und Forderungen der Jugend aus der Perspektive der Jugend heraus zu zeigen. Er sprach wie ein Professor, der einem wissenschaftlichen Kongress das Ergebnis seiner Forschungen an einer neuen Krankheit unterbreitet. Sein Referat trug einen Vollbart bis zum Knie, stellte bissig die Galerie der Spötter fest. Auf diese Weise scheint uns das Problem 'Partei und Jugend' bestimmt nicht lösbar." (1018)

Die Forderung nach einer theoretisch-politischen Neubestimmung, wie sie auf dem Leipziger Parteitag lautgeworden war, wurde auch in gewerkschaftlichen Kreisen vertreten. H. Seelbach wies darauf hin, daß der Gewerkschaftsfunktionär im Kampf um eine Neuordnung mehr denn je einen sicheren Standpunkt und eine klare Haltung zu der bisherigen Entwicklung und den zukünftigen Aufgaben und Zielen der Arbeiterbewegung benötige. Es gelte daher auf allen Gebieten das Grundsätzliche wieder zu betonen, wie es in den Anfängen der sozialistischen Bewegung der Fall war. Darüber hinaus komme es darauf an, den Menschen in all seinen Kräften zu erfassen. "Die verstandesmäßige Beeinflussung genügt nicht. Die Bildungsarbeit muß sich auch an die tieferen Kräfte des Gefühls, der Charakters wenden." (1019)

Eine grundsätzliche Neubestimmung der Kultur- und Bildungsarbeit bedeutete dies jedoch nicht. Bereits früher waren diese Forderungen von der sozialistischen Kulturbewegung immer wieder erhoben worden, bevor sie nun im Zeichen der Krise auch Eingang fanden in die offiziellen Stellungnahmen von Partei und Gewerkschaften. Neu war eher die Forderung, Führung und Basis wieder einander näher zu bringen (1020).

Diese Annäherung wurde jedoch weniger als wechselseitiger Lernprozeß begriffen. Im Mittelpunkt stand vielmehr die Vermittlung der Politik der Organisationsführung an die Masse.

"Sie dieses 'Begreifen' zu lehren, die Masse also geistig zur Beurteilung objektiver Tatbestände und zu einer daraus folgenden sachlichen Würdigung der Politik der Organisation auch in schwierigen Situationen zu befähigen, gehört mit zu den wichtigsten Aufgaben der gewerkschaftlichen Bildungsarbeit." (1021)

Um die eigenen Mitglieder zur verstärkten Agitationstätigkeit und zur Werbung neuer Mitglieder anzuspornen, gab die Sozialdemokratie die Parole aus: "Wo bleibt der zweite Mann?" (1022), die in der Partei mit großer Begeisterung aufgenommen wurde (1022). Die Suche nach dem "zweiten Mann" (und die Frau?) machte auch nicht vor dem Kino halt, wie folgende - in der "Arbeiter-Jugend" - veröffentlichte Geschichte zeigt (1023).

Blaukittel wirbt im Kino

Jeden Sonntag um 14.30 Uhr können zwei ehemalige Klassenbrüder zu mir und halten mich zum „Bummel“ ab. Mit guten Wünschen der Mutter ging es die vielen Treppen hinunter auf die Straße. Wir sollten keine Dummheiten machen, hatte die Mutter gesagt. Als ob wir als Flüchtlinge so etwas noch machen. Wir spielten weiter mit unseren engen Lack-schuhen Fußball, noch hingen wir uns an Lustautos. Ja, das macht man wohl als Schuljunge, aber jetzt heißt es aufpassen, daß der Hut, der Anzug und vor allem die Kravatte gut sitzen. Wir waren alle drei Mutter mit unsrer „Schule“, die die Mutter mit viel Mühe und Geschick in Ordnung hielt.

Nachdem wir endlich die Vorstadt hinter uns hatten, standen wir am ersten Kino in der Stadt. Ich wäre am liebsten gleich hineingegangen, so sehr schmerzte meine Fülle. Aber meine Freunde wollten sich erst die Photographien drucken ansehen, ob der Film auch was „taugte“. Besonders gefallen konnten uns die Bilder nicht. Kein bißel Schmutz war da drin, von Akrobatik und Rekord nichts zu sehen. Na — bis zum nächsten Kino war es ja auch nicht mehr weit.

„Freundschaft“ sagte es da neben uns. „Freundschaft“ antwortete der Angeredete zurück. Ein paar Jungs und Mädels im blauen Kittel mit roter Schnur begrüßten sich, als hätten sie wirklich engste Freundschaft geschlossen.

„Von welchem Verein mügen die denn sein?“ dachte ich eben, da sagte mein Freund Huns: „Ne, dies ist ke scheener Film, da gehst mer nicht nein.“

Aber da hättet ihr mal die Jungs und Mädels in den blauen Kitteln sehen sollen. Die Köpfe drehten sich bei seinen Worten wie auf Kommando um und viele Augenpaare sahen uns recht verächtlich an.

Derjenige von den Jungs, der zuerst da war, sagte jetzt zu Huns: „Das ist ein ganz moderner Großfilm, den ihr euch unbedingt ansehen müßt. Der zeigt auch nicht nur ein Leben in Flugzeugen, Autos und Jagden, auf Tennis- und Golfplätzen, sondern auch das Leben der Arbeiter, Deins und mein Leben in engen

Häusern und Höfen, an den Maschinen, die Worte und Dinge schaffen, an denen wir keinen Anteil haben. Wenn ihr diesen Film gesehen habt, den vergesst ihr nicht wieder.“

Wir benahmen uns jetzt, als hätten wir kein Wort von dem Jungs verstanden, und jeder dachte seinen Teil. Was der sagte, war ja eigentlich richtig, aber wir liebten uns doch nicht vorsehnen, in welches Kino wir gehen sollten.

Die Blaukittel (wie wir sie nannten) gingen nun alle hinein und wir überlegten, wohin wir gehen sollten. — Da sagte Erich, der sonst immer als der Geschickteste von uns dreien galt: „Ich möchte mit dem Film doch einmal anschauen, es ist eben mal was anderes.“ Da hättet ihr den Huns sehen sollen; er hatte seinen Mut, der ihm vorhin verlorengegangen war, wiedergelunden und zankte Erich tüchtig aus. So einem „Pack“ gehörten. An einem Sonntag nicht einmal einen Kragen um. Aber Erich sagte jetzt: „Also, geht ihr mit oder nicht? Ich geh!“ Das klang sehr bestimmt. Na, um keinen Krach zu machen und wegen der Hühneraugen, die sich wieder meldeten, war ich für Erichs Vorschlag. Wir lösten dreimal zweites Paket und standen im dunklen Kinoraum. Ein Fräulein führte uns nach vorn und, o Schreck, ich landete neben dem Blaukittel. Der erkannte mich gleich wieder, und als Licht wurde, sagte er sehr freundlich, das wäre aber fein von uns.

Dann erzählte er mir von der Bedeutung des Films; von den Darstellern, die keine Prominenten aus Hollywood seien, sondern einfache Arbeiter und Arbeiterinnen, die großes Talent besäßen und mit ihren Arbeitsgestalten die eindrucksvollsten und geeignetsten Darsteller wären. Ich hörte Worte wie Sozialisation, Kollektivismus, Organisation der Arbeiterschaft usw.

Nun lief der Film und zeigte in vielen Bildern alles das, was uns täglich an Not und Elend zu sehen ist. Aber auch, wie man das alles ändern kann und auch, wie es auf die Anfänge im roten Wien hin, auf die schönen Häuser und Heime, die die Arbeiter dort für billige

Geld haben. Auf einem Bild war ein Auschnitt von einem internationalen Jugendling in Wien. Da waren dieselben Blaukittel zu sehen, wie sie neben mir saßen. Ich wußte jetzt, daß sie sich Sozialistische Arbeiterjugend nannten. Aber daß die schon gefilmt wurde, hätte ich nicht gedacht.

Als der Film beendet war, haben sie alle richtig geklatscht. (Daß sie es vor Begeisterung taten, wurde mir erst später klar.)

Wir gingen nun hinaus und mein Nebenmann erzählte mir, er wäre auch mit in Wien gewesen und seine Gruppe habe noch eine 14tägige Alpenwanderung gemacht. Na, ich kam aus dem Staunen nicht heraus, diese Jungs in der einfachen Kleidung machten solche weiten Reisen, und zwar, wie er mir sagte, für wenig Geld.

Ich hätte mir gern noch mehr erzählen lassen, aber wir waren inzwischen draußen und mußten uns verabschieden. Acht Tage später ging ich zum Fußballplatz. Da stand am Eingang des Platzes mein Nebenmann aus dem Kino und verteilte Flugblätter. Er begrüßte mich freundlich und gab mir ein Flugblatt. Ich steckte es in die Tasche und hatte es beim Fußballspiel bald vergessen. Erst am Abend zu Hause bemerkte ich es wieder und nahm mir Zeit zum Lesen.

Da stand, daß die Jugend, die noch im Wachstum begriffen sei zu lange arbeiten müsse und die jährlichen Ferien zu kurz seien. Ferner war die Not der erwerbslosen Jugend beschrieben, die ihre Kraft ungenutzt vergeuden muß und somit der Familie und dem Staat zur Last falle. Die Arbeiter-Jugend kämpfte für diese Jugend durch die Verwirklichung der Jugendentscheidungen. Sie hieß ihr, so gut es gehe, die nugenblichste, schwerste Zeit durch Spiel, Wandern sowie Vorträge heiterer und ernster Art zu überwinden. Vor allen Dingen zeige sie der Jugend den Weg, den sie gehen müsse, um die heutige Not abzuwenden. Der Weg gehe nicht über Autoritäten und Schlägereien, wie das bei den Nationalsozialisten üblich sei, sondern über eine systematische Schulungs-

arbeit in politischen und wirtschaftlichen Fragen.

Die Arbeiter-Jugend finde interessierte Jugendliche ein, ihre Heimabende zu besuchen, sich Aufklärung über diese wichtigsten Dinge zu holen.

Dann war noch zu lesen, wo und wann die Gruppenabende abgehalten würden. Ich suchte mir die am nächsten liegenden aus und überlegte, ob ich nicht noch hingehen sollte. Der Vater hatte zwar immer gesagt, ich brauche von Politik noch nichts zu wissen. Aber die hatten doch recht, daß die Jugend selbst mithelfen müsse, ihre Lage zu verbessern. (Und drei Tage Friseur im vorigen Jahr waren doch sogar dem Vater nicht ausreichend erschienen.)

Vater und Mutter gaben mir schließlich die Erlaubnis und ich ging voller Erwartung am Donnerstag in die Schule. Man begrüßte mich sehr herzlich, und von ersten, feierlichen Gesichtern, wie ich mirs gedacht hatte, war nichts zu sehen. Nach einem schönen Lied wurde ein Vortrag gehalten. Fragen und Antworten gingen dabei hin und her, so daß ich am Schluß schon allerlei wußte, wenn ich auch nicht alles verstanden hatte.

Auf dem Nachhauseweg versprach ich, wiederzukommen, und mein Versprechen habe ich gehalten. Aus dem einen Besuche sind viele geworden. Es hat v. a. manchen frohen Abend mit Liedern und Rezitationen gegeben, so daß auch der Friseur zu seinem Recht kam. Ich trage längst eine andere Kleidung. Mit dem bequemsten Schulzeug und einem blauen Kittel habe ich schon manche schöne Wanderung gemacht.

Huns kommt nicht mehr, mich abzuholen. Nur Erich, der sich schon immer um Politik ein wenig kümmerte, holt mich noch regelmäßig ab. Er hat sich mit mir als Mitglied aufnehmen lassen und ist heute schon Kassierer. Den ehrenvollen Passen hat er wegen seiner Gewissenhaftigkeit verdient.

Wir lachen noch manchmal, wenn wir an das erste Zusammentreffen mit dem „blauen Kittel“ denken und freuen uns, daß der Jugendgenosse am Kino so offen und ehrlich seine Meinung vertritt.

Ob wir es auch so gut können? Am Willen fehlt es nicht, Freundschaft!

In linkssozialistischen Kreisen wurde diese – auf die Propagierung neuer Werbemethoden und Ideale zielende – Form der Neubestimmung der Bildungs- und Agitationsarbeit als falscher Ansatz der Krisenbewältigung erkannt, der den Menschen, seine Bedürfnisse und Interessen und die kritische Selbstüberprüfung außen vor läßt.

A. Siemsen wies darauf hin, daß die Bildungsarbeit den Einzelnen nicht nur als Objekt, passiv unter dem Einfluß von Flugblättern, Reden, Referaten, Broschüren, Zeitungsartikel etc. sehen dürfe. "Vielmehr muß unser Bemühen sein, in dem Maße, wie wir vom einzelnen Parteimitglied nicht stumme Disziplin und Einschwören auf die Parole, sondern lebendige, tätige und verantwortliche Mitarbeit im Denken und Tun verlangen, ihn durch tätige Anteilnahme zu schulen." (1024) Dem in der Krise festzustellenden Rückzug breiter Schichten der proletarischen Bewegung aus der Politik, der Flucht aus dem Alltag des Klassenkampfes in den Alltag des Einzelnen könne – so A. Gurland – nicht mit einem "Kult des Schlagworts" begegnet werden (1025), sondern erfordere vielmehr ein Eingehen auf die subjektiven Bedürfnisse und Probleme des Alltagslebens und die Entwicklung einer "Politik im 'unpolitischen' Lebensbereich" (1026). Nur so könne verhindert werden, daß sich in der Krise die noch nicht endgültig beseitigte, aus der Entwicklungsperiode übernommene Trägheit mit der Erschütterung und den Untergangsstimmungen der Krisenzeit verhängnisvoll verbindet (1027). Gerade auf dem Gebiet des Alltagslebens, zeige sich, daß in der Arbeiterbewegung Sozialismus keineswegs mit revolutionärer Kultur- und Lebensgestaltung gleichgesetzt werde. Gerade hier komme "der reaktionäre Pferdefuß aller unpolitischen Einstellung" (1028) am deutlichsten zum Ausdruck.

"Wenn sogar der aktive Gewerkschafts- und Parteifunktionär – auch das kommt oft genug vor! – seine sozialistische und gewerkschaftliche Überzeugung nur im Betrieb betätigt und sein Sozialismus aufhört, sobald er nach Hause gekommen ist und seine Arbeitskleidung an den Nagel gehängt hat, so ist das weder Sozialismus noch gewerkschaftliche Überzeugung, sondern das ist ein Benehmen, würdig eines Vorsitzenden jedes deutschnationalen Kriegervereins. Wenn der sozialistische Familienvater in seinen vier Wänden den Herrn und Gebieter herauskehrt, so ist er in der Regel auch ein schlechter Parteigenosse und Gewerkschaftskollege, der nur auf die Gelegenheit wartet, zu etwas mehr Macht und Einfluß zu gelangen, um seine bisherigen Kollegen und Genossen, die ihm ihr Vertrauen entgegengebracht haben, die Unbill entgelten zu lassen, die er zeit seines Lebens im kapitalistischen Betriebe erfahren hat. Ein Haustyran, der seine Frau als Dienstklaavin betrachtet und für den die Kinder nur Objekte des Herumkommandierens sind, ist kein Sozialist, der für sich in Anspruch nehmen dürfte, dem bürgerlichen Klassengegner oder dem rückständigen Kollegen an der Arbeitsstelle geistig überlegen zu sein." (1029)

A. Gurland räumte ein, daß mit der Hinwendung zu Fragen der Lebens- und Kulturgestaltung nicht selten ein Nachlassen der aktiven Anteilnahme am politischen Geschehen verbunden sei. Diese Flucht aus der Politik könne jedoch nicht durch organisatorische Maßnahmen, nicht durch Verstärkung der Momente, die zu dieser Flucht geführt haben, bekämpft werden, sondern nur durch die Politisierung, Aktivierung und Revolutionierung des Alltagslebens.

"Aber gegen diese Depressionen und unpolitischen Stimmungen kann man nicht ankämpfen, indem man sie verächtlich beiseite schiebt. Man kann gegen sie nur ankämpfen, wenn man mit Kraft, Energie und Begeisterung auch in die 'unpolitischen' Sphären des menschlichen Lebens eindringt und das nur scheinbar unpolitische Geschehen in seinem inneren politischen Gehalt den Massen zum Bewußtsein bringt, dieses Geschehen politisiert, aktiviert, revolutioniert." (1030)

Von den Arbeiterorganisationen forderte A. Gurland eine Neubewertung sozialistischer Kultur- und Lebensgestaltung, die nicht mehr als eine nebensächliche Tätig-

keit der Arbeiterbewegung abgetan werden könne, sondern eine zentrale Rolle im Leben der Arbeiterbewegung einnehmen müsse (1031).

Solche alltagssozialistischen Positionen, die die ökonomisch verengte Befreiungsperspektive der kultursozialistischen Bewegung (Mitte der 20er Jahre) aufzubrechen versuchten, ohne den Sozialismus auf eine reine Kulturidee und Ausdruckskultur zu reduzieren, die die Kulturfrage wie die Frauenfrage nicht länger als gesellschaftlichen Nebenwiderspruch einordneten, stellten jedoch in der sozialistischen Bewegung eine Ausnahme dar (1032).

Ansätze davon, wie die Politisierung der Freizeitbedürfnisse und die Stärkung der kulturellen Selbsttätigkeit, wurden im Rahmen des 1930/31 gegründeten "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" aufgegriffen.

32. "Augen auf - unser die Welt" - "Arbeiter-Lichtbild-Bund"

Arbeiterfotografenbewegung, Amateurfilm

Das Fotografieren hatte in den 20er Jahren als Liebhaberei auch in der Arbeiterschaft zunehmende Verbreitung gefunden. Auch in der Arbeiterbewegung gab es zahlreiche Genossen und Genossinnen, die sich in ihrer Freizeit als Fotoamateure betätigten (1033). In erster Linie benutzten sie das Medium Fotografie, um ihre Freizeitaktivitäten, um Natur und Landschaften im Bild festzuhalten - zur Erinnerung und Darstellung gemeinsamer Erlebnisse und Erfahrungen. Um aus diesem "romantischen Touch" der Hobbyfotografie herauszukommen und aus der Fotografie "ein Instrument des Klassenkampfes" zu machen, wurde von einer kleinen Gruppe von "Volk und Zeit"-Mitarbeitern, zu denen auch A. Braune (verantwortlicher Redakteur der SPD-Bildbeilage "Volk und Zeit") gehörte, der Vorschlag gemacht, die Arbeiterfotoamateure organisatorisch-politisch zusammenzufassen.

"Wir haben dann die 'Arbeiter-Foto-Gilden' gegründet, um die junge fotografierende Generation zu einer realistischen Haltung zu erziehen. Denn die Amateure damals schwammen auf der rein romantischen Linie. Das kam noch aus der Arbeiterjugendbewegung, dem Weimarer Jugendtag, der sehr stark durch diese Naturromantik beeinflusst war." (1034)

Mit der Bildung von "Arbeiter-Foto-Gilden" und deren Zusammenfassung im "Arbeiter-Lichtbild-Bund" hofften die "Volk und Zeit"-Mitarbeiter, die ins private zurückgezogenen sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Fotoamateure politisch aktivieren zu können und die zunehmende Beziehungslosigkeit zwischen den Freizeitaktivitäten der Mitglieder und der tagespolitischen Partei- und Gewerkschaftsarbeit aufzubrechen (1035).

Darüber hinaus hoffte man aus den Reihen der "Arbeiter-Foto-Gilden" geeignete Fotografen für die sozialistische Bewegung rekrutieren zu können, die die sozialistische und gewerkschaftliche Presse mit sozialistischem Bildmaterial versorgen sollten.

Die Bedeutung der Bildpropaganda wurde inzwischen auch in sozialdemokratischen Kreisen anerkannt.

"Die sozialistische Presse, vor allem die Illustration, braucht notwendig diese Fotos, um klipp und klar zu zeigen, was ist... Die Presse wird sich dankbar seiner bedienen: die zentrale Presse für grundlegende Dinge, die Gewerkschaftszeitungen für berufszweigliche Interessen, die Arbeitersportpresse für ihre Zwecke; denn das darf man nicht vergessen: ein gutes Foto ist das wirksamste Instrument." (1036)

Die Gründung des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" hatte jedoch auch (partei-)politische Gründe. Sie sollte den "kommunistischen Photogruppen des geschäftigen Herrn Münzenberg eine bessere Organisation der sozialistischen Arbeiter-Photographen" entgegenstellen (1037). Mit dieser Anspielung waren die Arbeiterfotografenzirkel gemeint, die sich 1926 in der "Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands" (VdAFD) zusammengeschlossen hatten. Die Vereinigung gab eine eigene Zeitschrift heraus ("Arbeiterfotograf"), versorgte die "Arbeiter-illustrierte Zeitung" (AIZ) und andere der kommunistischen Bewegung nahestehenden Zeitungen mit Bildmaterial und versuchte, neue fotografische Methoden und Bildformen (Fotomontage, Reportage) zu entwickeln. Das Medium Fotografie wurde als "Waffe im Klassenkampf", als Möglichkeit massenwirksamer Agitation und Propaganda verstanden und benutzt. Bis Ende der 20er Jahre wurden die Foto- und Filmaktivitäten der Arbeiterfotografenbewegung in der sozialistischen Presse kaum wahrgenommen. Sie waren kein Thema politischer und medienkritischer Auseinandersetzung.

Das gleiche gilt für die Filmaktivitäten der KPD-nahen Filmproduktions- und -verleihorganisationen (wie z.B. "Prometheus"). Einige von der "Prometheus" hergestellte Filme (wie "Mutter Krausens Fahrt ins Glück", "Hunger in Waldenburg") waren sogar im "Film- und Lichtbilddienst" der SPD zu finden. Daß sie vom politischen Gegner hergestellt waren, störte offensichtlich niemand, weil es nur Eingeweihte wußten und weil die Filme parteipolitisch neutral blieben und auch die künstlerischen Ansprüche der SPD zufriedenstellten.

Die zunehmende Verschärfung der politischen Auseinandersetzungen zwischen den Arbeiterparteien SPD und KPD und die stärkere Einbindung einiger anfangs politisch neutral ausgerichteter Kulturorganisationen (Volksfilmverband, Arbeiterfotografenvereinigung) in die Politik der KPD führten dazu, daß die Sozialdemokratie ihre Kritik an diesen Kulturorganisationen nicht mehr hinterm Berg hielt, zumal sich Ende der 20er Jahre die "Sozialfaschismus"-Theorie und die "RGO"-Strategie auch in den KPD-nahen, sich aber parteiübergreifend verstehenden Kulturorganisationen durchgesetzt hatten (1038).

Eine inhaltlich-politische oder auf die praktische Kulturarbeit sich beziehende Auseinandersetzung mit der kommunistischen Arbeiterkulturbewegung fand jedoch in der sozialistischen Kulturbewegung kaum statt. Die Auseinandersetzung beschränkte sich weitgehend auf personalisierte Polemiken. Zielscheibe der Kritik war insbesondere Willi Münzenberg, den die "Arbeiter-Jugend" mit folgendem Etikett versah: "Reichstagsabgeordneter und kommunistischer Zeitungskönig, im Nebenamt Sekretär einer Reihe von 'Ligen' und 'Hilfen', die unter harmlosen Namen Bauernfängerei für den Bolschewismus betreiben..." (1039)

Münzenbergs Bemühungen, intellektuelle Persönlichkeiten für die kommunistisch orientierte Kulturbewegung zu gewinnen, sah L. Friedjung in der "Sozialistischen Bildung" als Widerspruch zur sonstigen "Verherrlichung des 'Betriebsarbeiters'". Die Methoden, mit denen bekannte Künstler, Schriftsteller, Filmregisseure für bestimmte Tätigkeiten eingeworben würden, seien im wesentlichen immer dieselben, ebenso Verlauf und Erfolg der kommunistischen Werbeaktivitäten.

"Die Kampagne ist beendet, der intellektuelle Mohr hat seine Schuldigkeit getan, er kommt in die Kartothek, wenn er noch weiter zu verwenden ist, wird in irgendein Komitee gesteckt, das nicht leben und nicht sterben kann, oder aber - er kann gehen. Aber immer bleibt er ein Werkzeug, das man nach belieben benutzt und wegwirft, eine Figur im taktischen Manöver, über dessen Verlauf und Umfang der Apparat bestimmt." (1040)

Eine länger andauernde Verbindung zwischen kommunistischer Arbeiterbewegung

und bürgerlichen Intellektuellen sah L. Friedjung nur dort zustande kommen, wo die Zusammenarbeit "geschäftlichen Erwägungen" entspringe oder wo "Ehrgeiz und unbefriedigtes Geltungsbedürfnis" im Spiele seien.

"Es entsteht dann jener Typ Münzenbergischer Honorarprofessoren, der sich einerseits befleißigt, die Verbindungen mit der bürgerlichen Welt nicht zu verlieren und andererseits alle Möglichkeiten ausprobiert, um sich die für seinen höheren Lebensstil nötigen Mittel zu beschaffen." (1041)

Ein Beispiel für die Ausnutzung bekannter Künstlerpersönlichkeiten sah die "Arbeiter-Jugend" in dem Versuch der kommunistischen Presse Ch. Chaplin als Sympathisant der kommunistischen Bewegung auszugeben.

Unter der Überschrift "Charlie Chaplins Gruß an die Kommunistische Jugend" hatte die "Junge Garde" (Jugendzeitung der KPD) am 13.3.1931 einen Artikel über Ch. Chaplins Besuch in Berlin veröffentlicht, den die "Arbeiter-Jugend" als nicht zu überbietende "Lobhudelei" und "Lüge" bezeichnete:

"Der ganze Schmus war gemacht worden, um ein Telefongespräch Chaplins mit einem Redakteur der 'Jungen Garde', in dem der gefeierte Filmkünstler Grüße und Sympathie für die kommunistische Jugend Deutschlands erklärt haben soll. Zwei Tage später protestierte Charlie Chaplin gegen diese ihm von den Kommunisten angedichtete Sympathiekundgebung. An der ganzen groß aufgemachten Geschichte ist kein wahres Wort. In einem öffentlichen Protest teilte Chaplin mit, daß er während seiner Anwesenheit in Berlin, außer mit einem Freund, kein Telefongespräch geführt hat. Wörtlich heißt es darin: 'Es ist lächerlich, zu behaupten, daß ich seit meiner Ankunft in Berlin eine telephonisches Interview (Gespräch mit Pressevertretern D.R.) gegeben habe; ich habe das nicht getan.'" (1042)

Neben der Funktionalisierung bekannter Persönlichkeiten warf L. Friedjung der kommunistischen Bewegung vor, durch ihre nun auch in der Arbeiterkulturbewegung verfolgten "Spaltungstaktik" die gesamte Arbeiterbewegung zu schwächen und lahmzulegen.

"Die Freidenkerbewegung, die Sportbewegung, der Arbeiterradiobund, die Sänger, die Fußballer, die Schachspieler und die Theatervereine, alle sind getrennt, überall bestehen Parallelorganisationen. Die gegenseitige Unduldsamkeit wächst, der Kampf innerhalb der Klasse lähmt zahlreiche Kräfte, der 'lachende Dritte' ist das Besitzbürgertum, das politisch, wirtschaftlich und kulturell die Reaktion anstrebt." (1043)

Im Bereich des Films und der Fotografie spielten die Auseinandersetzungen um die Spaltung der Arbeiterkulturbewegung nur eine untergeordnete Bedeutung, da hier - im Unterschied zu anderen Kulturbereichen (z.B. Theater, Radio) - die Organisationen der kommunistischen und sozialistischen Arbeiterbewegung von Anfang an getrennte Wege gegangen waren.

Die SPD und KPD hatten ihren jeweils eigenen Filmverleih und -produktionsapparat. Die Bildung einer Filmbesucherorganisation war von der SPD abgelehnt worden, ebenso die Mitarbeit im 1928 gegründeten Volksfilmverband, der sich nach anfänglicher parteipolitischer Neutralität zunehmend an der kommunistischen Bewegung orientierte. Die 1926 gegründete "Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands" verstand sich zwar als Bündnisorganisation, repräsentierte jedoch in erster Linie das Spektrum der kommunistisch orientierten Arbeiterfotografen, denen von sozialdemokratischer Seite erst 1930/31 der "Arbeiter-Lichtbild-Bund" als Gegenorganisation und Sammelbecken der sozialdemokratisch orientierten Arbeiterfotografen entgegengestellt wurde.

Der "Arbeiter-Lichtbild-Bund" wurde als gemeinnütziger, eingetragener Verein, der jede parteipolitische oder religiöse Betätigung ausschloß, am 1. Juli 1930

mit Sitz in Berlin gegründet (1044). Die endgültige Gründung, die Verabschiedung der Satzung und die Berufung eines Bundesvorstandes erfolgte jedoch erst am 18. Januar 1931 durch eine Vertretertagung, bei der Delegierte örtlicher Fotogilden, der Fotogruppen der Naturfreunde, Buchdrucker, Sportler, Vertreter der SPD, des Bildungsverbandes der Buchdrucker, der Nürnberger Reichsleitung des T.V. "Die Naturfreunde" und von Arbeiterbildungsausschüssen vertreten waren (1045).

Der "Arbeiter-Lichtbild-Bund" stellte sich in seiner Satzung folgende Aufgaben:

- "a.) Zusammenschluß aller Werktätigen, welche Foto und Film im Sinne der freien Arbeiterbewegung pflegen.
- b.) die Unterweisung der Mitglieder in allen Zweigen der Lichtbildkunst als Unterhaltungs- und Bildungsmittel in der Freizeit, unter besonderer Berücksichtigung der Bedürfnisse, welche die Arbeiterpresse an ihre Bildberichterstattung stellt.
- c.) Förderung sozialistischer Kulturarbeit durch das Lichtbild gemeinsam mit den Organisationen der freien Arbeiterbewegung.
- d.) Förderung des Verständnisses für die Lichtbildkunst und ihre Bedeutung für den Fortschritt der Arbeiterklasse.
- e.) Veranstaltung von Führungen, Vorträgen, Kursen und Ausstellungen.
- f.) Verbreitung einer Vereinszeitschrift und anderer den Bestrebungen des Bundes dienender Literatur.
- g.) Organisierung des zweckmäßigen Einkaufs für die Mitglieder." (1046)

Der ursprüngliche Satzungsentwurf strebte eine Zusammenfassung bestehender Fotogruppen in den verschiedensten Organisationen im "Arbeiter-Lichtbild-Bund" zu einer Dachorganisation an, sah also unmittelbare oder Einzelm Mitglieder nicht vor.

Diese föderalistische Organisationsstruktur wurde jedoch auf Antrag der Vertreter der Buchdrucker und des Leiters der Fotogruppen in der Reichsleitung des Touristen-Vereins "Die Naturfreunde" zugunsten einer selbständigen Reichsorganisation verändert, deren Aufgabe es sein dürfte, in erster Linie die zahlreichen Organisationen nahestehenden Arbeiterfotografen zu sammeln, die keinerlei oder gar gegnerischen Fotovereinen angehören (1047).

Zum ersten Vorsitzenden des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" wurde der sozialdemokratische Landtagsabgeordnete Paul Franken gewählt. 2. Vorsitzender war Hans Etzkorn (Mitglied der Redaktion "Volk und Zeit", 1. Schriftführer war Wirthgen (vom Bildungsverband der deutschen Buchdrucker), 2. Schriftführer Erich Schindler (Filmgilde Berlin), 1. Kassierer W. Kube (Foto-Gilde), 2. Kassierer Romanschick (Foto-Gilde-Spandau) (1048).

P. Franken wollte die allgemeine Aufgabe des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" nicht reduziert wissen auf die Vermittlung wertvoller Kulturgüter. Dieser müsse vielmehr "durch Weckung und Förderung der kulturellen Eigenarbeit innerhalb der Arbeiterklasse richtungsweisend mitwirken an der Umgestaltung und Neuformung des sozialen und kulturellen Lebens" (1049).

Die kulturelle Eigenarbeit sollte sich dabei nicht mehr mit der Nachahmung und Kopierung bürgerlicher und kleinbürgerlicher Formen begnügen, sondern Ansätze einer neuen Kultur schaffen.

Die besondere Aufgabe des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" sah P. Franken in der Pflege des sozialen Fotos durch die ihm angeschlossenen Fotogruppen.

"Unter Verzicht auf Schönfärberei, aber auch auf Elendsmache, soll das soziale Bild die Wirklichkeit zeigen, wie sie ist. Der Arbeiter-Fotograf soll objektiv das im Bilde festhalten, was ist - das ist eine harte Anklage gegen die bürgerliche

liche Gesellschaft. Über Nachahmung und Kopierung bürgerlicher Fotokunst hinaus will der ALB, daß jeder Arbeiter-Fotograf lernt, die Kamera als Waffe im Befreiungskampf des Proletariats zu verwenden. Zur erfolgreichen Verwendung dieser Waffe ist technische Schulung, die Fähigkeit zu sehen, zu entdecken, zu gestalten, unerlässlich. In der Kollektivarbeit der örtlichen Fotogruppen des ALB hat der Arbeiter-Fotograf Gelegenheit, sich diese Fähigkeiten anzueignen." (1050)

Die Betonung des agitatorisch-politischen und kollektiven Charakters der Fotoarbeit der "Foto-Gilden" war jedoch innerhalb des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" umstritten.

H. Lepère warnte im "Neuen Bild", der Zeitung des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes", davor, die sozialistische Tendenz als künstlerischen Gestaltungsfaktor anzusetzen. Anders sei es mit der Gesinnung, die H. Lepère als Voraussetzung alles Kultur- und Kunschtschaffens bezeichnete. Das von der Gesinnung durchdrungene Produkt könne viel eher überzeugen als die von außen in das Kunstwerk hineingetragene Tendenz, weil es die ganze Persönlichkeit ausstrahle und das ganze vielgestaltige Leben überstrahle (1051).

Vor einer Verengung des Tendenzbegriffes und des Motivgebietes warnte auch H. Sieker.

"Je vielfältiger das Leben in unseren Gruppen pulst, um so besser. Der Naturfotograf und der politische Reporter, der Liebhaber von Sach- und Stillebenaufnahmen (undein Stilleben mit sozialistischer Tendenz wäre noch zu schaffen!) und der Experimentalfotograf, sie alle müssen in den Arbeiterfotogilden Platz und Anregung finden." (1052)

H. Sieker sprach sich auch gegen die zu große Betonung der kollektiven Linie in den "Foto-Gilden" aus. "Unserer Arbeit will reichere Frucht tragen, so meine ich, wenn wir Individualpflege treiben." (1053)

O. Wagner sah dagegen gerade in der kollektiven Arbeitsweise ein Merkmal, das die Arbeiterfotogilden von den anderen Amateurfotografen unterscheidet.

"Unsere Gilden arbeiten kollektivistisch, jeder gibt aus seinem Erfahrungsschatz, und der Erfahrenste leitet die Ansprache, weil er am besten sieht, ob die Unterhaltung nicht ins Uferlose abrutscht. Die Arbeitsgemeinschaft hat sich um ihren Leiter gruppiert, in freiwilliger Unterordnung unter sein Können, das auch von der gesamten Mitgliedschaft bestätigt worden ist." (1054)

Der Anspruch, die "ganze Welt" zum Feld der Arbeiterfotografen zu machen (1055), wurde jedoch kaum eingelöst. Im Mittelpunkt der sozialistischen Lichtbildpflege standen Architektur-, Natur-, Sport- und Aktaufnahmen sowie das Stilleben in verschiedensten Variationen. Themen aus der Arbeitswelt, Probleme der Rationalisierung, der Arbeitslosigkeit, Arbeitskämpfe, politische Auseinandersetzungen blieben weitgehend ausgespart. Von daher war es nicht verwunderlich, daß die mehr kommunistisch orientierten Arbeiterfotografen die Arbeit der "Foto-Gilden" des ALB nur bedingt als Konkurrenz ansahen.

"Wir überlassen Euch neidlos den freien Körper der Geliebten, Wald, Wiese, Gewitterwolken und alles was dazugehört. Wir überlassen Euch aber nicht die Scharen junger kampferfüllter Arbeiter. Sie gehören zu uns in die Reihen der Vereinigung der Arbeiter-Fotografen, die nur einen Weg und ein Ziel kennen: Mit der Waffe der Kamera zu helfen, diese Welt zu zertrümmern, um die Welt der Herrschaft aller Schaffenden zu errichten." (1056)

Die "Foto-Gilden" des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" verstanden die Fotografie weniger als Agitations- und Propagandamittel oder als Möglichkeit, in soziale und politische Auseinandersetzungen unmittelbar einzugreifen. Die fotografische Arbeit wurde von ihnen als Kultur- und Erziehungsmittel begriffen.

"Den Menschen sehen zu lehren, ihn frei zu machen von den Scheuklappen, die die bürgerliche Kultur ihm angelegt hat und die ihn hindern, die Dinge der Umwelt real zu sehen, die ihn glauben lassen, daß die bürgerliche Kultur auch für ihn ein Gedeck aufgelegt hat." (1057)

Anknüpfend an die Entwicklung der "Neuen Sachlichkeit", den fotokünstlerischen Experimenten des Bauhauses sollten die Arbeiterfotografen zu einem neuen Sehen und zum experimentellen Umgang mit der Fotografie erzogen werden. Was das praktisch bedeutete, schildert H. Braune:

"Man fotografierte nicht mehr das, was man unter dem Normalbegriff eines Objektes verstehen könnte, etwa einen Telefonapparat von vorn, so wie man ihn sieht. Vielmehr ging es jetzt darum, jeden Gegenstand neu zu entdecken. Und das kann man natürlich dadurch schaffen, daß man die Dinge aus einer neuen Perspektive sieht, um sie dadurch neu zu erkennen." (1058)

Die neuen Sehweisen und Gestaltungsformen wurden jedoch selten inhalts- und funktionsbezogen, aus konkreten Zusammenhängen entwickelt. Der Bruch mit der "Bauchnabelfotografie" geriet häufig zum formalistischen Prinzip, die neuen Perspektiven wurden den Ereignissen, Gegenständen einfach übergestülpt (1059).

Neben der Fotografie wandte sich der "Arbeiter-Lichtbild-Bund" auch dem Film zu.

Erklärtes Ziel war es zu einer sozialistischen Filmproduktion und zu einer Organisation des Verbrauches sozialistischer Filme zu kommen. Nur so könne die Arbeiterklasse maßgebenden Einfluß aus dem Gebiet des Films gewinnen, betonte der Vorsitzende des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes", Paul Franken.

Um diese Aufgaben erfüllen zu können, mußten die Arbeiterfotografen in den "Foto-Gilden" dahin gebracht werden, daß sie nicht nur fotografieren, sondern auch die Filmkamera "als Waffe" benutzen (1060).

Zur überregionalen Koordinierung und Organisation der Filmarbeit wurde im "Arbeiter-Lichtbild-Bund" eine Filmkommission eingerichtet, der M. M. Harder (Leiterin des "Film- und Lichtbilddienstes", Bernau (Dessau), H. Braune (Hamburg), K. Fladrich und E. Schindler (Berlin) angehörten (1061).

M.M. Harder trat 1932 von ihrem Amt zurück. Eine Neubesetzung der Filmstelle im Bundesvorstand wurde nicht mehr vorgenommen, da die SPD aufgrund der "Notverordnung über die Zensur" keine weiteren Filme mehr herausbrachte (1062).

In der Praxis des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" spielte der Film jedoch nur eine geringe Rolle. Das "Neue Bild" und "Der freie Lichtbildner" veröffentlichte einzelne Artikel zur Filmzensur und zur praktischen Filmarbeit, brachten Hinweise zur Entwicklung des Schmalfilms (1063). Bei öffentlichen Veranstaltungen des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" wurden zum Teil auch Filme eingesetzt. Während des zweiten Bundestages am 21. und 22.1.1933 fand auch eine Abendveranstaltung "Für den künstlerischen Film" statt, bei der P. Franken über die Möglichkeiten der Einflußnahme auf die Filmproduktion referierte (1064).

Die Hoffnung, daß aus einer kleinen Schar von Arbeiterfilm- und Fotoamateuren "die Keimzelle zu etwas Großem" (1065) werden könne, daß mit der Entwicklung der Schmalfilmtechnik jeder kleine Verein, jede kleine Ortsgruppe selber Filme herstellen könne und damit der Weg zu einer neuen Propaganda frei werde, erfüllte sich jedoch nicht. Zu spät hatte die sozialistische Kulturbewegung die Bedeutung der selbsttätigen Filmamateurarbeit erkannt, zu wenig wurde sie gefördert.

Dabei konnte die Amateurfilmbewegung Anfang der 30er Jahre schon auf eine gewisse Tradition zurückblicken.

Mit der Einführung des billigeren und handlicheren 16 mm und 9,5 mm Schmal-

filmsystems in den 20er Jahren war das Hobby-Filmen nicht mehr nur Privileg des Großbürgertums, sondern ermöglichte es auch den finanziell Schwächeren, den "Kinosport", wie er jetzt genannt wurde, zu betreiben. Im Zuge der Mitte der 20er Jahre populär gewordenen Kino-Kultur begannen auch die Mittelschichten sich für die Filmerei zu interessieren (1066). Kaufleute, Akademiker und Handwerksmeister kauften sich eigene Kameras. In Frankfurt bildete sich 1926 ein "Film-Amateur-Club", dessen Mitglieder sich bei der Herstellung und Verbreitung ihrer Filme und bei der Lösung technischer und theoretischer Probleme gegenseitig unterstützten.

Auch die Filmindustrie hatte ein Interesse an der Entwicklung und Zusammenfassung der Filmaktivitäten der Amateure.

Der geschäftsführende Vorsitzende der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft, Dr. Joachim Großmann, gründete 1927 in Berlin den "Bund der Filmamateure" (BdFA), der sich das "Schaffen eines weitverbreiteten Filmsports und seiner kulturell wertvollen Entwicklung" zum Ziel setzte.

Ende 1928 waren dem BdFA 200 Filmamateure beigetreten. Ab 1929 gab der "Bund für Filmamateure" auch eine eigene Zeitschrift, "Der Filmamateur", heraus, die neben die bereits schon länger bestehenden Filmzeitschriften "Filmtechnik" und "Film für Alle" trat, die sich ebenfalls mit Fragen des Amateurfilms befaßten (1067).

Auch bekannte Filmregisseure hatten ihre Hoffnungen in die Amateurfilmbewegung gesetzt.

1928 veröffentlichte die Zeitschrift "Film für Alle" auf ihrer Titelseite einen Beitrag des Dokumentarfilmers P. Flaherty, der eine "Hommage" an die Zukunft des Filmamateurs darstellte.

"Die Hoffnung der Filmkunst ist der Amateur. Denn die Filmindustrie darf künstlerische Experimente nur in sehr beschränktem Maße wagen. Die Produktionskosten sind dazu zu hoch. Der Amateur arbeitet aus Liebhaberei. Seine Augen sind sehend, sein Herz ist unbeschwert von kommerziellen Erwägungen. Und deshalb kann er dem Wesen der Sache manchmal näherrücken, als jene, die davon leben müssen. Es gibt Beispiele dafür auf allen Gebieten. Ich bin überzeugt, daß auch in der Filmkunst vom Amateur entscheidende Impulse ausgehen werden. Die technische Ausrüstung für den Filmliebhaber ist heute so leistungsfähig wie die professionellen Apparate. Aber sie ist noch zu kostspielig. Sie muß so billig werden, daß sie jedermann zugänglich ist, der sich damit befassen will - sie wird es werden. Damit wird die Grundlage einer großen Entwicklung gegeben sein." (1068)

Flahertys Hoffnung in den Filmamateure konnte sich jedoch nicht auf eine bereits existierende Amateurfilmbewegung gründen, die sich als politisch-ästhetische Gegenbewegung zum kommerziellen Film verstand.

Filmaktivitäten in Richtung eines unabhängigen, sozialkritischen Amateurfilms waren selten.

1930 drehte die konstruktivistische Malerin und Graphikerin Ella Bergmann-Michel, die Mitglied der "Arbeitsgemeinschaft Film" im "Bund des Neue Frankfurt" war, ihren ersten Film über ein Altersheim in Frankfurt mit dem Titel "Wo wohnen alte Leute?" Ihr zweiter - 1932 entstandener - Film "Erwerbslose kochen für Erwerbslose" stand im Dienst der Frankfurter Volksküchenbewegung. Er wurde abends in Frankfurt an der Hauptwache vorgeführt und sollte die Passanten und Einkaufenden zu Spenden bewegen.

Mit der Jahrmarkt- und Wanderhändlerwelt, mit dem illegalen Straßenverkauf in Frankfurt beschäftigte sich E. Bergmann-Michel in ihrem dritten Film "Fliegende Händler" (1069).

Die Mehrzahl der meist in bürgerlichen Verhältnissen lebenden Filmamateure verstand das Filmen jedoch als privates 'unpolitisches' Freizeit hobby, das die

Sorgen des Alltags vergessen ließ und etwas schuf, worauf sie stolz sein konnten. Familie und Natur waren bevorzugtes Motiv der Amateurfilmer, aber auch die Welt der Großstadt mit ihren Straßen, die Arbeit im eigenen Betrieb, die Darstellung des privaten Wohlstands wurden gefilmt (1070).

Befreit von Handkurbel und Stativ betätigten sich Ende der 20er Jahre die Filmliebhaber zunehmend auch als Filmchronisten.

"Sie halten die Stadt in der Bewegung fest. Ein Bierwagen rollt ins Bild, der Kamerablick verfolgt zwei elegante Damen, eine Dampfmaschine wühlt sich in die Erde: typische Bilder jener Zeit. Der Filmamateur will Augenblicke festhalten. Er sammelt als Privatmann Ereignisse am Straßenrand, hebt sie auf und bewahrt sie für den Hausgebrauch. Das Familienkino wird um ein paar Ansichten reicher. Sie zeigen eine Außenwelt, den Standort des trauten Heims. Der Filmamateur verläßt in seiner Freizeit das Haus, die Kamera ersetzt den Spazierstock." (1071)

Im Sinne eines (zuweilen zur Anklage erhobenen) Spazierstocks wurde die Schmalfilmkamera zunächst auch von den proletarischen Filmamateuren benutzt, die sich Ende der 20er Jahre im Rahmen der Arbeiter-Fotografenbewegung zu Filmgruppen zusammentaten.

E. Rinka, ehemaliger Reichssekretär der Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands erinnert sich an die ersten Filmversuche 1927/28 in Leipzig und Berlin:

"Die Leipziger Arbeiterfotografen-Gruppe filmte zuerst. Die haben Filme gemacht wie 'Einweihung eines Naturfreundehauses', 'Wandernde Berge' (damit waren die Dünen gemeint) und 'Baden, Baden' - damit haben sie die Badeverhältnisse in den Leipziger Badeanstalten den Badegelegenheiten in guten Häusern gegenübergestellt.

Dann gründeten wir in Berlin eine Filmgruppe. Wir haben den Karl Tölle zum Leiter der Filmgruppe gemacht. Der kam aus den Kreisen des Kleinbürgertums, hatte aber ein starkes künstlerisches Feingefühl. Der erste Film hatte das Thema 'Sport und Freiheit', weil die ja erst üben mußten. Unsere erste Filmkamera dazu bekamen wir so: Der Werbeleiter von Siemens war uns sehr zugetan und Siemens baute damals eine Schmalfilmkamera. Wir haben ihn angehaun und er hat uns offiziell eine Schmalfilmkamera zur Verfügung gestellt. Er hat mir aber zugesagt, daß die uns gehört. Ich habe mir dann selbst die Kamera genommen, und dann sind wir losgezogen an einem Sonntag mit so einer Wandergruppe 'Fichte' hieß die.

Da habe ich dann das erste Mal gefilmt. Die Beine, wie sie marschieren, und dann erst die ganze Gruppe. Wir sind an einen Kanal gekommen, da war ein Schiffer mit seiner Zille und er hat mit einer Stange den Kahn vom Ufer gedrückt und davor waren zwei Frauen, die die Zille gezogen haben, denn die hatten keinen Motor. Die Jungs von der 'Fichte' waren natürlich sofort dahin und haben den Frauen geholfen zu ziehen. Ich filmte das. In dem Moment ziehen die so, daß der Strick reißt und der ganze Verein fliegt um. So begann bei uns die Filmarbeit." (1072)

Die Frage "Können Arbeiter filmen", die K. Tölle in der Zeitschrift "Arbeiterfotograf" stellte (1073), wurde bald zur Forderung: "Arbeiter, dreht Filme" - "Gründet Filmgruppen!" (1074). K. Tölle wies darauf hin, daß die Kosten beim Film nicht höher sind als beim Fotografieren, wenn sich mehrere zusammenschließen. Die Möglichkeit, planmäßig organisierte sozialistische Arbeit zu leisten, sei gerade bei den Filmgruppen gegeben. Von der Herstellung des Manuskriptes bis zur Aufnahme biete sich hier die Möglichkeit praktischer Kollektivarbeit. Von hier aus könnten Brücken geschlagen werden zu allen Zweigen der Arbeiterbewegung, die sowohl als Auftraggeber wie auch als Abnehmer der

Filme in Frage kämen (1075).

Die der Arbeiterfotografenbewegung angehörenden Filmamateure wandten sich denn auch bald der Dokumentation politischer Ereignisse und Veranstaltungen der Arbeiterbewegung zu.

Die Leipziger Gruppe, deren Filme auch in der sozialdemokratischen Presse wohlwollend aufgenommen wurden, filmte ein Parteifest der SPD und ein Treffen des Roten Frontkämpferbundes (1076).

Mit kleinen beweglichen Handkameras aus Dachluken und hinter Straßenbarrikaden wurden in Berlin die Demonstranten am 1. Mai 1929 und das brutale Vorgehen der Polizei gefilmt. Die Aufnahmen wurden dann von dem professionellen Filmregisseur Phil Jutzi zu dem Film "Blutmai" zusammengestellt (1077).

Trotz der frühen Versuche in Leipzig und Berlin kam die Filmpraxis der Arbeiterfotografen über erste Ansätze nicht hinaus.

Daran konnte auch die 1931 in der KPD-nahen Zeitschrift "Arbeiterbühne und Film" geforderte "Agitpropisierung des proletarischen Films" nichts ändern, die auf die Gründung von Filmagitpropgruppen abzielte, die nicht nur Aufnahmen von Demonstrationen, sondern auch Reportagen aus den Betrieben und vom Lande und größere Montagefilme schaffen sollten (1078).

Mit der Orientierung der Filmarbeit am Konzept der Agitation und Propaganda trat das private, subjektive Moment hinter dem politischen Auftrag zurück.

Die Möglichkeit, mit Hilfe des Mediums Film an den Alltagserfahrungen anzusetzen und politisches Bewußtsein zu entwickeln, geriet dabei aus dem Blick, bzw. kam erst gar nicht ins Blickfeld. Überlegungen und Anregungen wie Alltagsinteressen und politische Kampferfahrungen in Beziehung gebracht und wie die Filmarbeit auf den gesamten Arbeits- und Lebenszusammenhang ausgerichtet werden könnten, gab es kaum. Auch nicht in der sozialistischen Filmbewegung.

Vereinzelte war zwar auch von sozialdemokratischer Seite Ende der 20er Jahre auf die Bedeutung einer sich außerhalb der Filmindustrie organisierenden selbsttätigen Filmarbeit hingewiesen worden.

1928 veröffentlichte das "Hamburger Echo" eine kurze Notiz über einen englischen Arbeiterfilm: "Der erste Film, den ein Arbeiter drehte." Der englische Arbeiter Paul Fleet hatte sich eine Filmkamera erspart und damit im Bergwerk von Blaenarfon in Wales einen 2 500 Fuß langen Film hergestellt. Sämtliche Rollen in dem Film wurden von Bergarbeitern dargestellt (1079).

"Die Revolution kommt von draußen". Diese an den Filmnachwuchs geknüpfte Hoffnung formulierte 1929 L. Holland, ebenfalls im "Hamburger Echo". "Wir brauchen außerhalb der Industrie neue Geister, die Ideen, Mut und höhere Ziele haben; denn filmische Ideen lassen sich auch außerhalb der Ateliers der Produktionsmagnaten verwirklichen." (1080)

Zwei Jahre zuvor hatte L. Holland im "Bildwart" bereits auf die Bedeutung der Filmamateurbewegung hingewiesen.

"Daß sie in ihren Filmen jedoch auf die im Lichtspielhaus gezeigte große Ausstattung und kostspielige Aufmachung verzichten müssen und im Gegensatz dazu im künstlerisch Formalen wie im Technischen einfacher vorzugehen gezwungen sind, ist eine Tatsache, in der aber gerade der Reiz liegt, mit den eigenen geringen Mitteln in der Wirkung Gleich-, wenn nicht sogar Höherwertiges zu schaffen. Denn daß man wertvolle Filme auch ohne bühnenhafte pompöse äußerliche Ausstattung, rein aus dem Filmgesetzlchen, den Ausdrucksmöglichkeiten und -bewegungen in Natur, heraus müßte schaffen können, ist eine gewisse Hoffnung, die außerhalb der im großen ganzen nur auf Konjunktur hinarbeitenden Industrie fruchtbarer zu werden scheint als innerhalb." (1081)

Den Weg zur Verbreitung der Amateurbewegung sah L. Holland in der Schaffung einer Vereinigung von Amateurfilmern, hinter der die "heimische Apparateindustrie" stehen sollte, die durch das Zurverfügungstellen von Filmapparaten, Filmmaterialien und Fachleuten die Erlernung der technischen Grundlagen und Voraussetzungen erst ermögliche (1082).

Die sozialistische Kulturbewegung ging jedoch einen anderen Weg. Die Organisation der Foto- und Filmamateure wurde zunächst den bürgerlich und kommunistisch orientierten Film- und Fotoverbänden und Vereinigungen überlassen. Erst Anfang der 30er Jahre, zu einer Zeit als die Kultur- und Filmaktivitäten von SPD und Gewerkschaften ihren Höhepunkt bereits überschritten hatten, begann die sozialistische Kulturbewegung mit der Gründung des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" den Film als "Tagebuch des modernen Menschen" (1083) zu entdecken und sich intensiver um die Foto- und Filmamateure zu kümmern, versuchte sie unabhängig von der Filmindustrie und getrennt von den gegnerischen (bürgerlichen wie kommunistischen Verbänden zu organisieren.

"Können unsere Gruppen filmen?" Diese Frage stellte sich nun auch das "Neue Bild", die Zeitschrift des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" (1084). E. Schindler beantwortete sie mit einem eindeutigen Ja und verwies dabei auf das Berliner Beispiel.

Die Berliner Fotogilde gehörte zu den wenigen Gruppen im "Arbeiter-Lichtbild-Bund", die auf dem 16 mm Schmalfilmbereich aktiv wurden und über eine eigene Filmabteilung verfügten. 1930 führte die Filmabteilung, die unter der Leitung von Erich Schindler vom Verband der Nahrungsmittel- und Getränkearbeiter stand, erstmals einen Anfänger-Kursus für Film-Amateure durch, der technische, theoretische und praktische Aspekte der Filmarbeit zu verbinden suchte und mit der Herstellung eines Reportage-Kurzfilms abschloß. Der Kurs wurde unterstützt vom "Film- und Lichtbilddienst". Mehr als die Hälfte der Teilnehmer waren von den Film- und Lichtbildabteilungen der Gewerkschaften delegiert. SPD und Filmgilde Berlin stellten die restlichen Teilnehmer.

Zum Ablauf des Filmkurses, der weitgehend technisch ausgerichtet war und die in der industriellen Filmarbeit übliche Arbeitsteilung nicht in Frage stellte, schrieb E. Schindler, Leiter des Kurses, im "Neuen Bild":

"Theoretische Ausführungen wechselten mit technischen Demonstrationen, Filmvorführungen verschiedenster Art zeigten das fertige Objekt unseres Strebens in all seinen technischen und dramaturgischen Vorzügen und Mängeln. Diskussionen befruchteten die Kenntnis und Erkenntnis aufs tiefste. Nun wickelte sich die Kursarbeit nicht etwa glatt ab. Schwierigkeiten gab es z.B. bei der Einteilung der Kursteilnehmer für die verschiedenen Handreichungen. Alle wollten alles wissen. Aber wenn man bei der Aufnahme ist, merkt man plötzlich, daß man nicht alles machen kann. Es galt also die Arbeitsteilung vorzunehmen in Dramaturg, Regisseur, Operateur, Aufnahmeleiter usw. Aber auch das ging zu aller Zufriedenheit vorbei und wir drehten zum Schluß selbst einen Film. Wir waren also beim wichtigsten Punkt des Kurses angelangt. Hier kann man erst erkennen, ob man alles richtig aufgefaßt hat, was man vergessen hat, und was man überhaupt nicht gelernt hat." (1085)

1931 bildete sich in der Berliner Fotogilde auch eine kontinuierlich arbeitende Schmalfilmgruppe unter der Leitung von K. Fladrich. Am Anfang der Eigenproduktion stand ein Film über einen Jugendtag der Freigewerkschaftlichen Jugend in Berlin, der zu einem vollen Erfolg wurde. Die Jugendgruppen warteten auf neue Filme, die Schmalfilmgruppe bekam von einzelnen Gewerkschaftsverbänden weitere Aufträge, veranstaltete Ausstellungen über ihre Geräte und Filme, organisierte Filmvorführungen und bot ihre Filme, die teils werbenden, teils aufklären-

Winke für den sozialen Filmreporter

Es gibt viele Wege, um ein Geschehen bildmäßig auszudrücken, und jeder macht es eben anders, erlernen kann man das nicht, sondern „Wer es nicht fühlt, der wird es nie erlangen“. Aber für die rein bildmäßige Seite der Reportage gibt es sicher eine Reihe von Regeln, die von weitgehender Gültigkeit sind:

Prüfe stets vorher deine Apparate, denn durch Versagen ging manche schöne, sogar nicht wiederholbare Einstellung verloren.

Sei dir schon vor der Aufnahme über die Belichtungsverhältnisse und die Entfernung im klaren, denn durch den Zeitverlust durch die Einstellung bei der Aufnahme verpaßt du oft die Gelegenheit eines günstigen Moments.

Arbeite geräuschlos, denn Zurufe und Geräusche beeinflussen den Menschen, den du vor der Kamera hast und machen ihn kopscheu.

Darum arbeite immer unbeobachtet, denn die Gelegenheitsaufnahmen sind immer die besten, weil Menschen, die dich beobachten, in den Apparat sehen und das wirkt unnatürlich und unschön. Fühlen sie sich auch nur beobachtet, so werden die Aufnahmen eckig und ungenau.

Sei dir über Bildausschnitt und Bewegungsspielraum, soweit es möglich ist, vorher im klaren. Denn nichts wirkt unschöner, als wenn die Person, die du filmst, aus dem Bildfenster heraus wächst oder aus dem Schärfereich tritt.

Wechsle deinen Blickpunkt, denn nichts wirkt langweiliger, als daß die Einstellung meterweise die gleiche bleibt.

Greife dir Gegenstände durch die Großaufnahme heraus, denn dadurch konzentriert du das Interesse des Betrachters auf diesen Gegenstand, den du später wieder im Gesamtbild eingefügt zeigen kannst.

Wechsle die Blickrichtung, denn eine Einstellung mit veränderter Blickrichtung belebt die Perspektive. Mache aber nicht überall Einstellungen von schräg oben oder von schräg unten, sondern nur dort, wo sie sinngemäß hingehören.

Benutze das Mittel der Wiederholung, denn nichts wirkt eindringlicher als immer dieselbe wiederholte Bewegung an Stelle eines in die Bildfolge eingeschnittenen Textes.

Vergiß nicht, daß der Film Bewegung ist, unbewegte Gegenstände soll man nicht filmen.

Benutze auch die Bewegung der Aufnahmekamera (entfesselte Kamera) um die Bewegungsrichtung eines anderen Vorgangs zu unterstreichen.

Sei vor allem ruhig und besonnen, denn Aufregtheit beeinflusst deine Arbeit ungünstig und macht dich zum Filmreporter unbrauchbar.

Freigewerkschaftl. Jugendzentrale (Fotogruppe) Unterrichtsschul Berlin des DFGH, Berlin SO 10, Langelier 24-26

Örtliche Fotogliden und Vertrauensleute

Vorleseberichte werden nur insoweit hier veröffentlicht, als sie auch für die allgemeine Wissenswertes enthalten.

Abschreiben: H. Hochstet, Elisabethstr. 6.

Groß-Berlin Vorsitzender: Theo Gerson, Berlin SO 26, Graefestr. 7a
Kassierer: Georg Mische, Redaktion des „Vorwärts“, Berlin SW 68
Lindenstr. 2. Filmabteilung: Leiter Erich Schindler, Verband der Nahrungs-
mittel- und Getränkearbeiter, Berlin NW 40, Reichstagsufer 3.
Wo arbeiten Freitags, 20 Uhr, im eigenen Atelier, Friedrichstr. 237,
H. Hofbühne.

Amateur-Film-Gruppe, Anfänger-Kursus für Film-Amateure

1. Geschichte des Films. a) Einführungsvorlesung: Vom griechischen Theater zum Tonfilm; b) Die Filmtechnik bis 1914; c) Der moderne Film. — 2. Herstellung und Bearbeitung des Filmmaterials und -Positivs. (Mit Führungen.) — 3. Das Negativmaterial; b) Belichtung; c) Entwicklung und Kopie. — 4. Wie sieht die Kamera aus? a) Der Amateurapparat; b) Der Berufsapparat; c) Praktische Übungen am Apparat. — 5. Die Aufnahme theoretisch. a) Der Aufbau des Manuskripts. Das Manuskript als Drehbuch; b) Bildwirkung und Bildschnitt; c) Die Großaufnahme. — 6. Kinostatische Auswertung natürlicher Lichtquellen. Die Blendens. — 7. Die Praxis der Aufnahme. Mit praktischen Übungen. a) Aufnahmen mit Amateurapparat. Schmal- und Normalfilm; b) Aufnahmen mit Berufsapparat; c) Spezialaufnahmen, z. B. die vom Stativ gelöste Kamera, Aufnahmen vom Flugzeug, Auto usw. — 8. Montage und Vorführung. a) Die Montage des Filmb. b) Vorführung und Auswertung der eigenen Arbeit; c) Die modernen Projektionsapparate. — 9. Trickverfahren. a) Der gezeichnete Film; b) Der schattensche Verfahren; c) Der Aufnahmestrick und der Amateurstick. — 10. Besonderheiten für den Arbeiterfilmer. — 11. Gemeinsam Herstellung eines sozialen Reportage-Kurzfilmes zur öffentlichen Vorführung. (240 m.)

Vorlesender: Dr. Gen. Heron, Hainhof, Koderstr. und Schindler
Die Zahl der Teilnehmer ist beschränkt. Näheres durch den Gruppenleiter.

den wie auch unterhaltenden Charakter hatten, der freien Arbeiterbewegung für Veranstaltungen zur Verfügung.

Bei der Eigenproduktion kam es – wie E. Schindler im "Neuen Bild" betonte – nicht so sehr auf "künstlerisch einwandfreie" Filme an. Die Reportagefilme sollten vielmehr einen "Eindruck des Lebens und Treibens" vermitteln. Damit sollte das künstlerische nicht außer Acht gelassen werden. Die Filmproduktion sollte an dieser Frage jedoch nicht scheitern (1086).

Von anderen Filmpraktikern im "Neuen Bild" wurden an den "sozialen Filmreporter" jedoch auch höhere Ansprüche gestellt (1087).

Die soziale Filmreportage könne sich nicht, wie das oft bei Anfängern, aber auch bei langjährigen Praktikern zu beobachten sei, auf die einfache Gegenüberstellung von gut und schlecht beschränken. Diese Schwarz-weiß-Malerei habe den Nachteil, daß der Zuschauer schon von vornherein wisse, was der Hersteller will und dann oft ablehnend reagiere.

Sinn der sozialen Reportage müsse es vielmehr sein, die Menschen nachdenklich zu machen, indem die letzte Frage des Films bildmäßig offen gelassen wird.

Der Zuschauer sollte aufgrund der Bildmontage selbst den Schlußsatz "ahnen".

Die Wirkung der Bildmontage sollte dabei aber nicht stehenbleiben. "Der Zuschauer muß ihn aber nicht nur ahnen, sondern durch die Bildfolge muß seine Anteilnahme so gesteigert werden, daß der Schluß nicht mit dem Achselzucken: Gott ja, es ist nun einmal so, sondern mit dem festen Wunsch, es muß anders werden, auch ich will helfen, aufgenommen wird." (1088)

Zum Selbstverständnis des sozialen Filmreporters gehöre es auch, daß er zeigt, daß er nicht allein Reporter ist, sondern auch "ein einfacher Mensch", der anderen sichtbar machen will, wie er die Wirklichkeit, soziale Not gesehen hat, nicht mit den Augen des "raffinierten Tricktechnikers", sondern mit den "Augen des Menschen". Der Filmreporter sollte Regisseur, Operateur usw. in einer Person sein (1089).

In der Praxis der Filmanfängergruppen scheinen solche weitreichenden Ansprüche und Vorstellungen kaum eine Rolle gespielt zu haben.

Mit welchen Problemen sich eine Anfänger-Schmalfilmgruppe konfrontiert sah und wie diese nach Meinung der Lichtbildner des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" gelöst werden sollten, veranschaulicht ein im "Neuen Bild" veröffentlichte Erfahrungsbericht (1090).

Deutlich wird auch hier, wie bereits bei dem Berliner Schmalfilmkurs, die starke Orientierung auf herkömmliche Filmpraktiken (z.B. Erstellung eines Drehbuches), die vorwiegend pragmatisch begründet werden.

Wie wir unseren Film drehten

Es ist eine recht bürokratische Angewohnheit, zu einem Film ein Drehbuch zu Hause aus- und durchzuarbeiten. Wir wollten nun keine Bürokraten sein und so dachten wir uns, es ginge auch auf anderem Wege. Bloß wie? Uns die Haare raufend, liefen wir uns gegenseitig in den Weg. „Ein Königreich für eine Idee!“ Jeder packte seine Romankenntnisse und -Talente aus. Nichts wollte passen. Meistens waren es Sachen von zehn Akten Mindestlänge. So ging es eben nicht, und ein anderer Weg mußte gefunden werden.

Da kam denn endlich so ein „profaner Praktiker“ auf die rettende Idee, zu fragen: „Wie lang soll denn der Film eigentlich werden?“ Nach Durchzählen der vorhandenen Barschaft kamen wir zu dem Ergebnis, daß „unser Film“ 60 Meter lang sein sollte und bis zu 100 Metern Negativfilm verbraucht werden könne. Fast außer Atem vor Aufregung, hielten wir mit den Beratungen inne und erholten uns erst einmal. So — und jetzt die Idee her. Trotz der brütenden Hitze war auch die bald gefunden. Wir sagten uns, es ist jetzt schönes Wetter, und da können wir wundervoll draußen bei billigstem Licht drehen. Ein Rummelplatz war in der Nähe, und so wollten wir den Gegensatz zwischen diesem und einer Wanderung Roter Falken zeigen. Die Geschichte ist kurz, und wie gesagt, ein Drehbuch brauchen wir nicht; es wird schon gehen...

Am Sonntag ging die „Filmexpedition“ los. Die Bodenbesitzer waren sehr schnell bereit, uns sämtliche Attraktionen kostenlos zu überlassen. Aber Donnerwetter — hat denn niemand daran gedacht, bei Petrus um schönes Wetter anzurufen? Wie ein wütender Stier lief der Operateur auf dem Platz herum. Doch siehe — ein kleines Loch zeigte sich in der grauen Wand am Himmel, und ein Streifen Sonnenlicht zog über die Erde. Der Operateur und seine Helfer arbeiten jetzt fieberhaft. Aber bald war der Sonnenstreifen wieder weg und kam auch nicht wieder. Also ohne Sonne arbeiten.

Jetzt folgte Szene auf Szene. Das Leben auf einem solchen Rummelplatz sollte mit allen seinen Widersinnigkeiten aufgenommen werden. „Siehst du den Dicken an der Theke?“ schallt es. Dort stand einer, der soff mit Begeisterung. „Den müssen wir rauf haben“. Wir stellten den Apparat zurecht, aber — er konnte sich noch rechtzeitig umdrehen und uns seinen Rücken zeigen. Man hörte deutlich, wie er lallte: „Na, Jungs, 'n paar Mollen und ein Zehnmarkschein müssen dabei abfallen.“ Quatsch, wir sind doch keine Kapitalisten, und wir suchten uns neue Bilder.

Wurstmaxe stand da. Sehnsüchtig schaute sich ein Arbeiter die Würste an. Ein feines Bild. Und jetzt sollte der Arbeiter auf dem Film ein Paar Würstchen essen, und zwar ganz schnell. Also los. Der Arbeiter dachte, die Gelegenheit kommt nicht wieder, und so aß er auch schnell, und weil ein Paar nicht ausreichte, so durften wir nachher 5 Paar Würstchen bezahlen.

Inzwischen meldete sich die Rote-Falken-Gruppe. Sie wartete mit Ungeduld auf ihr erstes Auftreten als Filmschauspieler. Zuerst mußte die Gruppe Revue passieren, und es wurde untersucht, ob auch

ein Filmgesicht dabei ist. Tatsächlich fand sich ein recht begabter Junge. So etwas regt die Fantasie an, und immer neue Bilder kamen vor das „innere Gesicht“ des Operateurs. Es wurde gefilmt, wie die Gruppe zum Himmel und zur Erde marschiert, mit und ohne Gesang. Großaufnahmen der Beine, der Köpfe und — der Fahne folgten. Unser neuerkanntes „Filmgesicht“ mußte schwer herhalten. Aber das verdroß ihn gar nicht. Im Gegenteil. Er war mit Feuereifer bei der Arbeit. Und wieder meldeten sich bei unserem Operateur/die „Gesichte“. Er verstieg sich sogar zu einer kleinen Spielhandlung. Einige Szenen wurden auch gleich gedreht. Aber bald mußten wir einen anderen Aufnahmetag festsetzen.

Gegen Abend war dann Sitzung. Nun prallten die Meinungen hitzig zusammen. „Jetzt haben wir alles verdreht und nichts Positives. Wenn auf dem Bilde eine „knallige“ Sonne notwendig ist, darf man eben ohne Sonne nicht drehen. Die Hälfte des Films können wir wegwerfen.“ Und überhaupt: ohne Drehbuch filme ich überhaupt nicht mehr. Da kommen wir ja vom Hundertsten ins Tausendste.“ „Wo sollen wir denn jetzt das Geld herholen, um den Film fertigzustellen?“ So ging es eine Weile. Fast sah es so aus, als ob sich alle gegenseitig auffressen wollten. So sicher Gemeinschaftsarbeit möglich ist, so sicher gibt es einmal Streit, und ebenso sicher findet er einmal ein Ende. Auch dieser fand ein Ende mit dem Beschluß:

„Wir machen wieder ein Drehbuch!“

WENN
ROLLFILM
DANN
JLFORD

Jetzt 23° Scheiner ohne Preiserhöhung
in „Ortho Ultra Rapid“ und „Panchro“
Ausführliche JLFORD-Liste Nr. 1326 D
kostenfrei durch jeden Händler

Großvertrieb: Romain Talbot, Berlin, S. 42.

33. "Seelenmordmaschine" – "Kinderseelenmörder"? Film und Schule

Während sich in den außerschulischen Bereichen der Kultur- und Bildungsarbeit immerhin Ansätze einer aktiven, selbsttätigen Filmarbeit entwickelt hatten, war die schulische Beschäftigung mit dem Film – sofern sie überhaupt stattfand – weitgehend auf den rezeptiven Umgang mit dem Medium beschränkt. Selbsttätigkeit und Anschauung gehörten zwar schon länger zu den Lösungen der modernen schulpädagogischen Diskussion und Praxis und fanden in den 20er Jahren auch Eingang in die Lehrplangestaltung, auf die neueren Medien, wie Film, Rundfunk, Fotografie wurden diese pädagogischen Prinzipien jedoch nur selten bezogen, obwohl diese Medien in der pädagogischen Diskussion kein unbeschriebenes Blatt waren und bereits auf eine gewisse Tradition zurückblicken konnten. Bereits Anfang der 20er Jahre gab es im Rahmen der Schulfilm- und Lehrfilmbewegung Bestrebungen, den Film für die Schule nutzbar zu machen. Ab 1920 fanden jährlich nationale und internationale "Bildwochen" statt, auf denen technische, organisatorische und mediendidaktische Fragen des Film- und Lichtbildeinsatzes diskutiert wurden, die in den Zeitschriften "Bild und Schule", "Bildwart" aufgegriffen und weitergeführt wurden (1089). Ende der 20er Jahre konnte sich die Schulfilmbewegung bereits auf ein Netz von Bildstellen stützen.

Trotzdem konnte der Film an den Schulen bis in die 30er Jahre nicht heimisch werden. Die den Film nutzenden Lehrer waren gezwungen, die Schüler gegen ein geringes Eintrittsgeld in die Kinos zu führen, um ihnen dort ausgewählte Kultur- und Lehrfilme zeigen zu können. Das Gesehene konnte – wenn überhaupt – erst nachträglich unterrichtlich verwertet werden. Nur wenige Schulen verfügten über eigene, den vorgeschriebenen Sicherheitsbestimmungen entsprechende Schulkinos. Diese Form des Schulkinobetriebes konnte selbst die dem Film aufgeschlossenen Lehrer nicht recht befriedigen. Der Unterricht wurde durch die Kinobesuche unterbrochen, die Filminhalte hatten nur zufälligen Bezug zum Unterrichtsstoff, die Geldbeschaffung verursachte Schwierigkeiten und stieß nicht selten bei Eltern und Lehrern auf Widerstand.

Wenn Filmvorführungen stattfanden, dann wurden sie nicht selten von Teilen der Lehrerschaft als "Massenabfütterungen in den Kinos" abgewertet, die allenfalls ein Ersatz oder vielleicht eine gute Anschauungsstunde, aber kein vollwertiger Unterricht sein könnten (1092). Wenig euphorisch beschrieb W. Günther im "Bildwart" den Stand der Schulkinoarbeit im Jahre 1927:

"Die einen bekämpfen den Gedanken an sich, die anderen nur seine Durchführung – z.B. die im öffentlichen Kinotheater –, oder wenden sich dagegen, daß man Schulkinogemeinden (10 – 15 Schulen) eingerichtet habe. Eine andere Gruppe bekämpft den organisatorischen Aufbau allen Filmwesens im Ganzen, eine weitere die methodische Durchführung jedes Filmunterrichts (allein das Lichtbild kann nützlich sein), und eine große Gruppe bekämpft die wirtschaftlichen Grundauffassungen aller Arbeitenden." (1093)

Daß der Film als Unterrichtsgegenstand, als Unterrichts- und Anschauungsmittel nur langsam Eingang in die Schule fand, hing neben schulorganisatorischen, pädagogisch-didaktischen Schwierigkeiten nicht zuletzt mit der auch Ende der 20er Jahre in der Lehrerschaft immer noch vorherrschenden grundsätzlichen Ablehnung des Mediums Film zusammen.

Die Charakterisierung des Filmapparates als eine "Seelenmordmaschine" und die Verurteilung der sich auf den Film einlassenden Lehrer als "Kinderseelenmörder" (1094) waren nicht untypisch für die Haltung vieler Pädagogen gegenüber dem

Film.

In einer 1929 durchgeführten Umfrage unter Hamburger Lehrern stellte E. Klambunde fest, daß ein großer Teil der Befragten den Film aus erzieherischen und kulturellen Gründen ablehnte und nur das Bühnenschauspiel als den einzig würdigen dramatischen Genuß anerkannte. Dem Film wurde vorgeworfen, daß er als technische Zivilisationserscheinung zur weiteren Verflachung der Kultur beitrage, zur Oberflächlichkeit und Halbbildung erziehe. Nicht zuletzt müsse er wegen seiner entsittlichenden Wirkung abgelehnt werden (1095).

Mit an die Frühgeschichte des Films erinnernden bewahrpädagogischen Argumenten wurde vor den Folgen von Filmvorführungen gewarnt. E. Eierdey schrieb 1930 im "Bildwart" zum Thema "Kino und Mädchenberufsschule":

"Die sittlichen Schäden beschränken sich nun keineswegs nur auf den Film selbst, sondern die gesamte Umgebung im Kinotheater kann die Berufsschülerin gefährden. Das enge Beieinandersitzen der Menschen – oft geht das Mädchen mit seinem 'Freund' ins Kino – muß erregend wirken; hinzu kommt die Dunkelheit im überhitzten Raum. Auch die Musik bleibt nicht ohne Wirkung, obwohl sie meist ganz unbewußt aufgenommen wird. Die allgemein übliche Art der Musikbegleitung soll nervenbelebend sein, bei manchen Filmen steigern sich diese Geräusche aber zu aufpeitschenden Rythmen oder Disharmonien. In dem Jugendlichen können sie Nervenspannungen erzeugen, die sich auf irgendeine Art entladen müssen." (1096)

Auch die in der Tradition der Kunsterziehungsbewegung stehenden Lehrer standen mit ihrem vorwiegend am Kunstwerk und Kunsterlebnis orientierten Erziehungsideal neuen technischen Hilfsmitteln eher ablehnend bzw. ignorierend gegenüber. Die seit 1920 jährlich stattfindenden "Bildwochen" verstanden sich zwar in ihrem Selbstverständnis anfänglich in der Tradition der Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg, dieser Bezug blieb jedoch aufgesetzt und äußerlich (1097). Die kunstpädagogische Diskussion nahm die dort geführten Debatten über Film und Lichtbild nicht zur Kenntnis.

In der kunstpädagogischen Zeitschrift "Kunst und Jugend" spielten die Medien Film und Fotografie so gut wie keine Rolle, sieht man von einigen wenigen Buchhinweisen und Artikeln ab.

Auf die Frage "Sollen wir photographieren?" antwortete F. Wiedermann in der Zeitschrift "Kunst und Jugend":

"Nein, liebe Freunde, lieber nicht! Es wird gegenwärtig soviel Unfug mit dem Photokästen getrieben, daß man jedem nur abraten kann. Nicht, daß ich die Lichtbildnerei verdamme, nein, weil ich im Gegenteil sie als eine ernste und wichtige Sache auffasse, daräum warne ich vor 'Liebhaberei'. Seht euch doch an, was eure Freunde allsonntäglich für 'Negerkämpfe im Tunnel' verbrechen. 'Strahlengefallene' nennt sie Fenarich ganz mit Recht. Ist es denn wirklich so wichtig, unsere Bekannten in allen möglichen Stellungen zu knipsen?" (1098)

F. Wiedermann empfahl stattdessen, dem "wahren Schönheitssucher und Naturfreund" ein anderes Gebiet zugänglich zu machen: Zeichnen und Malen (1099). Positive Stellungnahmen zu Film, Lichtbild und Photographie und deren pädagogisch-didaktische Verwendungsmöglichkeiten im Rahmen des Kunstunterrichts waren in der kunstpädagogischen Diskussion eine Seitenhheit.

Chr. Keller bezeichnete die Einführung von Lichtbild und Film in der Schule als eine "Erweiterung und Veredelung der Erziehungsarbeit" (1100). Die Verwendung dieser Unterrichtsmittel müsse von den Kunsterziehern begrüßt werden, da sie die Schule aus der "Barbarei des Typenbildes" erlöse, das lange genug sich schädlich auf Auge und Phantasie des Schülers ausgewirkt habe (1101). Die Einbeziehung von Film und Lichtbild in der Schule biete ein dankbares Übungsfeld zur Aktivierung der ästhetischen Sinne und des gegenständlichen Denkens.

"Das Kind denkt in Bildern und bringt einen Bildhauer in die Schule mit, der

elementar nach Befriedigung verlangt. Der Unterricht, der dieses Bedürfnis stillt, füllt eine auf allen Gebieten schmerzlich empfundene Lücke aus, den Mangel an Anschauungskraft. Mit der Freude an der Anschauung überwindet das Kind spielend die ermüdende Tätigkeit des Lernens, und es leuchtet ein, daß vom liebevollen Betrachten des Sichtbaren zum Nachschaffen und Neugestalten durch den Geist nur ein Schritt ist.

Die systematische Augenerziehung läutert überdies die anfangs sprunghafte kindliche Phantasie und gewöhnt den Geist an gegenständliches Denken." (1102) Stärker unterrichtsmethodisch begründete Kunzfeld die Verwendung von Film und Lichtbild im Zeichen- und Kunstunterricht. Eingesetzt als Lehrmittel könnten sie zur Vorbereitung auf den folgenden Lehrerervortrag oder die zu stellende Aufgabe dienen, die Ausführungen des Lehrers ergänzen und vervollständigen, die unterrichtliche Tätigkeit zusammenfassen oder den Vortrag des Lehrers begleiten. Darüber hinaus könnten sie auch zur Unterstützung des Zeichnens aus der Vorstellung und des Zeichnens nach der Natur herangezogen werden (1103).

Der Realisierung solcher Vorstellungen waren jedoch in der Schulpraxis enge Grenzen gesetzt, solange die Filmvorführungen in der Regel in Großveranstaltungen in den Lichtspielhäusern stattfinden mußten und Schule sowie Lehrerschaft in der Veränderung ihres Lehr- und Lernbetriebes und in ihrer Einstellung zum Film ein erstaunliches Beharrungsvermögen zeigten.

Erst mit der Umstellung auf den Schmalfilm (16 mm), die auch die Gerätekosten erheblich senkte, und mit der Entwicklung von schwerentzündlichem Filmmaterial, wodurch die bisher bei Filmvorführungen notwendigen besonderen Sicherheitsmaßnahmen und baulichen Vorschriften nicht mehr in dem Maße erforderlich waren, fand der Film Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre in der Schule größere Verbreitung. In manchen Orten kam es zum ersten Filmunterricht überhaupt, wie z.B. in Altona. Um der Schulbehörde, der Lehrerschaft und der Presse zu zeigen, daß der Filmunterricht im Klassenzimmer sowohl technisch wie auch pädagogisch-methodisch von stärkster Wirkung ist, hatte A. Daleit, vom Filmseminar in Berlin, zu einer öffentlichen Lehrprobe in der Altonaer Pestalozzischule eingeladen, die in ihrer Methodik und in ihrem Ansatz auch heute noch Anregungen geben könnte.

Über den Ablauf des Filmunterrichts schrieb A. Daleit im "Bildwart" (1104):

Nun aber strömt man zu ungewöhnlicher Nachmittagsstunde in die Aula; bald ist sie von über 200 Personen dicht besetzt! Das ist ein stattlicher Teil der Lehrerschaft der etwa 80 Volks- und Mittelschulen in Altona; die höheren Schulen halten sich noch zurück. Vorn sind einige Bänke für die Schüler freigelassen. Links davor steht die alte, ehrwürdige Schultafel, die heute etwas verwundert und doch wieder ehrfurchtsvoll auf die rechts von ihr schwebende weiße Leinwand schaut. Seitlich hinter den Schülerbänken, dicht neben dem Lichtshalter, steht auf einem Gestell der moderne Wanderkasten, ein Kofferkin, diesmal der Kinobox. Die Jungen, etwa 30 an der Zahl, im Alter von 11-12 Jahren, rücken ein und besetzen die Bänke. Ich habe mich eben noch schnell mit ihnen bekannt gemacht; denn es sind doch Hamburger Jungs und ich bin Berliner. -- „wenn dat man gaut geiht!“ Aber als nach einer kurzen Begrüßung und Einführung von Herrn Hatje die Lehrprobe beginnt, ist schon nach wenigen Worten der Kontakt zwischen uns hergestellt. Welcher Stoff ihnen bevorsteht (Gewinnung der Steinkohle), wissen sie nicht, er ist lehrplanaufgäbig, auch erst im nächsten Schuljahr zu behandeln. Also zunächst einige Vorfragen, um zu ermitteln, welche Vorstellungen sie von der Gewinnung der Kohle mitbringen. Das führt schnell in die sachlichen Verhältnisse hinein und erläutert einige technische Beziehungen, mit denen nachher zu arbeiten ist. Zugleich wird dadurch die Spannung gesteigert, und nun kann also der Film beginnen. Der Lehrer schaltet das Licht aus, ein kurzer Handgriff am Apparat, und der Film läuft. Er entwickelt in Trickzeichnung zunächst den Querschnitt einer Zecheanlage. Mit gespanntester Aufmerksamkeit verfolgen die Jungen, was die nenartige Wandtafel, leuchtend im dunkeln Raume stehend, selbsttätig vor ihnen aufzeichnet. Dann wird das Laufbild durch einen Hebeldruck angehalten; das Bild bleibt stehen, und es wird gefragt und erklärt, das erste zunächst meist vom Lehrer, während die Jungen dazu die Erläuterung geben. Wenn es nicht gleich gelingt, hilft fast immer ein kleiner Denkanstoß, um durch eigene Überlegung zum richtigen Versehen zu gelangen. Sind etwas längere Erörterungen notwendig, oder muß rückwärtend gesammelt

oder vorschauend ein kleines Problem gestellt werden, so wird der Filmablauf ganz unterbrochen und Licht eingeschaltet. So ist denn bald der Querschnitt einer Zeichenanlage erarbeitet. Nun nehmen die Jungen ihren Zeichenblock, einer von ihnen geht an die Tafel, und mit wenigen Strichen wird der Querschnitt gedächtnismäßig festgehalten, indem jeder still für sich arbeitet. Der Zeichner ist zufällig einer der ungewandtesten der Klasse; aber er hat doch den Stoff richtig erfasst und ihn auch bis auf einige Nebensächlichkeiten richtig dargestellt. Eine kurze Kritik der Klasse stellt die Fehler fest und berichtigt sie. Nach dieser Vororientierung geht es nun in das Bergwerk selbst, d. h. natürlich im Film. Inzwischen haben sich die Jungen so an das Filmsehen und an den Filmunterricht gewöhnt, daß sie während des Bildablaufs, vorn an der Wand stehend und zeigend, die Ereignisse schildern können, die sich da vor unsern Augen abspielen. So setzt sich mit dem Filmvorführen, anhalten, unterbrechen und wieder vorführen das Schauen, Fragen, Erklären und Verstehen fort; immer reger gehen die Schüler darauf ein, selbständig zu arbeiten. Manch gutes Wort fällt dabei; auch manch lustiges Zwischenspiel belebt den ersten Stoff. Nicht nur rein verstandesmäßig sollen sie die Gewinnung der Kohle verstehen; der Gang durch das Bergwerk soll ihnen auch die Augen oder besser die Seelen öffnen für das Schaffen der Menschen. Und als der Film mit den Wiederbelebungversuchen an einem durch Grubengase in Gefahr geratenen Bergarbeiter schließt, da ist den Jungen auch ein tiefes Gefühl dafür eingefloßt, wie schwer und gefährvoll das Leben der Bergleute ist, die uns die Kohle aus der Tiefe heraufholen.

Eigentlich viel zu lange hat der Unterricht gedauert, 1 1/4 Stunde; aber den Kindern war die Zeit noch zu kurz und sie erklärten, gern noch länger bleiben zu wollen. Und das trotz der unverkennbar scharfen Beanspruchung ihrer Sinne und aller seelischen Kräfte. Doch sie verlassen den Schulsaal, und es folgen nun noch einige Bemerkungen über die Auswertung des eben Erarbeiteten in der nächsten Unterrichtsstunde. Dann ein kurzes Schlußwort, das die Verhältnisse von einst, als die Pioniere auf diesem Gebiet mühevoll um die Einführung des Films in die Schule ringen mußten, der jetzigen Zeit gegenüberstellt, wo die Behörden entgegenkommen und helfen, und daran anknüpfend die Mahnung an die Lehrerschaft, nun um so freudiger den Filmunterricht aufzunehmen. Lebhafter Beifall bezeugt die Zustimmung der Anwesenden, und damit ist die Veranstaltung, der erste Filmunterricht in Altona, beendet.

Von der Lehrfilmdemonstration in der Altonaer Pestalozzischule war auch das sozialdemokratische "Hamburger Echo" angetan, das sich ansonsten selten mit pädagogischen Einzelfragen befaßte (1105).

Von den sozialdemokratisch oder im "Bund der Entschiedenen Schulreformer" organisierten Lehrern und Lehrerinnen wurde die Verbreitung des Films an den Schulen mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Einerseits wurde vor der Gefahr der Verschlüsselung und dem Einfluß der Filmindustrie gewarnt, andererseits wurde aber auch die Möglichkeit der Verwirklichung reformpädagogischer Prinzipien (wie Anschaulichkeit, Mitarbeit und Selbsttätigkeit der Schüler) betont (1106). P. Oestreich vom "Bund der Entschiedenen Schulreformer" warnte vor einem falschen Fortschrittsverständnis der Schule, indem sie lediglich ihre Methoden der Beeindruckung, der Wahrnehmung und Stoffvermittlung steigert und verfeinert, so daß Aufnahmefähigkeit und Jugendkraft nur noch lückenloser und intensiver ausgenutzt werden.

"Der Organismus ist kein Wissensmuseum! Wenn Film-Vorführungen dazu dienen sollten, das Jugendleben noch mehr zu mechanisieren, zu entnatürlichen, einzuspannen, so würden wir 'Entschiedene Schulreformer' sie soweit durchaus ablehnen, wie wir es auch für alle Versuche tun, falsch begriffene 'Wissenschaftlichkeit' des Alters in die dafür noch nicht geeigneten Kindergehirne hineinzufilmen." (1107)

Der Film könne Leben, Lehrer, Handlung und Wort nicht ersetzen, betonte P. Oestreich, er könne ihnen aber bei der Verwirklichung ihrer Fortschrittsideen dienen und helfen. "Die Kultur-Parteien, -Vereine, -Organisationen müssen die Pädagogisierung der Laien-Öffentlichkeit mit ganz besonderer Intensität in Angriff nehmen, um Lehrer und Eltern, Jugend und Behörden zu mobilisieren, zu nötigen zum Reformbeginn." (1108)

Im Unterricht müsse der Film zu einer Selbstverständlichkeit werden; sowohl in der rein intellektuellen Gegenwartsschule, als auch in der zukünftigen Produktionschule:

"Als Ersatz der Wirklichkeit, zur Isolierung des Eindrucks, zur totalen Vereinigung der nicht von allen erfaßten Einzelheiten, zur Subjektivierung des Erlebnisses, zur Objektivierung des Ergebnisses!" (1109)

H. Bestler von der Filmarbeitsgemeinschaft an der Münchner Ridderschule sah den pädagogischen Wert des Filmeinsatzes im Klassenrahmen stärker auf den Gruppen- und Diskussionsprozeß unter den Schülern bezogen. Die Schüler sollten während der Filmvorführung in ein Gespräch kommen. Nicht der Lehrer sollte die Erklärungen abgeben, sondern die Schüler sollten im Sinne des Arbeitsschulgedankens selbst aktiv werden. Der Film sollte unter größtmöglicher Selbsttätigkeit der Schüler vom Lehrer zum "Mittelpunkt wirklichen Lebens und Erlebens" gestaltet werden (1110).

Die Selbsttätigkeit war jedoch auf das Einbringen von Meinungen, Erlebnissen beschränkt. Überlegungen und Ansätze zur filmischen Selbsttätigkeit gab es auch in der reformpädagogisch orientierten Schulfilmbewegung nicht. Auf dem Gebiete der Fotografie war der Gedanke der Eigenproduktion eher vorzufinden und wurde an einigen Schulen im Rahmen von Lichtbild-Arbeitsgemeinschaften, (deren Einrichtung 1928 auch offiziell vom preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung angeordnet wurde) auch praktisch umgesetzt (1111).

Einfacher und mit mehr Breitenwirkung konnte sich die Selbstbetätigung von Jugendlichen in den technisch und finanziell weniger aufwendigen Kultur- und Medienbereichen entwickeln. Dies galt nicht nur für den schulischen Bereich, sondern auch für die außerschulische Bildungsarbeit, in der - im Zeichen der Krise - kulturelle Aktivitäten verstärkte Bedeutung gewannen.

34. "Selbst ist der Mann"

Gewerkschaftliche und sozialistische Jugendkulturarbeit: Laientheater, Wandzeitung, Tonbildfolgen, Hörfunkreportagen

Anfang der 30er Jahre hatte sich in der sozialistischen und gewerkschaftlichen Jugendarbeit die Erkenntnis durchgesetzt, daß mit dem herkömmlichen - auf Sprache und Wissensvermittlung ausgerichteten - Methoden der Schulungs- und Jugendarbeit die Jugendlichen nur schwer zu gewinnen waren. Durch die stärkere Berücksichtigung der kulturellen Selbstbetätigung und Selbstverantwortung der Jugendlichen sollte der Jugendarbeit neuer Schwung verliehen werden, jedoch nicht im kulturschwärmerischen Sinne des Weimarer und Wiener Jugendtages, der - wie betont wurde - der Vergangenheit angehörte. "Über den ehemaligen Wandervogelgeist und den Roten Falken und Pionieren muß der Techniker des Sozialismus Gestalt bekommen." (1112)

Die Inhalte und Methoden der Jugend- und Schulungsarbeit sollten an das Alltagsleben und die Erfahrungen im Betrieb anknüpfen (1113) und die aktive Mitarbeit jedes einzelnen wecken und entwickeln.

"Der Leiter oder der Vortragende soll nicht - wie in der alten Schule der Lehrer - auf dem Katheder stehen und Wissen einpauken, sondern von der lebendigen Empfindung und vom Erleben der Jugend selbst her sollen alle Fragen aufgeklärt werden, wobei der Leiter nur die Funktion hat, das Ganze zusammenzuhalten und nicht auseinanderfallen zu lassen." (1114)

Nach dem Prinzip des Arbeitsschulgedankens sollten die Jugendlichen zur prak-

tischen Mitarbeit herangezogen werden (1115). Die bisher üblichen langen Referate sollten abgebaut werden, zugunsten von Diskussionen, von geselligen und bunten Abenden (mit Musik, Theater, Vorlesung, Tanz etc.) und Arbeitsgemeinschaften, die die Jugendlichen selbst gestalten sollten (1116).

Als eine geeignete Form der lebendigen Ausgestaltung der Gruppenabende wurde inzwischen auch das Theaterspielen anerkannt, nachdem dieses in der Vorkriegszeit noch entschieden als Dilettantismus abgelehnt und bekämpft worden war. Auch nach dem Krieg stand die sozialistische Bewegung der Gründung von Laienspielgruppen zunächst noch ablehnend gegenüber und bevorzugte die Gründung von am großen Theater orientierten Besucherorganisationen.

Ein Mitglied der Hamburger Volksbühne erinnert sich:

"Ich war der Aufforderung einer Anzeige, die im Dezember 1918 im 'Hamburger Echo' erschien und Interessierte für eine Laienspielgruppe zur Gründung einer Volksbühne suchte, gefolgt; begegnete diese Gründung doch meinen geheimsten Wünschen: Theater spielen! Es kam aber alles ganz anders. Nach einer erregten und lebhaften Aussprache wurden die Spieler, die die Anzeige aufgegeben hatten, überstimmt, und die Mehrheit der Erschienenen entschloß sich, nach Berliner Vorbild eine Besucherorganisation 'Die Volksbühne' zu gründen. Dennoch habe ich mich dieser Volksbühne sofort zur Mitarbeit zur Verfügung gestellt. Wir sind mit einfachen, selbstgefertigten Listen in den einzelnen Stadtteilen von Tür zu Tür gegangen und haben Mitglieder geworben und den ersten Beitrag kassiert." (1117)

Erst Mitte der 20er Jahre begann sich die Haltung gegenüber dem Laienspiel langsam zu verändern. Dem proletarischen Laienspiel wurde nun eine kunsterzieherische Aufgabe zugewiesen. Es sollte den Spieltrieb des Menschen befriedigen helfen.

"Wir spielen, um das Leben, das uns drückt und verwundet, im Spiel zu beherrschen. Wir spielen, um dem, was uns innerlich bewegt, lebendigen Ausdruck zu verleihen." (1118)

Vor einer Überschätzung des Laienspiels und einer Nachahmung des Theaters wurde jedoch auch noch Anfang der 30er Jahre gewarnt. S. Nestriepke wies darauf hin, daß es nicht darum gehen könne, Theaterwirkungen im üblichen Sinne zu erzielen. Die künstlerische Leistung und der Beifall der Menge dürften nicht Ziel des Laienspiels sein.

"Es muß sich bewußt auf viel einfachere Aufgaben beschränken, als sie das Berufstheater von heute zu lösen hat, sein Vorsatz darf nichts anderes sein als Ausdruck eines gesteigerten Lebensgefühls und Gestaltung einer die Spielgemeinschaft beherrschende Gesinnung." (1119)

Das Laienspiel sei – wie S. Nestriepke weiter betonte – nicht einmal auf ein Publikum angewiesen. Dieses könne sogar von Übel sein, dann nämlich, wenn es Schauspieler-Eitelkeit und Einbildung erzeuge.

Das Feld des Laienspiels wurde daher begrenzt, die Vorführung vor größeren Kreisen galt nur in Ausnahmefällen als sinnvoll.

"Unser Laienspiel hört auf, wo auch der Kreis, die Gruppe, die Gemeinschaft aufhört, die eben spielt. Wir sind Spieler und Publikum zugleich. Wir spielen, wie wir in unserem Kreise vorlesen, musizieren, tanzen." (1120)

Über die Funktion der Ausdrucksgestaltung hinaus wurde dem Laienspiel zuweilen auch die Aufgabe des (Be-) Lehrens und Lernens zugewiesen.

Der gewerkschaftliche "Jugend-Führer" sah im Laienspiel z.B. die Möglichkeit, die Grundlagen des Arbeitsprozesses, Fragen des Arbeitsrechts sowie solidarisches Denken und Fühlen in spielerischer Betätigung zu erlernen (1121). Als ein prak-

tisches Beispiel ist das Stück "Dividende" einer Berliner gewerkschaftlichen Jugendgruppe unter der Leitung von Hans Müller zu sehen, die in ihrer Arbeit die unterschiedlichsten künstlerischen Formen wie Schattenbild, Film, Sprech- und Bewegungsschar, Beleuchtung einbezog (1122).

Um die Laienspielerarbeit durch Anregungen zu unterstützen, gab der Arbeiterjugend-Verlag zu bestimmten Stücken sogenannte Rollenbücher heraus, die neben der inhaltlichen Darstellung der Stücke auch Regieangaben und andere praktische Hinweise enthielten.

Ein 1931 herausgebrachtes Rollenbuch enthielt ein Stück von H. Reinhardt ("Selbst ist der Mann"), das sich mit dem Problembereich Film (Filmaufnahme, Filmprüfungsausschuß, Kino-Zuschauer) befaßte (1123).

Die kritische Auseinandersetzung mit dem Film wurde auch in anderen Bereichen der Jugendarbeit zum Gegenstand kultureller Aktivitäten gemacht. So stellte z.B. eine Hamburger Gruppe von Jugendlichen gemeinsam eine Reportage über das Kino her.

Die Idee, das Kino auf's Korn zu nehmen, ging auf den Leiter der Gruppe zurück, die dieser einbrachte, nachdem sich die Gruppe auf ein gemeinsames Thema nicht einigen konnte. Nachdem sich die Gruppe mit dem Thema angefreundet hatte, wurde zunächst darüber diskutiert, was für die Reportage von Interesse sein könnte, worüber im einzelnen berichtet werden sollte. Die Gruppe einigte sich auf folgende Themen, die von den Mitgliedern der Gruppe einzeln oder zu zweit untersucht werden sollten:

Beobachtung des Publikums, Prüfung der Musik, Untersuchung der Wochenschau, Beurteilung der Photographie im Film, Filmkritik und allgemeines übers Kino. Mit Bleistift und Notizblock gingen die Jugendlichen ins Kino und machten sich in den Pausen, wenn das Licht anging, ihre Notizen, die sie in den drei darauffolgenden Tagen zu Berichten verarbeiteten. In der Gruppe wurden dann die einzelnen Berichte unter vielen Schwierigkeiten und mit Hilfe des "Rotstift des Chefredakteurs" zu einer gemeinsamen Reportage zusammengestellt, die dann in der Jugendbeilage des "Hamburger Echos" veröffentlicht wurde (1124).

Neben Laienspiel und journalistischen Reportagen galt das gemeinsame Herstellen von Wandzeitungen als ein beliebtes Mittel, um die Jugendbildungs- und Schulungsarbeit zu aktivieren. Der "Jugend-Führer" veröffentlichte 1931 ein Wandzeitungsprojekt zum Thema "Die Entwicklung der modernen Wirtschaft" (1125).

Das Projekt begann mit der Diskussion in der Gruppe, was auf der Wandzeitung schwerpunktmäßig dargestellt werden sollte (Vergleich der wirtschaftlichen Verhältnisse um 1850 und 1930), welche Entwicklungsfaktoren herauszuarbeiten waren und wie diese systematisch geordnet werden könnten (Entwicklung der Landwirtschaft zur Industrie, Rationalisierung, Taylorisierung, Einbeziehung in die Weltwirtschaft, gesellschaftliche Umschichtungen, Proletarisierung etc.).

In einem zweiten Schritt galt es dann, geeignetes Text- und Bildmaterial auszuwählen und zu verarbeiten. Zur Frage der Darstellung des Materials schrieb der "Jugend-Führer":

"Bilder aus illustrierten Zeitungen müssen zu sogenannten Photomontagen zusammengestellt werden. Moderne Industriebilder werden Bildern aus der Frühzeit des Kapitalismus gegenübergestellt. Klare Statistiken erweitern die bildliche Darstellung nach der sachlichen Seite hin. Graphische Darstellungen zeigen die wachsende Bedeutung der Industrie, der ein Zurückdrängen von Handwerk und Landwirtschaft entspricht. Treffende Texte, die äußerst knapp zu halten sind, ergänzen Bildzusammenstellungen und graphische Darstellungen usw." (1126)

Von der Verwendung der Wandzeitung als Hilfsmittel in der Jugendarbeit versprach man sich - neben der Vermittlung und Veranschaulichung bestimmter

Fragen – vor allem eine aktive Einbeziehung und Mitarbeit der Jugendlichen. Bei der praktischen Arbeit, beim Sammeln und Zusammenstellen von geeigneten Bildern, bei der Erledigung von Klebearbeiten, beim Schriftschreiben und ähnlichen technischen Arbeiten könne auch der "sonst wenig geistig regsame Besucher" aktiv mitwirken und zur geistigen Mitarbeit angeregt werden, wie es bei den normalen Bildungsveranstaltungen nicht möglich sei. Darüber hinaus werde durch die gemeinsame Arbeit am Produkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit geweckt und gefördert (1127).

Daß das Herstellen von Wandzeitungen in der Praxis auch mit zahlreichen Schwierigkeiten verbunden war, wird in folgender – in der "Arbeiter-Jugend" veröffentlichten – Erzählung deutlich (1128).

ARBEITER-JUGEND NR. 1

Die Wandzeitung

oder „Das lange währt, wird gut“

„Was ne einijermassen knorke Gruppe is, die muß ne Wandzeitung haben“, hatte Regimann vom Dreierterteljahr in einer Mitgliederversammlung gesagt, als Kuttie unter Punkt „Verschiedenes“ die Frage aufgeworfen hatte, „ob noch jemand zu diesem Punkt das Wort haben möchte?“.

Darauf ist Hummel aufgestanden und hat gesagt: „Regimann hat recht, daß wir eine Wandzeitung gebrauchen. Aber er wollte doch sicherlich nicht sagen, daß unsere Gruppe heute ohne Wandzeitung nicht knorke is, wir müssen bloß noch knorke werden.“ Und dann hatte er auf die von Zeit zu Zeit in der Gruppe erscheinende „Helmzeitung“ hingewiesen, in der ja unsere „Schriftsteller, die zehn Sätze hintereinander mit der, die oder das anfangen, hinreichend bekannt geworden sind“, die sicherlich ein kleiner Ersatz für die bisher fehlende Wandzeitung war. „Die „Helmzeitung“ hatte nur den einen Fehler, daß sie unter der Faulheit ihrer Mitarbeiter und der Langsamkeit der Federhalterrotationsmaschine unseres Redakteurs zu leiden hat“, erklärte er unter dem Gelächter der Jugendgenossen. Dann ging er auf die Vorzüge der Wandzeitung ein und machte einige Vorschläge über die Ausgestaltung derselben und schloß voraussetzend: „Voraussetzung für die Durchführung unserer Pläne ist die Beschaffung des Wichtigsten an einer Wandzeitung, nämlich des Wandbrettes.“

Alle waren mit dem Vorschlag einverstanden und man ging nun daran, über die Beschaffung des Wandbrettes zu reden. Der Kassierer mußte über den Kassenbestand Aufklärung geben. Er hatte „nur 12 Mark in der Kasse“ und meinte sich mit allen Mitteln, diesen „eisernen Bestand“ anzureißen. Aber Kuttie, der Vorsitzende, sagte einfach: „Det Feld is da zum ausgeben.“ Die „Holzröhrer“ mußten nun einen „Kostenanschlag“ machen, wobei unser Kassierer behilflich zu schreiten anfang. Auf fünf Mark Unkosten sollte sich die ganze Sache bei Selbstherstellung stellen, erklärten unsere Tischlerlehrlinge und Fritz, der Kassierer, erklärte rundweg: „Zuniell Fünf Mark von zwölfe, wo soll'n da unsere Kasse hinkommen?“ Da sprang einer der Holzröhrer auf und sagte: „Ick merde versuchen, ob wir unser Oller det Holz schenkt; dann kostet uns die ganze Kiste ja nichts.“ Da lächelte Fritz wieder und atmete ordentlich auf, denn er hatte doch seinen Kassenbestand gerettet. Und Hummel rief dazwischen: „Na jui, übertragen wir Paul'n, der den niedrigsten Kostenanschlag gemacht hat, die Ausführung des Projekts.“

Damit war man am Ende der Mitgliederversammlung angelangt, und da es unterdessen auch halb zehn Uhr geworden war, ging man lustig schmetzend nach Hause. Unsere „Holzröhrer“ aber, mit Paul in der Mitte, standen noch lange bei „Café Adick (Für Herren)“ an der Ecke und redeten über die Gestaltung der Wandzeitung. Größe, Holzart und Farbe der Beize waren Gegenstand der Unterhaltung und Franz, unser Elektromonteuer, stellte sich dazwischen und machte den Vorschlag, die Wandzeitung so zu bauen, daß man unter einem dachartigen Vorsprung eine Leucht Lampe anbringen kann, um auf diese Art das Brett zu beleuchten. Sein Vorschlag fand sofort Gegenliebe, Hummel, der einige Zeit auch dabei stand, dem das Gerede

aber bald zuviel wurde, verabschiedete sich mit den Worten: „Menschenskind, det muß ja een ordentlich Kunstwerk werden.“

Als Paul nach Hause kam, war es bereits halb elf Uhr. Und trotzdem er so leise wie möglich in die Wohnung eintrat, war die Mutter doch wach und rief: „Na, nun wird's aber Zeit!“

Au andern Morgen konnte er natürlich nicht aus dem Bett heraus und erst als die Mutter anfang zu schimpfen, wurde er richtig muck, und sofort waren seine Gedanken bei der Wandzeitung. Auf dem Wege zur Arbeitsstelle überlegte er, wie er den Chef der kleinen Tischlerei um das nötige Holz bitten konnte, und was er ihm sagen sollte, so was er es brauche. Unmöglich konnte er sagen, daß er eine Wandzeitung bauen will. Bei diesen Gedanken kam ihm der Weg so viel kürzer vor als gewöhnlich. Er war sich recht versah war er an seiner Arbeitsstelle angelangt. Und nun hieß es für ihn, Gedanken zusammenzunehmen und aufzupacken.

Doch so sehr er sich auch auf seine Arbeit konzentrierte, immer wieder kamen die Gedanken an die Wandzeitung zum Durchbruch. Wie den Chef um das Holz bitten? Was sollte er ihm sagen, so was er es brauche? Vielerlei Gedanken waren ihm schon gekommen. Stiller Portier, Anschlagbrett für Plakate, damit nicht immer die Wände des Hauses, in dem sie die Portierstelle innehaben, beklebt wurden, die er so oftmals reinigen mußte. Oder für die Reparatur eines Möbelstückes. Doch all das gefiel ihm nicht, weshalb er diese Gedanken wieder verworf. Und als der Chef am Vormittag das erstmal durch den Betrieb ging, sagte sich Paul: „Nachmittag ist ja auch noch Gelegenheit, es zu sagen.“ Und nachmittags – verschoß er es wieder auf den andern Tag. „Es war ja doch gar nicht so sehr eilig“, dachte Paul, um die Selbstlostmürbe zu entkräften.

Und am nächsten Tage war es wieder dasselbe. So perlet denn die Wandzeitung langsam in Vergessenheit, bis ihn Hummel nach einem Monat ungefähr daran erinnerte und Paul sich ornahm, an andern Tage mit Mut seine Bitte an den Chef zu richten. Doch am folgenden Tage kam es ihm so vor, als ob der Chef schlechte Laune hatte und so verschoß er sein Vorhaben wieder.

So vergingen annähernd drei Monate. In der Gruppe verurteilte man unsern Paul schon mit „der Wand ohne Zeitung“.

Da faßte er sich denn doch eines Tages Mut und stand mit rotem Gesicht vor dem Chef und stammelte etwas von ein paar Brettern, die er haben möchte. Der runzelte erst die Stirn, sah dann in Pauls vor Verlegenheit rotes Gesicht und lächelnd antwortete er dann: „Na meinetwegen. Die Hauptsache ist, du nimmst nicht die ganze Hude mit.“

Paul war damit ein Stein vom Herzen gefallen. Das Schwierigste hatte er hinter sich. Doch noch war die Wandzeitung nicht fertig. Da mußten erst mal die Bretter in der richtigen Größe geschnitten und so hergerichtet werden, daß sie zusammengefügt, das Wandbrett ergeben konnten. Und das war schwieriger, als er es sich vorgestellt hatte; denn an die Sägemaschine kam er nur mit Schwierigkeiten heran und so hat er denn einen Gesellen, daß er ihm die Bretter zuschneiden möge. Der versprach ihm, es bei Gelegenheit zu tun.

Darüber verging dann wieder längere Zeit, bis Paul eines Tages beobachtete, wie der Geselle Bretter zuschnitt, die für die Wandzeitung die richtige Größe hatten, und als er ihm

Gesellen gegenüber seine Bitte wiederholte, war der sofort bereit, seinen Wunsch zu erfüllen. So waren für Paul endlich die größten Schwierigkeiten überwunden. Denn nun hing es nur noch von ihm ab, wann sein Werk fertig im Jugendheim hängen konnte.

In der Gruppe glaubte schon kein Mensch mehr an die Wandzeitung.

Da mit einemmal war die Wandzeitung Gegenstand der Beratungen der Vorstandssitzung. Einmütig wurde das Geld für den Beleuchtungskörper bewilligt. Selbst unser Kassierer stimmte ausnahmsweise einmal für diese Ausgabe. Hummel aber fragte hochhupt unsern Paul, ob denn die Wandzeitung diesmal auch wirklich fertig werde. Der mollte darauf die Schwierigkeiten, die er hatte, klarlegen. Doch Hummel bemerkte wieder mitzigt, daß die Verzeigerung der Fertigstellung der Wandzeitung kein Wunder sei, denn das dicke Brett wollte sicherlich nicht durch die

Rotationsmaschine gehen.

Franz brachte die Diskussion wieder auf ein ernstes Gebiet, indem er vorschlug, als Thema für die erste Wandzeitung „Das Gesicht der Tagespresse“ zu wählen, und erklärte, daß wir an einem Abend verschiedene Zeitungen kaufen wollten, deren Bilder, Überschriften und teilweise auch Texte wir dazu verwenden wollten, unter Hinzufügung eigener Texte die Art der verschiedenen Zeitungen zu zeigen. Alle stimmten dem Vorschlag zu.

Nicht lange dauerte es dann nach dieser Sitzung, und das Wandbrett hing an dem dazu bestimmten Platz. Doch eine letzte Schwierigkeit sollte sich noch bei der Anbringung der Beleuchtung ergeben: die Lichtleitung versagte. Dieses letzte Hemmnis wurde aber auch noch überwunden.

Drei Vierteljahr hatte so die Fertigstellung der Wandzeitung gedauert. Aber das Sprichwort „Was lange währt, wird gut“ trifft darauf zu.

Als geeignetes Mittel zur Wandlung und Belebung der Gruppen- und Schulungsarbeit wurde Anfang der 30er Jahre auch die Herstellung von sogenannten „Tonbildfolgen“ propagiert (vergleichbar mit den heutigen Ton-Dia-Schauen). Als Bildvorlagen dienten Ansichtskarten, Photographen, Zeichnungen, Kalender, die mit dem Lichtbildapparat auf die Leinwand projiziert wurden und die durch Musik (Schallplatte oder Hausorchester), Sprechchor und Einzelsprecher begleitet wurden. Die Jugendgruppe des Metallarbeitersverbandes in Meissen stellte Tonbildfolgen unter dem Titel „Deutschland“, „Proletarierschicksal“, „Reportage“, „Mit Auto und Flugzeug um die Welt“ her (1129), die Metallarbeiter-Jugendgruppe in Breslau zu „Mensch und Technik“, „Aus aller Welt“, „Vaterland“ (1130).

Das Herstellen von Tonbildfolgen und Lichtbildervorträgen galt – neben der damit verbundenen eindrucksvollen Wirkung auf die Zuschauer – auch in pädagogischer Hinsicht als empfehlenswert, da dabei der Jugendliche nicht als einzelner, sondern im Kollektiv, in der Gemeinschaft arbeite. Auch die inhaltliche und gestalterische Auseinandersetzung des Jugendlichen werde dabei – wie H. Thalmann im „Jugend-Führer“ betonte – gefördert.

„Er arbeitet selbst praktisch mit und lernt die Schulungsarbeit von einer ganz neuen und interessanten Seite kennen. Er diskutiert mit darüber, welche Fragen des vorgesehenen Lichtbildervortrages berücksichtigt werden müssen und wie diese Fragen und Zusammenhänge zweckmäßigerweise darzustellen sind.“ (1131)

Über die Aufführung der Tonbildfolge „Aus aller Welt“ der Metallarbeiter-Jugend Breslau schrieb W. Preuß in der „Metallarbeiter-Jugend“:

„Die Aufführung beginnt. Das Heim ist außerordentlich gut besetzt. Im Raum sieht man nur eine mächtige Leinwand, die mit grünen Vorhängen umrahmt ist. In sechs Meter Entfernung steht unser Zeiss-Ikon, der leicht bedienbare, für alle Lichtbilder geeignete Lichtbildapparat. Hinter der Leinwand stehen Jugendkollegen, das Personal, das die Raduainstrumente und den Schallplattenapparat bedient. Der Saal verdunkelt sich. Die Musik setzt ein. Dann folgt das erste Lichtbild. Die Ankündigung lautet zwar etwas bombastisch:

1. Wir grüßen Euch im Heim der MAJ

2. Wir zeigen eine Tonbildfolge von der MAJ: „Aus aller Welt“

Regie: Zara, Technische Gestaltung: Wallre, Künstlerische Leitung: Skabu, Musikalische Leitung: Herren

1. Teil

Wenn diese neun Anschriften vorüber sind, ist auch das Spiel der ersten Schallplatte zu Ende. Stimmung ist auch inzwischen eingetreten. Die weitere Handlung plätschert leicht und ungezwungen dahin. Aus der Spielfolge noch einige Bilder:

Ein Bild zeigt uns China. Dazu spielt die „Chinesische Straßenserenade“. Bei fünf weiteren Bildern aus dem chinesischen Land wird ein Text von einem Sprecher vorgetragen. Fünf Sprecher geben das Gedicht „Die Legende von Buddha“. Das grenzt schon ans Melodramatische. Weitere Bilder führen uns nach Amerika. Die Musik setzt aus. Über den Atlantik dampft das Schiff; Rauchfahnen zerrt der Schornstein über das weite Wasser. Amerika, das Land der Wolkenkratzer, das

das Land der Klassefrauen. Beim letzten Bild spricht ein Redner das Gedicht von Kästner: "Klassefrauen". Ein Prosavortrag zu den amerikanischen Bildern ist von B. Traven gewöhnt und schildert die Szene: Sacco und Vanzetti haben ihre Todesurteile vernommen." (1132)

Das Herstellen von eigenen Lichtbildervorträgen, Tonbildfolgen wurde in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Auswirkung auf die Jugendarbeit betrachtet. Im Mittelpunkt stand der Lehr- und Lernprozeß in der Gruppe. Die Wirkung nach außen blieb bewußt auf einen kleineren Kreis von Interessierten begrenzt.

Auf eine breitere Öffentlichkeit zielten dagegen die Versuche einiger in der sozialistischen Jugendarbeit aktiver Pädagogen und Rundfunkmitarbeiter, zusammen mit Arbeiterjugendlichen, Arbeitern Tonreportagen für den Rundfunk zu erstellen.

"Arbeiterjugend vorm Mikrophon" – überschrieb W. Lamszus seinen Bericht über ein Rundfunkprojekt, das er 1931 beim norddeutschen Rundfunk durchführte (1133). W. Lamszus hatte bereits vor dem Projekt mit der proletarischen Jugend zusammengearbeitet und literarische Kurse mit Jungarbeitern durchgeführt.

Der Rundfunk, das war das Leitmotiv des Projekts, sollte nicht nur eine Angelegenheit prominenter Künstler sein, sondern zu einem Forum für alle werden, die etwas zu sagen haben und die bisher im Rundfunk nicht zu Wort gekommen sind: die Arbeiterjugendlichen.

Über Unterhaltung und Zeitvertreib, Musik und Dichtung hinaus galt es "zu all den Berichterstattungen, die von der Sonnenseite des Lebens verkünden, auch jenen Reportern das Wort zu geben, die auf der anderen Seite des Lebens stehen (1134).

Die Reportagen der Arbeiterjugendlichen sollten jedoch nicht den Charakter von allgemeingehaltenen referierenden Berichten haben, sondern Erlebnisse, Situationen in den Mittelpunkt rücken, "das Geschehen in seiner Sinnfälligkeit" entstehen zu lassen (1135).

"Dort, wo das Leben uns durcheinander wirbelt, dort, wo wir plötzlich vor Situationen stehen, daß der Atem uns stockt, dort beginnen die Dichtungen, die das Leben dichtet.

Sie tragen kein künstlerisches Gewand, sie kommen still und ohne Pathos daher. Aber sie sind vom heißen Atem unmittelbaren Lebens beseelt, und darum nicht weniger ergreifend als jene künstlerischen Gebilde, die der Dichter uns schuf." (1136)

In die Praxis übersetzt, bedeutete dies: Eine 15jährige Arbeiterin erzählte, wie sie mit vierzehn Jahren in eine Gummifabrik kam und unter dem auf sie einstürzenden Milieu zusammenbrach. Eine 18jährige Kinderpflegerin schilderte einen Tag in einer Kinderkrippe, eine Verkäuferin schilderte in einer humoristisch gehaltenen Erzählung die nervenaufreibende Atmosphäre in einem Warenhaus. "Ich suche eine Lehrstelle", hieß der Bericht eines sechzehnjährigen Druckerlehrlings.

Die Erzählungen wurden nicht live ins Mikrophon gesprochen, sondern zunächst schriftlich fixiert und literarisch bearbeitet.

"Sich auf eine Situation zu beschränken, sie zu packen und literarisch zu gestalten, das erst bringt den Atem des Erlebens, der auch den Hörer in seinen Bann zu zwingen vermag." (1137)

Um die Erlebnisse im Rundfunk zur Geltung bringen zu können, mußten sie, und hier setzte der zweite Teil der Rundfunkarbeit ein, "mit dem heißen Atem des Erlebens" vorgetragen werden. Das bedeutete, die Arbeiterjugendlichen zum Lesen zu befähigen, Lesen verstanden als "Verlebendigung von Schriftzeichen", als "Vergegenwärtigung von Vorgängen (1138). Das erforderte in der Praxis immer wieder neues Proben und Sprechen, bevor die endgültige Aufnahme gemacht werden konnte. Die Mühen waren jedoch, wie W. Lamszus in seinem Bericht betonte, nicht umsonst.

"Die Arbeiterjugend beginnt aufzuhorchen und mit wachsender Anteilnahme und verstärkter Mitarbeit auf unsere Stunden zu reagieren." (1139)

Ohne Manuskript arbeitete die Diskussionsreihe "Die junge Generation spricht", die 1931 unter der Leitung von H. Maaß bei der Deutschen Welle durchgeführt wurde und Jugendlichen aus allen politischen und weltanschaulichen Lagern die Möglichkeit bot, sich vor dem Mikrophon mit Andersgesinnten über bestimmte Fragen auseinanderzusetzen und ihre persönlichen Auffassungen darzustellen. Die Reihe fand in Hörerkreisen einen überaus lebhaften Widerhall, was sich auch in den ca. 3000 Zuschriften ausdrückte (1140). Die "Arbeiter-Jugend" bezeichnete die Sendereihe als vorbildlichen Jugendzyklus, die den Hörer mit der Wirklichkeit, dem Alltag der jungen Menschen bekannt mache.

"Hier gab es keinen intellektuellen Aufputz, keine wohleinstudierte, unter 'erfahrener' Leitung wohlabgewogene Rede und Gegenrede. Die jungen Menschen vor dem Mikrophon durften, sollten das sagen, was ihnen wirklich am Herzen lag. Anfangs klappte das nicht immer. Mancher jugendliche Redner bemühte sich da um eine frisierte, 'erwachsene' Rede und Meinung. Doch eine äußerlich wie geistig mit der Jugend verbundene Leitung führte die Diskussion immer wieder in die natürlichen Formen zurück." (1141)

Auf die Darstellung der Arbeits- und Lebenswelt der Arbeiterschaft im Radio zielten die Rundfunkexperimente, die G. Beyer, Dozent am Freigewerkschaftlichen Seminar für Wirtschafts- und Sozialwissenschaften in Köln und Leiter der Jugendkurse, beim Westdeutschen Rundfunk durchführte. Für eine Sendereihe "Dreißig junge Arbeiter berichten von ihrem Leben" ließ G. Beyer junge Arbeiter (15 - 20 Jahre) ohne Vorbereitung niederschreiben, was sie über ihre tägliche Arbeit im Betrieb empfanden, was sie befriedigte, was nicht. Die Schilderungen wurden vertieft durch ausführliche Betriebsberichte, Angaben über die Lohn- und Arbeitsbedingungen, die psychischen Wirkungen der Arbeitslosigkeit, Berichte zum kulturellen Alltag, um so den Rundfunk aus der Vereinzelung zu befreien und zum allgemeinen hinzulenken, um Bekenntnis und Erkenntnis miteinander zu verbinden (1142).

Aufbau und Vortragsmethodik der Sendung versuchten dabei nach dem dialektisch-kontradiktorischen Prinzip zu verfahren.

"Es wurden nicht etwa einfache Wiedergaben der Niederschriften und Äußerungen unserer Hörer des freigewerkschaftlichen Seminars vorgetragen. Das hätte schnell eintönig und ermüdend gewirkt. Es erfolgte vielmehr, jeweils durch eine anschauliche Darstellung der jungen Menschen selbst belebt, eine Gegenüberstellung der verschiedenen Typen (1143).

Bei der Herstellung einer Vortragsreihe über den "Westdeutschen Arbeitsmann", die Einzelvorträge über die Lebens- und Arbeitswelt verschiedener Berufe und Gegenden in Westdeutschland enthielt, ging die Gruppe, die die Sendung herstellte, in die Wohnungen zu den betroffenen Arbeitern und Arbeiterfrauen und befragte sie vor Ort zu ihrer Wohnsituation, zu ihren Arbeitserfahrungen, zu ihrer Lebensauffassung und Lebensführung.

Aus den ca. 150 bis 170 Gesprächen wurden in Form von zusammengefaßten Berichten die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der verschiedenen Berufsgruppen und Typen herauszuarbeiten versucht. Bezogen auf die Arbeitserfahrungen kehrte ein Motiv in immer neuen Variationen wieder: der Verlust von Solidarität und Kameradschaft an der Arbeitsstelle, bedingt durch Rationalisierung, Akkordarbeit (1144).

Neben diesen - die "Lebenswelt der vielen, die Seelenwelt der einzelnen" wiedergebenden - Berichten wurden zur Steigerung der Anschaulichkeit auch Ge-

Gruppenarbeitsplan für die Zeit von einer Schulentlassung zur anderen.

Die Gruppe veranstaltet im Monat April:

1. Einführungsabend: Lieder, Rezitationen, Volkstänze, Gesellschaftsspiele.
2. Vortragsabend: „Die Jugend im Gesellschaftsleben.“
3. Ausspracheabend: „Was erwarten wir in unserem Beruf?“
4. Vortragsabend: „Wandern und Schauen.“

Grössere Veranstaltung: Jugend- und Elternabend.

Im Monat Mai:

1. Wir singen Lieder und sind lustig.
2. Lichtbildervortrag: „Aus der Urgeschichte der Menschheit.“
3. Wir lesen aus „Südseegeschichten“ von Jack London.
4. Vortrag: „Streifzug durch die Geschichte der Menschheit.“

Wir beteiligen uns an den Veranstaltungen am 1. Mai.

Im Monat Juni:

1. Wir üben Stegreifspiele.
2. Vortragsabend: „Sonnenwendfeiern.“
3. Ausspracheabend: „Was zeigt uns die Technik?“
4. Wir gehen ins Freie.

Grössere Veranstaltung: Sonnenwendfeier.

Im Monat Juli:

1. Wir besprechen unsere Ferienfahrt zum Reichsjugendtag.
2. Vortragsabend: „Die Geschichte der Gewerkschaften I.“
3. Wir singen neue Lieder.
4. Lichtbildervortrag: „Das Jugendherbergswerk.“
5. Wir gehen ins Freie — Volkstänze.

Grössere Veranstaltung: Beteiligung am Jugendtag und Ferienfahrt.

Im Monat August:

1. Vortragsabend: „Die Verfassung der deutschen Republik.“
2. Wir lesen Antikriegsdichtungen.
3. Geselliger Abend: Gesellschaftsspiele.
4. Vortragsabend: „Die Geschichte der Gewerkschaften II.“

Wir beteiligen uns an der Verlassungskundgebung.

Im Monat September:

1. Wettstreit in Zimmerspielen: Schach, Dame, Mühle, Halma usw.
2. Ausspracheabend: „Einrichtungen der Jugendpflege.“
3. Vortragsabend: „Die Führer der Arbeiterbewegung.“
4. Letzte Vorbereitungen zu unserer Morgenfeier.

Grössere Veranstaltung: fällt aus.

Im Monat Oktober:

1. Wir lesen Arbeiterdichtungen von Schönkank, Barthel u. a.
2. Ausspracheabend über „Bühnenkunst und Jugendlaienspiel“.
3. Vortragsabend: „Das moderne Arbeitsrecht.“
4. Wir halten Kurzreferate über das Thema des Vortragsabends.

Grössere Veranstaltung: Morgenfeier.

Im Monat November:

1. Wir singen Volks- und Freiheitslieder.
2. Vortragsabend: „Das Berufsschulwesen.“
3. Wir spielen Stegreif.
3. Vortragsabend: „Die Revolutionen.“

Wir beteiligen uns an der Revolutionsgedenkefeier.

Im Monat Dezember:

1. Brettspielabend.
2. Vortragsabend: „Kirche, Religion, Sozialismus.“
3. Ausspracheabend über „Ein Berufsausbildungsgesetz.“
4. Lustiges Jahresende.

*Grössere Veranstaltung:
Weihnachts- oder Jahresendefeier.*

Im Monat Januar:

1. Ausspracheabend: „Die Eigenunternehmungen der Gewerkschaften.“
2. Wir sprechen über „Erziehungsfragen der Jugend.“
3. Vortragsabend: „Das Genossenschaftswesen.“
4. Vortragsabend: „Moderne Wirtschaft I.“

Im Monat Februar:

1. Gesellschaftsspiele — Volkstänze — Lieder.
2. Vortragsabend: „Moderne Wirtschaft II.“
3. Ausspracheabend: „Kulturfragen der Gegenwart.“
4. Vortragsabend: „Die Bedeutung des Betriebsrätegesetzes.“

Grössere Veranstaltung: Filmabend.

Im Monat März:

1. Wir lesen Dichtungen von Heine, Herwegh, Freiligrath.
2. Vortragsabend: „Was will die Gesellschaftslehre?“



3. Sing- und Spielabend.
4. Ausspracheabend: „Rückblick und Ausblick auf unsere Arbeit.“

Wir beteiligen uns an der Märzgefallenen-Gedenkefeier.

Wir machen Reporterdienst!

Reportage über das Kln.

sprache in die Sendung eingeflochten, in denen die Arbeiter und Arbeiterfrauen selber zu Wort kamen (1145).

Die Versuche, den Betroffenen im Rundfunk die Möglichkeit der Selbstdarstellung zu geben, stießen in sozialistischen Rundfunkkreisen jedoch auch auf Kritik. A. Johannsen warnte in der "Sozialistischen Bildung" vor dem "Dilettantismus", der in den Stunden der Werktätigen nichts zu suchen habe. Es gelte vielmehr Berufskünstler für die Sendungen heranzuziehen, nicht zuletzt auch aus sozialen Gründen, da diese von zunehmender Arbeitslosigkeit bedroht seien.

"Gedankenlos wird von verantwortlichen Stellen ein oft in ungesundem Ehrgeiz wurzelnder Drang nach Betätigung vor dem Mikrophon unterstützt. Kunst durch den Künstler, auch vor dem Mikrophon, ist ästhetisch und soziale Forderung. (...) Gut studieren und gut probieren und fort mit den Nichtskönnern!" (1146)

Rundfunksendungen, in denen die Interessen und Probleme der Arbeiterschaft zur Sprache kamen, ob durch Künstler oder die Betroffenen selbst, stellten Anfang der 30er Jahre im Gesamtprogramm des Rundfunks jedoch eine Randerscheinung dar, obwohl die Arbeiterorganisationen gegenüber dem neuen Medium Rundfunk eine weniger ablehnende Haltung eingenommen hatten und auf die Programmgestaltung und Organisation des Rundfunks einzuwirken versuchten.

35. Eigene Arbeitssender? – Verstaatlichung? Arbeiterbewegung und Rundfunk

"Der Irrweg des Films" sollte beim Rundfunk von vornherein vermieden werden – meinte V. Hartig 1924 im "Kulturwille" und forderte die Arbeiterbewegung auf, sich rechtzeitig um das Radio zu kümmern (1147). Die Rundfunk-Initiativen gingen jedoch anfangs weniger von der SPD und den Gewerkschaften aus, sondern von radiobastelnden Arbeitern, die sich schon bald nach den ersten Rundfunksendungen in Deutschland in verschiedenen Städten in eigenen Gruppen zusammenschlossen. Sie tauschten Schaltpläne und Einzelteile aus, halfen sich beim Bau der Geräte, um die neuen Töne hören zu können.

1924 schlossen sich die Gruppen zum "Arbeiter-Radio-Klub Deutschland e.V." (ARK) zusammen, der auch bald eine eigene Verbandszeitschrift ("Arbeiterfunk" 1924, 1926 "Der neue Rundfunk") herausgab (1148). Ziel des "Arbeiter-Radio-Klub" war es, alle am Radiowesen Interessierten Kreise der werktätigen Bevölkerung zusammenzufassen, die Errungenschaften des Radiowesens in den Dienst der kulturellen Bestrebungen der Arbeiterschaft zu stellen, das Verständnis für die Radiotechnik zu wecken und zu fördern sowie auf die das Radiowesen betreffende Gesetzgebung einzuwirken und auf die Unternehmungen am Sender und Sendeprogramm Einfluß zu nehmen (1149). Von einigen Arbeiter-Radio-Klubs wurde auch die Forderung nach einem eigenen Arbeitssender erhoben (1150).

Die Organisationen der Arbeiterbewegung standen dem "Arbeiter-Radio-Klub" (der sich 1928 umbenannte in "Arbeiter-Radio-Bund Deutschland e.V. (ARBD)) zunächst abwartend gegenüber. Erst nach 1926 setzten sie sich intensiver mit dem Rundfunk auseinander. Gegenüber dem "Arbeiter-Radio-Klub" wurde von sozialdemokratischer Seite aus betont, daß die kulturelle Interessenvertretung der Arbeiterschaft dem Rundfunk gegenüber nicht Sache einer Spezialorganisation sein könne, sondern von den Arbeiterkulturkartellen, die alle großen Organisationen der Arbeiterschaft umfaßten, ausgeübt werden müsse (1151). Erst 1927 wurde auf der Reichsbildungskonferenz der SPD-Bildungsausschüsse in Kiel, die sich mit der Stellung der Arbeiterschaft zum Rundfunk befaßte,

offiziell beschlossen, den "Arbeiter-Radio-Klub" als für die sozialistische Arbeiterschaft in Betracht kommende Rundfunkorganisation zu unterstützen (1152).

Die Errichtung eines eigenen Senders wurde zunächst nicht grundsätzlich abgelehnt, aber aus finanziellen und technischen Gründen als schwierig und auch als unzureichend erachtet, da damit nur kleine, der sozialistischen Bewegung nahestehende - Kreise erreicht werden könnten (1153). Es gelte vielmehr die allgemeinen Sender, die die Masse erreichten, mitzubenutzen, den Kampf um das Mitbestimmungsrecht auch beim Rundfunk zu führen, d.h. für eine ausreichende Vertretung der Arbeiterschaft in den Kulturbeiräten zu sorgen und bei der Programmaufstellung mitzuarbeiten (1154).

Diese - auf die Mitwirkung am bestehenden Rundfunk orientierte, aber den Aufbau eines eigenen Senders nicht generell ausschließende - Haltung, war zunächst auch bei den Gewerkschaften vorzufinden. W. Büscher regte 1926 im "Gewerkschafts-Archiv" die Gründung einer Arbeiterfunkgesellschaft auf genossenschaftlicher Basis an, die in der Lage sein sollte, eigene Arbeiterfunksender aus den Funkhörerbeiträgen der Arbeiterschaft zu bauen und zu unterhalten (1155). Die "Gewerkschafts-Zeitung" veröffentlichte 1927 einen Bericht über eine Radio-Sendestation der Chicagoer Gewerkschaften (1156). A. Knoll vom ADGB hielt dagegen die Frage eines eigenen Senders für zwecklos, solange die Funkgesellschaft das Monopol besitze (1157).

Nach 1928, insbesondere nach der Spaltung der Arbeiter-Radio-Bewegung in eine sozialdemokratisch und kommunistisch orientierte Organisation, wurde die Forderung nach einem eigenen Sender von der sozialdemokratisch orientierten Radiobewegung nicht mehr vertreten, z.T. sogar als schädlich abgelehnt.

"Politisch gesehen kann der gerissene Reaktionär sich selbst gar keinen größeren Gefallen tun, als den scheinbar radikalen Forderungen des linksradikalen Teils der Arbeiterschaft nachzukommen. Mit einem Schlage hätten die Reaktionäre den stichhaltigen Grund, an allen übrigen Sendern sämtliche Forderungen der Arbeiterhörer unter Hinweis auf den Arbeitersender abzulehnen. Dann wird die Entwicklung vor sich gehen wie bei dem einzigen amerikanischen Arbeitersender in Chicago, den man durch eine ungünstige Wellenlänge, verminderte Energie und aufgezwungene Funkstille zu einem immer untergeordneten Sender lokaler Bedeutung machte." (1158)

Statt eigener Sender wurde jetzt als Haupt- und Fernziel die restlose Verstaatlichung des Rundfunks genannt.

"Wir stellen (...) an die Spitze unserer Forderungen das reine Staatsmonopol. (...) Der Rundfunk muß zu einer gemeinnützigen Einrichtung des demokratischen Volksstaates unter der Kontrolle der Öffentlichkeit und der großen Bildungsverbände umgewandelt werden (1159).

Daneben wurde eine Reihe weiterer medienpolitischer Forderungen aufgestellt, wie

- Aufnahme führender Vertreter der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung in die wichtigsten Gremien der Rundfunkverwaltung,
- Erweiterung der Kompetenzen der Kulturbeiräte von der Beratung zur aktiven und verantwortlichen Mitarbeit an der Programmgestaltung,
- demokratische Wahl der Mitglieder der Überwachungsausschüsse und Kulturbeiräte,
- Einrichtung von Arbeiterstunden im Rundfunk mit freiem Gestaltungsrecht,
- Gleichstellung der proletarischen Feierstunden mit den kirchlichen Morgenfeiern,
- größere tagespolitische Aktualität der Programme,
- Herabsetzung der Rundfunkgebühren, Gebührenfreiheit für Arbeitslose, Sozial-

Arbeiter und Rundfunk

Der junge Arbeiter	
<i>Schule und Lehrzeit</i> Schulfunk für Volksschulen und Berufsschulen belehrt das Kind und ergänzt den Unterricht/Berufsberatung im Rundfunk für Hand- und Kopfarbeiter gibt Knaben und Mädchen Auskunft über Berufsaussichten und Stellungsmöglichkeiten	
<i>Erziehung zur Gemeinschaft</i> Der junge Mensch, eine regelmäßige Folge von Vorträgen unterrichtet den jungen Arbeiter über Aufgaben und Ziele deutscher und internationaler Jugendbewegung, Vertreter verschiedener Weltanschauung sprechen über Sinn und Idee aller die Jugend berührenden Fragen	
Der erwachsene Arbeiter	
<i>Der schaffende Mensch</i> Sozial- und Volkshygiene, Sozialer Arbeiterschutz / Unfallverhütung/Frauen und Kinderarbeit werden in vielen Vorträgen mit besonderer Sorgfalt behandelt	<i>Wohnung und Familie</i> Bau- u. Wohnungsfragen / Kleingarten- u. Obstbau / Geflügel- u. Kleintierzucht/Hausfrauenarbeit Säuglingspflege / Hygiene des Schulkindes sind ständig Gegenstand des Vortragsdienstes
<i>Die Freizeit</i> Proletarische Dichter / Moderne Arbeiter - Dichtung / Arbeiterbiographien hört man in der „Stunde des Arbeiters“ / Gute Musik, Arbeiter- u. Sprechchöre, Die Welt im Buch zeigen die Pflege von Ton und Wort / Sportnachrichten erfreuen den sporttätigen Arbeiter	<i>Arbeiter, Staat und Wirtschaft</i> Theorie und Praxis in der Wirtschaft / Recht und Praxis der Wohlfahrtspflege / Gemeinverständliche Rechtskunde / Soziale Probleme der Großstadt / Weltwirtschaftliche Tagesfragen / Wirtschaft und Gesellschaft im Buch lernt der Arbeiter in systematischen Vortragsreihen kennen und gewinnt durch sie Belehrung über die treibenden Kräfte in Staat und Wirtschaft
<i>Das wandernde Mikrophon</i> bringt lebenswahre Bilder aus dem Schaffen des werktätigen Menschen in den Stätten der Arbeit in Rheinland und Westfalen	
<i>Wissen und Weltkenntnis</i> werden vertieft durch „Gespräche über Menschentum“ zwischen den Menschen verschiedener Lebenskreise	



- und Altersrentner,
- Schaffung von Hörergemeinschaften als Mittel der Rundfunkkritik,
- Gemeinschaftsempfang der für die Arbeiterschaft in Frage kommenden Sendungen (1160).

Die Forderungen blieben jedoch weitgehend Programm.

Der Versuch der Einflußnahme machte sich im Rundfunkprogramm für die Arbeiterschaft kaum bemerkbar, wie in den Klagen einer Textilarbeiterin über die Rundfunkpolitik der Arbeiterorganisationen deutlich wird.

"Ein Grammophon habe ich 'leider' nicht im Hause, dafür aber Rundfunk durch Lautsprecher. Eine feine Sache; bei der Hausarbeit, beim Nähen, Stopfen und Handarbeiten höre ich gern Musik und gute Vorträge an. Ich bedaure nur tief, daß die Arbeiterschaft auf die Radio-Darbietungen so gar keinen Einfluß nimmt und daher so viel bürgerlicher Schmuß serviert wird. Nachher wundern sich die Gewerkschaftsführer über mangelndes Organisations-Interesse gerade bei den Frauen. Wann wird mal ein gewerkschaftlicher Vortrag gefunkt, wann etwas, wobei die Arbeiterin sich auf ihre Klassenlage besinnt? Also auch hier Einfluß zu gewinnen suchen! Verkürzen wir die Arbeitszeit auf vier oder sechs Stunden, wie es heute schon die Technik und vernünftige Bedarfswirtschaft erlauben würde, und dazu auskömmlichen Lohn - so steigert sich in uns das Gefühl: Mensch zu sein und kein Arbeitstier! Dann blüht auch in unserem Textilarbeiter-Verband ein reges Frauenleben! (1161)

Trotz der gelegentlichen Ausstrahlung von proletarischen Feierstunden und von Vorträgen führender Sozialdemokraten und Gewerkschaftsfunktionäre, trotz der Einrichtung von Arbeiterfunkstunden bei manchen Sendern konnten die Sozialdemokratie und ihre Kulturorganisationen keinen wesentlichen Einfluß auf den Rundfunk gewinnen, zumal mit der Verschiebung des politischen Kräfteverhältnisses und dem Vordringen der Kulturreaktion Anfang der 30er Jahre auch im Rundfunkbereich der Geltungs- und Handlungsspielraum für sozialistische Kulturinitiativen immer enger geworden war.

36. "Augen, Ohren rechts, die ganze Produktion!"

Kampf gegen Kulturreaktion und Kulturfaschismus

Bereits unter der Regierung Brüning war es 1930 zur Absetzung einer Arbeiter-Rundfunk-Feierstunde am 1. Mai gekommen, obwohl diese bereits zwischen der Deutschen Welle und der SPD fest vereinbart gewesen war (1162).

Die Zensurfälle häuften sich. Im Norddeutschen Rundfunk wurde 1931 ein Dreiergespräch zum Thema "Besteht Pflicht zur Streikarbeit" nicht ausgestrahlt, weil darin ein Streikbrecher Streikbrecher genannt wurde (1163).

Der staatliche Einfluß nahm von Jahr zu Jahr zu. Der Rundfunk diente den Regierungen unter Brüning und Papen zunehmend als Sprachrohr ihrer Notverordnungs- politik. Auf Initiative der Rundfunkreferenten im Reichsinnenministerium E. Scholz, NSDAP, wurde 1932 eine Neuordnung des Rundfunks vorgenommen, die aus einer Rundfunkgesellschaft einen Regierungsrundfunk machte (1164). Die Sendegesellschaften gingen in Staatsbesitz über, durch Übernahme der Aktien und der Verantwortung über Verwaltung und Programm des Rundfunks. Gleichzeitig wurden neue Richtlinien für die Programmgestaltung erlassen, die u.a. jeden vom Rundfunk ausschlossen, der "das Christentum entwürdigt und Sitte und Kultur des deutschen Volkes gefährdet" (1165).

Obwohl die Sozialdemokratie selbst die restlose Verstaatlichung des Rundfunks gefordert hatte, wurde diese Form der staatlichen Neuordnung abgelehnt. R. Weimann sah in der Neuordnung eine Beschlagnahme des Rundfunks durch die Papen-Regierung, mit der die Nationalsozialisten in verstärktem Maße vor das Mikrophon kommen (1166). Die in der Freien Funkzentrale vereinigten Organisationen der Arbeiterbewegung riefen zu Protestaktionen gegen "die Diktatur im Rundfunk" auf. Die Mitglieder der Verbände wurden aufgefordert, sich in "die Front freiheitlicher Hörer" (1167) einzureihen, und den Kampf um den Rundfunk zu verstärken.

"Gegenüber den Bemühungen der Reaktion um den Rundfunk kann es für uns nur eine Parole geben: Verstärkung unserer Arbeit im Rundfunk, Zusammenfassung aller Organisationen und Mobilisierung aller aktiven Kräfte für die Rundfunkarbeit. Die sozialistische Arbeiterschaft ist nicht gesonnen, ihre Position im Rundfunk, die sie sich in jahrelanger aufbauender Arbeit errungen hat, aufzugeben (1168).

Das Vordringen der Kulturreaktion war jedoch nicht nur auf den Rundfunk beschränkt. Auch im Bereich des Films häuften sich die Zensurfälle, wurden Neuordnungen vorgenommen. Durch die Dritte Notverordnung des Reichspräsidenten vom 6. Oktober 1931 gegen politische Ausschreitungen war in das Reichslichtspielgesetz ein weiterer politischer Filmverbotsgrund eingefügt worden: die Gefährdung lebenswichtiger Interessen. Darunter fielen Institutionen wie Wehrmacht, Polizei, Justiz, Parteien.

Auch war es mit dieser Verordnung jetzt jederzeit möglich, daß der Reichsinnenminister oder eine Landesbehörde die Zulassung eines Films ohne weiteres widerrufen konnte (1169).

Eines der ersten Opfer dieser Zensurverschärfung war der Film "Kuhle Wampe". Der Selbstmord eines jungen Arbeiters sollte im Film nicht gezeigt werden dürfen, weil er als die Folge einer Notverordnung dargestellt worden war. Auch die "kalte und herzlose Art der Verlesung von Exmissionsurteilen durch den Richter" war beanstandet worden, da dadurch das "Vertrauen des Volkes in die Rechtspflege" erschüttert werden könnte und damit "lebenswichtige Einrichtungen eines Staates" (die Justiz) angegriffen würden (1170).

1932 war im Rahmen einer neuen Kontingentbestimmung, die die Richtlinien der Filmeinfuhr und die Beschränkung ausländischer Filme festlegte, das "Wesen des deutschen Films" neu gefaßt worden. Der Hersteller eines als deutsch anerkannten und damit bevorzugten Films mußte ein Deutscher oder eine deutsche Gesellschaft sein, die Aufnahmen mußten in Deutschland gemacht worden sein, Manuskript, Drehbuch und Musik mußten von Deutschen verfaßt sein, Produktionsleiter, Regisseure und Hilfsregisseure mußten ausschließlich Deutsche sein, von den weiteren Berufsgruppen mußten 75 % Deutsche im Sinne des Gesetzes sein (1171).

Mit diesen Bestimmungen sollten die kulturellen und nationalen Interessen im deutschen Lichtspielgesetz gewahrt werden und der deutsche Filmmarkt von ausländischen Filmen freigehalten werden. Die sozialistische Filmkritik befürchtete jedoch, daß genau das Gegenteil damit erreicht werde.

"Das Ausland wird mit ähnlichen 'autarkischen' Vergeltungsmaßnahmen antworten. Das deutsche Auslandsgeschäft - um es kurz zu sagen - wird durch diese blinde Regierungsmaßnahme schwer getroffen werden. Aber auch künstlerisch haben wir von dem chemisch gereinigten 'deutschen' Film nichts zu erwarten. Die Nazis fühlen sich bereits ermutigt, an die Produktion schwarze Listen zu versenden mit den Namen aller 'nicht Deutschstämmigen' und 'marxistischer Gesinnung' Verdächtigen unter gleichzeitiger Androhung des Boykotts! Herrlichen Zeiten gehen wir entgegen." (1172)

Die Veränderungen im Film- und Rundfunkbereich waren Teil einer umfassenden Säuberungskampagne der Kulturreaktion, die unter dem Schlagwort "Kampf gegen den Kulturbolschewismus" die noch verbliebenen demokratischen Freiheiten und Gesetze Schritt für Schritt abbaute.

Bereits im Frühjahr 1930 hatte der Reichstag eine Entschließung angenommen, die die Reichsregierung ersuchte, "im Benehmen mit den Ländern Vorkehrungen zu treffen, die in enger Verbindung mit den christlichen Kirchen eine wirksame Bekämpfung der unter dem Namen 'Kulturbolschewismus' zusammenfassenden, auf Zersetzung und Zerstörung von Religion, Sitte, Ordnung, Autorität und Staat abzielenden Bestrebungen auf dem Gebiet der Schule, des Rundfunks, des Films, des Theaters, der Musik und anderer Darbietungen verbürgen" (1173).

In der Debatte über diese Entschließung im Reichstag warf der sozialdemokratische Abgeordnete Sollmann die Frage auf, was unter "Kulturbolschewismus" zu verstehen sei.

"Es gibt Damen und Herren, die schon in einem Strandbad, die schon in jedem Versuch der gemeinsamen Erziehung der Geschlechter einen Akt des Kulturbolschewismus sehen. Es gibt Schichten, für die ist Kulturbolschewismus: die Feuerbestattung, die Trennung von Staat und Kirche, eine saubere reichsgesetzliche Regelung des Kirchenaustritts, eine Aufhebung des Gotteslästerungsparagraphen, jede Abschwächung des barbarischen und antisozialen § 218, jede wirkliche und reinliche Reform des Eherechts. Ich sage den Befürwortern der Entschließung ganz offen: uns scheint, daß für manche Leute Kulturbolschewismus alles das ist, was den christlich-orthodoxen Kreisen nicht paßt. Mir scheint, daß hinter dem Schlagwort 'Kulturbolschewismus' vielfach nichts anderes steht als der Wille zu einer Kulturdictatur der christlich-orthodoxen Weltanschauung, und ich füge hinzu, daß wir eine solche Diktatur genau so ablehnen wie eine atheistische Diktatur." (1174)

Der Abgeordnete Joos antwortete auf Sollmanns Frage nach dem "Kulturbolschewismus wie folgt:

"Der Herr Kollege Sollmann hat die Frage aufgeworfen, was das sei. Er hat gefragt, ob schon jedes Familienbad Kulturbolschewismus ist. Nein, es kommt darauf an, wie das Familienbad ist. Auch hier stehen wir wieder vor Dingen, die man nicht reglementieren kann, sondern die man im Gefühl haben muß. - Der Herr Kollege Sollmann hat gefragt, ob Trennung von Staat und Kirche, Feuerbestattung, die saubere reichsgesetzliche Regelung des Kirchenaustritts, die Aufhebung des Gotteslästerungsparagraphen, jede Abschwächung des barbarischen und antisozialen § 218, jede reinliche Reform der Ehescheidung Kulturbolschewismus sei. Ich gebe die Antwort: Ja. In der Zusammenwirkung solcher Maßnahmen handelt es sich in der Tat um Kulturbolschewismus, d.h. um Zersetzung und Auflösung einer tief-sittlichen Überlieferung in Ehe und Familie, Staat und Kirche." (1175)

Die Organisation der sozialistischen Arbeiterbewegung versuchten den kulturreaktionären Bestrebungen durch die Zusammenfassung der eigenen Kräfte zu einer gemeinsamen Abwehrfront, durch Protestveranstaltungen, Kundgebungen und Aufrufen entgegenzutreten (1176). Die Kulturpolitische Konferenz des "Sozialistischen Kulturbundes" am 17.12.1932 stand ganz im Zeichen des Kampfes gegen die Kulturreaktion (1177).

Von einzelnen Kultur- und Bildungsverantwortlichen wurde darauf hingewiesen, daß es sich bei den kulturreaktionären Bemühungen nicht mehr nur um eine "christliche Konzentration gegen Kulturbolschewismus (1178) handele, sondern daß diese inzwischen einen "ausgesprochenen faschistischen Charakter" bekommen hätten. "Was ... früher Reaktion war, ist heute Faschismus, was früher Kulturreaktion war, ist heute Kulturfaschismus." (1179)

Es gab jedoch in sozialistischen Bildungs- und Kulturkreisen auch Stimmen, die

die faschistische Gefahr unterschätzten.

H. Schulz sah die nationalsozialistische Bewegung als eine - mit Naturkatastrophen vergleichbare - vorübergehende Erscheinung an.

"Es ist nicht anzunehmen, daß der Faschismus fest Wurzeln im Volksboden faßt und zu einer Dauergefahr für die Republik und die freiheitlichen Einrichtungen wird. Er gleicht mehr den Heimsuchungen früherer Zeiten, den Epidemien und Seuchen, die einem durch Hunger und Kummergeschwächten, auf die Krankheit nicht vorbereiteten Volkskörper wohl arg zusetzen konnten, sich aber schließlich ausrasten und mit dem langsamen Gesundwerdungsprozeß verschwanden." (1180)

Die Organisationen der sozialistischen Arbeiterbewegung versuchten dem Rückgang ihres politischen und kulturellen Einflusses mit der Verstärkung und Modernisierung ihrer Agitations- und Propagandatätigkeit zu begegnen, die in der Zeit der politischen und wirtschaftlichen Krise als eine "Schicksalsfrage der Arbeiterbewegung überhaupt" angesehen wurde (1181).

Die Ausgestaltung der politischen und gewerkschaftlichen Agitation und Propaganda war jedoch nicht - wie zuvor von A. Gurland gefordert - auf die Revolutionierung des Alltagslebens und die politische und kulturelle Aktivierung der Massen ausgerichtet, sondern setzte auf die Wirksamkeit der an autoritativen Persönlichkeiten und Symbolen orientierten Schlagwortpropaganda.

"In einer Zeit wie der heutigen, in der der Mensch innerlich aufgewühlt ist, neigt der einzelne nicht dazu, in die Tiefe von Problemen einzudringen. Er will Formeln, an die er sich halten kann, Schlagworte, die zwar dem Wandel unterworfen, aber trotz aller Veränderlichkeit und in all ihrer Mannigfaltigkeit Ausdruck einer Linie sind, welche die Bewegung kennzeichnet.

In diesem Zusammenhang ist die Frage nach den Symbolen der Gewerkschaftsbewegung wichtig. Wir brauchen u.a. neue Abzeichen, neue Sturmflaggen, die das Leben und den Geist von heute verkörpern" (1182).

Großen Wert wurde auf die Organisation von Massenaufmärschen und Massenveranstaltungen gelegt, von denen eine gefühlsbetonte, begeisternde Wirkung ausgehen sollte, um so das Selbstbewußtsein der sozialistischen Arbeiterbewegung zu stärken und jedem einzelnen Mitglied das Gefühl zu geben, daß diese Bewegung unüberwindlich ist.

"Darum heißt es, große Sorgfalt auf den äußeren Rahmen dieser Veranstaltungen zu legen. Ein guter Auftakt durch geschlossenes Anmarschieren der Formationen, dann Fahnenaufmarsch, frische und lebendige Musik (Trommler und Bläser mit Fanfaren, nicht etwa Mandolinen - oder ähnliche Musik), wobei aber keine Militärmärsche, sondern die Melodien unserer Kampfeslieder zu spielen sind, auch gute Chöre (Kampfes- und Freiheitslieder), im Mittelpunkt eine zündende Rede - in dieser Form müssen die Veranstaltungen gehalten sein." (1183)

In diesem auf äußere Dramatisierung ausgerichteten Verständnis von Agitations- und Propagandaaarbeit war kein Platz mehr für auf Alltagsbewältigung und Selbsttätigkeit ausgerichtete Kultur- und Bildungsaktivitäten.

Hinzu kam, daß die Kultur- und Bildungsarbeit als erste die Auswirkungen der Wirtschaftskrise auf die Arbeiterorganisationen und ihre Mitglieder zu spüren bekam und der politischen Organisation zuliebe auf bessere Zeiten vertröstet wurde.

"Es hieße den Kopf in den Sand stecken, wenn man leugnen wollte, daß seit je die Bildungsarbeit in Krisenzeiten zuerst als Objekt der Sparkommissare der Arbeiterbewegung in Frage kam. Und zwar sowohl nach der sachlichen, als auch nach der persönlichen Seite hin. Das ist schließlich begreiflich und auch der Bildungsfunktionär sieht ein, daß es in Zeiten ernstester Bedrohung der Arbeiterbewegung vor allem darauf ankommt, die Organisation intakt zu erhalten, po-

Kulturzersetzung

Da — sieh ma', Willem, wat ick heute
schwitzel!
Ob ick nich lieba doch det Hemd aus-
zieh?
Et wär jar nich vakehrt bei diesa Hitze —
bloß frar ick: Füllt dei unter „Nackt-
rewüh“? —

Na — red man nich! Det is heut nich
von Ohne!
Herr Bracht hat's bannig mit die Sitt-
lichkeet!
Det Hemde ab — schon jreits nach
Muttus Sohne
een Schupmann! — Man wees ja, wie
dei jeht...

Doch bleib't am Leib, denn schwitz ick
mir's in Fetzen.
Det will ick mir doch reichlich üblejen!
Ja, wat nu' — Willem? — Die Kultur
zersetzen
oda det Hemd vamnasseln ihretwejen?

1911, von Wierke.



Hier wird die Moral von Staats wegen gereinigt!



Georg Grosz: Der Radio-General.



Satirische Zeichnung zur Zensur des SPD-Wahlfilms „Ins dritte Reich“, Zeichnung: Josef Sauer



EIN NEUES BILDBAND!

(Mit Vortragstext)

„DIE NAZIS“

41 Bilder. Bearbeitet von A. Gebhardt, Generalsekretär beim Bundes-
vorstand des Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, Magdeburg.

Aus dem Inhalt:
„Hakenkreuz am Hals! — Wo waren sie, als es so stürben galt? — Wie sie
sich bewährten — So sehen Deutschlands Erbauer aus! — Was sie gerne sahen —
Aber davon erzählen wir natürlich nichts — Sogar dem feinsten Nationalsozialisten
Kapitalismus von Hitler — Heute erklären er — Parteiführer — So wird erweisen
Geld vertrieben — Sozialdemokraten, jetzt seid ihr dran! — Wie Flieger Münde-
rstein einsteigt, was man das wissen! — Im Schatten Hermanns die Charaktere
des Reiches — Zerkerskeller Adolf Hitler — Mit verstandenen Hellen — Hakenkreuz
— Deutsche Arbeiter — Wer bezahlt? — Eine weg der Partei — Hakenkreuz
bei den Volksgenossen — Herrs Hitler Reichsgeschichte — Dr. Frick — Wir haben
eine reine Welt — In Culture regieren sie — In drei Monaten regieren sie
Was sie verurteilen — Streikmann — Führt anstands die Nationalsozialisten — Jetzt
und sie plündern für den Deutschen — Ein besonders Streik treiben die Faschisten
mit Hakenkreuz — Gebiete von Hitler katzgestellt — Die Beschimpfung Hakenkreuz
als Reichsflagge — Wollen kommen wir mit einem Hakenkreuz? — Ein anderes Weg
in die Hölle geht es nicht — Sie verurteilen den Himmel auf Erden — Bürgerkrieg
und Revolution — Das Ende vom Lied — Tödtlichkeit der Brandeure „Das wahre
Reich“ — Tödtlichkeit der Brandeure „Die Partei der Fasche“.

Zu beziehen durch:

FILM- UND LICHTBILDDIENST
BERLIN SW 68, LINDENSTRASSE 3

Bundesverband des Reichsbanner Schwarz-Rot-Gold, Magdeburg, Magdeburgerstraße 1.

Verantwortlich: Marie H. Harder — Druck: Vorwärts Buchdruckerei Berlin

litische Aktionen zu finanzieren. Spezialaufgaben müssen zurücktreten, seien sie auch noch so wichtig." (1184)

Mit dieser politisch begründeten Selbstaufgabe sozialistischer Kultur- und Bildungsarbeit wurde die schon überwunden geglaubte Trennung und Prioritätensetzung von Kultur und Politik, von Bildung und politischer Organisation erneut festgeschrieben.

Von der Sparpolitik blieben auch die Filmaktivitäten der Arbeiterorganisationen nicht verschont, obwohl immer wieder auf die Bedeutung der Filmpropaganda gerade in der Krisenzeit hingewiesen worden war (1185). Regelmäßige Filmvorführungen fanden immer seltener statt. Der Wanderkinobetrieb wurde nur noch in wenigen Bezirken durchgeführt (1186).

Eigene Filme wurden nach 1931 nicht mehr hergestellt. Die lange Zeit immer wieder erhobene Forderungen nach einer eigenen Filmproduktion tauchte in dem 1932 veröffentlichten Entwurf eines kulturpolitischen Aktionsprogramms, der von kulturpolitisch verantwortlichen Genossen in der SPD, Gewerkschaft und in der öffentlichen Verwaltung erstellt worden war, nicht mehr auf. Übrig blieb der Appell an den Staat.

"Um das freie Schaffen geistig wertvoller Kräfte in der Filmproduktion von der Herrschaft der Spekulation und der Ausbeutung zu befreien, hat der Staat entsprechende Mittel zur Verfügung zu stellen." (1187)

Solange Spekulation und Gewinnstreben die Filmproduktion beeinflussen, müsse – wie in dem Aktionsprogramm betont wird – die Filmzensur aufrechterhalten werden. Allerdings gelte es eine größere Sicherheit zu schaffen, damit soziale Filme nicht verboten werden können.

Es scheint, als habe das kulturpolitische Aktionsprogramm im Zuge seiner mehrjährigen Erarbeitung und Überarbeitung die Zeichen seiner Zeit verschlafen. Dies galt auch für die anderen Teile des Programms, die lediglich altbekannte allgemeine Forderungen (wie z.B. Weltlichkeit für Erziehung, Schule, Bildung und Forschung, Aufhebung des Bildungsprivilegs der Besitzenden, Reform der höheren Schule und Hochschule, Öffnung der Theater und Konzerte und anderer Kunststätten für das Volk) auflisteten. Das Programm trug weder den veränderten politischen und kulturpolitischen Bedingungen und Aufgaben Rechnung, noch gab es konkrete Schritte, Aktionen an.

Kulturpraktische Forderungen tauchten auch in den programmatischen Verlautbarungen der Gewerkschaften immer weniger auf.

In dem 1932 an der Bundesschule Bernau gehaltenen Vortrag des ADGB-Vorsitzenden Th. Leipart über die Kulturaufgaben der Gewerkschaften spielten sie überhaupt keine Rolle mehr.

Neben allgemeinen Ausführungen zum Verhältnis von Kultur und Arbeit, Technik und Wirtschaft, zum Bildungswesen, Kulturrückschritt und zur Rolle der Intellektuellen stellte Leipart vor allem die kulturideologischen Verantwortung und Leistung der Gewerkschaften heraus. Die eigentliche kulturelle Arbeit der Gewerkschaften sah Th. Leipart in der Pflege und Vermittlung moralisch-sittlicher Werte wie "Gemeinschafts- und Persönlichkeitsgefühl", "Bejahung der Lebensfreude", "Pflege der intellektuellen Kräfte", "Kraft des Gefühls", "Heimat und Nation" (1188).

Obwohl Th. Leipart sich gegen "jede nationalistische Verengung" der Kulturarbeit aussprach, wie er sie z.B. in den Kämpfen beim Rundfunk, Film und Theater gegen künstlerische Kräfte aus dem Ausland zum Ausdruck kommen sah, waren seine Ausführungen zu den Kulturaufgaben der Gewerkschaften nicht frei von nationalen Klängen. Th. Leipart wandte sich gegen den Vorwurf, daß die Arbeiterbewegung nicht national eingestellt sei. Diese sei vielmehr in der Geschichte (z.B. 1914) für die Verwirklichung der nationalen Idee eingetreten und habe dafür auch Opfer gebracht.

"Unsere Arbeit ist Dienst am Volke. Sie kennt den soldatischen Geist der Einordnung und der Hingabe für das Ganze. Wir sind Antimilitaristen und bekennen es ganz unzweideutig. Wir wehren uns aber dagegen, als Pazifisten zu gelten, die kein Gefühl für unsere Ehre und für die Interessen unseres Volkes hätten. Wir sind Kämpfer und keine schwächlichen Verständigungspolitiker." (1189)

Wenige Monate später sollten die von Leipart beschworenen und zur gewerkschaftlichen Strategie erhobenen Tugenden der "soldatischen Einordnung" und "Hingabe für das Ganze" folgenschwere Konsequenzen haben. Die Hoffnung, die Organisation durch Preisgabe gewerkschaftlicher Prinzipien und Anpassung an die Politik der neuen nationalsozialistischen Machthaber retten zu können, erfüllte sich nicht. Am 2. Mai 1933 wurden die Freien Gewerkschaften "gleichgeschaltet". Die SA besetzte die Gewerkschaftshäuser, das Gewerkschaftsvermögen wurde beschlagnahmt, zahlreiche Gewerkschaftsfunktionäre wurden verhaftet, die gewählten Gewerkschaftsleitungen entfernt und durch nationalsozialistische Kommissare ersetzt (1190).

Wenige Monate zuvor, am 10. Februar 1933, hatte noch in Berlin eine vom Internationalen Gewerkschaftsbund und der Sozialistischen Arbeiter-Internationale einberufene Filmkonferenz stattgefunden, auf der Delegierte verschiedener Länder Probleme des Arbeiterfilmwesens diskutiert hatten, wie z.B. Einrichtung eines internationalen Filmarchivs, Beobachtung des Filmmarktes nach neuen Filmen und ihrer Tendenz, Wesen der Filmkonsumentengenossenschaft, Förderung der Bestrebungen zur Herstellung von Propaganda-Schmalfilmen, von Lichtbildern und Lichtbildfilmen, Herstellen von Schmalfilmen aus geeigneten Großfilmen, Austausch von Filmmaterial durch eine internationale Stelle. Entscheidungen und konkrete Schritte wurden auf der Konferenz nicht beschlossen. Resultat der Verhandlungen war, daß wieder einmal darauf hingewiesen wurde, daß der Film nicht der kapitalistischen Propaganda überlassen werden sollte. Darüber hinaus wurde eine Kommission eingesetzt, die konkrete Vorschläge zur Durchführung der geplanten Projekte schaffen sollte (1191).

Das Stadium der Einrichtung von Kommissionen, der wiederholten Erarbeitung von Vorschlägen zur möglichen Nutzung des Films hatte man im gegnerischen Lager schon längst hinter sich. Die "Eroberung des Films" ging hier schneller voran.

Weitgehend unbeachtet von der sozialistischen Filmkritik hatte die NSDAP bereits Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre eine eigene Filmproduktion (auch im Schmalfilmbereich) sowie "Nationalsozialistische Verbandszellen deutscher Lichtspieltheaterbesitzer" aufgebaut, eine "Reichsfilmstelle" als Unterorganisation der Reichspropagandaleitung errichtet, die Anfang 1933 bereits acht Landesfilmstellen als Zweigstellen vorweisen konnte, die den Film in den Dienst der nationalsozialistischen Propaganda, der "völkischen Erneuerung" stellten (1192). Mit den roten "Kraft durch Freude"-Tonfilmwagen, von denen es 1936 bereits 350 gab, wurde der Film und die nationalsozialistische Politik in die entlegenen Dörfer und Gemeinden getragen (1193). Filme wie "Schönheit der Arbeit", "Der stählerne Strahl", hergestellt vom Amt für "Schönheit der Arbeit" mit Unterstützung der Organisation "Kraft durch Freude", verkündeten der Arbeiterschaft die neue Arbeitsmoral, "den Geist des nationalsozialistischen Deutschlands" (1194).

Die nationalsozialistische Filmpolitik beschränkte sich jedoch nicht auf die Herstellung dokumentarischer Propagandafilme, sondern erkannte auch die Bedeutung der 'unpolitischen' Unterhaltungsfilme für die Vermittlung ihrer Wertvorstellungen von Vaterland und Heimat, Seele und Gemüt, Autorität und Ordnung. In dieser Ausrichtung des Films bestand zwischen den neuen Machthabern und



"Kraft durch Freude" - Tonfilmwagen

Mahnung



J. Heartfield

Heute noch seht ihr im Film den Krieg in anderen Ländern.
Doch wisset: wenn ihr nicht einig euch wehrt, mordet er morgen auch euch!

den bürgerlich-konservativen Vertretern der kapitalistischen Filmindustrie weitgehende politische Übereinstimmung, so daß sich hier die Filmproduktion nicht wesentlich zu ändern brauchte.

Auch im Bereich der Filmgesetzgebung mußten die Nationalsozialisten keine grundlegenden Änderungen vornehmen. Die bereits stark auf nationale Bedürfnisse, Vorstellungen und Empfinden ausgerichtete Filmzensur der Weimarer Republik diente zur Grundlage für die nationalsozialistische Lichtspielgesetzgebung und mußte nur durch einige Streichungen und Ergänzungen den nationalsozialistischen Ansprüchen angepaßt werden (1195).

Teil IV:

Schlußbetrachtung

Film im Spannungsfeld von Arbeiterkultur und Arbeiterbewegungskultur

Das Thema meiner Untersuchung war "Arbeiterbewegung und Film". Dieses etwas farblose Kürzel erfaßt jedoch nur ungenügend die Bandbreite der Aspekte und Dimensionen des untersuchten kulturellen Gefüges. Die Formel "Arbeiterbewegung und Film" verhält sich zur Weite und Komplexität des untersuchten Gegenstandes eher wie eine Tarnkappe. Aus der Aspekt- und Perspektivvielfalt will ich drei Fragestellungen und Zugangsweisen herausgreifen, die mir wesentlich erscheinen.

Ich habe erstens versucht aufzuzeigen, wie sich die Haltung der Arbeiterbewegung, insbesondere der Freien Gewerkschaften und der deutschen Sozialdemokratie, gegenüber dem Medium Film und Lichtbild zwischen 1895 und 1933 entwickelt und verändert hat. Es ging hier um die Beschreibung und Untersuchung von kulturellen und pädagogischen Positionen, Programmen und den damit verbundenen Theorien, Ideologien.

Ich habe jedoch versucht, das Thema nicht nur in ideologie- und organisationsgeschichtlicher Perspektive zu behandeln, gleichwohl dies einen breiten Raum einnimmt, sondern die Problematik auch in einen sozial-, kultur- und mediengeschichtlichen Zusammenhang zu stellen.

Ich habe also zweitens versucht, sichtbar zu machen, in welchem gesellschaftlichen, kulturellen und pädagogischen Kontext die Entwicklung des kulturellen und filmischen Selbstverständnisses der Arbeiterbewegung steht, d.h. welche Faktoren, Kräfte, Strukturen dabei eine Rolle spielen bzw. aufeinander eingewirkt haben.

Diese Zugangsweise habe ich in alltagskultureller und kulturpraktischer Perspektive zu erweitern versucht. Ich habe also drittens untersucht, welche kulturellen Aktivitäten, insbesondere im Bereich Film und Lichtbild, die Arbeiterbewegung entwickelt hat und wie der Kultur- und Medienalltag der Arbeiterschaft in diesem Zeitraum aussah. Es ging hier um kulturelle Praxen, um Kulturkonsum, um kulturelle Ausdrucks- und Darstellungsformen, um Kulturorganisationen, um Brüche und Brücken zwischen kulturellen Alltags- und Organisationserfahrungen.

Es ging mir also um das Wechsel- und Spannungsverhältnis von Kultur, Bildung, Film, Politik, Alltag im weitesten Sinne.

Ich bin mir darüber im klaren, daß die in meiner Arbeit formulierten Ansprüche und Ideen nicht immer voll eingelöst wurden. Ich will hier nur eine vorsichtige Anspielung zu den Grenzen der Arbeit machen. Die Arbeit verbleibt auf der Ebene des Autorenfilms, um in der Sprache der Filmemacher zu sprechen, sie ist nicht operativ-eingreifend, oder um auf das Selbstverständnis der "neuen Geschichtsbewegung" Bezug zu nehmen: zu einer selbsttätigen Arbeitergeschichtsschreibung, etwa im Sinne von Oral-History, ist noch ein weiter Weg zurückzulegen.

Ich will nun in diesem zusammenfassenden Kapitel eine Problemstellung herausgreifen, die in meiner Arbeit von wesentlicher Bedeutung ist, nämlich die Rolle des Films im Spannungsfeld von Arbeiterkultur und Arbeiterbewegungskultur.

Ich will dabei weniger das historische Material dazu ausbreiten als vielmehr einige strukturell-vergleichende, systematisierende Überlegungen anstellen. Ich will der Frage nachgehen, inwieweit sich im Bereich des Films im Kontext von Arbeiterkultur und Arbeiterbewegungskultur spezifische Aneignungs- und Gebrauchsweisen feststellen lassen oder anders ausgedrückt, inwieweit sich hier eine spezifische, kulturelle Logik rekonstruieren läßt.

Begrifflich und theoretisch will ich dabei an Überlegungen von R. Williams und

P. Bourdieu anknüpfen (1).

Zugleich sollen in diesem abschließenden Kapitel einige grundsätzliche Positionen und Entwicklungslinien der Kultur- und Filmarbeit der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Arbeiterbewegung zusammengefaßt und kritisch beurteilt werden. Dabei soll vor allem auf das Film-Selbstverständnis und das damit verbundene Kultur- und Bildungsverständnis, auf die filmkritischen, filmpädagogischen, filmorganisatorischen, filmpraktischen und filmpolitischen Bemühungen und Defizite der Arbeiterorganisationen eingegangen werden.

Ich versuche der Problematik auf vier Ebenen nachzugehen:

1. auf der Ebene der kulturellen Muster, das meint: Aufdecken der charakteristischen Merkmale, der besonderen Wertschätzung, der Auswahl und Strukturierung von Interessen und Tätigkeiten.
2. auf der Ebene der kulturellen Funktionen, die dem Film zugesprochen wurden bzw. diesem zukamen.
3. auf der Ebene der kulturellen Legitimität; damit ist gemeint die Frage nach dem Ort des Films in der Werthierarchie der kulturellen Ausdruckssysteme.
4. auf der Ebene der kulturellen Gebrauchsweisen und Handlungsstrategien; damit ist die Frage nach den pädagogischen, politischen aber auch alltäglichen Konsequenzen angesprochen.

Die in dem Schema festgehaltenen und im folgenden weiter ausgeführten Merkmalsbestimmungen dürfen nicht mißverstanden werden als statische, unveränderbare Setzungen, sondern sind zu begreifen als komplexe historische Größen, die hier als Pole und Gegenpole zugespitzt werden (vgl. Schema S.425).

1. Kulturelle Muster

Die besondere Wertschätzung des Films bei der Arbeiterschaft läßt sich mit ihrem auf den Augenblick bezogenen Lebensstil in Verbindung bringen. Die Arbeiterschaft reagierte auf den Film mit einer reinen und unbefangenen Konsum- und Genußhaltung, in der die Dinge des Films einen Aspekt ihrer Beziehung zum alltäglichen Leben darstellten (2).

Der Film war unmittelbarer als die traditionellen Künste der Alltäglichkeit ausgesetzt, dem Alltag zugehörig, indem er die Tendenz hatte, sich auf den gesamten Lebenszusammenhang zu beziehen, konkrete Handlungen im Detail sichtbar zu machen. Zugleich lag jedoch der Reiz des Films für die Arbeiterschaft in der Fähigkeit, gerade auch das Nicht-Alltägliche, das Außergewöhnliche, das Stets-Neue zu zeigen.

Die Arbeiterbewegung dagegen legte ihrer Reaktion und Beurteilung des Films die Normen der bürgerlich-klassischen Kunst zugrunde und stellte dem Kinogeschmack der unteren Schichten einen 'gehobenen' Geschmack entgegen, den 'guten' oder sozialistischen Film, den künstlerischen Genuß, die zukunftsorientierte Vision, die die Verhaftung an das Gegebene aufheben sollte.

Die Arbeiterbewegung wollte die Menschen mit der Kunst, die für sie im Mittelpunkt der Sozialisation der Sinne stand, aus dem Alltag herausführen in das Reich der Kunst oder, wenn sie sich auf den Film einließ, in das Reich der Bildung und Politik hineinführen.

Statt Sinnlichkeit suchten sie Sittlichkeit oder reduzierten die Sinnlichkeit auf den Erkenntnisthunger. Die sinnlich-genießende "Augenkultur" wurde der belehrenden "Sprachkultur" meist unversöhnlich gegenübergestellt. Das Kino diente jedoch der (umfassenden) Versinnlichung, indem es alles sinnfällig machte und durch seine Bildersprache unmittelbar zu den Sinnen sprach.

Den positiven Kern des Kinobedürfnisses sahen die Filmkritiker der Arbeiterbewegung nicht im Bilderhunger, in der Bereicherung von Phantasien und Lebensgenüssen, sondern im Erkenntnisthunger der Menschen, den die Arbeiterbewegung mit dem belehrenden und wissenschaftlichen Kultur- und Bildungsfilm zu befriedigen suchte. Die übrigen mit dem Film verbundenen Funktionen und Bedürfnisse blieben notwendig der kritisierten kapitalistischen Filmindustrie überlassen.

Die Arbeiterschaft dagegen schätzte gerade die sinnlich-symbolische, spontane Dimension des Films. Der Bilderhunger, die Schau- und Sensationslust, die auch an Tabuverletzungen (wie die Darstellung von Gewalt, Sexualität) keinen Anstoß nahm, waren hier vorherrschend.

Die Möglichkeit des Films, die Wirklichkeit der alltäglichen Wahrnehmung in eine Vielzahl flüchtiger Ansichten und unerwarteter Perspektiven aufzulösen, faszinierten die Arbeiterschaft. Diese Spezifik des Films stand jedoch im Widerspruch zu der geschlossenen Weltanschauung der Arbeiterbewegung, die diesem Dilemma dadurch zu entgehen versuchte, daß sie den Film einband in ihre Vorstellungen vom geschlossenen Kunstwerk, vom proletarischen, künstlerischen Großfilm.

Die Bemühungen der Arbeiterbewegung richteten sich vor allem auf das Produkt, auf die mit dem Film vermittelte Ideologie, auf das Problem der Vermittlung von Inhalten und Formen. Die Kinosituation, die mit dem Kinobesuch verbunden Interessen und Bedürfnisse blieben entweder meißt außen vor oder wurden rein negativ beurteilt.

Die Arbeiterschaft dagegen war in erster Linie am Prozess des Filmabends interessiert, an dessen Brauchbarkeit, nicht nur an der Brauchbarkeit eines Produkts. Für sie war der Filmabend eine Alltagshandlung, ein Stück Lebenszeit, eine Möglichkeit der Kommunikation unter den unmittelbar Anwesenden; der Charakter der Öffentlichkeit war wichtig (3).

Nun werden herkömmlicherweise, auch in der Arbeiterbewegung, die kulturellen Muster, wie sie hier für den Film im Kontext von Arbeiterkultur festgestellt wurden, meist negativ eingestuft, als "Kultur der Armut".

Ich denke jedoch, daß hier auch Fähigkeiten, Wertorientierungen zum Ausdruck kamen, die positiv zu bewerten sind, wie z.B. der Sinn für das Sinnliche, für das Vergnügen, die bei den Mittelschichten oft bereits abgestumpft waren.

Man könnte die Vorliebe der Arbeiterschaft für den Film auch als bewußten oder unbewußten Protest gegen die bürgerlich-klassische Kunst einerseits und die Arbeiterbewegungskultur andererseits interpretieren. Ich denke jedoch, daß man hier aufpassen muß, daß Wunschprojektionen nicht zum Transportmittel neuer Widerstandsmythen werden.

Man sollte hier vielleicht eher von einem gewissen Eigensinn der Arbeiterkultur gegenüber der Arbeiterbewegungskultur sprechen, der sich gegen die Defizite der Arbeiterbewegungskultur zu behaupten versuchte und sich gegen die kulturelle Orientierungspolitik der Arbeiterorganisationen an der bürgerlich-klassischen Kultur sperrte.

2. Kulturelle Funktionen

Ein wesentliches Defizit der Filmbestrebungen der Arbeiterbewegung lag darin, daß sie die mit Film und Kino verbundenen Funktionen und Bedürfnisse der Arbeiterschaft nicht berücksichtigten bzw. (meist) lediglich negativ-verurteilend aufgriffen. Die in der Vorkriegszeit vorherrschende Strategie der Bewahrung und Veredelung, die Beschränkung des Films auf bildende und wissenschaftliche Zwecke ging an den Bedürfnissen und Filminteressen der Mehrzahl der Kinobesucher, vor allem der unteren Schichten, vorbei.

Die Pädagogen und Literaturkritiker der Arbeiterbewegung befürchteten ebenso wie die bürgerlichen Kinogegner den Verlust von Anstand, Sitte und Moral und sahen in den Kinotheatern und ihren Programmen nicht nur eine Schädigung und Verflachung der geistigen Bildung der Jugend, sondern die Gefahr der "direkten Anleitung zum Verbrechen". Statt dem Film neue Bedeutung zu verleihen, distanzierte man sich von seinen rituellen Funktionen. Überlegungen, ob im Kinobesuch nicht auch legitime Bedürfnisse befriedigt werden oder (bei verändertem Filmangebot) befriedigt werden könnten, wurden in dieser Phase des Kinokampfes nicht angestellt.

Für die Arbeiterschaft hatte der Film in erster Linie die Funktion der Unterhaltung. Sie suchte im Kino nicht Belehrung und Erbauung, sondern sah im Kino die Möglichkeit des sich Ausruhens von der Arbeit, der Zerstreuung und Ablenkung, der Befriedigung von Phantasie- und Wissensbedürfnissen. Sie sah im Kino einen sozialen Ort der Kommunikation, der sich der Aufsicht und Kontrolle entzog, der Anlaß für gemeinsame Erlebnisse und Gespräche bot. "Hinsetzen - ausruhen - und doch etwas Erleben" - diese Formel trifft die Sache gut. Der Film war daher nicht nur Kunst-Ersatz ("Kunst der kleinen Leute"). Die Formel "Was dem Kulturfunktionär sein Schiller, war dem Arbeiter sein Kino" greift daher etwas zu kurz, da sie sich zu sehr an der Kunst orientiert und die unterschiedlichen Gebrauchs- und Funktionsweisen von Kunst und Film nicht in den Blick bekommt.

Das Bedürfnis nach Sinnlichkeit und Anschaulichkeit im Kino wurde von den Filmkritikern der Arbeiterbewegung in den Zusammenhang mit der Industrialisierung und Mechanisierung der Arbeit gestellt. Das Bedürfnis nach Unterhaltung und Ablenkung wurde jedoch nicht als elementare Reproduktionsnotwendigkeit angesehen und von daher die Befriedigung dieses Bedürfnisses im Kino auch nicht als legitim anerkannt, sondern als psychologisches Übel der großkapitalistischen Produktionsweise, das in seinen materiellen und geistigen Grundlagen bekämpft werden muß.

Im Unterschied zur Kunst, zum Theater wurde das Kino nicht als Reproduktionsmittel, als Erholung vom Arbeitsalltag und vom Klassenkampf anerkannt.

In den 20er Jahren wandte sich die Arbeiterbewegung zwar stärker den Kino- bedürfnissen und Kulturinteressen zu, die Motive und Erklärungen, die für den Kinokonsum, für die Kinounterhaltung angeführt wurden, blieben jedoch auch hier weitgehend negativ besetzt. Neben pädagogischen und moralischen Erklärungsmustern wurden nun auch politisch-kulturelle und technik-kritische Faktoren angeführt. Auf dem Hintergrund der gesellschaftlichen und technologischen Entwicklung der Weimarer Zeit (Rationalisierung, Maschinisierung, Technisierung des Lebens) wurde das Spannungsverhältnis von Arbeit und Freizeit zur zentralen Argumentationsfigur. Das Kino wurde als kultureller Fluchtraum für die unteren Schichten, als Angebot der kapitalistischen Arbeits- und Freizeitkultur begriffen, das die Flucht und die Erholung des Menschen von den Folgen der Mechanisierung und Entfremdung der Arbeit ermöglicht, indem es die im realen Leben unerfüllten Bedürfnisse in der Phantasie befriedigt. Der Film wurde als Ausdruck der technischen Entwicklung interpretiert, der dem Maschinellen auch im Kulturbereich Eintritt verschafft. Die Einordnungen des Films als "Nahtstelle zwischen Phantasie und Ökonomie" blieben im rein Negativen verhaftet. Die Flucht in die Traumwelt wurde als direkte Gefahr für die Arbeiterbewegung, als Ablenkung vom Klassenkampf angesehen. Der Film wurde nicht nur als "heimlicher Miterzieher", sondern auch als "unheimlicher Konkurrent" betrachtet.

Der Funktionsbestimmung des Films als bloße Vermittlungsinstanz kleinbürgerlicher Wertvorstellungen, als bloßer Ausdruck und Mittel der Integration liegt jedoch eine Überschätzung der Wirkungskraft des Films und seiner Inhalte zugrunde.

Ebenso bekommt diese Sichtweise die Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit der Kinomotivation und des Kinogebrauchs nicht in den Blick, da sie die lebensgeschichtliche Bedeutung und Veränderung des Filmkonsums außen vor läßt. Die film-kulturelle Alltagswahrnehmung der sozialen Wirklichkeit stellt keine mechanische Widerspiegelung dar. Sie kann zwar ein Verkennen und Anerkennen der bestehenden Sozialordnung bedeuten, sie stellt jedoch immer zugleich auch eine Erkenntnisleistung und Erfahrungsmöglichkeit dar. Kinounterhaltung bedeutete zweifelsohne ein Stück weit Flucht vor der (schlechten) Wirklichkeit, zugleich aber auch ein Lebensmittel zum Überleben, zum Leben, bedeutete neben Konsum und Nachahmung immer auch ein Stück Aneignung, Hoffnung und Utopie, eine Möglichkeit, mit der Routine des Alltagslebens zu brechen, etwas Neues zu erfahren und zu erleben.

Der Doppelcharakter des Films als realitätsverdrängende und zugleich sinnstiftende Instanz wurde in der Arbeiterbewegung nur ungenügend erkannt (4).

Positive Funktionsbestimmungen des Kinokonsums waren in der sozialistischen Filmkritik der 20er Jahre eine Ausnahme. Nur selten und dann meist beiläufig wurde das Bedürfnis nach Unterhaltung und Zerstreuung als legitimes Bedürfnis der Menschen anerkannt, nur selten wurde der Film auch als Spiegelbild des eigenen Lebens begriffen.

Daß Filme vielleicht auch als verdeckte, auch unbeabsichtigte Mitteilungen über den Zustand der Gesellschaft, die die Filme hervorbringt, zu lesen sind, wurde selten gesehen (5).

Erst im Zusammenhang mit den Ansätzen einer stärker zuschauerorientierten Filmkritik Ende der 20er Jahre wurde der Kinobesucher nicht mehr ausschließlich als der bürgerlichen Ideologie ausgeliefertes, passives Objekt verstanden, sondern auch als (in Grenzen) aktiver Zuschauer, für den nicht allein der Filminhalt wichtig war, sondern auch die Kinosituation, das Kinoerlebnis in Begleitung mit anderen.

Der negativen Funktionsbestimmung des Films, des Kinofilms, stand meist unvermittelt eine euphorische Funktionsbeschreibung des Films gegenüber, wenn es um den Einsatz und die Produktion von Filmen in den Zusammenhängen der Arbeiterbewegung ging.

Hier wurde dem Film die Funktion der Information, Agitation, Propaganda, Werbung, der Massenbildung und Massenmobilisierung zugeschrieben, seltener der Unterhaltung oder Phantasieanregung.

Auch hier zeigte sich eine gewisse Reduzierung der kulturellen Ausdrucksfunktionen. Es wurde zwar betont, daß es darum geht, den Menschen in seiner ganzen Sinnlichkeit zu erfassen, in der Praxis bedeutete dies jedoch weniger ein "mit allen Sinnen lernen" als vielmehr ein "alle Sinne bearbeiten".

Insbesondere in der Wahlfilmpropaganda zeigte sich ein Medienverständnis, das den Erfolg des Medieneinsatzes in erster Linie an der quantitativen Mobilisierung der Massen festmachte. Inwieweit der Einsatz neuer Propagandamethoden und -medien auch zu wirklichen politischen Lern- und Erfahrungsprozessen beigetragen hat, kam nicht in den Blick. Die Massen interessierten in erster Linie als potentielle Wähler. Die Addition von politischer Propaganda und Medientechnik führt jedoch nicht zwangsläufig zu einer Aktivierung politischer und kommunikativer Kompetenzen, sie kann - wenn sie sich auf Hegemonie- und Repräsentationsbedürfnisse beschränkt - auch zu deren Blockierung beitragen.

Die Arbeiterbewegung verkannte, daß Politik im gesellschaftlichen Ausdruckszusammenhang sich niemals nur politisch-pädagogisch (im instrumentellen Sinne) äußern darf, sondern daß das Politische auch im Kulturell-Unterhaltenden zu suchen und zu verankern ist.

3. Kulturelle Legitimität

Versucht man der Frage nach dem Ort des Films in der Werthierarchie der kulturellen Ausdruckssysteme nachzugehen, so läßt sich für die Arbeiterbewegungskultur sagen, daß hier der Film zunächst (in der Vorkriegszeit) eine illegitime Kunst darstellte, im Unterschied zum Theater, zur Literatur, denen eine universale Geltungsberechtigung zugeschrieben wurde (6).

Mit Kunst hatte der Film nichts zu tun. Zwischen Kunst und Kino gab es keinen Kompromiß. Drama und Kino waren ebenso wie Kino und Kunst ein prinzipieller Widerspruch.

Aufgrund des technischen Abbildcharakters, aufgrund des Fehlen des Wortes, das als wesentlicher Träger des künstlerischen Genusses angesehen wurde, wurde dem Film kein Kunstwert zugebilligt. Das Kinodrama wurde zudem als Gegensatz zur künstlerischen Erziehung betrachtet, das das persönliche Erleben der Dinge ersetzt, die passive Hinnahme und die nur stoffliche Seite des Genusses verstärkt, statt zum künstlerischen Genießen zu erziehen. Statt nach dem sozialen Tatbestand des Films, seinen sozialen und kulturellen Gebrauchsweisen und den zugrunde liegenden Bedürfnissen zu fragen, versteifte sich die Auseinandersetzung mit dem Film auf seinen Kunst- bzw. Unkunst-Wert.

Das literarische Vor-Bild ließ die Entwicklung eines filmischen Eigen-Bildes, das als Gegen-Bild zur kritisierten Schundfilmwirklichkeit hätte praktisch wirksam werden können, erst gar nicht in den Blick kommen.

In der Weimarer Republik wurde der Film zwar als Kunst anerkannt, aber er blieb eine Kunst zweiter Ordnung (7).

Die Orientierung an der klassischen Kunst führte im Bereich des Films zu einem ideologischen Konsens mit dem gehobenen Mittelstand und zu einem Dissens mit der Arbeiterschaft, für die der Film, gerade weil er nicht zur etablierten Kultur gehörte, sondern zur Alltagskultur und keine speziellen künstlerischen Kompetenzen erforderte, seine Anziehung und Glaubwürdigkeit hatte.

Die weitgehend negative Beurteilung des Kinokonsums und der Kinobedürfnisse spiegelte nicht nur die Haltung einiger weniger sozialistischer Filmkritiker wider, sondern war charakteristisch für einen größeren Teil der organisierten, politisch bewußteren oder an beruflicher Weiterbildung und Aufstieg orientierten Arbeiterschaft.

Vor 1914 hielten es die meisten führenden Vertreter der Arbeiterbewegung mit ihrer "Würde und Ehre" nicht für vereinbar, überhaupt ins Kino zu gehen. Diese strikte Ablehnung veränderte sich zwar in den 20er Jahren, der Kinobesuch behielt jedoch bis in die 30er Jahre bei einem großen Teil der politisch aktiven Arbeiterschaft einen negativen Beigeschmack und nahm in der Hierarchie der kulturellen Legitimitäten und Praktiken der Arbeiterbewegung einen untergeordneten Platz ein. (Hiervon ausgenommen waren lediglich Filmvorführungen, die dem Ideogut der sozialistischen Bewegung entsprachen).

Eine weitaus größere Relevanz hatten hier (insbesondere in jüngeren Kreisen der sozialistischen Bewegung) Ausflüge in die Natur, Wandern sowie die kulturellen und politischen Aktivitäten, die von den Arbeiter(kultur)organisationen angeboten wurden. Die beim Kino so verurteilte Ersatz- und Ablenkungsfunktion wurde bei diesen Formen der kulturellen Betätigung als selbstverständlich und legitim angesehen.

Während die nichtorganisierte Arbeiterjugend ihre Freizeitaktivitäten eher auf die Angebote des städtischen Kulturbetriebes ausrichtete und im Kulturkonsum und in der Kinowelt Entlastung von Arbeit und Alltag suchte, hatte die sozialistische Arbeiterjugend eher das Gefühl, die Welt des kapitalistischen Alltags vergessen zu können, indem sie jenseits des Großstadtbetriebes und seiner Kul-

turangebote, im Reich der Natur, Bildung und Politik eine eigene Welt zu erobern versuchte. Die Konzentration der Freizeitaktivitäten auf die politische Arbeit, auf die – der Massenkultur entrückten – Kultur und Bildungsaktivitäten der Arbeiterbewegung brachte die organisierten und politisch aktiven Arbeiter und Arbeiterinnen nicht selten in Gegensatz zu ihren mehr an den Angeboten der Massenkultur orientierten unorganisierten Kollegen und Kolleginnen.

Der Kulturdualismus verstärkte zum einen die kulturelle Abgrenzung zwischen Arbeiterschaft und Arbeiterbewegung, zum anderen führte er dazu, daß ein Teil der kulturellen Bedürfnisse der Arbeiterschaft aus der Politik der Arbeiterbewegung ausgegrenzt und rechts liegen gelassen und damit der Organisation durch die Filmindustrie und dem politischen Gegner überlassen wurde.

Andererseits arbeitete die Arbeiterschaft durch ihre Akzeptanz der kulturindustriellen Muster auf immer neuer Stufenleiter selbst am Verlust ihrer Kultur, an der Zerstörung authentischer Öffentlichkeit mit.

Die Arbeiterbewegung wiederum erkannte zwar, daß der Film nicht nur Bruch, sondern auch Brücke zur Arbeiterkultur, zur Arbeiterschaft bedeuten konnte; die Zwitterstellung des Films blieb jedoch bestehen, insofern die Arbeiterbewegung den Film als Alltagshandlung stets mit dem Anspruch einer Kunst- oder Politikanstrengung verband, während für den Film im Kontext von Arbeiterkultur gerade die mühelose Beschäftigung konstitutiv war, man könnte jedoch auch negativ sagen, daß das den Verzicht auf das sich Einmischen in Politik bedeutete.

4. Kulturelle Gebrauchsweisen und Handlungsstrategien

Während die Frage nach den kulturellen Gebrauchsweisen und Handlungsstrategien für die Arbeiterschaft relativ einfach zu beantworten war – sie ging einfach ins Kino –, bereitete sie der Arbeiterbewegung erhebliches Kopfzerbrechen. Eine einheitliche, konsistente Handlungsstrategie gab es nicht, obwohl dies der ansonsten immer festgestellte homogene Charakter der Arbeiterbewegungskultur nahelegen könnte.

Die unterschiedlichen Bedeutungs- und Funktionszuweisungen, die der Film von 1895 bis 1933 von seiten der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Arbeiterbewegung erfahren hat, sind eng verknüpft mit der Geschichte des Mediums und der Entwicklung des Kultur- und Bildungsverständnisses und der kulturellen und politischen Praxis der Arbeiterorganisationen.

Verschiedene Positionen schließen jedoch die Kontinuität und Überlagerung bestimmter Argumentationsmuster nicht aus. Dies ist zu bedenken, wenn im folgenden sechs Positionen unterschieden werden.

Ignorierende Haltung gegenüber dem Film

Insbesondere in der Frühgeschichte des Films läßt sich bei der Arbeiterbewegung eine Haltung feststellen, die das neue Medium Film weitgehend ignoriert, nicht zur Kenntnis nimmt.

Lediglich in Form von Kinematographen-Anzeigen in der Arbeiterpresse und als Vorführattraktion bei Festen der "Freien Volksbühne" fand der Film vor 1905 vereinzelt Berücksichtigung.

Die ignorierende Haltung, die auch bei bürgerlichen Volksbildungsorganisationen, Pädagogen, Schriftstellern und Künstlern vorzufinden war, stand im Widerspruch zur Verbreitung und Beliebtheit, die der Film von Anfang an bei den proletarischen Schichten, insbesondere bei Arbeiterjugendlichen und Arbeiterfrauen, fand.

Daß der Film und die mit ihm verbundenen kulturellen Bedürfnisse für nicht beachtenswert befunden wurden, hing mit dem Kultur- und Bildungsverständnis der Arbeiterorganisationen zusammen, das sich bis 1906 vorwiegend an den unmittelbaren politischen-ideologischen und gewerkschaftlichen Notwendigkeiten orientierte und auf einen idealistischen Kunstbegriff fixiert blieb. Der Aufstieg der Organisationen der Arbeiterbewegung zu Massenorganisationen und das damit im Vordergrund stehende politisch-pädagogische Prinzip der Bildung zur und durch Organisation hatte zur Folge, daß der umfassende Kultur- und Bildungsanspruch der Arbeiterbewegung (Erbe und Überwinder der bisherigen Kultur) hinter den politischen und gewerkschaftlichen Aufgaben zurücktrat. Kulturelle Erfahrungen blieben weitgehend vom Partei- und Gewerkschaftsalltag abgespalten, sie galten als nicht politikfähig. Kulturelle Aktivitäten wurden als zweitrangig angesehen, die eher vom gewerkschaftlichen und politischen Kampf ablenkten, als daß sie ihn förderten.

Die Skepsis gegenüber kulturellen Aktivitäten bedeutet jedoch nicht, daß sich die Arbeiterbewegung in dieser Zeit überhaupt nicht mit kulturellen Fragen befaßt hat. Die Diskussionen und Kontroversen konzentrierten sich jedoch auf Fragen der Vermittlung der 'hohen' Kunst, insbesondere der Literatur und des Theaters. Im Mittelpunkt stand die Frage, welche künstlerischen Produkte für die Arbeiterschaft geeignet sein könnten. Zu einer kulturpolitischen Streitfrage entwickelte sich die Beurteilung der modernen bürgerlichen, naturalistischen Kunst und der Möglichkeit und Notwendigkeit einer eigenständigen, proletarischen Kunst. Wenn auch die Frage, an welchen künstlerischen Maßstäben und Beispielen sich die Arbeiterbewegung orientieren soll, unterschiedlich und kontrovers beantwortet wurde, so herrschte doch die Orientierung an den Vorbildern und Werten der klassischen bürgerlichen Kunst (Goethe, Schiller) vor. Die naturalistische Kunst wurde als perspektivlose und moralisch verwerfliche Kunst des untergehenden Bürgertums abgelehnt. Die Möglichkeit und Notwendigkeit einer proletarischen Kunst wurde in dieser Phase weitgehend verneint. Die Trennung von Kultur und Politik wurde zum kulturpolitischen Grundsatz erhoben und die Frage einer eigenständigen Kunst der Zukunft überlassen: "Unter den Waffen schweigen die Musen". Weder die Frage des Übergangs von der bestehenden zur neuen Kunst wurde reflektiert, noch das Problem der künstlerischen Traditionen, an die die neue Kunst anknüpfen sollte.

Die in der sozialdemokratischen Bewegung gängige Vorstellung und Hoffnung von einer quasi automatisch eintretenden sozialistischen Gesellschaft wurde auch auf die kulturelle Entwicklung übertragen.

Die Strategie, dem Einfluß der zeitgenössischen Ideologie und Kultur auf die Arbeiter und Arbeiterinnen durch den Rückbezug auf die deutsche Klassik entgegenzutreten und so den Geschmack der Arbeiterschaft 'läutern' zu wollen, ging jedoch an den Kulturgewohnheiten und Interessen der Masse der Arbeiterschaft vorbei, für die die Lektüre der klassischen Literatur nur selten zum Kulturalltag gehörte. Durch ihre Fixierung auf die klassische Literatur klammerte diese Kulturstrategie den gesamten Bereich der Unterhaltungs- und Freizeitkultur aus, obwohl andererseits programmatisch in der Arbeiterbewegung immer wieder auf einen weiten - den Zusammenhang von Arbeit und Kultur betonenden - Kulturbegriff hingewiesen wurde.

Die ablehnende Haltung führender Vertreter der Arbeiterbewegung gegenüber eigenständigen kulturellen Aktivitäten konnte jedoch nicht verhindern, daß in den 90er Jahren und nach der Jahrhundertwende in und neben der Arbeiterbewegung zahlreiche Arbeiterkulturorganisationen entstanden, die ein vielfältiges, wenn auch meist abgeschlossenes Vereins- und Kulturleben entwickelten, das den Freizeit- und Unterhaltungsbedürfnissen der Mitglieder Rechnung trug und zugleich den Zugang zu den - ihnen von der Gesellschaft vorenthaltenen - Kulturrangenschaften zu ermöglichen versuchte. In diesem Zusammenhang sind auch die kulturellen Bemühungen der (an der Arbeiterbewegung orientierten) Kunst dem Volk-Bewegung (Verein für Kunstpflege,

Freie Volksbühne, Neue Freie Volksbühne) zu sehen, die im Unterschied zu führenden Vertretern der sozialdemokratischen Bewegung die Notwendigkeit der Schaffung von eigenständigen Kulturorganisationen und Kulturaktivitäten betonten.

Richtschnur der selbständigen Kulturbemühungen blieben jedoch auch hier die Leistungen, Werte und Normen der bürgerlichen Kunst, insbesondere der Dürerbund-Kunstwartästhetik, die auf die ästhetische Ausgestaltung aller Lebensbereiche abzielte.

Der Rückgriff auf bürgerlich-humanistische Werte war jedoch nicht gleichbedeutend mit deren durchgängiger Imitation, mit dem Aufgehen in dem bürgerlichen Kulturzusammenhang. Der Prozeß des kulturellen Borgens wurde begriffen als eine Auswahl und Umwertung bürgerlich-humanistischer Kulturgüter für den proletarischen Lebensbereich. Auch wenn traditionelle Kulturformen übernommen wurden, bedeutete dies nicht gleichzeitig die Übernahme der dieser Kulturtradition zugrunde liegenden Haltungen. Ziel der kulturellen Bemühungen war nicht die individuelle künstlerische Selbstverwirklichung, der individuelle Aufstieg, sondern der kollektive Aufstieg der Arbeiterschaft, die Unterstützung der Klassen-solidarität. Die Vereine verstanden ihre Aktivitäten als notwendige geistige und kulturelle Vorbereitung der Arbeiterschaft auf die Eroberung der politischen Macht. Sie versuchten einen gemeinsamen proletarischen Kulturzusammenhang zu schaffen, das kulturelle Selbstwertgefühl zu stärken, indem sie – neben der Darbietung 'anspruchsvoller' Kulturgüter – auch die Möglichkeit der kulturellen (Laien)Betätigung und der politischen Diskussion boten.

Über die Mitarbeit von Künstlern, Lehrern in diesen Vereinen kam die Arbeiterbewegung in Kontakt zur Kunsterziehungsbewegung. Berührungspunkte und Übereinstimmung mit der Kunsterziehungsbewegung gab es vor allem in der Beurteilung der Kunst als Erziehungsmittel und in dem Bestreben, die Kunst dem Volk durch Kunstbetrachtung und künstlerische Eigentätigkeit zu erschließen.

Die Wirkungsmöglichkeiten der Kunsterziehung, die Hoffnung auf eine kulturelle und nationale Erneuerung, der Gedanke der sozialen Versöhnung und Integration durch Kunst wurden jedoch zurückhaltender eingeschätzt und weniger geteilt.

Im Mittelpunkt der kunsterzieherischen Bemühungen in der Arbeiterbewegung stand die Hinführung zu den großen Kunstwerken und die Vermittlung der dazu notwendigen Aneignungsmittel.

Die Orientierung an den Vorbildern und Leitwerten der großen Kunst und die damit verbundene Geringschätzung der vorhandenen bzw. sich entwickelnden sozialistischen Tendenzkunst stießen jedoch vereinzelt auch auf Kritik. Gegen die "Verkunstwartelung" in den eigenen Reihen wurde auf die Notwendigkeit hingewiesen, daß die Arbeiterbewegung auch auf künstlerischem Gebiet die bürgerliche Kultur nicht einfach übernehmen kann, sondern mit der Umwertung aller Werte und mit der Entfaltung selbständiger kultureller Aktivitäten beginnen muß. Mit dieser Kritik an der unreflektierten Übernahme der bürgerlichen Kunst in der Arbeiterbewegung formulierte sich eine Position, die nach 1900 in der Bildungs- und Kulturarbeit der Arbeiterbewegung an Einfluß gewann und 1906 auf dem Mannheimer Parteitag auch Eingang fand in die Bildungs- und Kulturprogramm-Debatte der Sozialdemokratie. Die hier diskutierten Leitsätze und Forderungen machen jedoch deutlich, daß trotz der strikten Abgrenzung zur bürgerlichen Wissenschaft und Kunst alternative Vorstellungen im Kunst- und Kulturbereich auch hier nicht vorhanden waren.

Wie die Umwertung der bürgerlichen Kultur aussehen sollte, wie die bürgerliche Kultur vermieden werden konnte, ohne eine eigene Kultur zu entwickeln, blieb in den Leitsätzen unklar, ebenso worin konkret der Klassencharakter, die Bürgerlichkeit der Kultur bestand. Die Rolle der Kunst und der Kunsterziehung wurde reduziert auf reproduktive, kompensatorische Funktionen (Erholung vom Klassenkampf, Weckung der Sehnsucht nach dem Schönen).

Die kulturpraktischen Überlegungen blieben auf pragmatische Hinweise beschränkt,

die die bereichernde Schmuck- und Ausgestaltungsfunktion der Kunst und Kunsterziehung in den Vordergrund stellten. Trotz der stärkeren Betonung der Notwendigkeit eigenständiger Kultur- und Bildungsbestrebungen, die sich auch in den Programmen der regionalen Bildungsausschüsse niederschlug, wurde auch nach 1906 immer wieder auf den untergeordneten Stellenwert der Kulturarbeit hingewiesen. Führende Vertreter der Partei und Parteipresse standen den kulturpraktischen und kulturorganisatorischen Bemühungen der Bildungs- und Kulturvereine weiterhin reserviert bis ablehnend gegenüber.

Während der Stellenwert eigenständiger kultureller Aktivitäten in der Arbeiterbewegung unterschiedlich beurteilt wurde, war man sich in der Verurteilung der sich um die Jahrhundertwende ausbreitenden Massenunterhaltungskultur weitgehend einig, die unter die Kategorie "Schmutz- und Schund" und "Tingeltangel" fiel und heftig bekämpft wurde. Der Schmutz- und Schund-Kampf, der von Aufklärungsveranstaltungen bis zu Boykottmaßnahmen reichte, richtete sich zunächst vor allem gegen die billige Unterhaltungsliteratur, die sogenannten Groschenhefte, die vor allem bei den unteren Schichten, bei Kindern und Jugendlichen beliebt waren. Die bereits in der Naturalismus-Debatte zum Ausdruck gekommenen moralisch-pädagogischen Wertmaßstäbe spiegelten sich auch in den Argumentationsmustern der Schmutz- und Schunddebatten wider, in die nach 1905 auch der Film miteinbezogen wurde.

In ihrer strikten Ablehnung der Schundliteratur war sich die Arbeiterbewegung weitgehend einig mit vielen bildungsbürgerlichen Kräften, Lehrerorganisationen und pädagogischen Zeitschriften, die den Kampf gegen Schmutz und Schund in Wort und Bild ebenfalls auf ihre Fahne geschrieben hatten.

Grundsätzliche Ablehnung des Films

Als sich der Film zu einem Massenmedium, zu einer neuen Industrie entwickelt hatte, gab die Arbeiterbewegung ihre ignorierende Haltung auf und nahm eine grundsätzlich ablehnende, bewahrpädagogische Haltung ein.

Im Mittelpunkt der Kritik standen zunächst weniger politische oder technikkritische als vielmehr moralisch-pädagogische Einwände, die sich an den vermeintlich negativen Folgen des Films festmachten.

Dem Film wurde jeder Kunstwert abgesprochen, er fiel unter die Kategorie "Schmutz und Schund" und wurde heftig bekämpft.

Richtete sich die ablehnende Haltung zunächst hauptsächlich gegen die "kriminellen Films", so verlagerte sich nach 1913, als der Film begann, den "Tempel der bürgerlichen Kunst" (Literatur, Theater) zu erobern und auch für die mittleren und höheren Schichten gesellschaftsfähig geworden war, die Schundkampfargumentation der Arbeiterbewegung auf die Kunst- und Dramenfilme. Die Literatur- und Kunstkritiker der Arbeiterbewegung sahen in der Verfilmung von Romanvorlagen und von klassischen Theater- und Literaturstücken eine "Tempelschädigung", eine Entheiligung der Kunst.

Mögliche Alternativen wurden nicht in einer Umgestaltung oder in einem veränderndem Gebrauch des Mediums gesucht, sondern in kulturellen und politischen Gegen-Angeboten, die den Film grundsätzlich ausschlossen, getreu nach dem Motto: 'Heraus aus den Kinos, hinein in die proletarische Bewegung, hinein in das Reich der Kunst'. Die pädagogische Strategie hieß "Medienpädagogik ohne Medien" oder "Medienpädagogik mit alten Medien", um zwei Schlagwörter aus der aktuellen medienpädagogischen Diskussion zu benutzen (8). Man könnte jedoch auch negativ sagen: die Arbeiterbewegungskultur war hier eher eine Bewahrstelle des kulturell Überholten.

Neben moralisch-pädagogischen und künstlerisch-ästhetischen Einwänden wurden gegen den Film in dieser Phase zuweilen auch arbeitspolitisch argumentierende

Stimmen laut, die darauf hinwiesen, daß der Film zur Gefährdung und Schließung der Theater und damit zur Vernichtung von Arbeitsplätzen führt. Diese Argumentation wurde jedoch bald auch umgekehrt, als der Film sich zu einer neuen Industrie mit neuen Beschäftigungsmöglichkeiten entwickelte und sich die Arbeiterbewegung von ihrer grundsätzlich ablehnenden Haltung zu lösen begann.

Bereits 1908, 1910/11 wurde vereinzelt auf die positiven Möglichkeiten des Films als Schulungs- und Bildungsmittel und als Medium für Foto- und Filmamateure hingewiesen, auf die spezifischen Möglichkeiten des Films, die Menschen Sehen zu lernen, die Phantasie der Menschen anzuregen, politische und wirtschaftliche Sachverhalte und gesellschaftliches Leben zu veranschaulichen. Diese im Bildungsorgan des deutschen Metallarbeiter-Verbandes und in der österreichischen sozialdemokratischen Presse vertretenen Positionen stellten jedoch eine Ausnahme dar. Das kunstpädagogische Prinzip des Sehen-lernen wurde zwar auch von den Pädagogen der deutschen Arbeiterbewegung vertreten, jedoch nicht auf die modernen Reproduktionstechniken Fotografie und Film bezogen. Diese galten eher als Medien, die dazu beitrugen, das Sehen zu verlernen.

Veredelung des Films "vom Konsumenten her"

Nach 1911 begann sich neben der grundsätzlichen Ablehnung des Films, die (unterschiedlich motiviert) bis in die 30er Jahre vorzufinden ist, in der Arbeiterbewegung eine Haltung zu entwickeln, die den Film nicht mehr bekämpfen, sondern reformieren wollte. Die kunsterzieherische und kulturpolitische Strategie der Veredelung wurde nun auch auf den Film übertragen. In Anlehnung an bürgerliche Kinoreformer und Volksbildner wurde die Möglichkeit des Filmeinsatzes zu Lehr- und Bildungszwecken betont. Die Haltung der Arbeiterbewegung gegenüber dem Film blieb jedoch auch hier gespalten zwischen Wünschen und Verwünschen. Die Strategie der Veredelung beschränkte sich bis 1918 darauf, durch Filmkritik und Filmerziehung auf die Ausgestaltung des Films als Bildungsmittel hinzuwirken und aus dem Gesamtangebot des Films die als brauchbar angesehenen wissenschaftlich-belehrenden Filme auszuwählen und für die Bildungsarbeit zur Bereicherung des Angebotes und zur Veranschaulichung von Naturvorgängen und von kulturgeschichtlichen Vorträgen zu nutzen.

Die Einrichtung einer regelmäßig erscheinenden Filmkritik in der Arbeiterpresse wurde als ein Mittel gesehen, um – vergleichbar mit der Theaterkritik – auf die Qualität der Stücke und die Besucher Einfluß nehmen.

Die mit der Einführung einer Filmkritik erhofften Auswirkungen blieben jedoch aus. Die Forderung nach einer regelmäßigen, produktorientierten Filmkritik stieß in der Presse der Arbeiterbewegung auf wenig Resonanz. Ausführlichere Filmkritiken zu einzelnen Filmen blieben vor 1918 eine Seltenheit. Die filmkritische Auseinandersetzung behielt mehr prinzipiellen Charakter. Während in der politischen und pädagogischen Presse der Arbeiterbewegung vor 1918 die Auseinandersetzung mit dem Film in erster Linie um die Frage des Kunst- bzw. Schundwerts und um sein Verhältnis zu Theater und Literatur kreiste, erschöpfte sich in der Unterhaltungspresse der Arbeiterbewegung die Beschäftigung mit dem Film meist auf technische Abhandlungen. Der Anspruch, kulturgeschichtliche Entwicklungen in populär-wissenschaftlicher Form den Lesern nahezubringen, reduzierte sich auf die Vermittlung technischer Grundlagenkenntnisse. Die Geschichte der Filmtechnik wurde von ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Entstehungs- und Funktionszusammenhang abgetrennt und auf 'wert- und interessenneutrale' Geräte- und Materialtechnik verkürzt.

Ein wesentliches Defizit der Filmbestrebungen der Arbeiterbewegung ist darin zu sehen, daß die Bedeutung eigener filmpraktischer Aktivitäten nicht bzw. erst spät erkannt wurde.

Zwar wurde bereits vor 1914 in der Arbeiterbewegung die Forderung erhoben, daß sich die Arbeiterorganisationen eigene Filmapparate anschaffen und eigene Kinos und Wanderkinos einrichten sollen. Die praktischen Versuche blieben jedoch bis Mitte der 20er Jahre bescheiden, vergleicht man sie mit den Aktivitäten anderer politischer und kirchlicher Organisationen und Institutionen, die den Film für ihre Zwecke und als Agitationsmittel gegen die Arbeiterbewegung benutzten. Die Filmbemühungen der Arbeiterbildungsorganisationen beschränkten sich vor 1914 auf die Organisation von Filmveranstaltungen mit Lehr- und Kulturfilmen. Die Versuche einiger Bildungsausschüsse, auch Unterhaltungs- und Spielfilme sowie künstlerische Filme einzusetzen, waren heftig umstritten und sahen sich dem Vorwurf ausgesetzt, "Kinoschund als Arbeiterbildungsmittel" verkaufen zu wollen. Anregungen und praktische Beispiele, den Film als Bildungsmittel, als Medium zur Darstellung von Arbeitskämpfen und Alltagskonflikten und -geschichten, als Medium für Foto- und Filmamateure zu nutzen, wurden nicht aufgegriffen. Der eigene Film blieb vor 1924 Gedankenspiel, wenn er überhaupt in Erwägung gezogen wurde. Dies hatte seinen Grund nicht nur in den finanziellen Kosten, die mit der Herstellung von Filmen verbunden waren. Diese waren vor 1924 noch kein Thema in der Arbeiterpresse. Entscheidender war das auf das literarische Kunstwerk fixierte Kulturverständnis sowie die bewahrpädagogische bzw. auf Veredelung des bestehenden Films gerichtete Haltung der Arbeiterbewegung, die die Herstellung eigener Filme als Aufgabe nicht in den Blick kommen ließen. Hinzu kam die generelle Ablehnung bzw. Geringschätzung eigenständiger kultureller Aktivitäten, die im Widerspruch stand zu dem auch in der Arbeiterbewegung vertretenen Selbstständigkeitsprinzip der Arbeitsschule.

Im Unterschied zu anderen Kulturbereichen (wie z.B. Theater, Sport, Kunst) wurden in der Arbeiterbewegung vor 1914, als der Film sich noch nicht zu einem großen, durchorganisierten Konzernindriebetrieb entwickelt hatte, keine Überlegungen angestellt und auch keine praktischen Schritte unternommen, nach dem in der sozialdemokratischen Bewegung vertrauten Muster gegenkulturelle Organisationen auf dem Gebiet des Films aufzubauen.

Die für den Bereich Film und Lichtbild zuständige Lichtbildzentrale, die 1913 aufgrund von Initiativen der Parteibasis beim Zentralbildungsausschuß der SPD eingerichtet worden war, verstand sich nicht als Organisation zur Erziehung und Mobilisierung der Arbeiterschaft auf dem Gebiet des Films, auch nicht als Gegenproduktionsstelle zur kommerziellen Filmproduktion, sondern stellte eher eine Art kultureller Dienstleistungsbetrieb für die Arbeiterorganisationen dar. Diese Funktionsbestimmung änderte sich auch nicht grundsätzlich in den 20er Jahren, als der "Film- und Lichtbilddienst" seine Aktivitäten wesentlich erweiterte und auch zur eigenen Filmproduktion überging. Die Film- und Lichtbildaktivitäten blieben beschränkt auf die Organisations- und Arbeitszusammenhänge der Arbeiterorganisationen.

Die Veredelungsstrategie korrespondierte mit dem in der Arbeiterbewegung nach 1906 vorherrschenden Bildungs- und Kulturverständnis, das zwar die stärkere Berücksichtigung künstlerischer Bedürfnisse in Form von Kulturveranstaltungen, Festen etc. anerkannte, jedoch im Sinne eines Verständnisses von Kulturarbeit, das weniger auf die Unterstützung der politischen und gewerkschaftlichen Kämpfe abzielte als vielmehr auf die Förderung des Allgemein-Menschlichen durch die Heranführung an die großen Kulturleistungen und die Popularisierung der Wissenschaften. Man bemühte sich durch die Bildungs- und Kulturarbeit Abwechslung zu bieten, anzuregen und zu interessieren. Die Kulturarbeit wurde mehr als Anhängsel, als auflockernde Bereicherung der politischen Aktivitäten der Arbeiterorganisationen verstanden, weniger als ein eigenständiger und mit den politischen und gewerkschaftlichen Aktivitäten gleichgestellter und integrierter Aufgabenbereich.

Dieses kulturelle und filmische Selbstverständnis der Vorkriegszeit wurde auch durch die revolutionären Ereignisse von 1918/19 und die Einrichtung einer parlamentarischen Demokratie wenig erschüttert, ja es fiel sogar in bewahrpädagogische Positionen zurück, als sich mit der Aufhebung der Zensur durch den "Rat der Volksbeauftragten" nicht die erwarteten Verbesserungen der Filmproduktion einstellten. In der strikten Ablehnung und Bekämpfung der in dieser Zeit massenhaft gespielten 'Sexual- und Aufklärungsfilme' und in der Forderung nach Wiedereinführung der Filmzensur waren sich die proletarischen und bürgerlichen Jugendorganisationen weitgehend einig, so daß es in dieser Frage vielfach zu gemeinsamen Protestkundgebungen, Aktionen und Bündnissen kam. Neben moralisch-pädagogischen Einwänden wurden in dieser Phase auch Stimmen laut, die mit der Kino-begeisterung der Massen die gewerkschaftliche und politische Arbeit in Gefahr sahen.

Die weitgehende Ablehnung des Kinos in der unmittelbaren Nachkriegszeit, der Rückfall in bereits in der Vorkriegszeit überwundene Positionen ist nicht allein mit der durch die Aufhebung der Zensur verbundenen Welle von 'Sexual- und Aufklärungsfilmen', die im schroffen Gegensatz zu den Moralvorstellungen in der Arbeiterbewegung standen, zu erklären. Entscheidend hierfür war auch, daß innerhalb der sozialdemokratischen und gewerkschaftlichen Bewegung in der revolutionären Umbruchsituation keine alternativen Vorstellungen und Konzeptionen der Bildungs- und Kulturarbeit vorhanden waren, die ein anderes Verhältnis zum Film und seinen Nutzungsmöglichkeiten hätten ermöglichen können. Die an den klassischen Kunstwerten orientierte Kultur- und Bildungskonzeption und die kompensatorische Funktionsbestimmung von Kunst aus der Vorkriegszeit setzte sich ungebrochen fort. Die Sozialdemokratie betonte zwar die Notwendigkeit einer Neuorganisation und Vertiefung ihres Bildungswesens und die Wichtigkeit einer umfassenden Kulturarbeit, in der Praxis beschränkte sie sich jedoch auf den Wiederaufbau der Vorkriegsbildungsstrukturen (Bildungsausschüsse, Zentral-Bildungsausschuß). Die revolutionären Ereignisse und die politischen Auseinandersetzungen zwischen den Parteien der Arbeiterbewegung und in der Gewerkschaftsbewegung ließen eine umfassende Bildungs- und Aufklärungsarbeit nicht zu.

Die Konzentration auf unmittelbare organisations- und staatspolitische Anforderungen und Aufgaben führte dazu, daß kulturelle Fragen und Aktivitäten in der unmittelbaren Nachkriegszeit kaum eine Rolle spielten. Überlegungen und Aktivitäten in Richtung einer eigenständigen proletarischen Kultur wurden nicht entwickelt. Forderungen in diese Richtung wurden lediglich in Künstlerkreisen und zum Teil in der Rätebewegung laut.

Ausschlaggebend dafür war auch, daß allgemeinbildende und künstlerische Veranstaltungen den staatlichen und gemeindlichen Bildungseinrichtungen überlassen wurden. In der Überzeugung, daß der Weimarer Staat ihr Staat sei, wozu auch die staatlichen und gemeindlichen Kultur- und Bildungseinrichtungen zählten, hielten die Sozialdemokratie und die Gewerkschaften partei- und gewerkschaftseigene Institutionen der Arbeiterbildung weitgehend für überflüssig. Der Verzicht auf eigenständige sozialistische Bildungs- und Kulturaktivitäten hing auch mit einer veränderten Einschätzung des gesellschaftlichen Charakters von Wissenschaft und Kunst zusammen. Die in der Vorkriegszeit formulierten programmatischen Grundsätze vom Klassencharakter der Kunst und Wissenschaft wurden revidiert zugunsten eines klassenübergreifenden, volksgemeinschaftlichen Begriffes von Bildung und Kultur.

Die negativ-abwehrende Haltung der Arbeiterjugendbewegung gegenüber den Produkten der Massenunterhaltungsindustrie korrespondierte mit einer kulturellen Aufbruchstimmung, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Teilen der Arbeiterjugendbewegung entwickelt hatte und die auf eine kulturelle Erneuerung des menschlichen Lebens, abseits der städtischen Waren-Kultur und abseits der politischen Auseinandersetzungen abhob.

Das Sozialismusverständnis, wie es in der vom Weimarer Jugendtag geprägten sozialistischen Bewegung zum Ausdruck kam, zielte weniger darauf ab, Politik und Kultur zusammenzubringen. Sozialismus wurde nicht als umfassende Umwälzung gesellschaftlich-ökonomischer Verhältnisse definiert, sondern wurde begrenzt als Forderung an den Lebensstil, als Wesensveränderung verstanden.

Zwar enthielt die Forderung nach Kultursozialismus einen richtigen Kern, indem sie Fragen der Kultur und der Lebensform als wichtige Bereiche anerkannte und nicht auf die sozialistische Zukunft verschob. Kultur und Lebensreform wurden jedoch in dieser Phase der kultursozialistischen Bewegung auf Ausdruckskultur, auf Tugenden wie Sittlichkeit, Natürlichkeit und Askese reduziert.

Es entwickelten sich hier zwar positive Vorstellungen und erste Ansätze einer kulturellen Erneuerung, die wegführten von einer lediglich moralisch-verurteilenden Betrachtung von Kultur als Ware hin zu einer von Selbsttätigkeit bestimmten Kreativität des Einzelnen im Rahmen einer solidarischen Gemeinschaft, die die Trennung von Kultur-Rezipierenden und -Schaffenden aufzuheben versuchte.

Die kulturpraktische Orientierung zielte jedoch weniger auf ein Eingreifen in politische und alltägliche Prozesse ab, sondern blieb weitgehend beschränkt auf die Veränderung kultureller Ausdrucksweisen, die sich meist an den Werten, Inhalten und Formen der bürgerlichen Jugendbewegung orientierten und sich strikt abgrenzten von den Konsum- und Genußformen der Massenunterhaltungsindustrie.

Während hier als Strategie nur der Ratschlag blieb, sich dem Kino zu verweigern, wurde nach 1920 in der Arbeiterbewegung wieder stärker auf die vertraute Strategie der Reform und Veredelung des Kinos vom Konsumenten her gesetzt, zumal die Arbeiterbewegung die Erfahrung machen mußte, daß auch nach Wiedereinführung der Filmzensur der Schundfilm – wenn auch in veränderter Form – weiterexistierte. Die Überwindung des Schundfilms sollte durch die Erziehung zum 'guten' Film und durch die Vorführung von wissenschaftlichen und künstlerischen Lehr- und Kulturfilmen erreicht werden. Mit dieser Position hatten die Film- und Kinoreformer der Arbeiterbewegung vier Jahre nach der Revolution wieder den Stand der Filmdiskussion von 1914 erreicht. Im Unterschied zur Vorkriegszeit betonte die Strategie der Veredelung in dieser Phase stärker die Einflusnahme auf die Filmproduktion der Filmindustrie und die eigene praktische Nutzung des Films für die Bildungs- und Propagandazwecke der Arbeiterbewegung.

Gegen-Filmproduktion – Gegen-Öffentlichkeit

Erst als der Film an die bürgerliche Öffentlichkeit verloren war, entstand bei der Arbeiterbewegung das Bedürfnis, ihn zu erobern, nicht mehr nur Idee gegen Idee zu setzen, sondern der Produktion eine Gegen-Produktion entgegenzusetzen.

Unter dem Eindruck positiver Beispiele der Filmproduktion (Russenfilme, sozialistische Filme, Ch. Chaplin u.a.) und mit dem Aufschwung der sozialistischen Kulturbewegung vollzog sich Mitte der 20er Jahre eine Wandlung in der Haltung der Arbeiterbewegung gegenüber dem Film. Die Neuorientierung zielte auf den Bruch mit dem in der Arbeiterbewegung verbreiteten Medien-Konservatismus und forderte die Entwicklung eigenständiger Filmaktivitäten: Herstellung eigener Filme, Aufbau eines Filmverleihs, Einrichtung von Kinotheatern.

Die medieneuphorische Position dieser Phase entsprach einer Mitte der 20er Jahre auch bei Schriftstellern und Literaturkritikern zum Ausdruck gekommenen Opposition gegen das kulturrepräsentierende Bildungsbürgertum, das an den Medien Buch und Theater festhielt. Der "aristokratischen Buch-Dichtung" wurde die "demokratische Film-Dichtung" als "Kunst von unten her" entgegengestellt. Der Medienpessimismus der Vorkriegszeit schlug zuweilen um in einen unkritischen Maschinen- und Medienoptimismus, was sich freilich nur in den auf Repräsentation bedachten Positionsbeschreibungen niederschlug und ohne Konsequenzen blieb für die praktische Filmarbeit und Filmpolitik.

Die Forderung nach Herstellung eigener Filme taucht offiziell erstmals 1922 in den Richtlinien des Zentralbildungsausschusses zur Kinofrage auf. Den Überlegungen, den Film für eigene Zwecke zu nutzen, lag in dieser Phase jedoch noch kein neuer, politischer Begriff des Films zugrunde. Gefordert wurde nicht der sozialistische oder proletarische Film, sondern der "gute" Film. Die in der Vorkriegszeit dem Einsatz von Lichtbildern zugrunde liegende populärwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Bildungskonzeption wurde nun auf den Film übertragen.

Da die Herstellung eigener Filme in dieser Phase nicht in Angriff genommen wurde, bedeutete diese Strategie meist das Zurückgreifen auf die bestehenden Kultur- und Lehrfilme, die bis in die 30er Jahre einen breiten Raum in den Filmbemühungen der Arbeiterbewegung einnahmen, insbesondere im Bereich der Massen- und Fortbildung. Gegen die weitgehend unreflektierte Übernahme dieser Filme im Programmangebot der Arbeiterorganisationen wurden Ende der 20er Jahre vereinzelt auch kritische Stimmen laut, die den "neutralen" und "unpolitischen" Charakter dieser Filme in Frage stellten und dagegen die Herstellung proletarischer Kultur- und Klassenkampf Filme forderten. Der "proletarische Kulturfilm" blieb jedoch Programm. Nicht zuletzt auch deswegen, weil der Kultur- und Lehrfilm als Filmform und als Alternative zum Unterhaltungsfilm in der sozialistischen Kulturbewegung umstritten war.

Die Vorstellung, mit der Vorführung von Kultur- und Lehrfilmen die Filmproduktion beeinflussen bzw. ändern zu können, wie sie von den Kulturfilmbefürwortern vertreten wurde, erwies sich als Illusion. Die ausschließliche Konzentration auf den Kultur- und Lehrfilm in manchen Bildungsorganisationen führte dazu, daß die Resonanz beim Publikum nachließ, vor allem als die kommerziellen Filmtheater und staatlich-kommunalen Bildungseinrichtungen sich verstärkt dem Kultur- und Lehrfilm zuwandten und die Filmvorführungen der Arbeiterkulturfilme meinden dazu keine Alternative mehr darstellten.

Erfolgreicher waren die Versuche, durch eine Vielfalt von filmischen Formen und Programmangeboten (Kultur- und Lehrfilm, Unterhaltungsfilm, Dokumentarfilm, politische Filme, humoristische Filme, Wochenschau etc.) den Film- und Kulturinteressen der Arbeiterschaft entgegenzukommen. Zwar war die Einbeziehung des Unterhaltungsfilms nicht unumstritten, in der Filmvorführungspraxis der Bildungsorganisationen hatte sie sich jedoch durchgesetzt, nach dem Motto "(fort)bilden-agitieren-unterhalten". Der Unterhaltungsfilm diente jedoch mehr als Lockmittel, um die Massen für die politische Propaganda zu erreichen und weniger als gleichberechtigte, selbständige Vermittlungsform.

Während die sozialdemokratischen Bildungsausschüsse, die Orts- und Jugendausschüsse des ADGB Film und Lichtbild hauptsächlich zu allgemeinbildenden und politisch-propagandistischen Zwecken einsetzten, stand bei den einzelnen Gewerkschaften (wie Metallarbeiter, Holzarbeiter) die fachliche Fortbildung und werbende Agitation im Mittelpunkt.

In der Funktionärsbildung der Arbeiterbildungsstätten spielte der Einsatz von Film und Lichtbild nur eine sehr untergeordnete Rolle. Der Medieneinsatz erfolgte – wenn überhaupt – dann mehr im Freizeitrahmen zur "Gemüts- und Willensbildung" und weniger integriert in die Lehrplanarbeit als Veranschaulichungsmedium. Hier wurden die traditionellen Medien (Kreidezeichnung, Schaubild, Diagramme etc.) bevorzugt. Die Vorbehalte gegenüber dem Film und Lichtbild berührten hier jedoch – neben einer gewissen kultur- und medienpessimistischen Grundhaltung – mehr das Problem der organisatorischen und lehrplanmäßigen Bedingungen als die Frage nach den spezifischen Möglichkeiten und Grenzen des Film- und Lichtbildeinsatzes in der Bildungsarbeit. Eine ebenso mögliche Infragestellung und Veränderung der dem Einsatz von Film und Lichtbild entgegenstehenden Organisations- und Lehrplanstrukturen kam nicht in den Blick. Zudem zeigte sich ein verengtes Medienverständnis, das sich in der Bildungsarbeit (und bezogen auf Film und

Lichtbild) nur den Einsatz von geschlossenen, strikt an den vorgegebenen Lerninhalten und -zielen ausgerichteten Schulungsmedien vorstellen konnte, die jedoch die spezifischen Möglichkeiten der Erfahrungsvermittlung und -verarbeitung, der Veranschaulichung, des Betroffenmachens nicht erfaßten. Die mögliche Bedeutung der Medien als Vermittlungsinstanz zwischen Schulungs- und Erfahrungslernen wurde nicht erkannt, ebenso wenig die Aufgabe, die Schulung des Verstandes um eine Schulung des Blickes zu erweitern.

Daß Film und Lichtbild in der Funktionärsbildung so wenig zum Einsatz kamen, hing auch mit dem Problem zusammen, daß hier wenig geeignete Bildungsmaterialien vorlagen, obwohl bereits Anfang der 20er Jahre auf die Bedeutung von Film und Lichtbild in der Schulungsarbeit hingewiesen worden war.

Erst Anfang der 30er Jahre gab es vereinzelt Versuche, Film und Lichtbild im Rahmen der eigenen Lehrmittelherstellung für die Funktionärsbildung zu nutzen. Neben der Herstellung von Lehrfilmen wurde auch eine "Lehrmittelproduktion von unten" angeregt. Die Teilnehmer von Bildungsveranstaltungen sollten in Arbeitsgemeinschaften die Medien Fotografie und Collage als pädagogisches Hilfsmittel benutzen lernen, um selbst damit ökonomische, politische, ideologische Sachverhalte zu visualisieren.

Die pädagogische-didaktische Nutzung der Medien Film, Lichtbild, Fotografie stellte jedoch in der Arbeiterbildung eine Ausnahme dar.

Der hauptsächliche Einsatzbereich von Film und Lichtbild lag in der Massenbildungs- und Propagandaarbeit. Hier setzte auch die Herstellung eigener Filme an, die von den Arbeiterorganisationen Mitte/Ende der 20er Jahre in Angriff genommen wurde.

Diese orientierte sich nicht mehr allgemein am Begriff des "guten" Films, sondern betonte stärker die sozialistische Tendenz der Filme.

Die ersten Filme, die sich in bedingter Weise der Unterstützung der SPD und der Gewerkschaften erfreuen konnten, sind jedoch mehr der Einzelinitiative von Filmemachern und Gewerkschaftern zu verdanken. Die Filme "Schmiede" und "Freies Volk" sind als erste wichtige Versuche des proletarischen Films zu werten. Obwohl sie nicht frei von bürgerlicher Ideologie waren und die Form- und Produktionsstrukturen des bürgerlich-kommerziellen Films nicht grundsätzlich in Frage stellten, schilderten sie doch soziale Probleme und Gegensätze der Weimarer Republik und zeigten die Notwendigkeit von Streikaktionen und solidarischen Handeln.

Der Gedanke der Solidarität, das Thema Arbeit und die Selbstdarstellung der Arbeiterbewegung standen auch im Mittelpunkt der ersten - Mitte der 20er Jahre entstandenen - dokumentarischen Kulturfilme der Arbeiterorganisationen, die sich im Unterschied zu "Schmiede" und "Freies Volk", die für ein breiteres Kinopublikum gedacht waren, an die bewußtere, organisierte Arbeiterschaft richteten.

Mit dem Aufschwung der sozialistischen Kulturbewegung und unter dem Eindruck der Russenfilme und nicht zuletzt aufgrund der positiven Erfahrungen mit dem Film in der Agitations- und Propagandaarbeit verstärkte der "Film- und Lichtbilddienst" der SPD nach 1927 seine Filmaktivitäten. Die Eigenproduktion konzentrierte sich auf dokumentarische Kurzfilme über politische Ereignisse, Parteiveranstaltungen und auf agitatorisch-propagandistische Wahl- und Werbefilme für die sozialistische Arbeiterbewegung.

Neben Filmproduktion und Filmverleih wurde als neues Werbe- und Agitationsmittel auch das Wanderkino propagiert und auch in einigen Bezirken mit Erfolg praktiziert. Der Versuch, eine eigene Wochenschau herauszubringen, wurde aufgrund finanzieller Schwierigkeiten und mangelnder Unterstützung wieder aufgegeben.

Vereinzelt fand der Film auch Verwendung als künstlerisches Ausdrucksmittel in Kombination mit anderen künstlerischen Mitteln (Theater, Tanz, Gesang) zur Illustration für Sprechchorwerke oder als eigenständiger Programmteil bei Arbeiterfeiern und Arbeiter-Massenfesten.

Trotz der in der Arbeiterbewegung betonten Erfolge des Filmeinsatzes in der Bildungs- und Propagandaarbeit blieb die Frage der Eigenproduktion und der einzuschlagende Weg zum sozialistischen Film umstritten. Insbesondere bei führenden Vertretern von Partei und Gewerkschaft fanden die zahlreichen Vorschläge und Ideen wenig Resonanz. Der Geltungsbereich des Eigenfilms wurde hier, sofern er überhaupt in Erwägung gezogen wurde, auf den unmittelbaren Organisationsbereich der Arbeiterorganisationen bezogen.

Die Strategie der Eroberung reduzierte sich so auf eine – insbesondere in Wahlzeiten – gelegentlich betriebene und gern gesehene Praxis. Eine kontinuierliche, engagierte Filmpraxis im Sinne einer qualitativen Gegenproduktion hätte jedoch mehr und etwas anderes vorausgesetzt als die bloße Intensivierung des Gelegenheitshandelns, wie sie der "Film- und Lichtbilddienst" notwendigerweise aufgrund des ungeklärten Film-Selbstverständnisses von Partei und Gewerkschaft betreiben mußte.

Während sich die Sozialdemokratie mit dem "Film- und Lichtbilddienst" eine zentrale Film- und Lichtbildverleih-, -produktions- und -beratungsstelle geschaffen hatte, verfügten die Freien Gewerkschaften über keine vergleichbare zentrale Einrichtung, obwohl sie sich mit der "Filmvolksbühne" und der Unterstützung der ersten proletarischen Großfilme ("Schmiede", "Freies Volk") bereits vor der Sozialdemokratie auf das Gebiet des Films gewagt hatten.

Die Film- und Lichtbildaktivitäten gingen hier in erster Linie von den einzelnen Gewerkschaftsverbänden oder von den Orts- und Jugendausschüssen des ADGB aus. Diese nutzten zwar auch die Angebote des "Film- und Lichtbilddienstes", schufen sich jedoch für ihre spezifischen Bildungs- und Propagandaaufgaben auch eigene Film- und Lichtbildabteilungen.

Zwar wurde in den 20er Jahren von seiten der sozialistischen Kulturbewegung immer wieder die Forderung nach weitergehenden Filmorganisationsformen erhoben, die auf die Organisierung der Kinobesucher und eine eigenständige Filmproduktion abzielten (Volksfilmbühne, Volksfilmverband, sozialistische Filmproduktionsgesellschaften, Filmtheaterorganisationen). Die Forderungen und praktischen Ansätze in diese Richtung fanden jedoch nicht die politisch-organisatorische und finanzielle Unterstützung seitens der SPD und des ADGB, die solche Versuche für "wenig sinnvoll", "verfrüht", "zu kostspielig" hielten oder aus parteipolitischen Gründen ablehnten und dagegen die Einwirkung auf den bestehenden Film und die Durchführung von Filmveranstaltungen durch die Bildungsorganisationen der sozialistischen Arbeiterbewegung betonten. Von einem Scheitern des Versuchs von Film-Gegenorganisationen kann daher nicht gesprochen werden, da diese Strategie von seiten der SPD und des ADGB (als Gesamtorganisation) gar nicht vertreten und praktiziert wurde.

Die Skepsis gegenüber (parteiübergreifenden) kulturellen Massen- und Basisorganisationen zeigte sich auch in den Organisationsansätzen der sozialistischen Kulturbewegung (Sozialistischer Kulturbund, Arbeiter-Kulturkartelle), die in erster Linie auf die Zusammenfassung und Koordinierung der bestehenden sozialistischen Kultur- und Bildungsorganisationen und ihrer leitenden Gremien ausgerichtet waren und weniger auf die Entwicklung und Unterstützung kultureller Aktivitäten an der Basis.

Lediglich der 1930/31 gegründete "Arbeiter-Lichtbild-Bund" ging in der Konzeption über die Organisationsform einer Dachorganisation und eines kulturellen Dienstleistungsbetriebes hinaus, indem er auf die Politisierung der Freizeitbedürfnisse der Arbeiterschaft und die Förderung der kulturellen Selbsttätigkeit ausgerichtet war und die sozialdemokratisch orientierten oder gegnerischen Vereinen angehörenden Arbeiterfotografen und Filmamateure zu organisieren versuchte. Dieser Gegen-Organisationsansatz ist jedoch auch auf parteipolitische Überlegungen zurückzuführen. Die Gründung des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes" sollte ein Gegengewicht herstellen zu der 1926 gegründeten "Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands", die nach anfänglicher parteipolitischer Neutralität sich

Ende der 20er Jahre weitgehend an der kommunistischen Bewegung orientierte.

Im Gegensatz zu den filmpraktischen und filmorganisatorischen Bemühungen war die Bedeutung der medienkritischen Auseinandersetzung mit Filmfragen in der sozialistischen Bewegung unumstritten, gleichwohl auch hier die praktische Umsetzung der formulierten Ansprüche begrenzt blieb.

In den 20er Jahren rückte die Filmkritik die kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung des Films stärker in den Vordergrund. Neben grundsätzlichen Stellungnahmen zum Film und zur Filmgesetzgebung und Hinweisen zu den Eigenproduktionen konzentrierte sich die Filmkritik auf die Besprechung von guten und schlechten Kino-Spiel- und Unterhaltungsfilmen. Über informative Aufgaben hinaus wurde der Filmkritik die Rolle einer öffentlichen Kontroll- und Erziehungsinstanz zugewiesen. Unter dem Eindruck der Russen- und Avantgardefilme entwickelte die bis Anfang der 20er Jahre weitgehend inhaltlich-ideologiekritisch ausgerichtete sozialistische Filmkritik der 20er Jahre auch ein stärkeres Interesse an film-ästhetischen Fragen. "Panzerkreuzer Potemkin" galt in der sozialistischen Filmkritik als das lang ersehnte "kollektivistische Kunstwerk", dessen filmästhetische und filmrevolutionäre Bedeutung hervorgehoben wurde. Wenngleich die späteren Russenfilme in künstlerisch-ästhetischer Hinsicht wesentlich kritischer aufgenommen wurden und als politisches Dokument der Zeitgeschichte wegen ihrer "Wirklichkeitsverzerrung" und "Geschichtsfälschung" abgelehnt wurden, so wurde dem russischen Film in seiner Gesamtheit doch eine gewisse filmhistorische Mission zugebilligt.

Ende der 20er Jahre erweiterte sich die hauptsächlich an Inhalt und Formfragen interessierte und kommentierende Filmkritik in Richtung einer am Zuschauer ausgerichteten, einfühlenden Kritik, die auf die stärkere Berücksichtigung und Reflexion der Bedürfnisse und Interessen des Kinopublikums abzielte. Die Forderungen und Beispiele einer mehr zuschauerorientierten Filmkritik stellten jedoch eine Ausnahme dar. Auch Anfang der 30er Jahre dominierte - neben grundsätzlichen Betrachtungen - nach wie vor die produktbezogene Form der Filmkritik, die auf moralisch-erzieherische Wirkung bedacht war, jedoch übersah, daß für viele Kinobesucher und Kinobesucherinnen die Filminhalte gar nicht so sehr im Vordergrund standen.

Obwohl von sozialdemokratischer und gewerkschaftlicher Seite immer wieder auf die Notwendigkeit der Filmkritik und Filmernährung der Massen hingewiesen wurde, hatte sich Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre an der 'Aschenbrödelrolle' der Filmkritik in der Arbeiterpresse nur wenig geändert. Klagen über mangelndes Niveau und die Orientierung der Filmkritik am Inseratengeschäft und die damit verbundene Einschränkung der Kritikfreiheit waren keine Seltenheit. Zudem mußte die Filmkritik nach wie vor um ihre generelle Anerkennung und Gleichberechtigung kämpfen. Die Theater-, Konzert- und Kunstkritik stand auch in der Endphase der Weimarer Republik im Vordergrund. Eine kontinuierliche sozialistische Filmkritik blieb auf die Bildungs-, Kultur- und Jugendzeitschriften der Arbeiterbewegung beschränkt.

Im Unterschied zu den Kunst- und Mediendebatten der Vorkriegszeit wies jedoch die kultursozialistische Bewegung der 20er Jahre stärker auf die Zusammenhänge von Kunst und Alltag, Kunst und Medien, Arbeit und Kultur hin und grenzte die technischen Medien (wie Film, Radio) nicht länger aus der Kunst aus.

Mit diesem Perspektivwechsel verband sich ein vorsichtiges - wenn auch nicht unumstrittenes - Abrücken von dem bisher vorherrschenden idealistischen (an Theater und Literatur) orientierten Kunstverständnis hin zu einem lebensgestaltenden und alltagsbezogenen Kulturverständnis.

In der sozialistischen Kulturbewegung Mitte der 20er Jahre artikuliert sich erstmals auf breiterer Ebene ein Kulturverständnis, das Kultur und Bildung nicht

mehr wie in der Vorkriegszeit lediglich als Anhängsel oder Hilfsmittel, sondern als eigenständigen Bereich definierte. Die Kulturbewegung trat als gleichberechtigte dritte Kraft neben die politische und gewerkschaftliche Bewegung, was sich auch in eigenständigen Organisationsformen niederschlug (Sozialistischer Kulturbund, Arbeiter-Kulturkartelle, Kulturorganisationen).

Die Arbeiterkulturbewegung tat sich jedoch schwer mit der Verwirklichung ihres Anspruchs als "dritte Kraft des Klassenkampfes" zu wirken. Dies hing zum einen mit politisch-organisatorischen Schwierigkeiten zusammen, die mit der Konstruktion der Kulturorganisationen als "Dachorganisationen" verbunden waren, zum anderen aber auch mit inneren Widersprüchen und unterschiedlichen Orientierungsvorstellungen in der sozialistischen Kulturbewegung. Diese zeigten sich insbesondere in den Diskussionen und Kontroversen um die Streitfrage nach der Notwendigkeit, Möglichkeit und Spezifik proletarischer/sozialistischer Kultur, die Mitte der 20er Jahre unter dem Eindruck der proletarischen Kulturbewegung in Rußland wieder aktuell geworden war.

Während noch in der Vorkriegszeit und in der unmittelbaren revolutionären Nachkriegszeit der Begriff proletarische Kultur als Zukunftsperspektive verstanden wurde, verlor dieser in der kultursozialistischen Phase der Weimarer Republik immer mehr seine positive Bedeutung und diente innerhalb der sozialistischen Kulturbewegung weniger der Orientierung als vielmehr der Abgrenzung und wurde schließlich meist durch den Begriff sozialistische Kultur (oder Arbeiterkultur) ersetzt, der weniger Herkunft, Träger und Ausdrucksformen der neuen Kultur betonen sollte als vielmehr die weltanschauliche Übereinstimmung mit der sozialistischen Bewegung.

Mit den Begriffen Mensch, Gemeinschaft und Lebensgestaltung versuchte sich die sozialistische Kulturbewegung sowohl von den Prinzipien proletarischer als auch bürgerlicher Kultur abzugrenzen, wenngleich sie mit ihnen Elemente beider Weltanschauungen aufgriff und in kultursozialistischer Perspektive synthetisierte. Im Unterschied zu den Kunstdebatten der Vorkriegszeit orientierten sich die Diskussionen der kultursozialistischen Bewegung der Weimarer Republik nicht mehr nur abstrakt an Fragen der Ideologie und des Gesellschaftssystems. Die Frage der sozialistischen Kunst wurde nicht nur auf der Ebene der künstlerischen Produkte diskutiert, sondern auch auf den Bereich der Lebensgestaltung, Lebensreform bezogen.

Während diese Erweiterung des Kulturverständnisses in der Frühphase der kultursozialistischen Bewegung (Anfang der 20er Jahre) noch weitgehend auf Ausdruckskultur reduziert worden war, entwickelte sich in der kultursozialistischen Bewegung Mitte der 20er Jahre ein politik- und alltagsbezogenes Kulturverständnis, das die neueren technischen Medien (Film, Radio) wie auch die politischen Auseinandersetzungen und Zusammenhänge nicht länger ausgrenzte und auf die Einheit von Klassenkampf und Lebensreform/Kultur abzielte. Kulturarbeit sollte sich nicht mehr mit künstlerischer Kulturdekoration und einer bloß repräsentativen Sonn- und Feiertagskunst zufrieden geben, sondern das Alltagsleben und die politische Arbeit durchdringen.

Mit der Abgrenzung von der frühen kultursozialistischen Bewegung kam in der Kulturdiskussion aber auch wieder eine verengte (wenngleich sich als linke Kritik verstehende) politisch-ökonomische Sichtweise zum Vorschein, die die Kulturfrage als gesellschaftlichen Nebenaspekt einordnete und dem politischen Klassenkampf unterordnete. Die Betonung der kultursozialistischen und lebensreformerischen Aufgaben und Ziele der sozialistischen Bewegung stieß jedoch auch auf dem rechten Flügel der Arbeiterbewegung auf Kritik, der die Frage der Lebensgestaltung auf die sozialistische Zukunft vertagte oder auf die Veredelung des Alltagslebens mit Kunst reduzierte.

Wenngleich in der Arbeiterkulturbewegung der Weimarer Republik die Notwendigkeit einer sozialistischen Kunst/Kultur weitaus stärker als in der Vorkriegssozialdemokratie betont wurde und in Ansätzen auch für realisierbar gehalten wurde,

so gab es dennoch auch in den 20er Jahren Positionen, die die Entwicklung einer sozialistischen Kunst/Kultur nicht für möglich hielten oder ablehnten und das Ziel der sozialistischen Kulturbestrebungen in der Aneignung des der Arbeiterschaft vorenthaltenen bürgerlich-klassischen Kulturerbes, in der kulturellen – an der etablierten Hochkultur ausgerichteten – Veredelung der Arbeiterschaft sahen.

Die unterschiedlichen und zum Teil weit auseinandergehenden theoretischen Auffassungen spiegelten einerseits eine gewisse Vielfalt und Offenheit kulturtheoretischer und kulturpolitischer Positionen wider, andererseits wirkten sie aber auch hemmend auf die kulturpraktischen Bemühungen der Arbeiterbewegung und erschwerten ein einheitliches und wirkungsvolles Vorgehen.

Der Bedeutungszuwachs sozialistischer Kultur- und Bildungsaufgaben in den 20er Jahren hing jedoch nicht nur mit der Veränderung des Kultur- und Bildungsverständnisses in der Arbeiterbewegung zusammen. Die Betonung kultursozialistischer Ideale wurde insbesondere von führenden Bildungs- und Kulturfunktionären auch mit dem Funktions- und Aufgabenwandel der Arbeiterbewegung in der Weimarer Republik in Verbindung gebracht.

Während zu Beginn der Weimarer Republik von der kultursozialistischen Bewegung noch die Vermittlung von Bildungs- und Führungsqualifikationen erwartet wurde, die der veränderten Stellung der Sozialdemokratie und der Gewerkschaften Rechnung tragen sollten (nicht mehr Oppositions- und Organisationsschulung, sondern Funktionsträgerschulung für die verantwortliche und selbständige Mitarbeit in Staat und Gesellschaft), wurde Mitte der 20er Jahre mit der kultursozialistischen Orientierung die Hoffnung verknüpft, die durch die mühselige und wenig erfolgreiche Reformarbeit verloren gegangene Begeisterungsfähigkeit für die sozialistische Bewegung rückgewinnen zu können. Der Verlust an politischen Perspektiven und Utopien sollte durch die Propagierung kultursozialistischer Ideale (Gemeinschaft, der neue Mensch) ausgeglichen werden.

In dieser Perspektive und Funktionsbestimmung, die jedoch nicht mit dem Selbstverständnis der gesamten kultursozialistischen Bewegung gleichgesetzt werden kann, stellte die Konzeption des Kultursozialismus das kulturpolitische Gegenstück zu den gewerkschaftlichen und sozialdemokratischen wirtschaftspolitischen Konzeptionen der "Wirtschaftsdemokratie", des "Umbaus der Wirtschaft" dar.

Die kompensatorische Funktionsbestimmung von Kultur und Bildung fand Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre auch Eingang in die offiziellen Stellungnahmen von Partei und Gewerkschaften zu Kultur- und Bildungsfragen. Die Organisationen der sozialistischen Arbeiterbewegung versuchten, dem Rückgang ihres politischen Einflusses und Wirkungsbereiches mit einer Neuorientierung ihrer Bildungs- und Kulturarbeit zu begegnen, die auf die Rückbesinnung auf die theoretischen Prinzipien des wissenschaftlichen Sozialismus, die Rückgewinnung der Jugend, die Betonung kultursozialistischer Ideale und das Ansprechen von Gefühlen ausgerichtet war.

Die Neuorientierung bedeutete jedoch keine grundsätzliche Neubestimmung der Kultur- und Bildungsarbeit. Die Forderungen waren bereits früher von der sozialistischen Kulturbewegung vertreten worden, bevor sie – im Zeichen der Krise – auch Eingang in die offizielle Politik fanden und hier instrumentell verkürzt wurden. Als 'Arzt am Krankenbett der sozialistischen Bewegung' konnte die Kultur- und Bildungsarbeit wenig erfolgreich und politisierend wirken, zumal sie auf die bloße Verstärkung und Modernisierung der Agitations- und Propagandamethoden abhob und auf die Wirksamkeit der an autoritativen Persönlichkeiten und Symbolen orientierten Schlagwortpropaganda setzte.

In diesem auf äußere Dramatisierung ausgerichteten Verständnis von Agitations- und Propagandaarbeit war kein Platz mehr für auf Alltagsbewältigung und Selbsttätigkeit ausgerichtete Kultur- und Bildungsaktivitäten. Die sozialistische Kulturbewegung sah sich mit der Erfahrung konfrontiert, daß es noch kein Zeichen für Bedeutsamkeit von Kultur ist, wenn in der Politik das Kulturelle bedeutsam

wird. Kulturpraktische Forderungen und Aktivitäten traten in dieser Phase völlig zurück. Die in der Praxis ohnehin nur zögernd verfolgte Strategie der Eroberung des Films wich in der Zeit der wirtschaftlichen und politischen Krise einer Strategie des Abwartens, des Rückzugs, der Integration, die die kulturellen Aktivitäten in den staatlich-institutionellen Bereich verlagerte und die Umgestaltung des Mediensektors an den Staat und seine Kultureinrichtungen delegierte.

Die stärker kulturpraktisch orientierte Strategie der Gegen-Produktion verlor gegenüber der nun bevorzugten kulturpolitischen Strategie der Demokratisierung und Kontrolle der Medien "von innen heraus" an Bedeutung.

Die Verwirklichung des kulturellen Umbauprogramms blieb jedoch auf halbem Wege stehen.

Demokratisierung und Kontrolle des Films

Kulturprogrammatische Äußerungen und kulturpraktische Wirklichkeit klappten auch bei dieser Strategie weit auseinander.

Grundsätzliche Veränderungen im Filmbereich – insbesondere im Bereich des Kinofilms – waren ohne filmpolitische und filmökonomische Strukturveränderungen nicht möglich. Darauf hatte die Arbeiterbewegung zwar immer wieder hingewiesen, konkrete Schritte in diese Richtung wurden jedoch kaum angegeben und unternommen. Im Mittelpunkt der filmpolitischen Bemühungen und Diskussionen stand die Filmzensurfrage und die Filmgesetzgebung.

Die Einrichtung einer polizeilichen Filmzensur – wie sie vor 1918 von den bürgerlichen Kinogegegnern und -reformern gefordert und auch in weiten Teilen des Reiches praktiziert worden war – wurde von der Arbeiterbewegung abgelehnt, da es nicht im Interesse der Arbeiterschaft sein konnte, die Machtbefugnisse und die Autorität der Polizei und der staatlichen Organe zu erweitern. Die Filmzensur wurde vor 1918 jedoch nicht grundsätzlich in Frage gestellt. Die Aufsicht über die Kinematographentheater sollte vielmehr eine Aufgabe des Volksbildungswesens und seiner Vertreter sein. Als beispielhaft galt die Zensurregelung und die Arbeit des Überwachungsausschusses in Hamburg. Hier waren Lehrer und Sachverständige für die Zensur verantwortlich. Die Weisungs- und Entscheidungsbefugnisse lagen jedoch auch hier bei der Polizei und den staatlichen Behörden.

Das Ende des Weltkrieges und die Novemberrevolution schien zunächst auch für das Filmwesen tiefgreifende Veränderungen nach sich zu ziehen. In unmittelbarer Folge der Novemberrevolution beschloß der "Rat der Volksbeauftragten", der sich aus SPD- und USPD-Mitgliedern zusammensetzte, die Zensur aufzuheben; ein Versuch, aus ihrer politischen Unterdrückungsfunktion während des Kaiserreiches Konsequenzen zu ziehen. Die Aufhebung der Zensur wirkte sich jedoch im Filmbereich nicht im Sinne der Arbeiterbewegung aus, da im Bereich der Filmherstellung und -verbreitung keine Veränderungen vorgenommen wurden, so daß die Filmindustrie die wirtschaftliche und politische Umbruchsituation auf ihre Weise nutzen konnte. Die neue Freiheit hatte nicht die Umwandlung der Kinoleinwand zu einem politischen Forum zur Folge, sondern eine Welle von "Sexual- und Aufklärungsfilmen", die auch in der Arbeiterbewegung die Forderung nach Wiedereinführung der Filmzensur wieder laut werden ließ.

Zwar war in Teilen der Arbeiterbewegung (insbesondere in der USPD und in den Arbeiter-Räten) die Forderung nach Sozialisierung bzw. Kommunalisierung des Films und der Filmtheater erhoben worden, auch gab es dafür ausgearbeitete Vorschläge und erste Schritte, die Sozialdemokratie und die Gewerkschaften hielten jedoch mehrheitlich die Filmindustrie für noch nicht "reif" für die Sozialisierung.

Die geplante Neugestaltung des Filmwesens reduzierte sich so, nachdem die Mehrheit der Weimarer Nationalversammlung mit den Stimmen der SPD die Sozialisierung

sierungs- und Kommunalisierungsanträge der USPD abgelehnt und sich für eine uneingeschränkte Beibehaltung der privatwirtschaftlichen Struktur der Filmindustrie ausgesprochen hatte, auf die Frage der Filmzensur, die 1920 mit der Verabschiedung des Lichtspielgesetzes mit der Zustimmung der SPD wieder eingeführt wurde. Damit war jedoch auch der Strategie, wie sie vor allem von führenden Vertretern von Partei und Gewerkschaft bis in die 30er Jahre vertreten wurde, auf den bestehenden Film einzuwirken und hier Veränderungen zu fordern, statt auf Gegenproduktion zu setzen, der Boden entzogen. Die Einwirkungsmöglichkeiten blieben beschränkt auf Filmkritik und die Mitarbeit in den Filmprüfungsausschüssen.

Der (umstrittene) Versuch, über staatliche Beteiligung an der Filmindustrie, über staatliche Produktionsgesellschaften Einfluß auf die Filmproduktion zu nehmen, scheiterte schon in der Planungsphase.

Die Arbeiterbewegung mußte im Verlaufe der Weimarer Republik die Erfahrung machen, daß die Filmzensurbestimmungen und die Arbeit der Prüfungsausschüsse nicht zur Aufhebung der Schundfilmproduktion dienten, sondern zur Einschränkung des Geltungsraums sozialistischer Filminitiativen und zur Anwendung einer politischen Zensur gegen die Filme der Arbeiterbewegung.

Wenn auch eine weitere Verschärfung der Filmzensur, wie sie im "Schmutz- und Schundgesetz" vorgenommen wurde (an dem die SPD nicht unbeteiligt war), von der sozialistischen Kulturbewegung in den Einzelbestimmungen abgelehnt und bekämpft wurde, so bestanden doch auch Ende der Weimarer Republik in der Arbeiterbewegung deutliche Differenzen in der grundsätzlichen Beurteilung der Filmzensur. Während ein Teil die Entwicklung der Filmgesetzgebung selbstkritisch als ein Mit-Verschulden der Sozialdemokratie ansah und die Gefahr der Filmzensur nicht nur in der Handhabung, sondern in ihrer generellen Einrichtung sah und daher auf die Abschaffung jeglicher Filmzensur drängte, hielt ein anderer Teil an der Notwendigkeit einer staatlichen Filmzensur als "Schützer des Menschen" fest und forderte den Ausbau der Zensureinrichtungen bei gleichzeitiger Änderung der Zusammensetzung der Zensurausschüsse (mehr Vertreter der sozialistischen Arbeiterschaft).

Diesen Forderungen lag jedoch - wie in den Auseinandersetzungen um die Filme "Im Westen nichts Neues", "Kuhle Wampe", "Ins dritte Reich" deutlich wurde - eine Fehleinschätzung der politischen Kräfteverhältnisse in der Endphase der Weimarer Republik zugrunde. Die sozialistische Kulturbewegung versuchte zwar den kulturreaktionären Bestrebungen und der Kampagne des "Kulturbolschewismus" durch Protestveranstaltungen, Kundgebungen und Aufrufe entgegenzutreten und auf die Gefahr des "Kulturfaschismus" hinzuweisen, jedoch ohne Erfolg. Es gab jedoch auch im Kultur- und Bildungsbereich der Arbeiterbewegung Stimmen, die die nationalsozialistische Gefahr unterschätzten. Die praktischen Filmaktivitäten der Nationalsozialisten blieben in der sozialistischen Bewegung weitgehend unbeachtet.

Im Bereich der Filmgesetzgebung mußten die Nationalsozialisten keine grundlegenden auf ihre Politik und Ideologie zugeschnittenen Veränderungen vornehmen. Die bereits stark auf nationale Bedürfnisse und Vorstellungen ausgerichtete Filmzensur der Weimarer Republik diente als Grundlage für die nationalsozialistische Lichtspielgesetzgebung und mußte nur durch einige Streichungen und Ergänzungen den nationalsozialistischen Ansprüchen angepaßt werden.

Entprofessionalisierung des Films

Die Strategie der Demokratisierung der Medien war jedoch auch wenig geeignet, die wenigen Ansätze der kulturellen Selbsttätigkeit der Arbeiterschaft im Filmbereich zu unterstützen und weiterzuentwickeln, die - wie die Filmproduktionen "Brüder", "Aufstieg", Freundschaft" und die der Schmalfilmgruppen zeigen - durchaus vorhanden waren.

Diese Ansätze gingen insofern über die bisherigen Filmaktivitäten hinaus, als es ihnen nicht nur darum ging, die Politik, die Revolution zum Gegenstand des Films zu machen, sondern auch (zumindest in Ansätzen) den Film selbst zu revolutionieren, indem sie mit ihrer Strategie "Arbeiter vor und hinter die Kamera" die herkömmliche Produktionsweise zu durchbrechen versuchten. Die Revolutionierung des Films im Hinblick auf seine Filmformen und Funktionen blieb jedoch auch hier begrenzt.

Die Hoffnung, daß aus einer kleinen Schar von Arbeiterfilm- und Fotoamateuren "die Keimzelle zu etwas Großem" werden könnte, erfüllte sich jedoch nicht. Zu spät hatte die sozialistische Kulturbewegung die Bedeutung der selbsttätigen Film- und Lichtbildarbeit erkannt, zu wenig wurde sie gefördert. Ansätze dazu gab es im Rahmen des "Arbeiter-Lichtbild-Bundes", wenngleich die Praxis der Schmalfilmgruppen oft weitgehend technisch und an den herkömmlichen Filmpraktiken orientiert war und die in der industriellen Filmarbeit übliche Arbeitsteilung übernahm.

Positive Ansätze gab es auch im Rahmen der gewerkschaftlichen und sozialistischen Jugendkulturarbeit, die Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre ihre herkömmliche – auf Sprache und Wissensvermittlung ausgerichteten – Methoden der Schulungs- und Jugendarbeit zu revidieren versuchte durch eine stärkere Berücksichtigung der kulturellen Selbsttätigkeit und Selbstverantwortung der Jugendlichen (Laientheater, Wandzeitung, Tonbildfolgen, Hörfunkreportagen), wenngleich auch hier nicht ohne (instrumentelle) Nebengedanken. Die Umorientierung sollte dazu beitragen, der Krise der sozialistischen Bewegung zu begegnen, der Jugendarbeit neuen Schwung zu verleihen und so die Jugendlichen für die sozialistische Bewegung zurückzugewinnen.

Neben finanziellen und politischen Vorbehalten wurden Ende der 20er/Anfang der 30er Jahre mit der stärkeren Betonung des Kunstwerkcharakters des Films auch wieder die fehlenden künstlerisch-ästhetischen Voraussetzungen des sozialistischen Films ins Spiel gebracht. So berechtigt die hier formulierte Kritik an manchen Reportage-, Agitations- und Propagandafilmen der Arbeiterorganisationen war, so problematisch waren die damit gekoppelten Konsequenzen der Orientierung am proletarischen künstlerischen Großfilm und der Professionalisierung und Zentralisierung der Filmproduktion. Orientiert an den Vorbildern großer Spielfilme, den damit verbundenen Ansprüchen und Kosten und eingebunden in die Zwänge der zentralen Stellen von Partei und Gewerkschaft, mußte die praktische Umsetzung solcher Filmvorstellungen notwendig ausbleiben, zumal mit der sich verschärfenden wirtschaftlichen und politischen Krise Anfang der 30er Jahre auch bei den Arbeiterorganisationen die finanziellen Mittel für die Bildungs- und Kulturarbeit gekürzt wurden und Kulturaktivitäten zunehmend nur noch unter dem Aspekt der Agitation und Propaganda in den Blick gerieten.

Die auf die Propagierung neuer Werbemethoden und Ideale abzielende Form der Neubestimmung der Bildungs- und Kulturarbeit und die Strategie der staatlich-institutionellen Integration erwies sich jedoch als falscher Ansatz der Krisenbewältigung, der den Menschen, seine Bedürfnisse und Interessen und die kritische Selbsteinschätzung außen vor ließ und an den realen politischen Machtverhältnissen in der Endphase der Weimarer Republik vorbeiging. Gegen den "Kult des Schlagworts", gegen die kompensatorische, instrumentelle Funktionsbestimmung von Kultur versuchte die linkssozialistische Kulturbewegung ein eingreifendes Politik- und Kulturverständnis zu setzen, das auf die Politisierung, Aktivierung und Revolutionierung des Alltagslebens abzielte und die Abspaltung von Politik und Alltag, von privat und politisch, von Kultur und Politik aufzubrechen versuchte. Solche alltagssozialistischen Positionen, die die ökonomistisch verengte Befreiungsperspektive der kultursozialistischen Bewegung (Mitte der 20er Jahre) aufzubrechen versuchten, ohne den Sozialismus auf eine reine Kulturidee und Ausdruckskultur zu reduzieren, stellten in der sozialistischen Bewegung jedoch eine Ausnahme dar.

Das Neue Bild

Zeitschrift zur Pflege von Film und Foto in der Arbeiterbewegung

Offizielles Organ des Arbeiter-Lichtbild-Bundes Deutschlands, Sitz Berlin • 1. Jahrgang, Juli 1930

1. Heft
Preis 40 Pfg.
2. Auflage



*Die Kamera
ist eine Waffe*

*Gründet
Arbeiter-
Foto-
gilden*

Preussische
Staatsbibliothek
Berlin

Film im Spannungsfeld von Arbeiterkultur und Arbeiterbewegungskultur

	Film im Kontext von Arbeiterkultur
kulturelle Muster	- o augenblicksorientiert - o konsumorientiert, genußorientiert - o alltäglich und doch außergewöhnlich - o Neuigkeitsreiz, Technikfaszination - o sinnlich-symbolisch, spontan - o Bilderhunger, Schau und Sensationslust - o tabuverletzend (Akzeptanz von Gewalt, Sexualität) - o Flüchtigkeit, Wiederholbarkeit - o beziehungsorientiert, situationsorientiert, Personalisierung - o öffentlich, kollektive Rezeption
kulturelle Funktionen	- o Unterhaltung, Vergnügen, Spaß - o Kommunikation - o Erlebnis, Abenteuer - o Reproduktion (Ausgleich, Ausruhen) - o Ablenkung, Zerstreuung, Flucht - o Selbstbestimmung, Selbstbehauptung (keine Kontrolle, keine Aufsicht) - o Kunst-Ersatz - o Belehrung, Kulturvermittlung
kulturelle Legitimität	o Bestandteil von Alltagskultur
kulturelle Gebrauchsweisen und Handlungsstrategien	- o Kinobegeisterung, "Kinosucht" - o Kinobesuch als Alltagshandlung, Freizeitbeschäftigung, Durchgangsinteresse - o selbsttätige Filmarbeit (Amateurfilm) - o Film als Beruf (Filmarbeiter, Filmangestellte, Filmschauspieler)
kulturelle Felder, Orte	- o öffentliche Plätze (Jahrmarkt) - o Kinos

Film im Kontext von Arbeiterbewegungskultur

- o kunstorientiert, geschmacksorientiert
- o künstlerischer Genuß
- o zukunftsorientiert
- o traditionsgebunden
- o technikkritisch, technikgläubig
- o sittlich-moralisch
- o diskursiv-belehrend, Erkenntnishaft
- o inhaltsorientiert, produktorientiert, Ideologisierung
- o Geschlossenheit, Einmaligkeit (Aura)

Kinofilm

- o kultureller Fluchtraum
- o Vermittlung bürgerlicher Werte
- o Ablenkung vom Klassenkampf
- o Schädigung der Persönlichkeit und gesellschaftlichen Moral
- o Existenzzerstörung bzw. -sicherung (Vernichtung, Schaffung von Arbeitsplätzen)
- o Maschinisierung der Kultur
- o Spiegelbild des eigenen Lebens
- o Unterhaltung, Zerstreuung

Eigener Film

- o Information
- o Agitation, Propaganda
- o Werbung
- o Massenbildung
- o Massenmobilisierung
- o Kulturvermittlung
- o Gemüts- und Willensbildung
- o Phantasieanregung
- o Unterhaltung
- o Veranschaulichung, Vergegenwärtigung
- o Selbsttätigkeit

- o illegitime Kunst
- o Kunst zweiter Ordnung

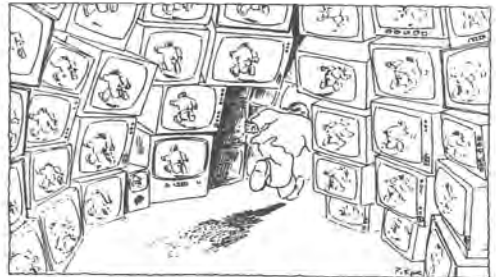
- o ignorierende Haltung
- o grundsätzliche Ablehnung (Verweigerung, Boykott, Gegen-Angebote) bewahrpädagogisch, kulturpessimistisch
- o Veredelung "vom Konsumenten her" (Filmkritik, Filmernährung, Auswahl und Einsatz von Kultur- und Bildungsfilmen)
- o Gegen-Filmproduktion, Gegen-Öffentlichkeit
- o Demokratisierung und Kontrolle (Kommunalisierung, Sozialisierung, Zensur, Filmprüfungsausschüsse)
- o Entprofessionalisierung des Films (Arbeiterfilm, Amateurfilm)

- o Kultur- und Bildungsorganisationen
- o gewerkschaftliche, politische Organisationen
- o Bildungsstätten
- o Kinos (eigene, fremde)
- o Theater
- o Straßen, öffentliche Plätze
- o Kneipen, Lokale

5. Ungebrochene Aktualität? – Ungereimtes zum Abschluß



Karikatur von 1921



Karikatur von 1985

Ich will zum Abschluß ein Problem ansprechen, das mich bei meiner Arbeit immer mehr beschäftigt hat.

Mir- und sicher nicht nur mir – ist aufgefallen, daß viele Argumentationsmuster und Positionen nichts an Aktualität eingebüßt haben. Ich denke nur an die "Schmutz- und Schund"-Debatte, die Parallelen zur Comic- und Fernsehgeschichte, die Film-Video-Gewalt-Diskussion oder die Kontroversen um die Neuen Medien und Neuen Technologien.

Auch in mediengeschichtlicher Hinsicht lassen sich aktuelle Bezugspunkte feststellen. Die der geschichtlichen Entwicklung zugrunde liegenden Strukturen und Entwicklungslinien des Films von der experimentellen Filmwerkstatt zum kommerziellen Massenindustrieprodukt (mitsamt den Folgen für die Produktionsstrukturen und filmischen Ausdrucksformen) lassen sich unschwer auf die Videogeschichte (Videowerkstätten, Heimvideo, Professionalisierung etc.) übertragen.

Diese Parallelität ist nun noch nicht das Problem, sondern vielmehr die Frage nach der historischen Differenz und einer möglichen Um- oder Neuinterpretation historischer Positionen angesichts der Medien- und Gesellschaftsentwicklung der letzten Jahrzehnte.

Ich habe mich dabei 'ertappt', daß ich in der Diskussion um Neue Medien Argumente benutze, die mit den von mir untersuchten und kritisierten verblüffend ähnlich sind. Bin ich also – was meine aktuelle Praxis betrifft – ein Kulturpessimist, ein Bewahrpädagoge und in meiner historischen Rekonstruktion ungewollt ein Befürworter der Neuen Medien?

Oder handelt es sich bei den Positionen der Arbeiterbewegung zum Film um die Vorprojektion, um die Vorahnung einer Kritik, die erst heute im Zusammenhang mit der Computertechnologie ihre volle Berechtigung erhalten hat? Das heißt, sind vielleicht manche der Argumente nicht nur negativ, sondern als etwas produktiv-voraussetzende Unbewußtes zu interpretieren?

Wenn ich an die absehbare digitalisierte, computergesteuerte Filmproduktion denke, für die keine Kameras, kein Filmmaterial, keine Filmemacher, keine Filmschauspieler, keine Realität mehr notwendig sind, bei der das Sichtbare Resultat einer maschinellen Synthese ist, dann meine ich, daß einiges von der damaligen Kritik voll zutreffen wird.

Der Film ist heute ein altes Medium, ist Teil der klassischen Öffentlichkeit, ohne jedoch vollständig im System der kulturellen Ausdruckssysteme legitimiert zu sein. Die Stellung des Kinos zu den Neuen Medien ist gegnerisch (9).

Wo liegt die Grenze zwischen klassischer und neuer Öffentlichkeit, wo liegt die neue Qualität der gegenwärtigen Medientechnologie, die eine Um- oder Neuinterpretation rechtfertigt? Was hat das für Konsequenzen für die Ästhetische Erziehung? Ein Thema für eine andere Arbeit.

Ich will dennoch einige Überlegungen abschließend andeuten, die auf die historische Differenz der gegenwärtigen Diskussion und die neue Qualität der gegenwärtigen Medien/Technologie abheben. Die Betonung von Differenzen und neuen Bedingungen schließt nicht aus, daß sich in der Bewertung von kulturellen und technologischen Umbruchsituationen auch gleichbleibende, immer wiederkehrende bzw. sich nur leicht modifizierende Argumentationsmuster feststellen lassen.

Die Grenzen zwischen klassischer und neuer Öffentlichkeit liegen an der Schwelle zur Digitalisierung, bei den unkontrollierbaren Speichermöglichkeiten, der universellen Verwendung und dem damit verbundenen Rationalisierungspotential der Computertechnologie, sowie bei den mit den Neuen Medien einhergehenden privat-wirtschaftlichen Organisationsstrukturen (10).

Die gegenwärtige Kritik an den Neuen Medien/Technologien betont daher stärker die politisch-ökonomische und technikkritische Dimension.

Sie stellt den technologischen "Sachzwang" grundsätzlich in Frage, der nicht mehr danach fragt, welche technologischen Entwicklungen notwendig sind, welche begründet sind im Sinne einer Besserung der gesellschaftlichen Kommunikation, sondern der umgekehrt dazu führt, daß sich die Menschen der Technologie nachbilden müssen; auch wenn sie diese nicht bejahen, setzt sie sich trotzdem durch.

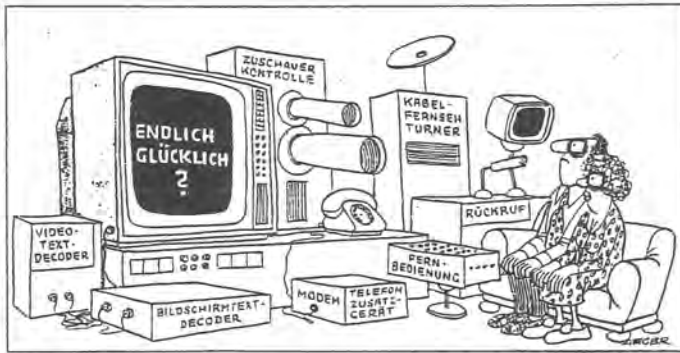
Die Normen der gesellschaftlichen Entwicklung und des Zusammenlebens sind nicht mehr Normen, die sich durch Verständigung oder Konsensbildung herausbilden, sondern sind Normen, die in der Struktur der Technologie und ihrer Anwendung vorgegeben werden (11).

Eine weitere Differenz zu der heutigen Diskussion besteht darin, daß sich die Kritik an den Neuen Medien/Technologien nicht (oder weniger) an einem bürgerlich-klassischen Kunstbegriff orientiert, sondern an einem alltags- und subjektbezogenen Kultur- und Politikverständnis, das die mit den Neuen Medien verbundenen Bedürfnisse und Interessen der Menschen ernst nimmt und das den Neuen Medien produktive Fähigkeiten, wie die kulturelle Selbsttätigkeit, die Organisation von Öffentlichkeit, die direkte Kommunikation entgegenzusetzen versucht.

In diesem Zusammenhang und auf dem Hintergrund der gegenwärtigen Mediensituation (Vielfalt an Medien, Medienverbundsystemen, Überfluß) gewinnen vielleicht historisch zurückzufolgende Argumentationsmuster neue Bedeutung oder Berechtigung, wenn z.B. davon gesprochen wird (12),

- daß die Neuen Medien mit ihren Bilderflut-Programmen zur Umweltverschmutzung im Bereich der "inneren Ökologie" beitragen,
- daß die Neuen Medien zum Verschwinden des Partners, zur Zerstörung der lebendigen Subjektivität, zum Verlust von Wirklichkeitserfahrungen führen,
- daß die Neuen Medien Öffentlichkeit ersetzen, zerstören oder sich auf 'Knopfdruck-Öffentlichkeit' reduzieren,
- daß die Neuen Medien die passive Konsumhaltung verstärken, zum maschnellen Dialog zwingen und die Angleichung der Menschen durch ihre Vereinzelung besorgen,
- daß die Neuen Medien dazu führen, daß der reale Nachvollzug von Lebenssituationen ersetzt wird durch die Beobachtung von Bilderprogrammen und Datensammlungen.

Inwieweit die mit den Neuen Medien/Technologien befürchteten negativen Folgen zutreffen werden, ist freilich nicht nur eine Frage der "Gewaltförmigkeit der Technologie" (13) und der damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Verhältnisse, sondern hängt auch von den Menschen ab, die mit dieser Technologie umgehen bzw. sich ihr entgegenstellen.



Anmerkungen

EINLEITUNG

- † Vgl. G. Ashauer (Hg.), Audiovisuelle Medien. Handbuch für Schule und Weiterbildung, Bonn 1980; V. Otto, Materialien zur Arbeit mit Medien. Beispiele für Theorie und Praxis von Unterrichtsmedien in der Erwachsenenbildung, Bonn/Frankfurt a. M. 1974; P. v. Rügen, W. Schmid (Hg.), Medienpädagogik. Entwürfe für die Praxis der Erwachsenenbildung, München 1978; B. Clausen, Medien und Kommunikation im Unterrichtsfach Politik. Didaktische und methodische Anregungen, Frankfurt a. M. 1977; J. Paech, A. Silberkuhl (Hg.), Foto, Video und Film in der Schule. Didaktische und pädagogische Voraussetzungen, technische Grundlagen, Geräte, Arbeitspraxis, Organisation, Reinbek 1979; J. Hüther, B. Schorb (Hg.), Grundbegriffe der Medienpädagogik, Grafenau 1981.
- 2 Vgl. DGB, Abteilung Kulturpolitik, Gewerkschaftliche Kulturarbeit. Ergebnis einer Bestandsaufnahme, vervielfält. Maschinenskript, Düsseldorf 1976; DGB, Abteilung Kulturpolitik, Kulturpolitische Tagung des DGB. Gewerkschaftliche Kulturarbeit, vervielfält. Manuskript, Düsseldorf 1977; Hauptvorstand der IGM, Abteilung Jugend, Arbeit mit Film und Video in der Gewerkschaft, Frankfurt a. M. 1980; Medienpädagogik-Zentrum Hamburg (Hg.), Zur Theorie und Praxis gewerkschaftlicher Medienarbeit, MPZ-Materialien 2, Hamburg 1976.
- 3 Vgl. D. Kramer, Kultur der Arbeiterklasse und kulturelle Aktivitäten in der Geschichte der Arbeiterbewegung. Ein Forschungsbericht, in: Massen/Kultur/Politik, mit Beitr. von F. Eckhard u. a., Red.: K.-H. Götze unter Mitarb. von H. Claas u. a., Argument/Sonderband AS 23, Berlin/W. 1978, S. 160-181; Informationszentrum Sozialwissenschaften, Arbeiterkultur. Forschungs- und Literaturdokumentation 1979-1982, Bonn 1984.
- 4 Vgl. Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932. Dokumente und Materialien der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland, zusammengestellt und eingeleitet von G. Kühn, K. Tümmler, W. Wimmer, Bd. 1 und 2, Berlin/O. 1975; Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin/W. 1977; R. Surmann, Die Münzenberg Legende. Zur Publizistik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung 1921-1933, Köln 1983; H. Wunderer, Arbeitervereine und Arbeiterparteien. Kultur- und Massenorganisationen in der Arbeiterbewegung (1890-1933), Frankfurt a. M./New York 1980.
- 5 Vgl. D. Langewiesche, Politik-Gesellschaft-Kultur. Zur Problematik von Arbeiterkultur und kulturellen Arbeiterorganisationen in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg, in: Archiv für Sozialgeschichte 22, 1982, S. 359-402; H. Ch. Ehalt (Hg.), Geschichte von unten. Fragestellungen, Methoden und Projekte einer Geschichte des Alltags, Wien, Köln, Graz 1984.
- 6 W. Trapp, Sich am eigenen Schopf aus der Geschichtslosigkeit ziehen. Mündliche Geschichte als Versuch kommunaler historischer Kulturarbeit, in: Literatur und Erfahrung 10/1982, S. 80.

TEIL I

Zur Alltags- und Kulturwende in der wissenschaftlichen Forschung

- 1 L. v. Wiese, Strindberg. Ein Beitrag zur Soziologie der Geschlechter, München u. Leipzig 1918, S. 3.
- 2 K. M. Michel, Unser Alltag: Nachruf zu Lebzeiten, in: Kursbuch, H. 41, 1975, S. 3.
- 3 H. Bausinger, U. Jeggle, G. Korff, M. Scharfe, Grundzüge der Volkskunde, Darmstadt 1978, S. 83.
- 4 Wie z. B. S. Haffner, Preußen ohne Legende, Hamburg 1978; Chronik der Deutschen, Dortmund 1983; Ch. Whiting, Norddeutschland Stunde Null. April-Sept. 1945, Düsseldorf 1980.
- 5 Als Beispiele seien hier genannt: "Apokalypse Now" (F. F. Coppola), "Hitler - eine Karriere" (J. C. Fest), "Die Ehe der Maria Braun" (R. W. Fassbinder), "Die Patriotin" (A. Kluge), "Die eigene Geschichte" (Fernsehserie des WDR), "Die zweite Republik" (Fernsehserie des ZDF), "Wir Deutsche und das Dritte Reich" (Fernsehserie des NDR), "Heimat" (E. Reitz).
- 6 Die Hinwendung zum Alltag läßt sich bei marxistischen DDR-Wissenschaftlern wie J. Kuczynski (Geschichte des Alltags des deutschen Volkes, 5 Bde, Berlin/O., Köln 1980-1982) ebenso beobachten wie bei anthropologisch orientierten Geschichtswissenschaftlern wie Th. Nipperdey (Gesellschaft, Kultur, Theorie, Göttingen 1976) oder bei geisteswissenschaftlich orientierten Erziehungswissenschaftlern wie J. Derbolav (Wende zur Alltagswelt, in: Pädagogische Rundschau 35, 1981, S. 77-89).
- 7 Vgl. D. Groh, Zur Einführung, in: E. P. Thompson, Plebeische Kultur und moralische Kultur. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, ausgew. und eingel. von D. Groh, Sozialgeschichtliche Bibliothek, hg. von D. Groh, Frankfurt a. M., Berlin/W., Wien 1980, S. 16.
- 8 Vgl. H. O. Vetter, Geschichte und Gewerkschaften, in: Internationale wissenschaftliche Korrespondenz zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (=IKW), 15, 1979, S. 254.
- 9 Ebd.
- 10 Als Beispiele seien hier genannt: P. v. Rüden (Hg.), Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1979; G. A. Ritter (Hg.), Arbeiterkultur, Königstein/Ts. 1979; J. Kocka (Hg.), Arbeiterkultur im 19. Jahrhundert, Geschichte und Gesellschaft 5, 1979, H. 1, Göttingen 1979; H. Haumann (Hg.), Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung, Argument-Sonderband AS 94, Berlin/W. 1982; G. Selle (unter Mitarbeit von J. Boehe), Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik, Köln 1981; R. v. Dülmen, N. Schindler (Hg.), Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16.-20. Jh.), Frankfurt a. M. 1984; ergebnisse 26, Zeitschrift für demokratische Geschichtswissenschaft, Arbeiterkultur in Deutschland. Hamburg 1984; P. Alheit, Alltagsleben. Zur Bedeutung eines gesellschaftlichen "Restphänomens", Frankfurt a. M., New York 1983.
- 11 Vgl. H. Gerndt, Zur Perspektive volkskundlicher Forschung, in: Volkskunde, 76, 1980, H. 1, S. 32.
- 12 Als Beispiele seien hier genannt: D. Kramer, Kultur der Arbeiterklasse und kulturelle Aktivitäten in der Geschichte der Arbeiterbewegung. Ein Forschungsbericht, a. a. O.; P. E. Stüdemann, M. Rector (Hg.), Arbeiterbewegung und kulturelle Identität, Frankfurt a. M. 1983; Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg, Vorwärts und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930, Hamburg 1982; Arbeitskreis zur Heimatgeschichte der Arbeiter (Hg.), Arbeiterkultur in der proletarischen Provinz 1890-1933, Marbach 1983; Württembergisches Landesmuseum/Volkskundliche Sammlung, Arbeiterbewegung-Arbeiterkultur Stuttgart 1890-1933, Stuttgart 1981.
- 13 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, in: J. Kocka (Hg.), Arbeiterkultur im 19. Jh., a. a. O., S. 6; H. Glaser, Spurensicherung. Über die

- Notwendigkeit der Erforschung und Erhaltung von Industriekultur, in: Frankfurter Rundschau Nr. 292, 15. Dezember 1979, S. III.
- 14 Vgl. die Diskussion auf dem 20. deutschen Soziologentag über die Neuorientierung der Soziologie von der Gesellschaftsanalyse hin zur Lebensweltforschung, Bremen 1980.
 - 15 Vgl. J. Habermas, Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Die Zeit, Nr. 39, 19. September 1980, S. 47.
 - 16 Vgl. J. Habermas (Hg.), Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Bd. 1: Nation und Republik, Frankfurt a. M. 1979, S. 28; H. Hartwig, Ästhetisch-kulturelle Erziehung (unter Berücksichtigung der Medienerziehung) im Prozeß der beruflichen Qualifikation, Maschinenskrift, Hochschule der Künste Berlin/W., o. J., S. 125f.
 - 17 J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981, S. 575.
 - 18 O. Negt, A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972, S. 283.
 - 19 Ebd. S. 282.
 - 20 Vgl. A. Lüdtke, "Kolonialisierung der Lebenswelten" – oder: Geschichte als Einbahnstraße?, in: Das Argument, 25, 1983, Nr. 140, S. 538.
 - 21 Vgl. J. Habermas (Hg.), Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Bd. 1, a. a. O., S. 31.
 - 22 Als Beispiele seien hier genannt: St. Bajohr, Vom bitteren Los der kleinen Leute. Protokolle über den Alltag Braunschweiger Arbeiterinnen und Arbeiter 1900 bis 1933, Köln 1984; U. Jeggle, Kiebingen – eine Heimatgeschichte. Zum Prozeß der Zivilisation in einem schwäbischen Dorf, Tübingen 1977; A. Herzig, D. Langewiesche, A. Sywottek, Arbeiter in Hamburg. Unterschichten, Arbeiter und Arbeiterbewegung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, Hamburg 1983.
 - 23 Wie z. B.: W. Conze, G. Eckert, W. Abendroth, H. Mommsen, G. Beier, H. Grebing, G. A. Ritter.
 - 24 Z. B.: W. Abendroth, Die deutschen Gewerkschaften. Weg demokratischer Integration, Heidelberg 1954; F. J. Furtwängler, ÖTV. Geschichte einer Gewerkschaft, Stuttgart 1955.
 - 25 Z. B.: W. Conze, Sozialgeschichte, in: H.-U. Wehler (Hg.), Moderne deutsche Sozialgeschichte, Neue Wissenschaftliche Bibliothek 10, Königstein/Ts. 1966; W. Conze, U. Engelhardt (Hg.), Arbeiter im Industrialisierungsprozess. Herkunft, Lage und Verhalten, Stuttgart 1979; J. Kuczynski, Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Bd. 1-38, Berlin/O., 1961-1972.
 - 26 Vgl. A. Kuhn, Gibt es eine nicht-autonome Wissenschaft? Polemische Anmerkungen zur Kritik von Jürgen Kocka, in: Geschichtsdidaktik 7, 1982, H. 3, S. 325-328.
 - 27 Vgl. G. Bock, Historische Frauenforschung: Fragestellungen und Perspektiven, in: K. Hausen, Frauen suchen ihre Geschichte, München 1983, S. 29.
 - 28 Vgl. Der "andere Blick" – feministische Wissenschaft? Sondernummer der Zeitschrift Alternative, 11, 1978, Nr. 120/121; Frauengeschichte, Beiträge 5 zur feministischen Theorie und Praxis, München 1981; einen Überblick über Entwicklung und Diskussionsstand der Frauengeschichte gibt: B. v. Borries, Forschungen und Lernen an Frauengeschichte – Versuch einer Zwischenbilanz, in: R.-E. B. Joeres, A. Kuhn (Hg.), Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten. Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte im 18. und 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1985, S. 49-89.
 - 29 Einen Überblick über die neuere Literatur gibt: H. Haumann, Alltagsgeschichte, Regionalgeschichte, Gesellschaftsgeschichte, in: Das Argument, 27, 1985, Nr. 151, S. 405-418; P. Steinbach, Alltagsleben und Landesgeschichte, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 29, 1979, S. 225-305.
 - 30 Vgl. D. Puls, E. P. Thompson u. a., Wahrnehmungsformen und Protestverhalten. Studien zur Lage der Unterschichten im 18. und 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1979; E. Lucas, Zwei Formen von Radikalismus in der deutschen Arbeiterbewegung, Frankfurt a. M. 1979; D. Peukert, Zur Regionalgeschichtsschreibung der Arbeiterbewegung, in: Das Argument, 20, 1978, Nr. 110; J. Reulecke, W. Weber

- (Hg.), Fabrik-Familie-Feierabend. Beiträge zur Sozialgeschichte des Alltags im Industriezeitalter, Wuppertal 1978.
- 31 W. Fuchs, An die gleichen Jahrzehnte andere Erinnerungen. "Die andere Bundesrepublik": Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung müßte sich von der Wahrnehmungsweise der Führungsgruppen (und solcher, die es werden wollen) lösen, in: Frankfurter Rundschau Nr. 128, 4. Juni 1980, S. 15.
 - 32 Vgl. J. Kocka, Klassen oder Kultur? Durchbrüche und Sackgassen in der Arbeitergeschichte, in: Merkur, H. 10, 1982, S. 956.
 - 33 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 6.
 - 34 Vgl. O. Negt, A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, a. a. O., S. 16.
 - 35 Z. B. bei den alternativen Mediengruppen, vgl. Medienpädagogik-Zentrum Hamburg (Hg.), Zur Theorie und Praxis politisch-pädagogischer Medienarbeit, MPZ-Materialien 1, Hamburg 1976; Ästhetik und Kommunikation, 4, 1973, H. 12.
 - 36 Vgl. H. Hartwig, Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980; Ästhetik und Kommunikation, 9, 1978, H. 33; D. Puls, E. P. Thompson u. a., Wahrnehmungsformen und Protestverhalten, a. a. O.
 - 37 E. P. Thompson, Volkskunde, Anthropologie und Sozialgeschichte, in: E. P. Thompson, Plebeische Kultur und moralische Ökonomie, a. a. O., S. 314.
 - 38 E. P. Thompson, The Making of the English Working Class, London 1963.
 - 39 Vgl. Interview mit E. P. Thompson, in: Ästhetik und Kommunikation, 9, 1978, H. 33, S. 30.
 - 40 D. Groh, Zur Einführung, a. a. O., S. 16.
 - 41 R. Williams, Innovationen. Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur, hg. und übers. v. H. G. Klaus, Frankfurt a. M. 1977, S. 44.
 - 42 Vgl. ebd. S. 51.
 - 43 Vgl. R. Williams, Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte, Studien zur historischen Semantik von 'Kultur', München 1972, S. 389f.
 - 44 Ebd. S. 392.
 - 45 Vgl. J. Clark u. a., Jugendkultur als Widerstand, hg. v. A. Honneth, R. Lindner, R. Paris, Frankfurt a. M. 1980.
 - 46 Vgl. J. Clark u. a., Subkulturen, Kulturen und Klasse, in: J. Clark u. a., Jugendkultur als Widerstand, a. a. O., S. 44.
 - 47 Auf die umfangreichen Diskussionen und Kontroversen kann hier nur verkürzt eingegangen werden, vgl. dazu: Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur, hg. von W. F. Haug, K. Maase, Argument-Sonderband AS 47, Berlin/W. 1980; W. D. Hund, D. Kramer (Hg.), Beiträge zur materialistischen Kulturtheorie, Köln 1978; Bremer Forschungsprojekt, Zur Geschichtsschreibung zweiter Kultur. Konturen einer Theoriebildung, in: gulliver 9, Argument-Sonderband AS 65, Berlin/W. 1981.
 - 48 Vgl. z. B. K. Maase, Lebensweise der Lohnarbeiter in der Freizeit. Empirische Materialien und theoretische Analyse, Institut für Marxistische Studien und Forschung e. V., Frankfurt a. M. 1984.
 - 49 Vgl. A. Weber, Kultursoziologie, in: Handwörterbuch der Soziologie, hg. v. A. Vierkanndt, unveränd. Neudruck, Stuttgart 1959.
 - 50 Vgl. K. Maase, Vorwort, in: Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur, a. a. O., S. 5.
 - 51 Vgl. K. Maase, Arbeiterklasse, Reproduktion und Kultur im heutigen Kapitalismus, in: Kulturelle Bedürfnisse der Arbeiterklasse, hg. v. Institut für Marxistische Studien und Forschungen (=IMSF), Frankfurt a. M., München 1978, S. 8-17.
 - 52 W. F. Haug, Zu einigen theoretischen Problemen der Diskussion über die Kultur der Arbeiterklasse, in: Das Argument, 21, 1979, Nr. 115, S. 349.
 - 53 Vgl. W. F. Haug, Ideologie/Warenästhetik/Massenkultur. Entwürfe zu einer theoretischen Synthese, Argument-Studienheft SH 33, Berlin/W. 1979, S. 36.
 - 54 K. Maase, Zur Diskussion über marxistische Kulturtheorie, in: Marxistische Studien, Jahrbuch des IMSF I, 1978, S. 353.
 - 55 K. Maase greift mit seinem Lebensweise-Konzept die kulturtheoretische und kulturgeschichtliche Diskussion in der DDR auf, vgl. dazu: W. Jacobbeit, U. Mohmann (Hg.), Kultur und Lebensweise des Proletariats, Berlin/O. 1974.

- 56 Vgl. K. Maase, Bemerkungen zur Untersuchung kultureller Aspekte im Alltag der Lohnarbeiter, in: W. F. Haug, K. Maase (Hg.), *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, a. a. O., S. 139.
- 57 Vgl. R. Hillgärtner, Zum Gegenstand der materialistischen Kulturtheorie, in: W. F. Haug, K. Maase (Hg.), *Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur*, a. a. O., S. 34f.; Th. Metscher, *Kultur und Ideologie*, in: ebd., S. 65; Th. Metscher, *Kultur und Humanität*, in: *Kulturelle Bedürfnisse der Arbeiterklasse*, a. a. O., S. 67.
- 58 Vgl. Bremer Forschungsprojekt, *Zur Geschichtsschreibung zweiter Kultur*, a. a. O., S. 9f.
- 59 Vgl. ebd. S. 28.
- 60 Hinweise zu dieser Tradition bei: M. Vester, Edward Thompson als Theoretiker der 'New Left' und als historischer Forscher - Notizen zu einer Bio-Bibliografie, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 9, 1978, H. 33, S. 33-45.
- 61 Vgl. L. Niethammer, Anmerkungen zur Alltagsgeschichte, in: *Geschichtsdidaktik*, 5, 1980, H. 3, S. 234.
- 62 F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*. Vorbemerkung, in: F. Meinecke *Werke* Bd. III, München 1959, S. 6.
- 63 Als Beispiele seien hier genannt: K. Tenfelde, H. Volkmann (Hg.), *Streik*, München 1981; D. Puls, "Ein im ganzen gutartiger Streik", *Bemerkungen zu Alltagserfahrungen und Protestverhalten der oberschlesischen Bergarbeiter am Ende des 19. Jhs.*, in: D. Puls, E. P. Thompson u. a., *Wahrnehmungsverhalten und Protestverhalten*, a. a. O.
- 64 Als Beispiele seien hier genannt: H. Haumann (Hg.), *Arbeiteralltag in Stadt und Land*, a. a. O.; R. v. Dülmen, N. Schindler (Hg.), *Volkskultur*, a. a. O.
- 65 Als Beispiele seien hier genannt: J. Reulecke, W. Weber (Hg.), *Fabrik-Familie-Feierabend*, a. a. O.; G. Huck (Hg.), *Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland*, Wuppertal 1980.
- 66 Als Beispiele seien hier genannt: DGB Tübingen (Hg.), *Arbeitertübingen. Zur Geschichte der Arbeiterbewegung in einer Universitätsstadt*, Tübingen 1980; H. J. Althaus u. a., *Das rote Mössingen*, in: H. Fielhauer, O. Bockhorn (Hg.), *Die andere Kultur. Volkskunde, Sozialwissenschaften und Arbeiterkultur*, ein Tagungsbericht, Wien, München, Zürich, 1982, S. 85-112.; W. Schäfer, "Eure Bänder rollen, nur wenn wir es wollen!" *Arbeiterleben und Gewerkschaftsbewegung in Südniedersachsen*, Göttingen 1979.
- 67 Vgl. J. Kocka, *Arbeiterkultur als Forschungsthema*, a. a. O., S. 7.
- 68 Z. B. bei G. A. Ritter, *Staat, Arbeiterschaft und Arbeiterbewegung in Deutschland*, Bonn 1980.
- 69 Z. B. bei D. Peukert, *Glanz und Elend der 'Bartwichserei'*. Eine Replik auf Alf Lütke, in: *Das Argument*, 25, 1983, Nr. 140, S. 542-549.
- 70 Z. B. bei M. Broszat, *Plädoyer für Alltagsgeschichte*. Eine Replik auf Jürgen Kocka, in: *Merkur*, H. 12, 1982, S. 1244-1248.
- 71 Vgl. A. Lütke, "Kolonialisierung der Lebenswelten", a. a. O.; A. Lütke, *Rekonstruktion von Alltagswirklichkeit - Entpolitisierung der Sozialgeschichte*, in: Berdahl u. a., *Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt a. M. 1982, S. 321-353.
- 72 Z. B. bei: D. Langewiesche, K. Schönhoven (Hg.), *Arbeiter in Deutschland. Studien zur Lebensweise der Arbeiterschaft im Zeitalter der Industrialisierung*, Paderborn 1981; L. Niethammer u. a., "Die Menschen machen ihre Geschichte nicht aus freien Stücken, aber sie machen sie selbst". *Einladung zu einer Geschichte des Volkes in NRW*, Berlin/W., Bonn 1984.
- 73 L. Niethammer, *Anmerkungen zur Alltagsgeschichte*, a. a. O., S. 239.
- 74 Vgl. A. Lütke, *Rekonstruktion von Alltagswirklichkeit*, a. a. O.; M. Lorinser, G. Zang, *Beim Flicken der Löcher in den Netzen der kollektiven Erinnerung. Ein Werktag der Konstanzer Regionalhistoriker*, in: *Demokratie und Arbeitergeschichte*. Jahrbuch 3, hg. von der Franz Mehring Gesellschaft Stuttgart, Weingarten 1983, S. 14-22.
- 75 Vgl. G. Erler, *Vom Reichtum des kollektiven Gedächtnisses. Neue Wege avantgardistischer Kulturarbeit in Frankreich*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, 10,

- 1979, H. 35, S. 85-88; B. Becker, B. Halfar, Dem kleinen Mann auf der Spur, in: paed. extra sozialarbeit, 3, 1979, H. 8, S. 35-37; Hochlamarker Lesebuch. Kohle war nicht alles, 100 Jahre Ruhrgebietsgeschichte, hg. v. d. Stadt Recklinghausen, Oberhausen, 1981.
- 76 Vgl. Museumspädagogik. Welt der Arbeit im Museum, hg. v. U. Deymann und U. Liebelt, Marburg 1983.
- 77 Vgl. S. Lundqvist, Grabe, wo du stehst. Die "Barfußhistoriker" in Schweden, in: Demokratie und Arbeitergeschichte, Jahrbuch 3, a. a. O., S. 9-13.
- 78 Vgl. V. Ulrich, Spuren im Alltag. "Barfußhistoriker" - Woher sie kommen und was sie wollen, in: Die Zeit, Nr. 45, 2. November 1984, S. 73.
- 79 Vgl. H. Freitag u. a., "Ich kann euch was erzählen", in: paed. extra sozialarbeit, 3, 1979, H. 8, S. 23-25; medienarbeit 25/26 1980; Lebendige Stadtteilgeschichte, hg. v. d. Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Abteilung Stadtteilkultur und Freizeitpolitik, Hamburg 1983.
- 80 Vgl. Geschichtswerkstatt, Geschichtswerkstatt e. V. Info Nr. 3, Moderne Zeiten extra, 4, 1984, Sondernummer April.
- 81 Berliner Geschichtswerkstatt e. V., Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre, Berlin/W. 1983, S. 8.
- 82 Vgl. A. G. Frei, Alltag-Region-Politik. Anmerkungen zur "neuen Geschichtsbe-
wegung", in: Geschichtsdidaktik, 9, 1984, H. 2, S. 107-120.
- 83 Vgl. Th. Lindenberger, Werkstattgeflüster. Überlegungen zu Selbstverständnis und Praxis radikaldemokratischer Geschichtsforschung aus der Berliner Ge-
schichtswerkstatt, in: Demokratie und Arbeitergeschichte, Jahrbuch 3, a. a. O., S. 6.
- 84 Berliner Geschichtswerkstatt e. V., Projekt: Spurensicherung, a. a. O., S. 6.
- 85 Vgl. Chr. Hübner, G. Voss, Zur Konzeption eines regionalen Film-/Videozentrums im Ruhrgebiet, in: P. v. Rüden, W. Schmid (Hg.), Medienpädagogik, München 1978; MPZ Hamburg, Projekttagbuch. Mediale Darstellung historischer Ereignisse und Erfahrungen am Beispiel des Hamburger Hafenarbeiterstreiks von 1951, Hamburg 1979, unveröffentl. Manuskript.
- 86 Vgl. Chr. Hübner, Annähernde Verwirklichung einer kleinen Utopie. Für einen regionalen Film, in: Jahrbuch Film 79/80, hg. v. H. G. Pflaum, Berichte/Kritiken/Daten, München/Wien 1979, S. 144-154.
- 87 Vgl. G. Voss, Der zweite Blick. Prosper Ebel. Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung, Berlin/W. o. J. (1983).
- 88 Vgl. Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S. Ein Bio-Interview in 8 Filmen von A. Stiller, G. Voss, Chr. Hübner, Informationsblatt zum Film, o. J.; B. Kasper, L. Schuster, Mit Video Geschichte der Arbeiterbewegung aus der Sicht der Betroffenen darstellen, in: Ästhetik und Kommunikation, 9, 1978, H. 33, S. 45-60.
- 89 MPZ Hamburg, "Vergessen ist das eigentlich nicht". Hafenarbeiterstreik und Alltag 1951, in: medienarbeit, H. 25/26 1980, S. 15.
- 90 B. Schön, Quantitative und qualitative Verfahren in der Schulforschung, in: B. Schön, K. Kurrelmann (Hg.), Schulalltag und Empirie. Neuere Ansätze in der schulischen und beruflichen Sozialisationsforschung, Weinheim, Basel 1979, S. 23.
- 91 Vgl. L. Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History", Frankfurt a. M. 1980.
- 92 Vgl. R. Sieder, Experten, Laien und die Geschichte. Möglichkeiten "mündlicher Geschichte" am Beispiel der historischen Familienforschung, in: G. Botz, J. Weidenholzer (Hg.), "Mündliche Geschichte" und Arbeiterbewegung, Wien 1980, Beilage 21, S. 5.
- 93 Zur Kritik, zu den Grenzen von "Oral History" vgl. W. Fuchs, Möglichkeiten der biographischen Methode, in: L. Niethammer (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis, a. a. O., S. 336; K. Hagemann, Möglichkeiten und Probleme der "Oral History" für Projekte zur Frauengeschichte, in: beiträge 5 zur feministischen Theorie und Praxis, München 1981, S. 55-61.
- 94 H. U. Wehler, Preußen ist wieder chic... Politik und Polemik in zwanzig Es-

- says, Frankfurt a. M. 1983, S. 99.
- 95 J. Kocka, Klassen oder Kultur?, a. a. O., S. 965.
- 96 L. Niethammer, Anmerkungen zur Alltagsgeschichte, a. a. O., S. 239.
- 97 H. U. Wehler auf dem 35. Historikertag in Berlin, zit. nach W. Hammer, Alltagsgeschichte - neue Mode, neue Methode, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 244, 18. Oktober 1984, S. 7.
- 98 Ebd.
- 99 Vgl. J. Kocka, Klassen oder Kultur?, a. a. O., S. 961f.
- 100 D. Groh, Zur Einführung, a. a. O., S. 24.
- 101 H. Groschopp, Kultur der Arbeiterklasse als "Subkultur"?, in: Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte, Berlin/O. 1980, S. 207.
- 102 Vgl. D. Lindner, Editorial, in: J. Clarke u. a., Jugendkultur als Widerstand, a. a. O., S. 9; Bremer Forschungsprojekt, Zur Geschichtsschreibung zweiter Kultur, a. a. O., S. 19.
- 103 R. Williams, Culture, Glasgow 1981, S. 209.
- 104 Ebd. S. 13.
- 105 N. Elias, Zum Begriff des Alltags, in: K. Hammerich, M. Klein (Hg.), Materialien zur Soziologie des Alltags, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20, 1978, Opladen 1978, S. 29.
- 106 U. Borsdorf, Organisation und Alltag in der Geschichte der Arbeiterbewegung, in: Gewerkschaftliche Monatshefte H. 11, 1980, S. 704.
- 107 J. Kocka, Klassen oder Kultur?, a. a. O., S. 959.
- 108 M. Broszat, Plädoyer für Alltagsgeschichte, a. a. O., S. 1244.
- 109 Der Vorwurf einer "grünen" Geschichtsschreibung ist auch von D. Langewiesche (Politik-Gesellschaft-Kultur, a. a. O.) erhoben worden; P. Schöttler weist m. E. zu Recht diese Vorwürfe zurück, vgl. P. Schöttler, Eine "grüne" Geschichtsschreibung? Von der Alltagsgeschichte zur "Geschichtswerkstatt", in: Moderne Zeiten 3, 1983, H. 9, S. 47-49.
- 110 J. Kocka, Klassen oder Kultur?, a. a. O., S. 964.
- 111 Vgl. M. Vester, 'Schulung' und 'Erfahrung' in der Entstehungsperiode der deutschen Arbeiterbewegung, in: E. Dittich, Arbeiterbewegung und Arbeiterbildung im 19. Jahrhundert, Bensheim 1980, S. X.
- 112 G. A. Ritter, Arbeiterkultur im Deutschen Kaiserreich, in: G. A. Ritter (Hg.), Arbeiterkultur, a. a. O., S. 30.
- 113 J. Bischoff, K. Maldaner (Hg.), Kulturindustrie und Ideologie, Teil 1, Arbeiterkultur, Theorie des Überbaus, Freizeit, Sport, Hamburg 1980, S. 38.
- 114 Vgl. E. Goffmann, Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a. M. 1977, S. 13f; W. Lepenies, Arbeiterkultur. Wissenschaftssoziologische Anmerkungen zur Konjunktur eines Begriffs, in: J. Kocka (Hg.), Arbeiterkultur im 19. Jh., a. a. O., S. 135.
- 115 Vgl. G. A. Ritter (Hg.), Arbeiterkultur, a. a. O., S. 1.
- 116 Vgl. G. A. Ritter, Arbeiterkultur im deutschen Kaiserreich, in: ebd., S. 19.
- 117 Vgl. P. v. Rüden, Anmerkungen zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung vor dem ersten Weltkrieg, in: P. v. Rüden (Hg.), Beiträge zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 13.
- 118 K. Tenfelde, Anmerkungen zur Arbeiterkultur, in: W. Ruppert (Hg.), Erinnerungsarbeit. Geschichte und demokratische Identität in Deutschland, Opladen 1982, S. 110.
- 119 W. v. d. Will, R. Burns, Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft, Frankfurt a. M. 1982, S. 9.
- 120 Vgl. G. A. Ritter, Arbeiterkultur im Deutschen Kaiserreich, a. a. O., S. 1.
- 121 K. Tenfelde, Anmerkungen zur Arbeiterkultur, a. a. O., S. 125.
- 122 J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 8.
- 123 Vgl. D. Langewiesche, Arbeiterkultur in Österreich: Aspekte, Tendenzen und Thesen, in: G. A. Ritter (Hg.), Arbeiterkultur, a. a. O., S. 40-57.
- 124 Vgl. ebd. S. 40.
- 125 Ebd. S. 41.
- 126 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 10; K. Koszyk,

- Kultur und Presse der Arbeiterbewegung, in: P. v. Rüden (Hg.), Beiträge zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 63-78.
- 127 K. Koszyk, Kultur und Presse der Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 66.
- 128 Vgl. B. Emig, Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung, Frankfurt a. M., New York 1980.
- 129 Vgl. W. Lepenies, Arbeiterkultur..., a. a. O., S. 133.
- 130 P. Brückner, G. Rieke, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, in: P. Brückner u. a., Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einem materialistischen Ästhetikum, Berlin/W. 1974, S. 47.
- 131 Vgl. P. Gorsen, E. Knödler-Bunte, Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur, Dokumentation, Stuttgart-Bad Cannstadt 1974.
- 132 Vgl. R. Kannonier, Einige Gedanken zum Begriff 'Arbeiterkultur', in: H. Fielhauer, O. Bockhorn (Hg.), Die andere Kultur, a. a. O., S. 48.
- 133 D. Mühlberg, Anfänge proletarischen Freizeitverhaltens und seiner öffentlichen Einrichtungen, in: Weimarer Beiträge, 27, 1981, H. 12, S. 141.
- 134 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 10.
- 135 Vgl. H. Bausinger, Verbürgerlichung - Folgen eines Interpretaments, in: G. Wiegmann (Hg.), Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert, Göttingen 1973, S. 41.
- 136 Vgl. K. Tenfelde, Anmerkungen zur Arbeiterkultur, a. a. O., S. 122.
- 137 Vgl. G. A. Ritter, Arbeiterkultur im Deutschen Kaiserreich, a. a. O., S. 8.
- 138 Vgl. D. Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik, Stuttgart 1980, S. 387.
- 139 B. Emig, Die Veredelung des Arbeiters, a. a. O., S. 296.
- 140 Vgl. D. Langewiesche, Arbeiterkultur in Österreich, a. a. O., S. 52.
- 141 D. Langewiesche, K. Schönhoven, Zur Lebensweise von Arbeitern in Deutschland im Zeitalter der Industrialisierung, in: D. Langewiesche, K. Schönhoven (Hg.), Arbeiter in Deutschland. Studien zur Lebensweise der Arbeiterschaft im Zeitalter der Industrialisierung, Paderborn 1981, S. 27.
- 142 Vgl. D. Langewiesche, Politik-Gesellschaft-Kultur, a. a. O., S. 397.
- 143 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 9.
- 144 Vgl. P. v. Rüden, Anmerkungen zur Kulturgeschichte, a. a. O., S. 13.
- 145 Vgl. A. v. Saldern, Wilhelminische Gesellschaft und Arbeiterklasse. Emanzipations- und Integrationsprozesse im kulturellen und sozialen Bereich, in: IWK, 13, 1977, S. 484.
- 146 Vgl. J. Weidenholzer, Auf dem Weg zum 'Neuen Menschen'. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der ersten Republik, Wien, München, Zürich 1981, S. 276.
- 147 Vgl. K. Tenfelde, Anmerkungen zur Arbeiterkultur, a. a. O., S. 122.
- 148 Vgl. O. Negt, A. Kluge, Öffentlichkeit und Erfahrung, a. a. O., S. 115.
- 149 Vgl. H. Wunderer, Arbeitervereine und Arbeiterparteien. Kultur- und Massenorganisationen in der Arbeiterbewegung (1890-1933), Frankfurt a. M., New York 1980, S. 31.
- 150 Vgl. ebd. S. 76.
- 151 Vgl. D. Langewiesche, Politik-Gesellschaft-Kultur, a. a. O., S. 390.
- 152 Vgl. D. Langewiesche, Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen der Arbeiterbewegung in Deutschland und Österreich (1890er bis 1920er Jahre), in: IWK, 18, 1982, H. 1, S. 1.
- 153 Vgl. D. Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters, a. a. O., S. 386; Chr. Rülker, Arbeiterkultur und Kulturpolitik im Blickwinkel des "Vorwärts" 1918-1928, in: Archiv für Sozialgeschichte, 14, 1974, S. 119.
- 154 Vgl. K. Hieckethier, Karikatur, Allegorie und Bilderfolge, in: P. v. Rüden, Beiträge zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 165; W. v. d. Will, R. Burns, Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Frankfurt a. M.
- 155 Vgl. D. Langewiesche, Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen..., a. a. O., S. 1.
- 156 Vgl. D. Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters, a. a. O., S. 390.
- 157 D. Langewiesche, Arbeiterkultur in Österreich, a. a. O., S. 52f.

- 158 Vgl. H. Wunderer, Arbeitervereine und Arbeiterparteien, a. a. O., S. 74.
- 159 Vgl. J. Weidenholzer, Auf dem Weg zum 'Neuen Menschen', a. a. O., S. 281.
- 160 Vgl. D. Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters, a. a. O., S. 372; D. Langewiesche, Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen..., a. a. O., S. 17.
- 161 Vgl. z. B. J. Bischoff, K. Maldaner (Hg.), Kulturindustrie und Ideologie, T. 1, Hamburg 1980.
- 162 Vgl. J. Kocka, Arbeiterkultur als Forschungsthema, a. a. O., S. 5.
- 163 H. Bausinger u. a., Grundzüge der Volkskunde, a. a. O., S. 10.
- 164 W. H. Riehl, Land und Leute, Stuttgart 1883⁹, S. 279.
- 165 G. Korff, Volkskultur und Arbeiterkultur, in: J. Kocka (Hg.), Arbeiterkultur im 19. Jh., a. a. O., S. 83.
- 166 H. Maus, Zur Situation der deutschen Volkskunde, in: Die Umschau, 1, 1946, S. 357.
- 167 Vgl. H. Bausinger u. a., Grundzüge der Volkskunde, a. a. O., S. 11, 12.
- 168 H. Gerndt, Zur Perspektive volkskundlicher Forschung, in: Die Volkskunde, 76, 1980, H. 1, S. 30.
- 169 Ebd. S. 34.
- 170 W. Lipp, F. H. Tenbruck, Zum Neubeginn der Kulturosoziologie, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 31, 1979, S. 401.
- 171 W. Lipp, Zur Plurivalenz von Kultur, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 31, 1979, S. 450.
- 172 Vgl. ebd. S. 456.
- 173 Vgl. ebd. S. 463.
- 174 Vgl. H. Neumann, Grundzüge der Volkskunde, Leipzig 1922; A. Spamer, Um die Prinzipien der Volkskunde, in: Hess. Bl. f. Volkskunde 23, 1924, S. 67-108.
- 175 H. P. Thurn, Der Mensch im Alltag. Grundrisse einer Anthropologie des Alltagslebens, Stuttgart 1980.
- 176 J. M. Greverus, Alltag und Alltagswelt: Problemfeld oder Spekulation im Wissenschaftsbetrieb?, in: Die Volkskunde, 79, 1983, I, S. 4.
- 177 Vgl. J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2, a. a. O., S. 211f.
- 178 Vgl. ebd. S. 223.
- 179 R. Berdahl u. a., Einleitung, in: R. Berdahl u. a., Klassen und Kultur, a. a. O., S. 13.
- 180 Ebd. S. 12.
- 181 H. Bausinger, in: Ästhetik und Kommunikation, 11, 1980, H. 42, S. 103.
- 182 B. J. Warneken, Nachsätze eines später Hinzugekommenen, in: Ästhetik und Kommunikation, 11, 1980, H. 42, S. 106.
- 183 H. Bausinger, Grundzüge der Volkskunde, a. a. O., S. 56.
- 184 Ebd. S. 74.
- 185 Vgl. Bourdieu u. a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt a. M. 1981; P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1982.
- 186 Vgl. P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a. a. O., S. 753f.
- 187 Vgl. ebd. S. 26.
- 188 Ebd. S. 19.
- 189 P. Bourdieu, Die gesellschaftliche Dimension der Photographie, in: Bourdieu u. a., Eine illegitime Kunst, a. a. O., S. 109.
- 190 Vgl. P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a. a. O., S. 23f.
- 191 Ebd. S. 754f.
- 192 P. Bourdieu, Einleitung, in: P. Bourdieu, Eine illegitime Kunst, a. a. O., S. 16.
- 193 Ebd.
- 194 P. Bourdieu, Kulturelle und soziale Reproduktion, in: P. Bourdieu, J.-C. Passeron, Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt, Frankfurt a. M. 1973, S. 91.
- 195 P. Bourdieu, J.-C. Passeron, Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt,

- a. a. O.
- 196 Eine Ausnahme stellt P. Menck dar, der sich auf Bourdieu's Begriff der "symbolischen Gewalt" bezieht, vgl. P. Menck, Der Gegenstand alltäglichen Unterrichts, in: D. Lenzen (Hg.), Pädagogik und Alltag. Methoden und Ergebnisse alltagsorientierter Forschung in der Erziehungswissenschaft, Stuttgart 1980, S. 122.
 - 197 D. Lenzen, "Alltagswende"-Paradigmenwechsel?, in: D. Lenzen (Hg.), Pädagogik und Alltag, a. a. O., S. 7.
 - 198 A. Schröder, Alltagsorientierung in der Erziehungswissenschaft, Weinheim 1982.
 - 199 H. Tütken, Wissenschaftsorientiertes Lernen - ein mißratener Fortschritt?, in: Westermanns Pädagogische Beiträge, 31, 1979, H. 12, S. 452.
 - 200 Vgl. A. Schröder, Alltagsorientierung in der Erziehungswissenschaft, a. a. O., S. 6.; K. Mollenhauer, Einige erziehungswissenschaftliche Probleme im Zusammenhang der Erforschung von "Alltagswelten Jugendlicher", in: D. Lenzen, Pädagogik und Alltag, a. a. O., S. 98.
 - 201 H. Glaser, Spurensicherung, a. a. O., S. III.
 - 202 Vgl. H. Lefebvre, Kritik des Alltagslebens, 3 Bde, München 1974/75; R. O. Neugebauer, Alltagsleben. Zur Kritik einer politisch-historischen und didaktischen Kategorie, Frankfurt a. M. 1978.
 - 203 J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2, a. a. O.
 - 204 J. Zinnecker, Parteiliche Untersuchungen pädagogischer Alltagskultur. Methodische und strategische Überlegungen zur Praxis, in: D. Lenzen (Hg.), Pädagogik und Alltag, a. a. O., S. 64f.
 - 205 Ebd. S. 71.
 - 206 Vgl. ebd. S. 73.
 - 207 D. Lenzen, "Alltagswende"-Paradigmenwechsel?, a. a. O., S. 16.
 - 208 Ebd. S. 18.
 - 209 Ebd. S. 24.
 - 210 Ebd.
 - 211 J. Zinnecker, Parteiliche Untersuchungen pädagogischer Alltagskultur, a. a. O., S. 61.
 - 212 D. Baake, Th. Schulze (Hg.), Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens, München 1979, S. 7.
 - 213 J. Ruhloff, Die Wendung zur Alltäglichkeit - Erweiterung der Thematik oder Eskamotierung der Schuldigkeit der Pädagogik?, in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, H. 2, 1981, S. 200.
 - 214 J. Zinnecker, Parteiliche Untersuchungen pädagogischer Alltagskultur, a. a. O., S. 70.
 - 215 Vgl. A. Schröder, Alltagsorientierung in der Erziehungswissenschaft, a. a. O., S. 14.
 - 216 Vgl. J. Olbrich, Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit. Konzeption und Praxis, Braunschweig 1977; L. v. Werder, Alltägliche Erwachsenenbildung. Aspekte einer bürgernahen Pädagogik, Weinheim 1980, E. Dittrich, Arbeiterbewegung und Arbeiterbildung im 19. Jh., a. a. O.
 - 217 Vgl. M. Flecken, Arbeiterkinder im 19. Jahrhundert. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung ihrer Lebenswelt, Weinheim, Basel 1981; U. Preuss-Lausitz u. a., Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg, Weinheim 1984; P. Marxen, Erziehungswissenschaft und Arbeiterbewegung. Die Arbeiterbewegung im Blickfeld pädagogischer und schulpolitischer Konzeptionen in Deutschland in der Zeit vor und nach dem 1. Weltkrieg, Frankfurt a. M., 1984.
 - 218 Vgl. H. Feidel-Mertz, Zur Ideologie der Arbeiterbildung, Frankfurt a. M. 1972; J. Olbrich, Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit, a. a. O.; L. v. Werder, Erziehung und gesellschaftlicher Fortschritt, Frankfurt a. M. 1975.
 - 219 P. Krug, Gewerkschaften und Arbeiterbildung. Gewerkschaftliche Bildungsarbeit von ihren Anfängen bis zur Weimarer Republik, Köln 1980, S. 26.
 - 220 Vgl. J. Olbrich, Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit, a. a. O., S. 20f; P. Krug, Gewerkschaften und Arbeiterbildung, a. a. O., S. 212.
 - 221 Vgl. D. Langewiesche, Arbeiterbildung in Deutschland und Österreich. Konzepti-

- on, Praxis und Funktionen, in: W. Conze und U. Engelhardt (Hg.), Arbeiter im Industrialisierungsprozeß. Herkunft, Lage und Verhalten, Stuttgart 1979, S. 440
- 222 Vgl. M. Vester, 'Schulung' und 'Erfahrung'..., a. a. O., S. V; D. Langewiesche, Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen..., a. a. O., S. 5.
- 223 Vgl. E. Dittrich, Arbeiterbewegung und Arbeiterbildung im 19. Jh., a. a. O., S. 325f.
- 224 Vgl. D. Langewiesche, Arbeiterbildung in Deutschland und Österreich, a. a. O., S. 441; D. Langewiesche, Freizeit und "Massenbildung". Zur Ideologie und Praxis der Volksbildung in der Weimarer Republik, in: G. Huck (Hg.), Sozialgeschichte der Freizeit, a. a. O., S. 223-247.
- 225 Vgl. D. Langewiesche, Arbeiterbildung in Deutschland und Österreich, a. a. O., S. 441.
- 226 Vgl. G. Wilkending, Volksbildung und Pädagogik "vom Kinde aus". Eine Untersuchung zur Geschichte der Literaturpädagogik in den Anfängen der Kunsterziehungsbewegung, Weinheim u. Basel 1980, S. 87.
- 227 Z. B.: D. Kerbs, Die ästhetische Erziehung und das "niedere Volk", in: Zeitschrift für Pädagogik, 24, 1978, H. 5, S. 729-751; G. Selle/J. Boehe, Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik, Köln 1981; P. Brückner, G. Ricke, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, a. a. O.
- 228 Vgl. G. Otto, in: BDK-Mitteilungen, 19, 1983, H. 2, S. 20.
- 229 Z. B. bei H. Meyers, Erziehung zur Formkultur, Frankfurt a. M. 1966.
- 230 B. Brock, Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten, hg. v. K. Fohrbeck, Köln 1977, S. 129.
- 231 Vgl. G. Metken, U. M. Schneede (Hg.), Spurensicherung - Archäologie und Erinnerung, Hamburg 1974.
- 232 H. Kämpf-Jansen, Triviale als Gegenstand von Unterricht, in: Kunst + Unterricht, H. 50, 1978, S. 34.
- 233 G. Otto, Ästhetische Erziehung, in: b:e, Fachdidaktische Trendberichte, Ein Sonderband der Redaktion "betrifft: erziehung", Weinheim und Basel 1979, S. 62.
- 234 W. Legler, Ästhetische Erziehung und Wahrnehmungspsychologie, in: Kunstpädagogischer Kongress Köln 1980. Funktionen ästhetischer Erziehung, Bund Deutscher Kunsterzieher e. V., Berichtband o. J. (1980), S. 53.
- 235 H. Kämpf-Jansen, Alltagsästhetik, Trivialästhetik und ästhetische Erziehung, unveröffentl. Thesenpapier 1983, S. 1.
- 236 Vgl. H. Möller, Gegen den Kunstunterricht. Versuche zur Neuorientierung, Ravensburg 1970; Ästhetik und Kommunikation, 1, 1970, H. 1.
- 237 H. K. Ehmer, in: BDK-Mitteilungen, 19, 1983, H. 2, S. 19f.
- 238 Vgl. K.-J. Pazzini, Die gegenständliche Umwelt als Erziehungsmoment. Zur Funktion alltäglicher Gebrauchsgegenstände in Erziehung und Sozialisation, Weinheim und Basel 1983; H. Kämpf-Jansen, Alltagsästhetik, Trivialästhetik und Ästhetische Erziehung, a. a. O.
- 239 Vgl. G. Selle, Alltagskultur. Eine Alternative zur Geschmackserziehung und zur warenästhetischen Kritik, in: Kunst + Unterricht, Sonderheft 1977, S. 64-67; H. K. Ehmer (Hg.), Ästhetische Erziehung und Alltag, Bd. 1, Gießen/Lahn 1979.
- 240 H. K. Ehmer, Einleitung, in: H. K. Ehmer (Hg.), Ästhetische Erziehung und Alltag, a. a. O., S. 13.
- 241 G. Otto, Der Alltag als Problem der Ästhetischen Erziehung und die alltäglichen Bedürfnisse des Lehrers, in: Kunst + Unterricht, H. 56, 1979, S. 10.
- 242 Z. B. bei H. Möller, Gegen den Kunstunterricht, a. a. O.
- 243 L. Wawrzyn, Kulturgeschichte als Verfahrensweise oder als Objekt?, in: Ästhetische Erziehung und gesellschaftliche Realität. Eine Bestandsaufnahme zur Situation des Faches Bildende Kunst/Visuelle Kommunikation (Kunstpädagogik Kongress Berlin West 1976), hg. v. O. Dunkel u. K. Jentzsch im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher e. V., Ravensburg 1976, S. 128.
- 244 K. Hickethier, Visuelle Kommunikation-Mediengeschichte-Kulturgeschichte, in:

- Ästhetische Erziehung und gesellschaftliche Realität, a. a. O., S. 113.
- 245 Vgl. E. Knödler-Bunte, Sozialgeschichte und Kunstwissenschaft, in: Ästhetische Erziehung und gesellschaftliche Realität, a. a. O., S. 95.
- 246 Ebd. S. 102.
- 247 Vgl. ebd. S. 108.
- 248 H. Hartwig, Zur Podiumsdiskussion um "Kulturgeschichte im Unterricht", in: Ästhetische Erziehung und gesellschaftliche Realität, a. a. O., S. 122.
- 249 Vgl. ebd. S. 123.
- 250 Vgl. L. Wawrzyn, Kulturgeschichte als Verfahrensweise oder als Objekt?, a. a. O., S. 126.
- 251 P. Gorsen, Wider den Medienoptimismus, in: Kunst + Unterricht, Sonderheft 1974, S. 85.
- 252 P. Gorsen, Transformierte Alltäglichkeit oder Transzendenz der Kunst?, in: P. Brückner u. a., Das Unvermögen der Realität, a. a. O., S. 149.
- 253 Ebd.
- 254 Ebd. S. 142.
- 255 Vgl. P. Gorsen, Zur 'kunstwissenschaftlichen Verarbeitung alltagsästhetischer Äußerungen', in: H. Daucher, K. P. Sprinkart (Hg.), Ästhetische Erziehung als Wissenschaft. Probleme-Positionen-Perspektiven, Köln 1979, S. 94.
- 256 Vgl. F. Knilli, Plädoyer für einen kulturvergleichenden Unterricht, in: R. Schwarz (Hg.), Manipulation durch Massenmedien - Aufklärung durch Schule?, Didaktik der Massenkommunikation 1, Stuttgart 1974, S. 53-79.
- 257 K. Herding, Überlegungen zur gesellschaftlichen Verantwortlichkeit des Kunsthistorikers, in: Kunst + Unterricht, Sonderheft 1974, S. 26.
- 258 Vgl. F. Thiele, Veränderungen gegenwärtiger Medienpraxis durch Rekurs auf Mediengeschichte, in: BDK-Mitteilungen, 12, 1976, H. 3, S. 20.
- 259 Vgl. G. Otto, in: BDK-Mitteilungen, 19, 1983, H. 2, S. 20.
- 260 K. Herding, G. Otto, Vorwort, in: K. Herding, G. Otto (Hg.), Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen, Gießen 1980, S. 10f.
- 261 Vgl. H. Treinen, Ästhetik im Alltag, in: Materialien zur Soziologie des Alltags, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20, 1978, K. Hammerich u. M. Klein, Opladen 1978, S. 304.
- 262 Vgl. H. Hartwig, Ästhetische Erziehung und Alltag - Plädoyer für die Lockerung didaktischer Planungsrationalität, in: W. Born, G. Otto, Didaktische Trends, München, Wien, Baltimore 1978, S. 411; G. Otto, Bedingungen und Funktionen Ästhetischer Erziehung - aus fachdidaktischer Sicht, in: Kunstpädagogischer Kongress Köln 1980, a. a. O., S. 20.
- 263 H. Hartwig, Ästhetisch-kulturelle Erziehung..., a. a. O., S. 77.
- 264 Vgl. F. Dröge u. a., Der alltägliche Medienkonsum. Grundlagen einer erfahrungsbezogenen Medienerziehung, Frankfurt a. M., New York 1979.
- 265 H. Hartwig, Kulturelle Praxis in der Gesamtschule, in: BDK-Mitteilungen, 14, 1978, H. 3, S. 16.
- 266 Vgl. H. Hartwig, Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980, S. 132f; H. Kommer, Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin/W. 1979, S. 67f.
- 267 Vgl. G. Otto, Didaktik der ästhetischen Erziehung, Braunschweig 1974, S. 79.
- 268 H. Mayrhofer, W. Zacharias, Projektbeschreibung/Thesenpapier, unveröffentl. Manuskript, Okt. 1979, S. 2; vgl. auch H. Mayrhofer, W. Zacharias, Ästhetische Erziehung. Lernorte für aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität, Reinbek 1976.
- 269 Medienpädagogik-Zentrum (Hg.), Zur Theorie und Praxis politisch-pädagogischer Medienarbeit, a. a. O., S. 176.
- 270 H. Mayrhofer, W. Zacharias, Kulturelle Praxis - Pädagogische Aktion, in: Ästhetik und Kommunikation, 8, 1977, H. 30, S. 90.
- 271 Vgl. D. Kerbs, Historische Kunstpädagogik. Quellenlage, Forschungsstand, Dokumentation, Köln 1976, S. 25.
- 272 Vgl. U. Teske, Das Arbeitsfeld 'Historische Kunstpädagogik', in: Kunst + Unterricht, H. 64, 1980, S. 60.
- 273 Vgl. D. Kerbs, Historische Kunstpädagogik, a. a. O., S. 120.

- 274 Vgl. J. Joerissen, Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im wilhelminischen Deutschland 1871-1918, Köln, Wien 1979; W. A. Reiss, Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik. Geschichte und Ideologie, Weinheim und Basel 1981.
- 275 Wie z. B. bei D. Kerbs, Die ästhetische Erziehung und das "niedere Volk", a. a. O.
- 276 Vgl. die Beiträge und Diskussionen im "Kunstwart", "Bildwart"; K. Lange, Nationale Kinoreform, M'Gladbach 1918; K. Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920; A. Sellmann, Kino und Schule, M'Gladbach 1914.
- 277 G. Selle/J. Boehe, Kultur der Sinne..., a. a. O.
- 278 Ebd. S. 12.
- 279 Ebd. S. 8.
- 280 Ebd. S. 104.
- 281 Vgl. ebd. S. 102.
- 282 J. Zimmer, Ästhetische Erziehung und außerschulische Jugendbildung, in: Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur, a. a. O., S. 207.
- 283 Vgl. P. Brückner, G. Ricke, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 51.
- 284 Vgl. H. Kommer, Früher Film und späte Folgen, a. a. O., S. 186.
- 285 G. Selle/J. Boehe, Kultur der Sinne..., a. a. O., S. 161.
- 286 Vgl. H. Kommer, Früher Film und späte Folgen, a. a. O., S. 185.
- 287 Vgl. D. Kellner, Kulturindustrie und Massenkommunikation. in: W. Boß, A. Honneth (Hg.), Sozialisationsforschung als Kritik, Frankfurt a. M. 1982, S. 510f.
- 288 J. Habermas, Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2, a. a. O., S. 575.
- 289 Ebd. S. 573.
- 290 K. Gronenborn, Alltag - grau wie Theorie?, in: zelluloid H. 9, 1980, S. 12.
- 291 D. Prokop, Medien-Wirkungen, Frankfurt a. M., 1981, S. 74.
- 292 Vgl. ebd. S. 21.
- 293 Vgl. K. Hickethier, Medienbiographien - Bausteine für eine Rezeptionsgeschichte, in: medien + erziehung, 26, 1982, H. 4, S. 207.
- 294 R. Lindner, Fernsehen und Alltag der Zuschauer. Von proletarischer Öffentlichkeit zum Rückzug ins Privatleben, in: medium, 6, 1976, H. 9, S. 10.
- 295 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films, Bd. 1, 1895-1939, Reinbek 1976, S. 7.
- 296 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films, Bd. 1, 1895-1928, Berlin/O., München 1972, S. 5.
- 297 K. Witte, Wie Filmgeschichte schreiben?, in: epd Kirche und Film Nr. 12, vom Dezember 1981, S. 13.
- 298 Ebd. S. 12.
- 299 Ebd.
- 300 Vgl. M. Kuball, Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland, Bd. 1: 1900-1930, Bd. 2: 1931-1960, Reinbek 1980; G. Roscher u. a.: "Wir machen unsere Filme selbst I; Arbeiterfilme im Deutschland der 20er Jahre", WDR 1978.
- 301 W. Trapp, Sich am eigenen Schopf aus der Geschichtslosigkeit ziehen, a. a. O., S. 80.
- 302 H. M. Enzensberger, Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod. Roman, Frankfurt a. M. 1972, S. 14.
- 303 Vgl. Anmerkung 246.
- 304 Vgl. zu diesem Vorwurf: J. Kocka, Zurück zur Erzählung? Plädoyer für historische Argumentation, in: Geschichte und Gesellschaft, 10, 1984, S. 402.
- 305 Vgl. S. Tretjakov, Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Portraits, Hg. v. H. Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972, S. 119f.
- 306 Vgl. B. Brecht, Gesammelte Werke 18, Schriften zur Literatur und Kunst 1, Frankfurt a.M. 1967, S. 161; B. Brecht, Gesammelte Werke 15, Schriften zum Theater 1, Frankfurt a.M. 1967, S. 301.
- 307 S. Tretjakov, Die Arbeit des Schriftstellers, a. a.O. S. 83f
- 308 Vgl. Bestandsaufnahme: Utopie Film, Hg. v. A. Kluge, Frankfurt a.M. 1983, S. 512
- 309 Vgl. J. Kocka, Zurück zur Erzählung?, a. a. O., S. 404f.
- 310 Vgl. zu diesem Kulturverständnis und Kulturbegriff Teil I der Arbeit, S. 13 - 18 S. 46 - 56; G. Otto, Kulturelle Erziehung, in: Beispiele, H. 3, 1984, S. 22f,
- 311 Vgl. dazu auch G. Otto, Kulturelle Erziehung, a. a. O., S. 22f.

- 312 Vgl. zur weiteren Ausführung der Begriffe Teil I der Arbeit, S. 29ff; sowie H. Grebing, Arbeiterbewegung. Sozialer Protest und kollektive Interessenvertretung bis 1914, München 1985, S. 105f.
- 313 Vgl. Teil I der Arbeit, S. 46ff.

TEIL II Arbeiterbewegung und Film (1895 - 1918)

- 1 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films. 1895-1928, Berlin/O., München 1972, F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, Berlin 1956; U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films, Bd. 1, 1895-1939, Reinbek 1976.
- 2 Hamburger Fremdenblatt vom 1.12.1895.
- 3 J. Toeplitz, Geschichte des Films, 1895-1928, a. a. O., S. 18.
- 4 Vgl. M. Kuball, Familienkino, Bd. 1, a. a. O., S. 10.
- 5 Vgl. E. Panowsky, Stil und Stoff, in: Filmkritik, 11, 1967, S. 343.
- 6 Berliner Lokalanzeiger, 24. 4. 1896.
- 7 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 308; D. Schings, "Das Kino stört aber das Schauen". Anmerkungen zu Äußerungen Kafkas über das Kino, in: Frankfurter Rundschau, 17. 12. 1983, Feuilleton, S. 2.
- 8 Ph. Nickel, Die sensationelle Premiere. Von einem der dabei war, in: Film-Kurier, Nr. 256, 1935, Ausgabe T.
- 9 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films Bd. 1, a. a. O., S. 14, 15.
- 10 Ebd. S. 15.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. ebd. S. 14.
- 13 Vgl. A. Guy, Autobiographie einer Filmpionierin, Münster 1981; Frauen und Film, H. 12, 1977, S. 29.
- 14 A. Guy, Autobiographie einer Filmpionierin, a. A: O., S. 72f.
- 15 Vgl. A. Kluge (Hg.), Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film/Mitte 1983, Frankfurt a. M. 1983, S. 161.
- 16 E. Emons, Leben vermittelt der Electricität. Kinematographie 1913, in: Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 bis 1914, Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1981, S. 102.
- 17 Vgl. E. Panofsky, Die Geburt des Films. Ein Stück Kulturgeschichte. Versuch einer zeitgeschichtlichen Darstellung des Lichtspiels in seinen Anfangsjahren, Würzburg-Aumühle 1940, Teilabdr. in: Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber, hg. v. d. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin/W. 1979, S. 48.
- 18 F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 309.
- 19 Vgl. M. Kullmann, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, Nürnberg 1935, S. 36.
- 20 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 313.
- 21 Vgl. R. Wagner, Die Anfänge der Kinematographie in Hamburg, in: Hamburger Filmgespräche IV, hg. v. d. Hamburger Gesellschaft für Filmkunde e. V., Hamburg 1972, S. 17.
- 22 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 313.
- 23 Vgl. M. Kullmann, Die Entwicklung des Lichtspieltheaters, a. a. O., S. 38; C. Moreck, Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926, S. 21.
- 24 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 320.
- 25 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 14.
- 26 C. Mierendorff, Hätte ich das Kino, Berlin 1920, S. 9.
- 27 Vgl. A. Kluge (Hg.), Bestandsaufnahme: Utopie Film, a. a. O., S. 146.
- 28 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Zur politischen Ökonomie des NS-Films Bd. 2, Berlin/W. 1975, S. 12, 13.
- 29 G. Seeber, Der Seeberograph und das Seeberophon, in: Das wandernde Bild, a. a. O., S. 40.
- 30 Vgl. E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, Jena 1914, S. 9.
- 31 Vgl. H. Kommer, Früher Film und späte Folgen, a. a. O., S. 44.
- 32 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 43; Das wandernde Bild, a. a. O., S. 43.
- 33 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 40.
- 34 Vgl. D. Prokop, Soziologie des Films, Neuwied u. Berlin/W. 1970, S. 43.

- 35 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 40.
- 36 Vgl. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für "Lebende Photographien", Hamburg 1907, S. 9, 10.
- 37 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 274, 24. 11. 1895; Nr. 280, 1. 12. 1895; Nr. 286, 8. 12. 1895; Nr. 137, 14. 6. 1896; Nr. 14, 17. 1. 1897.
- 38 Vgl. S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, T. I: 1890-1914, Berlin 1930, S. 235.
- 39 Vgl. A. Kaes (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929, Tübingen 1978, S. 2.
- 40 Vgl. E. Panowsky, Die Geburt des Films, a. a. O., S. 50.
- 41 Vgl. E. Bellamy, Looking backward. 2000-1887, Boston 1889; ders., Equality, Boston 1897; ders., Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf das Jahr 1887, übersetzt von Clara Zetkin, hg. u. eingel. v. H. J. Schütz, Berlin/W., Bonn 1978.
- 42 Vgl. Kulturwille, 4, 1927, H. 2, S. 38.
- 43 H. Schulz, Film und Funk in ihrer Bedeutung für die Arbeiterschaft, in: Film und Funk. Sozialistischer Kulturtag in Frankfurt am Main 28.-29. September 1929, Berlin 1929, S. 12.
- 44 E. Bellamy, Ueber Beobachtung einer Schulklasse aus der Ferne u. Theaterbesuch im 20. Jh., Textauszüge aus "Gleichheit", abgedr. in: Kulturwille, 4, 1927, H. 2, S. 38.
- 45 Vgl. F. Tennstedt, Vom Proleten zum Industriearbeiter. Arbeiterbewegung und Sozialpolitik in Deutschland 1800-1914, Düsseldorf 1983, S. 405.
- 46 Vgl. H. Selo, Die Freie Volksbühne Berlin, Erlangen 1930, S. 29.
- 47 Vgl. F. Tennstedt, Vom Proleten zum Industriearbeiter, a. a. O., S. 412.
- 48 Vgl. A. Klönne, Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte-Ziele-Wirkungen, Düsseldorf, Köln 1981², S. 84, 85.
- 49 Vgl. P. Krug, Gewerkschaften und Arbeiterbildung, a. a. O., S. 69-88.
- 50 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 78, 2. 4. 1893.
- 51 Rede des Reichstagsabgeordneten Wilhelm Liebknecht über den Kölner Parteitag mit besonderer Berücksichtigung der Gewerkschaftsbewegung. Gehalten zu Bielefeld am 29. Oktober 1893, Bielefeld 1893, S. 38.
- 52 Vgl. D. Langewiesche, Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen, a. a. O., S. 1.
- 53 Zit. nach dem Abdruck in: Die Gewerkschaft. Organ für die Interessen der Arbeiter in städtischen Betrieben, Berlin, 1, 1897, Nr. 7 vom 1. Juni 1897.
- 54 Vgl. Der Vorstand des Zentralverbandes der Maurer Deutschlands, Vorwort, in: K. Frohme, Arbeit und Kultur, Hamburg 1905, S. VII.
- 55 K. Frohme, in: Holzarbeiter-Zeitung, 14, 1906, Nr. 7, S. 53.
- 56 Vgl. P. v. Rügen, Anmerkungen zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 28.
- 57 Vgl. Über Naturalismus und Proletariat. Debatte des Sozialdemokratischen Parteitages 1896, Auszug aus dem Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. zu Gotha vom 11. bis 16. Oktober 1896, abgedr. in: P. v. Rügen, K. Koszyk (Hg.), Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848-1918, Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1979, S. 137-155.
- 58 Vgl. K. Frohme, in: ebd. S. 138, 145.
- 59 E. Steiger, in: Naturalismus und Proletariat, a. a. O., S. 142.
- 60 Ebd.
- 61 Vgl. W. Liebknecht, in: Naturalismus und Proletariat, a. a. O., S. 150, 151; A. Bebel, ebd. S. 152-154.
- 62 Auszüge aus: Über Naturalismus und Proletariat, a. a. O., S. 137-155.
- 63 F. Mehring, Kunst und Proletariat, in: Die Neue Zeit, 15, 1896/97, Bd. 1, S. 129f.
- 64 F. Mehring, Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte, Leipzig 1969², S. 138.
- 65 Vgl. F. Mehring, Ästhetische Streifzüge, in: Die Neue Zeit, 17, 1898/99, Bd. 1, S. 638, 639.
- 66 Vgl. P. Brückner, G. Ricke, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in der Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 47.
- 67 F. Mehring, Ästhetische Streifzüge, a. a. O.

- 68 F. Mehring, Ästhetische Streifzüge, in: F. Mehring, Gesammelte Schriften, Berlin/O. 1961, Bd. 11, S. 226.
- 69 Vgl. F. Mehring, Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Teil II, Stuttgart 1898, S. 546.
- 70 Vgl. G. Stieg, B. Witte, Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur, Stuttgart 1973, S. 18.
- 71 F. Mehring, Ästhetische Streifzüge, in: F. Mehring, Gesammelte Schriften Bd. 11, Berlin/W. 1961, S. 149.
- 72 Vgl. Die studentischen Arbeiterunterrichtskurse Deutschlands, in: Volksbildung, 39, 1902, Nr. 2, S. 25-27.
- 73 P. v. Rüden, Anmerkungen zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 34.
- 74 Vgl. E. Herrmann, Auslese und Anpassung der Arbeiterschaft der geschlossenen Großindustrie. Dargestellt an den Verhältnissen einer Luckenwalder Wollhutfabrik (Schriften des Vereins für Sozialpolitik 135/IV), München-Leipzig 1912, S. 61-63; F. Imle, Die Lage der Fabrikarbeiterinnen in Deutschland, in: Monatsschrift für christliche Sozialreform Bd. 32, 1910, S. 195f.
- 75 Vgl. P. v. Rüden, Anmerkungen zur Kulturgeschichte..., a. a. O., S. 28.
- 76 E. Reich, Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen, Leipzig 1892, S. 263.
- 77 Ebd.
- 78 H. Pudor, Erziehung zum Kunstgewerbe, Berlin 1906, S. 307.
- 79 Zit. nach S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 191.
- 80 Neue Zeit, 15, 1896/97, Bd. 1, S. 341.
- 81 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 234, 5. 10. 1904.
- 82 J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, Hamburg 1954, S. 35.
- 83 Vgl. G. Wilkening, Volksbildung und Pädagogik "vom Kinde aus", a. a. O., S. 304.
- 84 Vgl. J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, a. a. O., S. 35.
- 85 F. Wartenberg, Erinnerungen eines Mottenburgers. Kindheits- und Jugendjahre eines Arbeiterjungen 1905-1925, Hamburg 1983², S. 83, 84.
- 86 Hamburger Echo, 13. 4. 1904.
- 87 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 190, 14. 8. 1904.
- 88 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 234, 5. 10. 1904.
- 89 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 121, 27. 5. 1906.
- 90 Hamburger Echo, Nr. 234, 5. 10. 1904.
- 91 Vgl. G. Grau, "Der Mensch ist für den Sonntag da!". Vereine für Kunstpflege in Hamburg 1901-1914. Arbeiterkulturorganisationen zwischen Sozialdemokratie und bürgerlicher Reformbewegung, in: ergebnisse 26, Arbeiterkultur in Deutschland, Hamburg 1984, S. 89-129.
- 92 Vgl. Vereinigung für Kunstpflege, Akte Politische Polizei S 2968, Bd. 1-5, Staatsarchiv Hamburg.
- 93 Vgl. J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, a. a. O., S. 33; J. Schult, Geschichte der Hamburger Arbeiter 1890-1914, Hannover 1967, S. 263.
- 94 Vgl. W. Lottig, Wachsende Kultur von unten, in: Pädagogische Reform, 41, 1917, Nr. 24, S. 149-152, Nr. 25, S. 155, 156; W. Lottig, Kunstpflege in der Hamburgischen Arbeiterschaft und die Hamburger Lehrerschaft, in: Pädagogische Reform, 42, 1918, Nr. 9, S. 49-51, Nr. 10, S. 55-57.
- 95 W. Lottig, Arbeiter und Kunst, in: Hamburger Echo, Nr. 272, 19. 11. 1913.
- 96 W. Lottig, Kulturpflege..., a. a. O., S. 56.
- 97 Vgl. ebd. S. 55.
- 98 W. Lottig, Wachsende Kultur von unten, in: Pädagogische Reform, 41, 1917, Nr. 25, S. 156.
- 99 W. Lottig, Wachsende Kultur von unten, in: Pädagogische Reform, 41, 1917, Nr. 24, S. 149, 150.
- 100 W. Lottig, Wachsende Kultur von unten, in: Pädagogische Reform, 41, 1917, Nr. 25, S. 155.
- 101 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 262, 8. 11. 1905.

- 102 Vgl. G. Wilkending, Volksbildung und Pädagogik vom Kinde aus, a. a. O., S. 305.
- 103 Künstlerischer Wandschmuck. Deutsche Künstler-Stein-Zeichnungen, Leipzig 1902, S. 1.
- 104 A. Lichtwark, Der Deutsche der Zukunft, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. u. 29. Sept. 1901, Leipzig 1902, S. 41.
- 105 Vgl. L. Mittenzwey, Kunst und Schule, Leipzig o. J. (1902), S. 49.
- 106 Vgl. J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, a. a. O., S. 34.
- 107 O. Ernst (=Schmidt, O. E.). Was soll und kann die Schule für die künstlerische Erziehung tun?, in: Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg, Hamburg 1901, S. 10.
- 108 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 262, 7. 11. 1896.
- 109 W. Hammer, Was bedeutet die Kunst für das Volk?, in: Die Neue Welt, Nr. 44, 1896, S. 492.
- 110 F. Wartenberg, Erinnerungen eines Mottenburgers, a. a. O., S. 53.
- 111 H. Schulz, Arbeiterbildung, in: Die Neue Zeit, 24, 1906, Bd. 2, S. 186.
- 112 Cl. Zetkin, Dringende Bitte an Franz Mehring. Brief an Franz Mehring vom 14. September 1904, abgedr. in: F. Mehring, Gesammelte Schriften, Berlin/O. 1961, Bd. 11, S. 596.
- 113 O. Krille, Die Kunstphrase und die Arbeiterfeste, in: Die Neue Zeit, 23, 1905, Bd. 1, abgedr. in: P. v. Rüden, K. Koszyk, Dokumente und Materialien..., a. a. O., S. 133, 134.
- 114 Vgl. ebd. S. 135.
- 115 Vgl. H. Schulz, Arbeiterbildung oder Volksbildung?, in: Die Neue Zeit, 22, 1903/04, Bd. 2, S. 522-529.
- 116 Vgl. O. Rühle, Ein neuer Weg zur Volksbildung, in: Die Neue Zeit, 22, 1903/04, Bd. 2, S. 92-96.
- 117 Vgl. H. Schulz, Arbeiterbildung oder Volksbildung?, a. a. O., S. 526f.
- 118 Vgl. P. Krug, Gewerkschaften und Arbeiterbildung, a. a. O., S. 129.
- 119 Zit. nach H. Schulz, Arbeiterbildung, in: Die Neue Zeit, 24, 1906, Bd. 2, S. 264, 265.
- 120 Vgl. Die Gewerkschaftsbewegung in Bremen 1911. Jahresbericht des Gewerkschaftskartells, Bremen 1912, S. 55.
- 121 Vgl. Programm des Bildungsausschusses (August 1905), abgedr. bei H. Schulz, Arbeiterbildung, in: Die Neue Zeit, 24, 1906, Bd. 2, S. 266.
- 122 Vgl. H. Schulz, Arbeiterbildung, a. a. O., S. 265, 266.
- 123 Ebd. S. 269.
- 124 Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgehalten zu Mannheim vom 23. bis 29. September 1906, Berlin 1906, S. 122f.
- 125 F. Mehring, Bildungsfragen, in: Die Neue Zeit, 25, 1907, Bd. 1, S. 210.
- 126 Ebd. S. 213.
- 127 Ebd.
- 128 Vgl. H. Schulz, Sozialdemokratie und Volkserziehung. Rede auf dem Parteitag der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Mannheim, 23. bis 29. Sept. 1906, abgedr. in: P. v. Rüden, K. Koszyk (Hg.), Dokumente und Materialien..., a. a. O., S. 41.
- 129 R. Seidel, zit. nach H. Schulz, Sozialdemokratie und Volkserziehung, a. a. O., S. 42f.
- 130 Vgl. Protokoll..., Mannheim 1906, a. a. O., S. 122f, 136.
- 131 H. Schulz, Sozialdemokratie und Schule, Berlin 1907, S. 50.
- 132 Vgl. H. Schulz, Arbeiterfeste, in: Die Neue Welt, Nr. 18, 1910, S. 137, 138.
- 133 H. Schulz, Arbeiterbildung, a. a. O., S. 263.
- 134 Ebd.
- 135 Vgl. Cl. Zetkin, Kunst und Proletariat. Rede vom Januar 1911, in: Für unsere Mütter und Hausfrauen, Beilage Nr. 7 u. 8 zur Gleichheit, Zeitschrift für die Interessen der Arbeiterinnen, Stuttgart 1911.
- 136 Volksbildung, Wissenschaft, Kunst und Sozialdemokratie, Berlin 1907, S. 11.

- 137 Vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgeh. zu Essen a. d. Ruhr vom 15. bis 21. September 1907, S. 96f.
- 138 Vgl. ebd. S. 97.
- 139 Jahresbericht 1907/08, in: Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgeh. zu Nürnberg vom 13. bis 19. September 1908, Berlin 1908, S. 87f.
- 140 Tätigkeitsbericht des Gewerkschaftskartells in Görlitz über das Jahr 1905, Teilabdr. in: H. Grebing, Arbeiterbewegung. Sozialer Protest und kollektive Interessenvertretung bis 1914, München 1985, S. 165, 166.
- 141 Vgl. Protokoll..., Essen 1907, a. a. O., S. 90f.
- 142 Vgl. Jahresbericht der Parteischule, in: Protokoll..., Essen 1907, a. a. O., S. 90ff.
- 143 Vgl. Protokoll..., Nürnberg 1908, a. a. O., S. 229ff.
- 144 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des fünften Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Köln am Rhein vom 22. bis 27. Mai 1905, Berlin (1905), in: P. Barthel, Handbuch der Deutschen Gewerkschaftskongresse, Dresden 1916, S. 18.
- 145 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des sechsten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Hamburg vom 22. bis 27. Juni 1908, Berlin (1908), in: P. Barthel, a. a. O., S. 445f.
- 146 Vgl. F. Gumpert, Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, Jena 1928, S. 19.
- 147 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des achten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Dresden vom 26. Juni bis 1. Juli 1911, Berlin (1911), in: P. Barthel, a. a. O., S. 447.
- 148 Vgl. R. Luxemburg, Gewerkschaftsschule und Parteischule, in: Leipziger Volkszeitung, Nr. 140 vom 21. Juni 1911, abgedr. in: P. v. Rüdén, K. Koszyk (Hg.), Dokumente und Materialien..., a. a. O., S. 115-118.
- 149 Ebd. S. 116.
- 150 Ebd. S. 117.
- 151 Ebd. S. 118.
- 152 Ebd.
- 153 Jahresbericht 1908/09, SPD Hamburg, S. 21.
- 154 Vgl. ebd.
- 155 Vgl. ebd. S. 22.
- 156 Vgl. J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, a. a. O., S. 29.
- 157 S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne T. 1, a. a. O., S. 245.
- 158 F. Mehring, nach S. Nestriepke, ebd. S. 514.
- 159 F. Mehring, Brief an den Vorwärts, 16. 10. 1892, in: S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 97.
- 160 F. Mehring, Freies Kunstheim?, in: Die Neue Zeit, 23, 1905/06, Nr. 42, S. 516.
- 161 A. Bebel, Brief an den Vorsitzenden der Volksbühne, in: S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 247.
- 162 Vgl. S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 248.
- 163 Hamburger Echo, 26. 5. 1907.
- 164 Hamburger Echo, Nr. 198, 25. 8. 1908.
- 165 Hamburger Echo, Nr. 129, 6. 6. 1907.
- 166 Ebd.
- 167 Hamburger Echo, Nr. 177, 1. 8. 1907.
- 168 Vgl. ebd.
- 169 Hamburger Echo, 11. 3. 1910.
- 170 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf, Hamburg 1926, S. 59.
- 171 H. Wolgast, in: Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunst-erzieherkongresses in Weimar, Leipzig 1904, S. 214f.
- 172 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf, a. a. O., S. 49.
- 173 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 121, 27. 5. 1906.
- 174 Vgl. ebd.

- 175 Hamburger Echo, Nr. 280, 29. 11. 1908.
- 176 Vgl. Pädagogische Reform, 32, 1908, Nr. 48, 2. Beilage.
- 177 Jahresbericht der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens in Hamburg 1908, S. 49, 50; vgl. auch H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf, a. a. O., S. 51.
- 178 Vgl. W., Wirken Flugblätter?, in: Pädagogische Reform, 33, 1909, Nr. 1, 2. Beilage.
- 179 Ebd.
- 180 Hamburger Echo, Nr. 280, 29. 11. 1908.
- 181 Vgl. Arbeiter-Jugend, 1, 1909, Nr. 5, S. 50, 51.
- 182 Arbeiter-Jugend, 1, 1909, Nr. 19, S. 224.
- 183 Ebd.
- 184 Vgl. R. Weimann, Der Kampf gegen die Schundliteratur, in: Arbeiter-Jugend, 1, 1909, Nr. 22, S. 260.
- 185 J. Tews, Im Kampf gegen die Schundliteratur, in: Volksbildung, 39, 1909, Nr. 1, S. 2.
- 186 Vgl. Jahresbericht der Gesellschaft der Freunde..., 1908, a. a. O., S. 47.
- 187 Vgl. Arbeiter-Jugend, 2, 1910, Nr. 4, S. 66, Beilage.
- 188 Vgl. Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt der Generalkommission der Gewerkschaften Deutschlands, 22, 1912, Nr. 10, S. 74.
- 189 E. Döring, Fort mit der Schundliteratur, in: Arbeiterjugend, 2, 1910, Nr. 24, S. 366.
- 190 Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt, 22, 1912, Nr. 10, S. 73.
- 191 Ebd.
- 192 Vgl. J. Sassenbach, Bekämpfung der Schundliteratur und Förderung des Vertriebs guter Unterhaltungslektüre, in: Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt, 21, 1911, Nr. 2, S. 9.
- 193 P. Samuleit, Die Sozialdemokratie im Kampf gegen den literarischen Schund, in: Der Saemann, 1, 1910, S. 716.
- 194 Ebd. S. 717.
- 195 Ebd.
- 196 Ebd. S. 719.
- 197 Vgl. M. Kuhlmann, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, a. a. O., S. 38, 39.
- 198 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 309.
- 199 Vgl. ebd., S. 323.
- 200 Vgl. R. Lodemann, Die Einstellung des Arbeiters zum Film - historisch und psychologisch gesehen, in: Filmstudien Bd. III, W. Hagemann, Emsdetten 1957, S. 46.
- 201 A. Guy, Autobiographie einer Filmpionierin, a. a. O., S. 68, 69.
- 202 Vgl. H. Siemsen, Die Filmerei, in: Die Weltbühne, 17, 1921, 1. Halbj., S. 101, 102.
- 203 A. Döblin, Das Theater der kleinen Leute, in: Das Theater I, H. 8 (Dezember 1909), S. 191-192, abgedruckt in: A. Kaes (Hg.), Kino-Debatte, a. a. O., S. 38.
- 204 Der Kunstwart, 20, 1907, erste Hälfte, S. 671.
- 205 Volksbildung, 37, 1907, Nr. 12, S. 180.
- 206 Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für "Lebende Photographien", a. a. O., S. 38, 39.
- 207 Vgl. Chr. Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, in: Der Saemann, 2, 1911, S. 248.
- 208 E. Noelle-Neumann, Pressegeschichte, in: E. Noelle-Neumann, W. Schulz (Hg.), Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt a. M. 1971, S. 248.
- 209 Pädagogische Reform, 31, 1907, Nr. 38.
- 210 W. v. Scholz, Kinematographen-Zensur, in: Der Kunstwart, 21, 1908, 2. Viertel, S. 205.
- 211 Ebd.
- 212 H. Kommer, Früher Film und späte Folgen, a. a. O., S. 20.
- 213 A. Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher?, Langensalza 1912, S. 11.

- 214 J. Brand, Der Kientopp und ein Besuch in der Berliner "Urania", in: Arbeiter-Jugend, 4, 1912, Nr. 5, S. 74, 75.
- 215 W. v. Scholz, Kinematographen-Zensur, a. a. O., S. 206.
- 216 F. Duensing, Kinematograph und Kinderwelt, in: Der Saemann, 2, 1911, S. 283.
- 217 Vgl. H. Birett (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart. München, New York, London, Paris 1980, S. 1, 2.
- 218 Vgl. ebd. S. 2.
- 219 Vgl. C. Moreck, Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926, S. 48.
- 220 Vgl. Chr. Gripp, Kinematograph und Lehrerschaft in Hamburg, a. a. O., S. 247-250.
- 221 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, Filmfragen, Hamburg 1928, S. 241, 242.
- 222 Vgl. A. Maack, Kinematographie und Schule, in: Pädagogische Reform, 34, 1910, 1, Beilage zu Nr. 16.
- 223 E. Jacobi, Einiges über die Kinematographie, in: Der Zeitgeist, 1, 1908, Nr. 5, S. 161, 162.
- 224 Ebd. S. 161.
- 225 Vgl. M. Kuball, Familienkino, a. a. O., S. 14.
- 226 Arbeiter-Jugend, 2, 1910, Nr. 22, S. 339.
- 227 Verein für Kunstpflege: Generalversammlung am 3. Febr. im Gewerkschaftshause, in: Hamburger Echo, Nr. 33, 8. 2. 1911.
- 228 F. Förster, Kinokritik, in: Die Neue Zeit, 30, 1912, Bd. 2, S. 150, 151.
- 229 Der Deutsche Metallarbeiter Verband im Jahre 1911, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1912, S. 266.
- 230 A. Winnig, Über gewerkschaftliche Agitation, in: Die Neue Zeit, 26, 1908, Bd. 1, S. 200.
- 231 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 6. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands, abgeh. zu Hamburg vom 22. bis 27. Juni 1908, Berlin (1908), S. 45.
- 232 R. Schmidt, Die Organisation zur Erziehung der Jugend, in: Protokoll..., Hamburg 1908, a. a. O., S. 330.
- 233 Ebd. S. 328.
- 234 Ebd. S. 331.
- 235 Vgl. D. Prinz, M. Rexin (Hg.), Gewerkschaftsjugend im Weimarer Staat, Köln 1983, S. 20.
- 236 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 8. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands, abgeh. zu Dresden vom 26. Juni bis 1. Juli 1911, Berlin (1911), S. 43.
- 237 Ebd. S. 372.
- 238 Vgl. ebd. S. 364, 365.
- 239 Ebd. S. 43.
- 240 Vgl. ebd. S. 367.
- 241 Ebd. S. 374.
- 242 Vorwärts, 13. Juni 1911.
- 243 H. Sperber, Tendenziöse Kunst, in: Vorwärts, Nr. 207, 4. September 1910.
- 244 Ergänzungsheft zur Neuen Zeit, Nr. 12, 12. April 1912.
- 245 Vgl. General-Anzeiger, 18. 12. 1912.
- 246 Vgl. G. Fülberth, Proletarische Partei und bürgerliche Literatur, Neuwied und Berlin 1972, S. 149.
- 247 F. Stampfer, Kunst und Klassenkampf, in: Die Volksbühne, 15, 1911, H. 9, abgedruckt in: P. v. Rüden, K. Koszyk (Hg.), Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 193, 194.
- 248 P. Kampfmeyer, Kultursolidarität und Klassenkampfgedanke, in: Sozialistische Monatshefte, 16, 1910, S. 1191.
- 249 Ebd.
- 250 Vgl. P. Bächlin, Der Film als Ware, Basel 1945, S. 38.
- 251 K. Pinthus, Quo vadis - Kino? Zur Eröffnung des Königspavillon-Theaters, in: Leipziger Tageblatt 25. April 1913, abgedr. in: A. Kaes, Kino-Debatte, a. a. O., S. 73.

- 252 A. Kluge, Bestandsaufnahme. Utopie Film, a. a. O., S. 568.
 253 Zit. nach W. Panowsky, Die Geburt des Films, a. a. O., S. 52.
 254 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital, a. a. O., S. 15.
 255 Vgl. D. Prokop, Soziologie des Films, a. a. O., S. 43.
 256 Vgl. ebd. S. 58.
 257 Vgl. V. Noack, Das Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung, Leipzig 1913, S. 17.
 258 Vgl. Jahresbericht der Ortsverwaltung für 1911, Deutscher Transportarbeiter-Verband, Verwaltungsstelle Hamburg, Hamburg 1912, S. 106, 107.
 259 Vgl. V. Noack, Das Kino, a. a. O., S. 17.
 260 Vgl. ebd. S. 29.
 261 Vgl. ebd. S. 30.
 262 Ebd.
 263 Vgl. ebd.
 264 Vgl. G. Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos, Frankfurter Zeitung, 10. September 1913, abgedr. in: A. Kaes, Kino-Debatte, a. a. O., S. 112-118; E. Friedell, Prolog vor dem Film, in: Blätter des Deutschen Theaters 2 (1912), S. 509-511, abgedr. in: A. Kaes, Kino-Debatte, a. a. O., S. 42-47; W. Conradt, Kirche und Kinematograph, Berlin 1910.
 265 H. Siemsen, Die Filmerei, a. a. O., S. 101, 102.
 266 A. Polgar, Das Drama im Kinematographen, in: Das Tagebuch, 1927, Nr. 44 (Nachdruck aus: Der Strom, 1911), abgedr. in: Das Wandernde Bild. Der Filmpionier G. Seeber, a. a. O., S. 55.
 267 J. L. Stern, Anschaulichkeit und Propaganda, in: Der Kampf, 4, 1910, H. 1, S. 43.
 268 Ebd. S. 44.
 269 Ebd. S. 44, 45.
 270 E. Hahnenwald, Das Theater als Bildungsmittel, in: Arbeiter-Jugend, 3, 1911, Nr. 26, S. 404.
 271 Vgl. R. Weimann, Über die Kunst des Sehens, in: Arbeiter-Jugend, 2, 1910, Nr. 14, S. 218.
 272 Vgl. J. Brand, Sehen lernen, in: Arbeiter-Jugend, 8, 1916, Nr. 2, S. 9.
 273 Ebd. S. 10.
 274 G. Janouch, Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1968, erw. Ausgabe, S. 200, 215f.
 275 F. Pfemfert, Kino als Erzieher, in: Die Aktion 1 (19. Juni 1911), Sp. 560-563, abgedr. in: A. Kaes, Kino-Debatte, a. a. O., S. 61.
 276 Vgl. S. Kracauer, Theorie des Films, Frankfurt a. M., 1964, S. 71.
 277 Bildungsausschuß der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Winter-Programm für das Jahr 1911-1912. Winke und Ratschläge, Berlin 1911, S. 27, 28.
 278 E. R. P., Kinokritik, in: Vorwärts, 28, 1. 3. 1911 u. 18. 3. 1911, Nr. 51.
 279 P. F. Baege, Der Kinematograph als Bildungsmittel, in: Der Zeitgeist, 6, 1913, Nr. 4, S. 181.
 280 Vgl. F. Förster, Kinokritik, in: Die Neue Zeit, 30, 1912, Bd. 2, S. 150-152.
 281 Vgl. F. Elsner, Das Kinodrama, in: Die Neue Zeit, 31, 1913, Bd. 2, S. 463.
 282 Vgl. F. Förster, Kinokritik, a. a. O., S. 152.
 283 F. Elsner, Zur Kinofrage, in: Die Neue Zeit, 32, 1914, Bd. 1, S. 671.
 284 Vgl. Sozialistische Monatshefte, 20, 1914, S. 141, 142 und 19, 1913, S. 886, 887.
 285 K. Tuchołksky, zit. nach P. B. Schumann, Die Rote Leinwand. ZDF 1976
 286 Hamburger Echo, 18. 4. 1913.
 287 Ebd.
 288 Hamburger Echo, Nr. 19, 23. 1. 1913.
 289 Vgl. ebd.
 290 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 64, 17. 9. 1914.
 291 Hamburger Echo, Nr. 19, 23. 1. 1913.
 292 Vgl. Nr. 932, 130. Bericht der Kommission für die Petitionen, in: Verhandlungen des Reichstags, 13. Legislaturperiode I. Session, Bd. 301, Berlin 1914, S.

- 1373-1374.
- 293 Vgl. Sozialistische Monatshefte, 19, 1913, S. 887.
- 294 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 19, 23. 1. 1913.
- 295 Vgl. H. Birett (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, a. a. O., S. 2.
- 296 K. Tucholsky, Verbotene Filme, in: Die Schaubühne, 9, 1913, S. 950.
- 297 Vgl. H. Birett (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, a. a. O., S. 2.
- 298 Vgl. H. Schmitt, Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945, Schriften des Bundesarchivs 26, Boppard a. Rh. 1979, S. 35.
- 299 F. Förster, Kinokritik, a. a. O., S. 151.
- 300 Vgl. V. Noack, Das Kino, a. a. O., S. 17.
- 301 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital, a. a. O., S. 17, 18.
- 302 Vgl. V. Noack, Das Kino, a. a. O., S. 18.
- 303 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 64, 17. 9. 1914.
- 304 Vgl. W. Ockelmann, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, 1. Beilage zu Nr. 5, S. 63.
- 305 Vgl. ebd. S. 64.
- 306 Vgl. V. Noack, Das Kino, a. a. O., S. 20.
- 307 Vgl. W. Assmus, Von der freiwilligen Volksbildungsarbeit in Deutschland III, in: Der Saemann, 4, 1913, S. 516-517.
- 308 Ch. Möller, Der Schutz der Jugendlichen im Lichtspielwesen, in: Jugend- und Volkswohl. Hamburgische Blätter für Wohlfahrtspflege und Jugendhilfe, Hg. Jugendamt und Wohlfahrtsamt Hamburg, 3, 1927, Nr. 1, S. 9.
- 309 Ebd.
- 310 F. Förster, Kinokritik, a. a. O., S. 151.
- 311 B. Timme, Was der Berliner Arbeiter liest, in: Die Hochwacht, 4, 1914, Nr. 4, S. 91.
- 312 Vgl. K. Pinthus, Vorwort zur Neu-Ausgabe (1963), in: Kinobuch, hg. u. eingel. v. K. Pinthus, Frankfurt a. M. 1983, S. 14.
- 313 Vgl. ebd.
- 314 W. Ockelmann, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, 3. Beilage zu Nr. 6, S. 85.
- 315 Hamburger Echo, Nr. 111, 15. 5. 1913.
- 316 Vgl. P. F. Baeye, Der Kinematograph als Bildungsmittel, a. a. O., S. 184.
- 317 Hamburger Echo, Nr. 215, 13. 9. 1913.
- 318 H. Harder, Märchen und Drama im Film, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, 2. Beilage zu Nr. 5, S. 69.
- 319 Hamburger Echo, Nr. 284, 4. 12. 1913.
- 320 Vgl. ebd.
- 321 Der Andere, Filmanzeige, in: Hamburger Echo, Nr. 39, 15. 2. 1913; vgl. auch Hamburger Echo, 12. 9. 1913, 13. 9. 1913, 14. 9. 1913.
- 322 R. Keutel, Arbeiter und Kunst, in: Die Hochwacht, 2, 1912, Nr. 12, S. 282, 283.
- 323 F. Elsner, Das Kinodrama, a. a. O., S. 461.
- 324 Vgl. J. Schult, Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor, a. a. O., S. 30, 31.
- 325 Vgl. F. Elsner, Das Kinodrama, a. a. O., S. 461.
- 326 Vgl. W. Ockelmann, Kinokunst?, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, Nr. 11, S. 151.
- 327 Ebd.
- 328 Vgl. A. Weber, Kino und Kunst, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, 2. Beilage zu Nr. 12, S. 169 und 3. Beilage zu Nr. 9, S. 129.
- 329 Vgl. W. Ockelmann, Kinokunst, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, Nr. 11, S. 149.
- 330 Vgl. W. Ockelmann, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, 3. Beilage zu Nr. 6, S. 85.
- 331 F. Elsner, Das Kinodrama, a. a. O., S. 461.
- 332 Vgl. W. Ockelmann, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino, a. a. O., S. 85.
- 333 O. Ernst, zit. nach H. Harder, Märchen und Drama im Kino, a. a. O., S. 69.

- 334 Vgl. W. Ockelmann, Kinokunst, a. a. O., S. 151.
 335 Vgl. ebd.
 336 W. Ockelmann, Über die Stellung der Lehrerschaft zum Kino, a. a. O., S. 85.
 337 Vgl. H. Harder, Märchen und Drama in Kino, a. a. O., S. 69.
 338 M. Zelck, nach H. Harder, Märchen und Drama im Kino, a. a. O., S. 69.
 339 F. Frohböse, nach H. Harder, ebd.
 340 W. Lottig, nach H. Harder, ebd.
 341 Vgl. Die Gewerkschaftsbewegung in Bremen 1911. Jahresbericht des Gewerkschaftskartells, Bremen 1912, S. 49.
 342 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 278, 28. 11. 1912.
 343 W. Lottig, Arbeiter und Kunst, in: Hamburger Echo, Nr. 272, 19. 11. 1913.
 344 Vgl. Der Saemann, 3, 1912, S. 182; F. Frohböse, Kinovorführung am Millerntor, in: Pädagogische Reform, 37, 1913, 1. Beilage zu Nr. 48; Chr. Gripp, Ausschluß für Kinematographie, in: Pädagogische Reform, 36, 1912, 1. Beilage zu Nr. 52 und 2. Beilage zu Nr. 37.
 345 Vgl. Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen von Hamburg/Altona und Umgebung, Geschäftsbericht für das Jahr 1913/14, S. 10; Hamburger Echo, 23. 11. 1913.
 346 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 266, 12. 11. 1913.
 347 Hamburger Echo, Nr. 215, 13. 9. 1913.
 348 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 293, 14. 12. 1913.
 349 Der Kinematograph, zit. nach: Pädagogische Reform, 38, 1914, 2. Beilage zu Nr. 5, S. 69.
 350 Ebd.
 351 B. Viertel, Das Kino, in: Der Strom 2 (1912/13), S. 62-63, abgedr. in: A. Kaes, Kino-Debatte, a. a. O., S. 71.
 352 Vgl. P. F. Baeye, Der Kinematograph als Bildungsmittel, a. a. O., S. 184.
 353 Vgl. F. Förster, Das Kinoproblem und die Arbeiter, in: Die Neue Zeit, 32, 1914, Bd. 1, S. 484.
 354 Ebd. S. 485.
 355 F. Elsner, Zur Kinofrage, a. a. O., S. 673.
 356 L. Kullmann, Kinematograph, in: Sozialistische Monatshefte, 20, 1914, S. 381.
 357 A. Behne, Kinokunst, in: Sozialistische Monatshefte, 19, 1913, S. 886, 887.
 358 Abgedruckt in: Hamburger Echo Nr. 248, 22. 10. 1913.
 359 Hamburger Echo, Nr. 284, 4. 12. 1913.
 360 Hamburger Echo, Nr. 248, 22. 10. 1913.
 361 Ebd.
 362 Hamburger Echo, Nr. 284, 4. 12. 1913.
 363 Vgl. G. Reinke, Photographie, in: Die Neue Welt, Nr. 36, 1905, S. 285-286, Nr. 37, 1905, S. 291-292; G. Reinke, Farbenphotographie, in: Die Neue Welt, Nr. 8, 1908, S. 60-63; Kl., Vorgänger des Kinematographen, in: Die Neue Welt, Nr. 35, 1908, S. 280; Die Neue Welt, Nr. 36, 1909, S. 288; K. Hermann, Vom Kinematographen, in: Die Neue Welt, Nr. 3, 1911, S. 19-21; K. Hermann, Elektrische Fernphotographie, in: Die Neue Welt, Nr. 8, 1912, S. 59-61; Die Neue Welt, Nr. 19, 1914, S. 152; Die Neue Welt, Nr. 24, 1914, S. 192.
 364 Vgl. Der Kinematograph im Dienste der Ausbeutung, in: Die Neue Welt, Nr. 16, 1914, S. 120.
 365 K. Brunner, zit. nach E. Panowsky, Die Geburt des Films, a. a. O., S. 51.
 366 G. Lukács, Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos, a. a. O., S. 114.
 367 Ebd. S. 115.
 368 Ebd. S. 116.
 369 Vgl. K. Pinthus (Hg.), Das Kinobuch, a. a. O.
 370 Ebd. S. 21.
 371 Ebd. S. 19.
 372 Ebd. S. 25.
 373 Ebd. S. 26.
 374 R. A. Bermann, Gedrucktes Kino, in: Die Schaubühne, 9, 1913, S. 1028.
 375 F. Elsner, Zur Kinofrage, a. a. O., S. 673.
 376 A. Behne, Kinokunst, in: Sozialistische Monatshefte, 20, 1914, S. 267, 268.
 377 Ebd. S. 267.

- 378 F. Blei, Kinodramen, in: K. Pinthus (Hg.), Kinobuch, a. a. O., S. 149, 150.
 379 A. Sellmann, Der Kinematograph als Volkserzieher?, a. a. O., S. 16.
 380 Vgl. E. Schultze, Der Kinematograph als Bildungsmittel, Halle 1911; W. Conradt, Kirche und Kinematograph. Eine Frage, Berlin 1910.
 381 Abgedr. bei: W. Wächter, Aus der Frühgeschichte des deutschen Films und der Geschichte der Arbeiterbewegung vor 1914, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 4, 1956, S. 1240f.
 382 Ebd.
 383 Ebd.
 384 G. Sadoul, zit. nach: J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 58.
 385 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films 1895-1939, a. a. O., S. 18.
 386 Vgl. H. Birett (Hg.), Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, a. a. O.
 387 Vgl. K. Kreimeier, Das Kino als Ideologiefabrik, Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. H. 45, Nov. 1971, Berlin/W. 1971, S. 34-36.
 388 Vgl. A. M., Durch Macht zum Sieg. Erinnerungen aus dem Leben, in: Die Neue Welt, Nr. 3, 4, 5, 1896; Vor dem Streik. Nach dem Gemälde von Robert Köhler, in: Die Neue Welt, Nr. 11, 1900, S. 84, 85; Vor dem Streik. Nach einem Gemälde von Hans Larwin, in: Die Neue Welt, Nr. 14, 1906, S. 109; Verlorener Streik. Nach einem Gemälde von Erik Henningsen, in: Die Neue Welt, Nr. 9, 1908, S. 69; E. Fischer, Im Hamburger Hafen, in: Die Neue Welt, Nr. 34, 1904, S. 267-270.
 389 J. Brand, Der Kientopp und ein Besuch in der Berliner "Urania", a. a. O., S. 74.
 390 Vgl. F. Elsner, Das Kinodrama, a. a. O., S. 461.
 391 F. Elsner, Vom Kino (Ein Gespräch), in: Arbeiter-Jugend, 6, 1914, Nr. 8, S. 123, 124.
 392 R. Keutel, Arbeiter und Kunst, a. a. O., S. 283.
 393 Vgl. F. Förster, Das Kinoproblem und die Arbeiter, a. a. O., S. 486.
 394 Vgl. F. Elsner, Zur Kinofrage, a. a. O., S. 672.
 395 Vgl. S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 222.
 396 Vgl. P. B. Schumann, "Vorwärts und nicht vergessen". Politische Filmarbeit in der Weimarer Republik, NDR 3, "Von Bildschirm und Leinwand", 4. 4. 1976.
 397 K. Brunner, Kinostudien im Ausland, in: Die Hochwacht, 3, 1913, Nr. 11, S. 239.
 398 Vgl. ebd. S. 240.
 399 Vgl. S. Nestriepke, Werben und Werden. Geschichte und System der gewerkschaftlichen Agitation, Nürnberg 1914, S. 182.
 400 S. Drucker, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner (Schluß), in: Die Neue Zeit, 32, 1914, Bd. 1, S. 912.
 401 Ebd.
 402 Arbeiter-Jugend, 10, 1918, Nr. 11, S. 87.
 403 E. Hahnenwald, Das Theater als Bildungsmittel, in: Arbeiter-Jugend, 3, 1911, Nr. 26, S. 404, 405.
 404 Arbeiter-Jugend, 10, 1918, Nr. 11, S. 87.
 405 Vgl. Leitfaden für die Bildungsarbeit in Großberlin, Jg. 14, Berlin 1914, S. 40, 41.
 406 O. Schembor, Selbstkultur und Gemeinschaftsleben, in: Sozialistische Monatshefte, 18, 1912, Bd. 2, S. 981.
 407 F. Elsner, Zur Kinofrage, a. a. O., S. 672.
 408 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 57.
 409 Vgl. S. Nestriepke, Geschichte der Volksbühne, a. a. O., S. 424.
 410 Vgl. S. Drucker, Das Kinoproblem... (Schluß), a. a. O., S. 912.
 411 Vgl. S. Drucker, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner, in: Die Neue Zeit, 32, 1914, Bd. 1, S. 867-872.
 412 Die "Gesellschaft für die Verbreitung von Volksbildung" wurde 1871 in Berlin gegründet. Zweck der Organisation war, der städtischen und ländlichen Bevölkerung Bildung zu vermitteln, um sie zu befähigen, ihre Aufgaben in Staat und Gesellschaft zu verstehen und zu bewältigen. Die Arbeitsschwerpunkte lagen in der Unterstützung bestehender Bildungsvereine, in der Anregung zur Gründung neuer Ver-

- eine, in der Einrichtung von Volksbibliotheken und in der Durchführung von Bildungsveranstaltungen. Ihre Aktivitäten waren meist getragen vom Geist national-liberaler Politik und an den Werten und Normen des Mittelstandes orientiert.
- 413 S. Drucker, Das Kinoproblem... (Schluß), a. a. O., S. 908.
- 414 Vgl. W. Conradt, Kirche und Kinematograph, a. a. O.
- 415 Vgl. H. Schmitt, Kirche und Film, a. a. O., S. 39.
- 416 Vgl. ebd. S. 41, 42.
- 417 S. Drucker, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner, a. a. O., S. 870.
- 418 Vgl. Sozialistische Monatshefte, 19, 1913, Bd. 2, S. 887.
- 419 Vgl. M. H. Baege, Das Kino, in: L. v. Wiese (Hg.), Soziologie des Volksbildungswesens, München, Leipzig 1921, S. 425.
- 420 Vgl. V. Schulze, Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkrieges, in: Publizistik, 22, 1977, H. 1, S. 61-71.
- 421 Vgl. M. H. Baege, Das Kino, a. a. O., S. 425.
- 422 Vgl. S. Drucker, Das Kinoproblem... (Schluß), a. a. O., S. 910, 911.
- 423 Vgl. J. Brand, Der Kientopp..., a. A: O., S. 74.
- 424 Vgl. F. Elsner, Zur Kinofrage, a. a. O., S. 672.
- 425 Arbeiter-Jugend, 3, 1911, Nr. 20, S. 358.
- 426 S. Drucker, Das Kinoproblem... (Schluß), a. a. O., S. 911.
- 427 Vgl. H. Wilberg, Magdeburg. Kinematographische Vorführungen der Siemens-Schuckert-Werke, in: Die Hochwacht, 3, 1912, Nr. 3, S. 66.
- 428 Vgl. K. Brunner, Kinder im Kino, in: Die Hochwacht, 3, 1913, Nr. 4, S. 80-85; Dr. Schmitz, Kino und Großstadtjugend, in: Die Hochwacht, 4, 1913, Nr. 2, 26-30.
- 429 Vgl. E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O.
- 430 L. Kullmann, Kinematograph, in: Sozialistische Monatshefte, 20, 1914, S. 381.
- 431 Vgl. F. Elsner, Literarische Rundschau. E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, in: Die Neue Zeit, 32, 1914, Bd. 2, S. 692, 693.
- 432 Vgl. E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 60.
- 433 Vgl. ebd. S. 63.
- 434 Vgl. ebd. S. 61, 62.
- 435 Vgl. ebd. S. 64.
- 436 Ebd. S. 67, 68.
- 437 Vgl. ebd. S. 70.
- 438 Ebd. S. 77, 78.
- 439 Ebd. S. 75.
- 440 H. Schulz, Film und Funk in ihrer Bedeutung für die Arbeiterschaft, a. a. O., S. 10.
- 441 Vgl. H. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 75.
- 442 V. Noack, Das Kino, a. a. O., S. 9.
- 443 Vgl. Hamburgische Schulzeitung, 21, 1913, Nr. 30, S. 1.
- 444 E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 81.
- 445 Vgl. A. v. Saldern, Auf dem Wege zum Arbeiter-Reformismus. Parteialltag in sozialdemokratischer Provinz Göttingen (1870-1920), Frankfurt a. M. 1984.
- 446 Vgl. E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 78.
- 447 Vgl. F. Auer, Das Zeitalter des Films, in: Volksbildung, 41, 1911, Nr. 10, S. 184.
- 448 E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 81.
- 449 Vgl. ebd. S. 91.
- 450 Ebd. S. 93.
- 451 Ebd. S. 56.
- 452 Ebd. S. 94.
- 453 Ebd. S. 96.
- 454 H. Martens, Kino und Arbeiterjugend II, in: Proletarier-Jugend, 2, 1917, Nr. 1, S. 3, 4.
- 455 Vgl. S. Drucker, Das Kinoproblem und unsere politischen Gegner, a. a. O., S. 868.
- 456 F. Elsner, Literarische Rundschau, a. a. O., S. 693.
- 457 E. Altenloh, Zur Soziologie des Kino, a. a. O., S. 96.

- 458 H. Martens, Kino und Arbeiterjugend (Schluß), in: Proletarier-Jugend, 2, 1917, Nr. 2, S. 5.
- 459 F. Elsner, Das Kinodrama, a. a. O., S. 462.
- 460 Vgl. H. Kommer, Früher Film und späte Folgen, a. a. O., S. 24; C. Moreck, Sittengeschichte des Kino, a. a. O., S. 73.
- 461 Vgl. F. Mehring, Ästhetische Streifzüge, in: F. Mehring, Gesammelte Schriften Bd. 11, Berlin/O. 1961, S. 182.
- 462 Vgl. Hamburger Echo, 6. 8. 1893.
- 463 Die Neue Welt, Nr. 45, 1898, S. 360.
- 464 P. M. Grempe, Die Photographie im Dienste des Arbeitsschutzes, in: Die Neue Zeit, 21, 1903, Bd. 2, S. 127.
- 465 Vgl. Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen von Hamburg/Altona und Umgebung, Geschäftsbericht 1913/14, S. 9, 10; vgl. Hamburger Echo, 29. 5. 1910 u. 10. 11. 1910.
- 466 Vgl. Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen von Hamburg/Altona und Umgebung, Geschäftsbericht 1913/14, S. 10.
- 467 Vgl. Bildungsausschuß der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, Winterprogramm für das Jahr 1911-1912, a. a. O., S. 11.
- 468 Vgl. Handbuch der Sozialdemokratischen Parteitage von 1910 bis 1913, München (1917), S. 100, 101.
- 469 Vgl. Leitfaden für die Bildungsarbeit in Großberlin, Jg. 14, Berlin 1914, S. 25, 26.
- 470 Vgl. ebd. S. 24.
- 471 Vgl. Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt, 24, 1914, Nr. 4, S. 26.
- 472 Bericht des Parteivorstands an den Jenaer Parteitag 1913, in: Handbuch der sozialdemokratischen Parteitage von 1910 bis 1913, a. a. O., S. 335.
- 473 Vgl. Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt, 24, 1914, Nr. 4, S. 26.
- 474 Ebd. S. 25.
- 475 Holzarbeiter-Zeitung, 19, 1911, Nr. 52, S. 414.
- 476 Vgl. Jahrbuch 1915 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, S. 183.
- 477 Vgl. Holzarbeiter-Zeitung, 20, 1912, Nr. 9, S. 70.
- 478 Holzarbeiter-Zeitung, 19, 1911, Nr. 52, S. 414.
- 479 Vgl. Jahrbuch 1915 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, S. 183.
- 480 Vgl. Holzarbeiter-Zeitung, 20, 1912, Nr. 9, S. 70.
- 481 Holzarbeiter-Zeitung, 20, 1912, Nr. 23, S. 191.
- 482 Zit. nach: Jahrbuch 1914 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, S. 218.
- 483 Vgl. ebd.
- 484 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1910, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1911, S. 236.
- 485 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1911, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1912, S. 268, 269.
- 486 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1915, S. 187, 188.
- 487 Vgl. ebd. S. 187; Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1912, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1913, S. 258.
- 488 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1910, a. a. O., S. 237.
- 489 Ebd. S. 238.
- 490 Vgl. ebd.
- 491 E. Graf, Sammlung von Lichtbildvorträgen, in: Die Neue Zeit, 30, 1912, Bd. 1, S. 298.
- 492 Ebd. S. 299.
- 493 Literatur-Beilage des Correspondenz-Blatt, 24, 1914, Nr. 4, S. 26.
- 494 H. Schulz, in: Sozialdemokratische Partei Deutschland Zentralbildungsausschuß, Protokoll über die Konferenz der Bezirksbildungsausschüsse, (2. Sitzung, Sonntag den 9. Mai), Berlin 1913.
- 495 Leitfaden für die Bildungsarbeit in Groß-Berlin, Jg. 14, a. a. O., S. 24.
- 496 O. Stein, Lichtbildervorträge - Ein Plädoyer für das freie Wort, in: Bildungs-Verein, 40, 1910, Nr. 24, S. 277f.
- 497 Vgl. H. Dräger, Die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Eine historisch-problemgeschichtliche Darstellung von 1871-1914, Stuttgart 1975, S. 229.

- 270 F. Franklin, "Der Film der Republik". "Freies Volk" - "Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag", in: Die Rote Fahne, 22. 11. 1925.
- 271 Ebd.
- 272 H. Soffner, Sozialistische Filmkritik oder sozialistische Filmproduktion?, in: Kulturwille, 7, 1930, H. 7/8, S. 131.
- 273 A. Knoll in: "Freies Volk" (NB 450), a. a. O., Akte 037.
- 274 Antrag der bayrischen Landesregierung auf Verbot von "Freies Volk", a. a. O., S. 437.
- 275 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 436, 437.
- 276 G. W. Pabst, zit. nach S. Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abb. Übers. v. R. Baumgarten u. K. Witte, Frankfurt a. M. 1984, S. 176.
- 277 K. Dörr, Der soziale Film, a. a. O., S. 306.
- 278 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 35, 1925, Nr. 3, S. 48.
- 279 Vgl. ebd.; vgl. Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 234.
- 280 Vgl. H. J. Teichler, Arbeitersport im Film. Notizen zur filmischen Werbe- und Lehrtätigkeit des Arbeitersports in Deutschland. Mit einer Filmographie archivierter und verschollener Filmdokumente zum Arbeitersport vor 1933, in: IWK, 17, 1981, H. 3, S. 367ff.
- 281 Vgl. ebd. S. 367.
- 282 Gewerkschafts-Zeitung, 35, 1925, Nr. 23, S. 326.
- 283 Vgl. ebd. S. 326, 327.
- 284 Vgl. A. K., Vom Bildungswesen. Ein neuer Gewerkschaftsfilm, in: Gewerkschafts-Zeitung, 35, 1925, Nr. 3, S. 48.
- 285 W. Victor, Film und sozialistische Propaganda, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 221.
- 286 Vgl. Sozialistischer Kulturbund, Sozialismus und Kultur. Tagung des Sozialistischen Kulturbundes 2.-3. Oktober 1926 in Blankenburg i. Thür., Berlin 1927, S. 115, 178.
- 287 Vgl. A. Siemsen, Sozialismus und Kunst, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 37.
- 288 Ebd. S. 34.
- 289 Ebd. S. 37.
- 290 A. Siemsen, Kunst und Sozialismus, in: Kulturwille, 3, 1926, H. 12, S. 258.
- 291 A. Siemsen, Sozialismus und Kunst, a. a. O., S. 37.
- 292 Cl. Böhm-Schuch, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 47.
- 293 A. Siemsen, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 50.
- 294 V. Hartig, Kunst und Sozialismus, in: Kulturwille, 4, 1927, H. 1, S. 19.
- 295 V. Hartig, in: Kulturwille, 3, 1926, H. 11, S. 226.
- 296 Vgl. V. Hartig, Kunst und Sozialismus, a. a. O., S. 19.
- 297 Vgl. ebd.
- 298 A. Behne, Die Stellung des Publikums zur modernen Literatur, in: Die Weltbühne, 22, 1926, S. 777.
- 299 Vgl. S. Nestriepke, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 107.
- 300 A. Siemsen, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 50.
- 301 Vgl. A. Siemsen, Kunst und Sozialismus, a. a. O., S. 258.
- 302 R. Kleineibst, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 111.
- 303 A. Stein, Die kulturelle Lage der Arbeiterschaft, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 13.
- 304 Ebd.
- 305 Dr. Meerfeld, Aufgaben von Reich, Staat und Gemeinde, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 89.
- 306 S. Marck, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 26.
- 307 V. Hartig, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 27.
- 308 K. Löwenstein, Sozialismus und Erziehung, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 55, 56.
- 309 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 36, 1926, Nr. 42, S. 599.
- 310 M. Westphal, in: Soz. Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 110.
- 311 Vgl. Sozialistischer Kulturbund (Erster Jahresbericht 1926), a. a. O., S. 44.
- 312 Vgl. A. Stein, Die Blankenburger Tagungen, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H.

- 498 Vgl. ebd., S. 230.
 499 Vgl. A. Lichtwark, Die Bedeutung der Amateur-Photographie, Halle 1894.
 500 Vgl. Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung, Hamburg 1907, S. 29.
 501 Vgl. H. Egge, Wir Lehrer und die Photographie, in: Der Saemann, V. Jg. 1909, S. 260.
 502 Vgl. O. Frey, Photographie und Familie, in: Der Saemann, 5, 1914, S. 58.
 503 Vgl. P. N. Stearns, Arbeiterleben. Industriearbeit und Alltag in Europa 1890-1914, Frankfurt a. M./New York 1980, S. 288.
 504 Th. Thomas, Mein Photographiealbum, in: Arbeiter-Jugend, 10, 1918, Nr. 3/4, S. 18, 19 und Nr. 5, S. 34, 35.
 505 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, a. a. O., S. 186, 187; Jahrbuch 1915 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, S. 183.
 506 Vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Weimar vom 10. bis 15. Juni 1919, Berlin/Bonn/Bad Godesberg 1973, S. 25.
 507 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, a. a. O., S. 189.
 508 Vgl. Mitteilungsblatt des Zentralbildungsausschuß der SPD, Nr. 9, 1915, S. 69, 70.
 509 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, a. a. O., S. 187; Zentralbildungsausschuß, 12. Jahresbericht 1917/19, in: Protokoll über die Verhandlungen..., 1919, a. a. O., S. 25.
 510 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, a. a. O., S. 187.
 511 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1916, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1917, S. 184, 185.
 512 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1914, a. a. O., S. 187.
 513 Vgl. Jahrbuch 1915 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, S. 184, 185.
 514 Vgl. Arbeitersekretariat München, 19. Jahresbericht 1916, S. 24.
 515 Vgl. 18. Bericht des Gewerkschaftskartells Hamburg 1915, S. 112; 19. u. 20. Bericht des Gewerkschaftskartells Hamburg 1917, S. 120, S. 103, 104.
 516 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 71, 24. 3. 1918; Hamburger Echo, Nr. 301, 25. 12. 1917; Hamburger Echo, Nr. 235, 7. 10. 1917.
 517 M. Kullmann, Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, a. a. O., S. 44.
 518 L. Klitzsch, zit. nach H. Traub, Die Ufa - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Filmschaffens, Berlin 1943, S. 133.
 519 H. Schulz, Der Streit um das Kino, in: Die Glocke, 4, 1918, H. 23, S. 729.
 520 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films 1895-1939, a. a. O., S. 13.
 521 H. Schulz, Der Streit um das Kino, a. a. O., S. 131.
 522 Vgl. Sozialistische Monatshefte, 24, 1918, S. 252.
 523 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 138; H. Traub, Die Ufa..., a. a. O., S. 22.
 524 Vgl. H. Sievers, Hütet unsere Kinder vor der Schundliteratur im Bilde, in: Hamburger Schulzeitung, 22, 1914, Nr. 42, S. 1.
 525 Vgl. H. Häfker, Krieg und Kinematographie 2, in: Der Kunstwart, 28, 1915, H. 7, S. 21.
 526 H. Häfker, Krieg und Kinematographie 3, in: Der Kunstwart, 28, 1915, H. 14, S. 71, 72.
 527 H. Häfker, Krieg und Kinematographie 2, a. a. O., S. 23.
 528 W. Ockelmann, Kinokunst, in: Pädagogische Reform, 38, 1914, Nr. 11, S. 149.
 529 H. Martens, Kino und Arbeiterjugend, in: Proletarier-Jugend, 2, 1917, Nr. 2, S. 6.
 530 Arbeitersekretariat München, 19. Jahresbericht 1916, S. 24.
 531 Sozialistische Monatshefte, 21, 1915, S. 1389.
 532 Ebd.
 533 "Burgfrieden" bedeutete die Unterstützung der Kriegführung durch Kooperation mit dem Staat und den Arbeitgebern, bei gleichzeitiger Garantie der Weiterexistenz der Arbeiterorganisationen; vgl. A. Klönne, Die deutsche Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 127, 128.

- 534 Sozialistische Monatshefte, 21, 1915, 1. Bd., S. 111.
- 535 Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen von Hamburg/Altona und Umgebung, Geschäftsbericht für das Jahr 1912/13, Hamburg 1913, S. 15.
- 536 Vgl. H.-Chr. Schröder, Gustav Noske und die Kolonialpolitik des Deutschen Reiches, Berlin, Bonn 1979; H. Mommsen, Arbeiterbewegung und Nationale Frage, Göttingen 1979.
- 537 R. Schmidt, Deutsche Kulturarbeit, in: Sozialistische Monatshefte, 20, 1914, Bd. 2, S. 1179, 1180.
- 538 Ebd. S. 1178
- 539 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 6. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands, abgeh. zu Hamburg vom 22. bis 27. Juni 1908, a. a. O., S. 325.
- 540 R. Schmidt, Deutsche Kulturarbeit, a. a. O., S. 1181.
- 541 Vgl. A. Klönne, Die deutsche Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 85.
- 542 F. O., Kultur?, in: Mitteilungsblatt der Geschäftskommission der Freien Vereinigung deutscher Gewerkschaften, 1, 1914, Nr. 20, S. 3.
- 543 Ebd.
- 544 Mitteilungsblatt der Geschäftskommission der Freien Vereinigung deutscher Gewerkschaften, 1, 1915, Nr. 43, S. 2.

TEIL III

Arbeiterbewegung und Film (1918 - 1933)

- 1 H. Mommsen, Sozialdemokratie und Freie Gewerkschaften in der Weimarer Republik, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, 34, 1983, H. 4/5, S. 204.
- 2 Vgl. G. Schwarzrock, Entwicklungslinien der Weimarer Republik, in: Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, a. a. O., S. 19.
- 3 J. Roth, zit. nach G. Mayer, Schießt nicht auf den Pianisten, Film und Fernsehen in Anekdoten, München 1980, S. 29.
- 4 S. Kracauer, Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, in: D. Prokop, Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik, München 1971, S. 175.
- 5 Vgl. ebd. S. 176, 177.
- 6 Vgl. A. Kluge (Hg.), Bestandsaufnahme: Utopie Film, a. a. O., S. 561.
- 7 S. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a. a. O., S. 176, 177.
- 8 J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 211.
- 9 Bericht über das Ergebnis der Kinobesuche zu Köln durch Beauftragte von der Volksgemeinschaft zur Wahrung von Anstand und guter Sitte, in: Verhandlungen der Verfassungsgebenden Deutschen Nationalversammlung, Aktenstück Nr. 2511, Bd. 341, Berlin 1920, S. 2511.
- 10 Ebd. S. 2512.
- 11 Ebd.
- 12 Vgl. O. Frey, Kino und Schule, in: Deutsche Schulpraxis, Zeitschrift für deutsche Lehrkunst, für Geschichte und Schrifttum der Erziehung und des Unterrichts, Hg. Dr. R. Seyfert, XL. Jg. 1920, Leipzig 1920, S. 20.
- 13 P. Matzdorf, Antrag. Ein dringendes Gebot der Stunde, in: Pädagogische Reform, 43, 1919, Beilage zu Nr. 16, S. 104, 105.
- 14 Junge Gemeinde, Beilage zu Junge Menschen, 3, 1922, S. 105.
- 15 J. Frank, Der Film von heute, in: Die Neue Zeit, 38, 1920, Bd. 1, S. 42.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd. S. 43.
- 18 E. Meißner, Jugend und Lektüre, in: Metallarbeiter-Jugend, 1, 1920, Nr. 1, S. 3; vgl. auch Metallarbeiter-Jugend, 1, 1920, Nr. 8, S. 32.
- 19 M. Ulbrich, Wider die Kinoseuche, in: Gewerkschaftliche Frauenzeitung, 4, 1919, Nr. 24, S. 191.
- 20 Ebd. S. 192.
- 21 Cl. Zetkin, in: Der Sozialdemokrat (Stuttgart), 11. 12. 1919, S. 6.
- 22 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 176.
- 23 Vgl. J. Behne, Der Kampf gegen das schlechte Kino, in: Arbeiter-Jugend, 11, 1919, Nr. 21, S. 192.
- 24 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 176.
- 25 K. Brunner, in: Arbeiter-Jugend, 11, 1919, Nr. 21, S. 192.
- 26 Vgl. K. Z., Gegen den Kinoschund, in: Arbeiter-Jugend, 12, 1920, Nr. 3, S. 32.
- 27 W. V., Kino und Jugend, in: Arbeiter-Jugend, 11, 1919, Nr. 23, S. 215.
- 28 Vgl. co., Magdeburgs Jugend gegen den Kinoschund, in: Arbeiter-Jugend, 11, 1919, Nr. 26, S. 251.
- 29 W. V., Kino und Jugend, a. a. O., S. 215.
- 30 Die Junge Garde, 2, 1920, Nr. 17/18, S. 134.
- 31 Ebd. S. 135.
- 32 K. Leroi, Kommunistische Jugend und Kinowesen, in: Die Junge Garde, 2, 1920, Nr. 5, S. 39.
- 33 Vgl. Junge Garde, 2, 1920, Nr. 17/18, S. 135.
- 34 C. Bondy, Die proletarische Jugendbewegung in Deutschland - mit besonderer Berücksichtigung der Hamburger Verhältnisse, Lauenburg (Elbe) 1922, S. 52.
- 35 Karl Öttinger, In der Arbeiterjugend 1914-1933, in: Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt 1904-1945, a. a. O., S. 131.
- 36 A. Knoll, Die Theater- und Filmgewerkschaft der Zukunft, in: Die Neue Zeit,

- 37, 1919, Bd. 1, S. 523.
- 37 Vgl. Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Weimar vom 10. bis 15. Juni 1919, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973, S. 509, S. 26, S. 169, 170.
- 38 Vgl. ebd. S. 26, S. 509.
- 39 Vgl. ebd. S. 171.
- 40 H. Schulz, Die Kulturaufgaben der Sozialdemokratie, in: Das Programm der Sozialdemokratie. Vorschläge für seine Erneuerung, Berlin 1920, S. 91, 92.
- 41 Ebd. S. 89.
- 42 Vgl. H. Schulz, Debatte über den Vorstandsbericht, in: Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Kassel vom 10. bis 16. Oktober 1920, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973, S. 79.
- 43 Vgl. R. Seidel, Vom Zweck gewerkschaftlicher Bildungsarbeit, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 1, 1925, S. 2.
- 44 Vgl. F. Gumpert, Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, a. a. O., S. 27.
- 45 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1918, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1919, S. 62.
- 46 Vgl. Der Deutsche Metallarbeiter-Verband im Jahre 1919, Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Stuttgart 1920, S. 64.
- 47 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des zehnten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands, abgeh. zu Nürnberg vom 30. Juni bis 5. Juli 1919, Berlin (1919), in: F. Gumpert, Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, a. a. O., S. 30.
- 48 Vgl. F. Fricke, Bildungsbestrebungen (freier Gewerkschaften), in: L. Heyde (Hg.), Internationales Handwörterbuch des Gewerkschaftswesens Bd. 1, Berlin 1931, S. 246.
- 49 Vgl. ebd.
- 50 Vgl. F. Gumpert, Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, a. a. O., S. 93.
- 51 Vgl. K. Hessel, Proletarische Kultur, in: Die Erde, 2, 1920, H. 1, S. 53.
- 52 F. Fricke, Zum organisatorischen Zusammenschluß der revolutionären Kulturarbeit, in: Der Arbeiter-Rat, 1, 1919, Nr. 42, S. 7.
- 53 Lu Märten, Proletkult, in: Die Freiheit, Nr. 443, 1919.
- 54 Vgl. O. Künstler, Arbeit und Kultur, in: Betriebsräte-Zeitschrift für Funktionäre der Metallindustrie, 2, 1921, Nr. 14, S. 430.
- 55 O. Thomas, Gewerkschaftsbewegung und Kultur, in: Die Glocke, 4, 1918, H. 8, S. 257.
- 56 A. Knoll, Die Theater- und Filmgewerkschaft der Zukunft, a. a. O., S. 522, 523.
- 57 Vgl. K. Tümmler, Zu den Traditionen des sozialistischen Films in Deutschland, in: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 11, 1969, Nr. 6, S. 993.
- 58 Vgl. K. Moreck, Sittengeschichte des Kinos, a. a. O., S. 39.
- 59 Vgl. H. Traub, Die Ufa, a. a. O., S. 48, 49.
- 60 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 186.
- 61 Vgl. Pädagogische Reform, 43, 1919, 1. Beilage zu Nr. 47-48, S. 316.
- 62 Vgl. H. Traub, Die Ufa, a. a. O., S. 48, 49.
- 63 Ebd.
- 64 P. Umbreit, Die Sozialisierung der Industrie, in: Protokoll der Verhandlungen des 10. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands, abgeh. zu Nürnberg vom 30. Juni bis 5. Juli 1919, Berlin 1919, S. 531.
- 65 Ebd. S. 529.
- 66 Ebd. S. 530.
- 67 Ebd. S. 552.
- 68 Ebd. S. 554.
- 69 Ebd.
- 70 Ebd. S. 552.
- 71 Vgl. S. Nestriepke, Die technischen und kulturellen Möglichkeiten des Films,

- in: Film und Funk. Sozialistischer Kulturtag in Frankfurt a. M. 28.-29. September 1929, Sozialistischer Kulturbund, S. 27.
- 72 Vgl. H. Wachenheim, Filmlust und -leid, in: Die Neue Zeit, 41, 1923, Bd. 1, S. 477, 478.
- 73 A. Czempin, Soll man Film und Kino sozialisieren?, in: Der Arbeiter-Rat, 2, 1920, Nr. 33, S. 6.
- 74 Vgl. Dr. L. Eger, Gemeinwirtschaftliche Strömungen in der Kinoreformbewegung, in: Die Glocke, 6, 1920, H. 35, S. 971-974.
- 75 S. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a. a. O., S. 178.
- 76 Vgl. K. Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft, a. a. O., S. 230.
- 77 Siehe S. 187.
- 78 N. Zepler, Kino, in: Sozialistische Monatshefte, 25, 1919, S. 943, 944.
- 79 Die Verfassung des Deutschen Reichs, abgedr. in: Weimarer Republik, Hg. v. Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin/W. 1977, S. 152.
- 80 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital, a. a. O., S. 32, 33.
- 81 Vgl. F. v. Zglinicki, Der Weg des Films, a. a. O., S. 558.
- 82 H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 127.
- 83 Abgeordneter Krüger, in: Verhandlungen der verfassungsgebenden Nationalversammlung, Bd. 333, Stenographische Berichte von der 159. Sitzung am 12. April bis zur 180. (Schluß-) Sitzung am 21. Mai 1920, Berlin 1920, 162. Sitzung, Donnerstag den 15. April 1920, S. 5170, D.
- 84 Abgeordneter Düwell, in: Verhandlungen der verfassungsgebenden Nationalversammlung, Bd. 333, a. a. O., S. 5174.
- 85 Ebd.
- 86 Ebd. S. 5175.
- 87 Abgeordneter Katzmann, in: Verhandlungen der verfassungsgebenden Nationalversammlung, Bd. 333, a. a. O., S. 5180.
- 88 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 136; Ch. Möller, Der Ausschluß für Kinematographie, in: Pädagogische Reform, 44, 1920, 2. Beilage zu Nr. 4, S. 33.
- 89 Vgl. E. Eberts, Arbeiterjugend 1904-1945. Sozialistische Erziehungsgemeinschaft - Politische Organisation, Frankfurt a. M. 1980, S. 63.
- 90 Das Weimar der arbeitenden Jugend. Bearbeitet von E. R. Müller, Magdeburg, 2. erw. Aufl. Berlin 1923, S. 5.
- 91 U. Linse, Lebensformen der bürgerlichen und proletarischen Jugendbewegung, in: Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung, Bd. 10, 1978, Burg Ludwigsstein 1978, S. 24; E. Eberts, Arbeiterjugend 1904-1945, a. a. O., S. 70.
- 92 K. Öttinger, In der Arbeiterjugend 1914-1933, a. a. O., S. 127.
- 93 Vgl. H. Meier-Cronemeyer, Leitbild und Lebensform. Zu Dokumenten und Darstellungen der deutschen Jugendbewegung, in: IWK, 19, 1983, H. 4, S. 579.
- 94 Vgl. R. Lederer, Sozialismus als Lebensstil der jungen Generation, in: Jungsozialistische Blätter, 1, 1922, H. 12, S. 197.
- 95 H. Rowe, Jugendbewegung und Lebensreform, in: Jungsozialistische Blätter, 2, 1923, H. 8, S. 137, 138.
- 96 H. Schulz, in: Das Weimar der arbeitenden Jugend, a. a. O., S. 22f.
- 97 Vgl. Arbeiter-Jugend, 22, 1930, Nr. 12, S. 220.
- 98 Vgl. Zentralbildungsausschuß (14. Jahresbericht 1920/21), in: Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Görlitz vom 18. bis 24. September 1921, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973, S. 29.
- 99 Vgl. J. Schult, Der 'Kulturtag' der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, in: Pädagogische Reform, 45, 1921, Nr. 16, S. 123.
- 100 J. Schult, Der 'Kulturtag' der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, in: Pädagogische Reform, 45, 1921, Nr. 17, S. 180.
- 101 Jungsozialistische Blätter, 1, 1922, H. 2, S. 18.
- 102 Vgl. Protokoll..., Görlitz 1921, a. a. O., S. 314.
- 103 Vgl. H. Schulz, Die Kulturaufgaben der Sozialdemokratie, a. a. O., S. 91.
- 104 Vgl. Protokoll..., Görlitz 1921, a. a. O., S. VI.

- 105 Jungsozialistische Blätter, 1, 1922, H. 2, S. 17.
- 106 F. Laufkötter, Der sozialistische Kulturwille, in: Arbeiter-Jugend, 16, 1924, H. 12, S. 335.
- 107 Metallarbeiter-Jugend, 2, 1921, Nr. 8, S. 29.
- 108 Vgl. Gewerkschaften und Jugendbildung, hg. v. Jugendsekretariat des ADGB, Berlin 1923.
- 109 Konferenz zur Besprechung von Fragen der gewerkschaftlichen Jugendarbeit. Abgeh. am 17. und 18. 6. 1921 in Kassel, Berlin 1921, S. 29.
- 110 Vgl. Gewerkschaften und Jugendbildung, a. a. O., S. 7.
- 111 Zentralbildungsausschuß (14. Jahresbericht 1920/21), a. a. O., S. 27.
- 112 Vgl. Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1923/24, S. 61.
- 113 Vgl. Zentralbildungsausschuß (14. Jahresbericht 1920/21), a. a. O., S. 27.
- 114 Vgl. ebd. S. 29, 30.
- 115 Vgl. ebd. S. 29; Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit (15. Jahresbericht 1922/24), in: Sozialdemokratischer Parteitag 1924. Protokoll mit Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1924, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 24.
- 116 Th. Haubach, Der Kinokampf. Ein Dokument deutscher Erneuerung, in: Das Tribunal, 2, 1920/21, S. 6.
- 117 C. Mierendorff, Hätte ich das Kino, a. a. O., S. 51.
- 118 Ebd. S. 18.
- 119 Ebd. S. 19.
- 120 Ebd. S. 21.
- 121 Ebd. S. 41.
- 122 Ebd. S. 44.
- 123 Vgl. K. Lange, Bewegungsphotographie und Kunst, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 15. Bd., 1921, S. 94.
- 124 Y. Goll, Das Kinodram, in: Die neue Schaubühne, 2, 1920, H. 6, S. 142.
- 125 W. Pahl, Bücher über den Film, in: Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 232.
- 126 H. Wachenheim, Filmfragen, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1921, Mai, S. 113.
- 127 Vgl. H. Wachenheim, Filmlust und -leid, a. a. O., S. 478.
- 128 Vgl. H. Wachenheim, Der Film und die Arbeiterjugend, in: Metallarbeiter-Jugend, 4, 1923, Nr. 28, S. 179.
- 129 K. Hermann, Die Ueberwindung des Schundfilms, in: Die Glocke, 8, 1922, H. 29, S. 766.
- 130 Vgl. J. Oehquist, Überwindung des Schundfilms, in: Die Glocke, 8, 1922, H. 32, S. 841.
- 131 Vgl. E. Dörfler, Kino und Gesellschaft, in: Metallarbeiter-Jugend, 4, 1923, Nr. 16, S. 128.
- 132 Die Stellung der Sozialdemokraten zum Lichtspielwesen, in: Volksbildungsarchiv, 9. Bd., 1922, S. 102.
- 133 Vgl. ebd.
- 134 Arbeiter-Jugend, 12, 1920, Nr. 7/8, S. 79.
- 135 Ebd. S. 80.
- 136 Vgl. 27. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1923, Hamburg 1924, S. 84.
- 137 Pädagogische Reform, 43, 1919, Beilage zu Nr. 12, S. 79.
- 138 Vgl. 23. Bericht des Gewerkschaftskartells und 20. Bericht des Arbeitersekretariats von Hamburg-Altona und Umgegend. Geschäftsjahr 1919, ADGB-Ortsausschuß Groß-Hamburg, Hamburg 1920, S. 97.
- 139 Vgl. die Lichtspielanzeigen des HH-Gewerkschaftshauses im Hamburger Echo: "Das Feuer und sein Meister", "Der Unwiderstehliche" (Hamburger Echo, Nr. 247, 31. 5. 1919); "Die Küchen-Juno", "Chrysantheme", "Wenn der Bräutigam mit der Braut" (Hamburger Echo, Nr. 257, 7. 6. 1919).
- 140 Vgl. 27. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 98.
- 141 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 174.
- 142 Vgl. 27. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 99.
- 143 Vgl. 26. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäfts-

- jahr 1922, Hamburg 1923, S. 59.
 144 Vgl. Volksbildungsarchiv, 10. Bd., 1923, S. 38.
 145 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital, a. a. O., S. 34.
 146 Vgl. ebd. S. 35, 36.
 147 H. Siemsen, Die Filmerei, in: Die Weltbühne, 17, 1921, 1. Halbjahr, S. 103.
 148 A. F. Cohn, Vom Film, in: Die Glocke, 8, 1922, H. 27, S. 716.
 149 Fridericus Rex. Potsdamer Kino-Offensive, in: Vorwärts, Nr. 135, 1922, Morgen-Ausgabe.
 150 Vgl. K. Tümmler, Zu den Traditionen des sozialistischen Films in Deutschland, a. a. O., S. 994.
 151 Vgl. F. Gumpert, Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, a. a. O., S. 116.
 152 Vgl. N. Zepler, Kino, in: Sozialistische Monatshefte, 29, 1923, S. 130; Volksbildungsarchiv, 10. Bd. 1923, S. 76.
 153 Vgl. K. Tümmler, Zu den Traditionen des sozialistischen Films in Deutschland, a. a. O., S. 994, 995.
 154 Vgl. H. Wachenheim, Vom Film, in: Holzarbeiter-Frauenblatt, Nr. 3, 1923, S. 12.
 155 H. Wachenheim, Film lust und -leid, a. a. O., S. 479.
 156 A. R. Weimann, Stellung zum Film, in: Der Bildwart, 3, 1925, H. 3, S. 242.
 157 Vgl. N. Zepler, Kino, a. a. O., S. 130.
 158 Die Rote Fahne, 3. 10. 1922.
 159 B. Balázs, Der revolutionäre Film, in: Die Rote Fahne, 10. 10. 1922.
 160 Vgl. E. Hörnle, Der proletarische Film, in: Internationale Presse-Korrespondenz, 3, 1923, Nr. 14, S. 331.
 161 Vgl. W. Münzenberg, Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda, Berlin 1925.
 162 A. Knoll, Der Film als Propagandamittel für den Achtstundentag, in: Gewerkschafts-Zeitung, 34, 1924, Nr. 43, S. 420.
 163 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1924, Berlin 1925, S. 182.
 164 A. Knoll, der Film als Propagandamittel..., a. a. O., S. 420.
 165 Jahrbuch des ADGB 1924, a. a. O., S. 182.
 166 A. Knoll, der Film als Propagandamittel..., a. a. O., S. 420.
 167 Vgl. ebd.
 168 Vgl. Chr. Seifert, Die deutsche Gewerkschaftsbewegung in der Weimarer Republik, in: F. Deppe u. a., Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung, Köln 1977², S. 179.
 169 Vgl. Künstler für den Achtstundentag, in: Holzarbeiter-Zeitung, 32, 1924, Nr. 32, S. 127.
 170 Vgl. A. Knoll, Der Film als Propagandamittel..., a. a. O., S. 420.
 171 Die Glocke, 10, 1924, Nr. 32, S. 1052
 172 Ebd.
 173 "Bolschewismus im Film". Die Treibereien gegen den Film "Schmiede", in: Vorwärts (Berlin), 21. 11. 1924.
 174 Vgl. Holzarbeiter-Zeitung, 32, 1924, Nr. 48, S. 192.
 175 Vgl. "Bolschewismus im Film", a. a. O.,
 176 Vgl. Pressemeldung über "Die Schmiede", in: Vorwärts (Berlin), 4. 11. 1924.
 177 Metallarbeiter-Zeitung, 43, 1925, Nr. 1, S. 4.
 178 Vgl. "Bolschewismus im Film", a. a. O.
 179 Vgl. Metallarbeiter-Zeitung, 43, 1925, Nr. 1, S. 4.
 180 Vgl. Jahresbericht SPD Hamburg 1924/25, S. 87.
 181 Vgl. "Freies Volk" (NB 450), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin, Akte 010, Akte 011.
 182 Vgl. ebd. Akte 014.
 183 Gewerkschafts-Zeitung, 34, 1924, Nr. 46, S. 457.
 184 Vgl. Vorwärts (Berlin), 4. 11. 1924.
 185 Gewerkschafts-Zeitung, 34, 1924, Nr. 46, S. 457.
 186 Vgl. W. Illing, Filmkritik in der sozialistischen Presse, in: Kulturwille, 3, 1926, Nr. 11, S. 213.
 187 Jahrbuch des ADGB 1924, Berlin 1925, S. 182.
 188 Vgl. Fünfundsiebzig Jahre Industriegewerkschaft 1891 bis 1966. Vom Deutschen

- Metallarbeiter-Verband zur Industriegewerkschaft Metall, Frankfurt a. M. 1966, S. 246, 248.
- 189 Vgl. Die Denkschrift des Bundesvorstandes (Sept. 1924) an das Reichswirtschaftsministerium, in: Jahrbuch des ADGB 1924, a. a. O., S. 121ff.
- 190 Ebd. S. 121.
- 191 Ebd. S. 122.
- 192 Ebd.
- 193 Vgl. ebd. S. 123.
- 194 Dr. Wiethoff, Das kulturelle Problem der Arbeitszeit, in: Der Proletarier, 37, 1928, Nr. 16, S. 92; vgl. auch A. Kranold, Das Problem des Achtsturentages, Jena 1925.
- 195 Vgl. K. Zwing, Gewerkschaftswesen. Der Kulturlohn, in: Gewerkschafts-Archiv, 5, 1928, Bd. 8, S. 328.
- 196 Ch. Lütken, Mechanisierung und kultureller Sozialismus, in: Jungsozialistische Blätter, 1, 1922, H. 3, S. 36.
- 197 Vgl. V. Hartig, Wie der Kulturwille entstand, in: Kulturwille, 9, 1932, H. 4/5, S. 59; Kulturwille, 1, 1924, H. 10, S. 186.
- 198 Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 1.
- 199 V. Hartig, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 6.
- 200 V. Hartig, Kulturbewegung im Sozialismus, in: Die Tat, 16, 1924/25, H. 12, S. 887.
- 201 Vgl. V. Hartig, Arbeiter-Kulturwoche in Leipzig, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 6, (Titelseite).
- 202 V. Hartig, Vom Bildungs- und Kulturproblem der Zeit, in: Kulturwille, 3, 1926, H. 5, S. 97.
- 203 V. Hartig, Kulturbewegung im Sozialismus, a. a. O., S. 884f.
- 204 Vgl. Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 1.
- 205 H. Schulz, in: Sozialdemokratischer Parteitag 1925 in Heidelberg. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1925, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 116.
- 206 Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit (15. Jahresbericht 1922/24), a. a. O., S. 25.
- 207 Vgl. Das Bildungswesen (16. Jahresbericht 1924/25), in: Sozialdemokratischer Parteitag 1925 in Heidelberg, a. a. O., S. 52.
- 208 W. F., Erste Arbeiterkulturwoche in Leipzig, in: Die neue Erziehung, 6, 1924, H. 10, S. 616.
- 209 Vgl. R. Weimann, Die sozialistische Kulturbewegung, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 7, S. 110.
- 210 Das Bildungswesen (16. Jahresbericht 1924/25), a. a. O., S. 54.
- 211 Vgl. P. Franken, Vom Werden einer neuen Kultur, Berlin 1930, S. 49; H. Schulz, Forderungen des Tages, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 4, S. 49.
- 212 Vgl. Sozialistischer Kulturbund (Erster Jahresbericht 1926), in: Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926, Hg. v. Parteivorstand der SPD, Berlin o. J. (1927), S. 44.
- 213 Vgl. Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 3, S. 48.
- 214 Vgl. Sozialdemokratischer Parteitag 1927 in Kiel. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1927, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 54; H. Schulz, Forderungen des Tages, a. a. O., S. 49.
- 215 Vgl. Kulturwille, 3, 1926, H. 11, S. 225.
- 216 V. Hartig in: Kulturwille, 3, 1926, H. 5, S. 97.
- 217 A. Siemen, Sozialistischer Kulturbund, in: Sozialistische Monatshefte, 32, 1926, S. 234.
- 218 Vgl. K. Dörr, Der soziale Film, in: Metallarbeiter-Jugend, 6, 1925, Nr. 40, S. 306, 307.
- 219 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 12. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. 2. Bundestag des ADGB, abgeh. in Breslau vom 31. 8. bis 4. 9. 1925, Berlin 1925, S. 55. Der Antrag wurde allerdings wieder zurückgezogen.
- 220 Vgl. Bedeutung und Entwicklung der Arbeiterbildungsbewegung. Bericht über die 2. Internationale Arbeiterbildungskonferenz in Oxford 15.-17. August 1924, Am-

- sterdam 1925, S. 14, 59.
- 221 Vgl. W. Schumann, Filmkritik, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 222.
- 222 H. Siemsen, Die Filmerei, in: Die Weltbühne, 17, 1921, 1. Halbj., S. 102.
- 223 Vgl. W. Schumann, Filmkritik, a. a. O., S. 222.
- 224 Ebd. S. 224.
- 225 Ebd.
- 226 O. Jenssen, Ueber proletarischen Journalismus, in: Kulturwille, 3, 1926, H. 11, S. 210.
- 227 W. Illing, Filmkritik in der sozialistischen Presse, a. a. O., S. 213.
- 228 Vgl. W. Pahl, Kino und Kultur, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 218.
- 229 Vgl. H. A. Förster, Arbeiterbildung und Film, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 219.
- 230 K. Dörr, Der soziale Film, a. a. O., S. 306.
- 231 W. Victor, Film und sozialistische Propaganda, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 222.
- 232 Vgl. E. Fraenkel, Der Film als sozialistische Kunstform, in: Jungsozialistische Blätter, 5, 1926, H. 3, S. 78; Film-Oberprüfstelle Nr. 201, Abweisung des Verbotsantrages für "Freies Volk", abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932, Bd. 2, a. a. O., S. 439-442.
- 233 Vgl. "Freies Volk" (NB 450), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin, Akte 011.
- 234 "Freies Volk" (NB 450), Akte 003.
- 235 Ebd., Akte 004.
- 236 Ebd., Akte 005.
- 237 Ebd., Akte 006.
- 238 Ebd., Akte 007.
- 239 Ebd., Akte 010.
- 240 Ebd., Akte 014.
- 241 Ebd., Akte 013.
- 242 Ebd., Akte 016.
- 243 Ebd., Akte 017.
- 244 Ebd., Akte 018.
- 245 Ebd., Akte 021.
- 246 Ebd., Akte 025.
- 247 Ebd., Akte 028.
- 248 Ebd.
- 249 Ebd., Akte 029.
- 250 Ebd., Akte 031.
- 251 Ebd., Akte 035.
- 252 Ebd., Akte 034.
- 253 Ebd., Akte 051.
- 254 Ebd., Akte 059.
- 255 Ebd., Akte 071.
- 256 Ebd., Akte 074.
- 257 Ebd., Akte 079.
- 258 Ebd., Akte 123.
- 259 Ebd., Akte 129.
- 260 Ebd., Akte 130.
- 261 Vgl. H. Pol, Film am Bußtag, in: Die Weltbühne, 21, 1925, 2. Halbj., S. 812.
- 262 Vgl. Antrag der bayrischen Landesregierung auf Verbot von "Freies Volk", Staatsministerium des Innern, Nr. 2546 b 11, München, 21. Febr. 1926, abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 2, a. a. O., S. 434-438.
- 263 Vgl. Berliner Tageblatt, 27. 4. 1926.
- 264 Vgl. H. Pol, Film am Bußtag, a. a. O., S. 812.
- 265 Gewerkschafts-Zeitung, 36, 1926, Nr. 17, S. 248.
- 266 Vgl. O. M., Film und Volksaufklärung, in: Vorwärts, 28. 5, 1926.
- 267 H. Pol, Film am Bußtag, a. a. O., S. 811-812.
- 268 E. Fraenkel, Der Film als sozialistische Kunstform, a. a. O., S. 79.
- 269 O. M., Film und Volksaufklärung, a. a. O.

- 11, S. 178.
- 313 Vgl. ebd.
- 314 Vgl. R. Seidel, Die Aufgaben der Arbeiter-Kulturkartelle, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 9, S. 132.
- 315 Vgl. Jahresbericht 1925/26, Bezirksverband Berlin der SPD, Berlin 1927, S. 37; F. F. K., Jugendbewegung. Mehr gewerkschaftliche Bildungsarbeit für die Jugendlichen, in: Der Proletarier, 40, 1931, Nr. 5, S. 42, 43.
- 316 P. Franken, Vom Werden einer neuen Kultur, a. a. O., S. 68.
- 317 Vgl. R. Seidel, Die Aufgaben der Arbeiter-Kulturkartelle, a. a. O., S. 129, 132.
- 318 Vgl. ebd. S. 130.
- 319 Vgl. H. Frister, Die Aufgaben der Kulturkartelle in der Praxis, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 6, S. 161.
- 320 Vgl. ADGB Ortsausschuß Berlin, Jahresbericht der Freigewerkschaftlichen Jugendzentrale 1923/24, S. 19.
- 321 W. Sch., Kulturkartell, in: Jahresbericht 1927, Bezirksverband Berlin der SPD, Berlin 1928, S. 50.
- 322 Vgl. F. Fricke, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 6, S. 87.
- 323 Vgl. H. Frister, Zur Methodik der sozialistischen Bildungsarbeit, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 10, S. 156.
- 324 Vgl. R. Weimann, Vom Bildungsausschuß zum Kulturkartell, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 1, S. 6.
- 325 Jahresbericht 1925/26, Bezirksverband Berlin der SPD, Berlin 1927, S. 37ff.
- 326 P. Franken, Vom Werden einer neuen Kultur, a. a. O., S. 49.
- 327 Vgl. V. Hartig, Über die Möglichkeit proletarischer Kunst, in: Jungsozialistische Blätter, 3, 1924, H. 1, S. 3.
- 328 Vgl. H. de Man, Die sozialistische Idee, Jena 1933, S. 20, 21.
- 329 H. de Man, Zur Psychologie des Sozialismus, Jena 1927, S. 182.
- 330 Ebd., S. 183.
- 331 Vgl. H. de Man, Die sozialistische Idee, a. a. O., S. 23.
- 332 Vgl. Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 3.
- 333 V. Hartig, Über die Möglichkeit proletarischer Kunst, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 3.
- 334 V. Hartig, Über die Möglichkeit proletarischer Kunst, in: Jungsozialistische Blätter, 3, 1924, H. 1, S. 6.
- 335 V. Hartig, Über die Möglichkeit proletarischer Kunst, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 1, S. 4.
- 336 F. Wendel, Proletarische Kultur, in: Bücherkreis, 1, 1925, H. 13, S. 3.
- 337 Vgl. M. Deri, Die Kultur des Proletariats, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 7, S. 131.
- 338 W. Goldberg, Kunst und Proletarier, in: Jungsozialistische Blätter, 3, 1924, H. 5, S. 112.
- 339 O. Bauer, Kunst und Proletariat, in: Kulturwille, 1, 1924, H. 4, S. 55.
- 340 Ebd.
- 341 W. Goldberg, Kunst und Proletarier, a. a. O., S. 112.
- 342 M. Deri, Die Kultur des Proletariats, a. a. O., S. 131.
- 343 Ebd.
- 344 E. Graf, Die wissenschaftliche Arbeit des Sozialismus, in: Kulturwille, 1, 1924, Nr. 8, S. 149.
- 345 Ebd.
- 346 R. Seidel, Gibt es eine bürgerliche Kultur?, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 2, S. 18.
- 347 Ebd. S. 19.
- 348 H. de Man, Sozialismus als Kulturbewegung, Berlin 1929, S. 45.
- 349 Vgl. H. de Man, Die sozialistische Idee, a. a. O., S. 14.
- 350 K. Heilbut, Sozialistische Festkultur, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 2, S. 51, 52.
- 351 H. de Man, Sozialismus als Kulturbewegung, a. a. O., S. 19.
- 352 Vgl. A. Siemsen, Erziehung im Gemeinschaftsgeist, Stuttgart 1921.
- 353 Vgl. G. Radbruch, Kulturlehre des Sozialismus. Ideologische Betrachtungen, Ber-

- lin, 1949³, S. 15.
- 354 Ebd. S. 26.
- 355 Ebd.
- 356 Ebd. S. 33.
- 357 Vgl. W. v. der Will, R. Burns, Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik, Frankfurt a. M.-Berlin-Wien 1982, S. 50.
- 358 Vgl. K. Schröder, Ein Wort zur proletarischen Kunst, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 8, S. 232.
- 359 P. Franken, Vom Werden einer neuen Kultur, a. a. O., S. 42.
- 360 A. Siemsen, Politische Kunst und Kunstpolitik, Berlin 1927, S. 46.
- 361 H. de Man, Sozialismus als Kulturbewegung, a. a. O., S. 37.
- 362 O. Rühle, Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte Bd. 1, Berlin 1930, S. 27.
- 363 E. Ollenhauer, Die Bedeutung der Kulturarbeit in der Jugendbewegung für den Sozialismus, in: 2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongress der Sozialistischen Jugend - Internationale in Amsterdam vom 26.-29. 5. 1926, S. 29.
- 364 Vgl. H. Soffner, Die proletarische Jugend, Jena 1929, S. 89, 90.
- 365 F. Kanitz, in: Internationaler Sozialistischer Jugendkongreß in Hamburg vom 24. Mai bis 26. Mai 1923. Die Verhandlungen und Beschlüsse der Tagung, Berlin o. J., S. 49.
- 366 F. Kanitz, in: 2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongress..., a. a. O., S. 32.
- 367 Vgl. F. Kanitz, in: Internationaler Sozialistischer Jugendkongreß..., a. a. O., S. 50.
- 368 Kern, in: 2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongress..., a. a. O., S. 40, 41.
- 369 Vgl. M. Westphal, in: 2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongress..., a. a. O., S. 52.
- 370 M. Westphal, in: Internationaler Sozialistischer Jugendkongreß..., a. a. O., S. 52.
- 371 2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongress..., a. a. O., S. 132.
- 372 P. Franken, Vom Werden einer neuen Kultur, a. a. O., S. 42. 43; vgl. auch A. Kleinberg, Kultur und Arbeiterbewegung, in: Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 1, S. 3.
- 373 H. Iltis, Kultur und Sozialismus, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 10, S. 290.
- 374 Vgl. H. de Man, Zur Psychologie des Sozialismus, Jena 1927, S. 183.
- 375 R. Weimann, Die sozialistische Bildungsarbeit und die Jungsozialisten, in: Jungsozialistische Blätter, 2, 1923, H. 10, S. 202.
- 376 E. Ollenhauer, Die Bedeutung der Kulturarbeit in der Jugendarbeit für den Sozialismus, a. a. O., S. 28, 29.
- 377 A. Stein, Die kulturelle Lage der Arbeiterschaft, a. a. O., S. 13.
- 378 H. Schulz, Forderungen des Tages, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 4, S. 49.
- 379 Vgl. Sozialistischer Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 45.
- 380 Vgl. H. Schulz, Gegen Schund und Schmutz, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 4, S. 49, 50.
- 381 H. Schulz, Forderungen des Tages, a. a. O., S. 51.
- 382 Vgl. H. Schulz, Gegen Schund und Schmutz, a. a. O., S. 51.
- 383 Ebd. S. 52.
- 384 Sozialistischer Kulturbund, Sozialismus und Kultur, a. a. O., S. 45.
- 385 Vgl. Arbeiter-Jugend, 18, 1926, Nr. 12, S. 353.
- 386 Sozialistischer Kulturbund (Erster Jahresbericht 1926), a. a. O., S. 44.
- 387 Vgl. ebd. S. 45.
- 388 Vgl. Arbeiter-Jugend, 18, 1926, Nr. 12, S. 355.
- 389 Vgl. Sozialistischer Kulturbund (Erster Jahresbericht 1926), a. a. O., S. 45.
- 390 Vgl. H. Schulz, Forderungen des Tages, a. a. O., S. 51.
- 391 Vgl. Sozialistischer Kulturbund (Erster Jahresbericht 1926), a. a. O., S. 45.
- 392 Vgl. ebd.
- 393 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, Berlin o. J.,

- S. 199.
- 394 Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 2, S. 37.
- 395 Ebd.
- 396 E. Neumann, Film- und Theaterzensur, in: Kulturwille, 4, 1927, Nr. 5, S. 98.
- 397 A. Eggebrecht, Der Kampf um die Zensur, in: Film-Kurier, Nr. 267, 1926.
- 398 Ebd.
- 399 Vgl. T. Stoos, "Erobert den Film!" oder Prometheus gegen Ufa + Co. Zur Geschichte des proletarischen Films in der Weimarer Republik, in: Wem gehört die Welt, a. a. O., S. 499, 500; H. Kresse, Panzerkreuzer Potemkin, Siegeslauf eines Films, Illustrierte historische Hefte 18, Berlin/O. 1979, S. 15, 16.
- 400 Vgl. S. M. Eisenstein, Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin, hg. v. H.-J. Schlegel, München 1973, S. 202.
- 401 Vgl. Filmprüfstelle Berlin, Kammer II, Prüf-Nr. 12595, Berlin 24. März 1926, Niederschrift Betrifft: Bildstreifen "Das Jahr 1905 (Panzerkreuzer Potemkin)", abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 1, a. a. O., S. 324.
- 402 Vgl. H. Kresse, Panzerkreuzer Potemkin, a. a. O., S. 5.
- 403 A. Schäfer, in: P. B. Schumann, "Vorwärts und nicht vergessen", a. a. O.,
- 404 Titelblatt "Der Film" zum "Panzerkreuzer Potemkin", 11, 1926, Nr. 18,
- 405 Deutsche Zeitung (Berlin), 31, 1926, Nr. 151 b.
- 406 Vgl. H. Kresse, Panzerkreuzer Potemkin, a. a. O., S. 6.
- 407 Vgl. Vorwärts, 14. Juli 1926.
- 408 "Das Volk", zit. nach A. Seehof, Die Filmzensur der Republik, in: Die Weltbühne, 22, 1926, 2. Halbj., S. 155.
- 409 Abgedr. in: Die Rote Fahne, 18. Juli 1926.
- 410 F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1928, H. 5, S. 68.
- 411 H. Pander, Panzerkreuzer Potemkin, in: Der Bildwart, 4, 1926, H. 12, S. 909f.
- 412 Vgl. F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, a. a. O., S. 68.
- 413 E. Krantz, Potemkin-Film, in: Sozialistische Monatshefte, 32, 1926, S. 581.
- 414 F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, a. a. O., S. 69.
- 415 H. Spaemann, Film, Großstadtfilm, in: Sozialistische Monatshefte, 34, 1928, S. 451.
- 416 F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, a. a. O., S. 68.
- 417 E. Krantz, Potemkin-Film, a. a. O., S. 581.
- 418 Vgl. H. W., Von russischer Filmkunst, in: Kulturwille, 4, 1927, Nr. 5, S. 110.
- 419 Ebd.; vgl. auch H. Eisgruber, Film und proletarischer Kulturwille, in: Arbeiter-Jugend, 19, 1927, Nr. 4, S. 85.
- 420 H. W., Von russischer Filmkunst, a. a. O., S. 110.
- 421 F. Rosenfeld, Sozialdemokratische Kinopolitik, in: Der Kampf, 22, 1929, Nr. 4, S. 193; vgl. auch K. H. Döschner, Der Film als Bildungs- und Propagandamittel, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 3, S. 38, 39.
- 422 A. Seehof, Die Filmzensur der Republik, a. a. O., S. 155.
- 423 Vgl. W. Illing, Filmkritik in der sozialistischen Presse, a. a. O., S. 213.
- 424 H. Hieber, Das Proletariat im Film, in: Das Freie Wort, 1, 1929, H. 3, S. 27.
- 425 W. Pahl, Bücher über den Film, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 232.
- 426 Ch. Chaplin, Warum ich lieber Filme mache, in: Arbeiter-Jugend, 19, 1927, Nr. 4, S. 86.
- 427 H. Siemsen, Chaplin, der Politiker, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 228.
- 428 K. Pinthus, Vom deutschen, amerikanischen und schwedischen Film, in: Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 231.
- 429 Ch. Chaplin, Warum ich lieber Filme mache, a. a. O., S. 86.
- 430 H. Siemsen, Chaplin, der Politiker, a. a. O., S. 229.
- 431 Vgl. H. Spaemann, Film, Großstadtfilm, a. a. O., S. 451.
- 432 Vgl. Kulturwille, 3, 1926, Nr. 7, S. 143, 144.
- 433 Ebd. S. 143.
- 434 Ebd. S. 144.
- 435 Vgl. J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 425, 426.
- 436 F. Ziege, Metropolis und wir, in: Kulturwille, 4, 1927, Nr. 6, S. 125.

- 437 A. Eggebrecht, Technik, Arbeit und Wissenschaft der Zukunft. Möglichkeiten eines Zukunftsfilms, in: Kulturwille, 4, 1927, Nr. 6, S. 124.
- 438 Vgl. K. Kreimeier, Das Kino als Ideologiefabrik, a. a. O., S. 30.
- 439 Metallarbeiter-Jugend, 13, 1932, Nr. 9, S. 62.
- 440 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films 1895-1939, a. a. O., S. 59.
- 441 Vgl. T. Stoos, "Erobert den Film!", a. a. O., S. 490.
- 442 H. Hieber, Das Proletariat im Film, a. a. O., S. 26.
- 443 L. Stern, Film, in: Sozialistische Monatshefte, 33, 1927, S. 162.
- 444 Ebd. S. 163.
- 445 Jahrbuch des ADGB 1926, Berlin 1927, S. 191.
- 446 A. Kern, Filme der SPD, in: Kulturwille, 7, 1930, H. 7/8, S. 132.
- 447 Vgl. K. H. Döschner, Der Film als Bildungs- und Propagandamittel, a. a. O., S. 39; H. Eisgruber, Film und proletarischer Kulturwille, a. a. O., S. 86; R. Weimann, Film und Radio, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 12, S. 200.
- 448 H. Siemsen, Arbeiterschaft und Kino. Was geht uns das Kino an? in: Der Klassenkampf, 1, 1927, Nr. 1, S. 24.
- 449 K. H. Döschner, Der Film als Bildungs- und Propagandamittel, a. a. O., S. 38.
- 450 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1926, a. a. O., S. 191, 192; Jahrbuch des ADGB 1927, Berlin 1928, S. 217.
- 451 E. Fraenkel, Der Film als sozialistische Kunstform, a. a. O., S. 78.
- 452 Vgl. H. Siemsen, Was können wir zur Eroberung des Kino tun?, in: Der Klassenkampf, 2, 1928, Nr. 3, S. 82.
- 453 Vgl. Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 1, S. 15.
- 454 Vgl. R. Weimann, Ist eine Organisation der Filmbesucher möglich?, in: Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 11, S. 171.
- 455 Ebd. S. 170.
- 456 Vgl. ebd. S. 172.
- 457 Vgl. K. Franke, Der Film in der Arbeiterbildung mit besonderer Berücksichtigung der Chemnitzer Verhältnisse, in: Der Bildwart, 5, 1927, H. 4/5, S. 277.
- 458 Vgl. H. Eisgruber, Film und proletarischer Kulturwille, a. a. O., S. 86.
- 459 J. Fries, Neue Wege gewerkschaftlicher Propaganda, in: Gewerkschafts-Archiv, 4, 1927, Nr. 1, S. 18.
- 460 Redaktion "Der Klassenkampf", in: Der Klassenkampf, 2, 1928, Nr. 3, S. 81.
- 461 Jahrbuch des ADGB 1928, Berlin 1929, S. 176.
- 462 Vgl. Film und Volk, 1, 1928, H. 1, o. S.
- 463 Ebd.
- 464 F. Höllering, Eroberung des Films, in: Film und Volk, 1, 1928, H. 5, S. 4.
- 465 Ebd.
- 466 H. Mann, Mitteilungen des Volksverbandes für Filmkunst, in: Film und Volk, 1, 1928, H. 2, S. 22.
- 467 Vgl. Film und Volk, 1, 1928, H. 1, o. S.
- 468 Der Klassenkampf, 2, 1928, Nr. 9, S. 286.
- 469 Vorwärts, 10. 11. 1928.
- 470 H. Spaemann, Film, Großstadtfilm, a. a. O., S. 453.
- 471 B., Der betrogene Heinrich Mann, in: Hamburger Echo, Nr. 326, 24. 11. 1928.
- 472 R. Weimann, Ist eine Organisation der Filmbesucher möglich?, a. a. O., S. 170.
- 473 Vgl. Volks-Film-Verband, Berlin, Protokoll der 1. Reichskonferenz vom 30. April 1928 in Erfurt, abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 2, a. a. O., S. 253.
- 474 Vgl. ebd. S. 254; vgl. auch Hamburger Lehrerzeitung, 8, 1929, Nr. 3, S. 63.
- 475 H. Siemsen, Volksverband für Filmkunst, in: Die Weltbühne, 24, 1928, S. 477, 478.
- 476 Vgl. Volks-Film-Verband, Berlin, Protokoll der 1. Reichskonferenz..., a. a. O., S. 251.
- 477 Vgl. R. Weber, Der Volksfilmverband. Von einer bürgerlichen Bündnisorganisation zur proletarischen Kulturorganisation, in: Film und Volk, Organ des Volksfilmverbandes, Reprint 1975, Köln 1975, S. 15.
- 478 Vgl. Film und Volk, 2, 1929, H. 3, S. 14, 15.
- 479 Vgl. Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 9, S. 128.

- 480 Gewerkschafts-Zeitung, 37, 1927, Nr. 34, S. 483.
- 481 Vgl. Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 9, S. 128.
- 482 K. Franke, Vom Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, in: Der Bildwart, 5, 1927, H. 11, S. 740.
- 483 H. Frister, Zur Methodik der sozialistischen Bildungsarbeit, a. a. O., S. 154.
- 484 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, S. 204; Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1929, S. 213; Monatliche Mitteilungen des Film- und Lichtbilddienstes, 2, 1930, Febr.-März, S. 2-6.
- 485 Vgl. Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, 16. Jahresbericht, in: Sozialdemokratischer Parteitag 1925 in Heidelberg. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1925, S. 53; Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, S. 204; Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 5, S. 70.
- 486 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, S. 213.
- 487 H. Frister, Gewerkschaftliche Bildungsarbeit in kleinen und mittleren Orten, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 2, S. 54.
- 488 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, Hg. v. Vorstand der SPD, Berlin 1929, S. 172.
- 489 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 204.
- 490 Vgl. K. Franke, Vom Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, a. a. O., S. 740.
- 491 Vgl. Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 1, S. 15.
- 492 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926, a. a. O., S. 51.
- 493 Bericht des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit, Die Bildungsarbeit im Jahre 1926, in: Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 5, S. 70.
- 494 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 204.
- 495 Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 5, S. 78.
- 496 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1927, Berlin 1928, S. 217.
- 497 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 205.
- 498 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, a. a. O., S. 174.
- 499 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, Hg. v. Vorstand der SPD, Berlin 1930, S. 213.
- 500 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, a. a. O., S. 174.
- 501 Vgl. ebd. S. 175.
- 502 A. Kern, Filme der SPD, a. a. O., S. 132.
- 503 Tr. Wiechert, Aufstieg. Ein proletarischer Film, in: Jungsozialistische Blätter, 9, 1930, H. 4, S. 122.
- 504 H. Soffner, Sozialistische Filmkritik oder sozialistische Filmproduktion?, a. a. O., S. 131.
- 505 J. Fries, Neue Wege gewerkschaftlicher Propaganda, a. a. O., S. 18.
- 506 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, a. a. O., S. 174.
- 507 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 213.
- 508 Ebd. S. 212.
- 509 Vgl. T. Stoops, "Erobert den Film!...", a. a. O., S. 510.
- 510 Volksbildungsarchiv, Bd. 8, 1921, S. 100.
- 511 Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 8, S. 125.
- 512 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 205.
- 513 A. Zimmermann, Das Kino im Dienste der Arbeiterbewegung, in: Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 10, S. 158.
- 514 H. Reinowski, Das Kino im Dienste der modernen Arbeiterbewegung, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 12, S. 367.
- 515 Vgl. ebd. S. 367, 368.
- 516 Ebd. S. 369.
- 517 Ebd. S. 368.
- 518 Braunschweigische Landeszeitung, zit. nach H. Reinowski, Das Kino im Dien-

- ste..., a. a. O., S. 369.
- 519 H. Reinowski, Das Kino im Dienste..., a. a. O., S. 367, 368.
- 520 F. Rosenfeld, Schluß mit der Aschenbrödelrolle, in: Hamburger Echo, Nr. 178, 29. 6. 1929.
- 521 R. Weimann, Unsere künstlerische Bildungsarbeit, in: Arbeiterbildung, 2, 1927, H. 10, S. 148.
- 522 Vgl. Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 5, S. 69.
- 523 F. Rosenfeld, Schluß mit der Aschenbrödelrolle, a. a. O.
- 524 Ebd.
- 525 Ebd.
- 526 Max Westphal, Handbuch für sozialistische Jugendarbeit, Berlin 1928, S. 94.
- 527 Kulturwille, 6, 1929, H. 9, S. 172.
- 528 Ebd.
- 529 Ebd.
- 530 Sozialistische Monatshefte, 33, 1927, S. 71.
- 531 Vgl. 28. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1924, Hamburg 1925, S. 90.
- 532 Vgl. 30. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1926, Hamburg 1927, S. 129.
- 533 Vgl. H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 150, 151.
- 534 Vgl. 30. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. a. a. O., S. 129.
- 535 Vgl. ebd. S. 118.
- 536 Vgl. K. Markert (Hamburg), Bildungsarbeit durch örtliche Jugend-Kartelle, in: Jugend-Führer, Nr. 4, 1926, S. 31.
- 537 H. M. Popert, Hamburg und der Schundkampf Bd. 2, a. a. O., S. 174.
- 538 Vgl. Mitteilungsblatt für Jugendführer, 3, 1931, Nr. 4 (22), S. 7.
- 539 Vgl. 30. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 118; 32. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, Geschäftsjahr 1928, Hamburg 1929, S. 55, 56.
- 540 31. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1927, Hamburg 1928, S. 75, 76.
- 541 30. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 109, 110.
- 542 33. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1929, Hamburg 1930, S. 76.
- 543 Vgl. 34. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1930, Hamburg 1931, S. 65.
- 544 Vgl. Jahresbericht der Landesorganisation über die Geschäftsjahre 1924/25. Sozialdemokratischer Verein für das Hamb. Staatsgebiet, Hamburg 1925, S. 88; Bericht der Landesorganisation über die Geschäftszeit vom 1. April 1925 bis 31. Dez. 1926, Sozialdemokratischer Verein für das Hamb. Staatsgebiet, Hamburg 1926, S. 120; Bericht der Landesorganisation über die Geschäftsjahre 1927 und 1928, Sozialdemokratischer Verein für das Hamb. Staatsgebiet, Hamburg 1929, S. 186; Hamburger Echo, Nr. 330, 28. 11. 1928; K. Hagemann, Frauen in der Hamburger SPD der Weimarer Republik - Anspruch und Wirklichkeit sozialdemokratischer Frauenpolitik, in: A. Herzog u. a., Arbeiter in Hamburg, a. a. O., S. 447.
- 545 Vgl. 31. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 100; 32. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 71.
- 546 31. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 100.
- 547 33. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 85.
- 548 Vgl. 34. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, a. a. O., S. 94.
- 549 Vgl. ebd. S. 65.
- 550 Vgl. Die freie Gewerkschaft. Offizielles Mitteilungsblatt des ADGB Ortsausschuß Groß-Hamburg, 1931-1933.
- 551 Vgl. Jahresbericht des Vorstandes und Sekretariats des Sozialdemokratischen

- Vereins Groß-Leipzig der SPD 1924/25, o. O., 1926, S. 19.
- 552 Vgl. Jahresbericht des Vorstandes und Sekretariats des Sozialdemokratischen Vereins Groß-Leipzig der SPD 1926, o. O., 1927, S. 25; Jahresbericht..., Groß-Leipzig der SPD 1924/25, a. a. O., S. 19.
- 553 Vgl. Jahresbericht des Vorstandes und Sekretariats des Sozialdemokratischen Vereins Groß-Leipzig der SPD 1927, o. O., 1928, S. 12.
- 554 Vgl. F. Franke, Der Film in der Arbeiterbildung..., a. a. O., S. 274.
- 555 Vgl. Jahresbericht des Vorstandes und Sekretariats des Sozialdemokratischen Vereins Groß-Leipzig der SPD 1928, o. O., 1929, S. 16.
- 556 Vgl. Die Leipziger Gewerkschaftsbewegung 1929, S. 16.
- 557 Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1923/24, S. 62.
- 558 Vgl. Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1925, S. 51, 52.
- 559 Vgl. Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1927, S. 81; Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1928, S. 113.
- 560 Vgl. Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1928, S. 113; Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1929, S. 119.
- 561 Vgl. Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1927, S. 81.
- 562 Vgl. Jahrbuch 1922/23 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1924, S. 118, 119.
- 563 Vgl. Fünf Jahre Holzarbeiter-Jugend, 1927, S. 16; Gewerkschaftsarchiv, 3, 1926, Nr. 4, S. 209.
- 564 Vgl. F. O., Filmabende und Lichtbildervorträge, in: Holzarbeiter-Zeitung, 38, 1930, Nr. 48, S. 380.
- 565 Vgl. Fünf Jahre Holzarbeiter-Jugend, 1927, S. 17.
- 566 F. O., Filmabende und Lichtbildervorträge, a. a. O., S. 380.
- 567 Vgl. Holzarbeiter-Zeitung, 32, 1924, Nr. 32, S. 127; R. Timm, Filme als Mittel gewerkschaftlicher Werbe- und Bildungsarbeit, in: Gewerkschafts-Zeitung, 38, 1928, Nr. 20, S. 318-320.
- 568 Vgl. Jahrbuch 1928 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1929, S. 138-140; das Verzeichnis wurde 1930 in einer zweiten, aktualisierten Auflage neu herausgebracht, vgl. Jahrbuch 1930 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1931, S. 98, 99.
- 569 Vgl. Jahrbuch 1924 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1925, S. 92.
- 570 Vgl. Jahrbuch 1926 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1927, S. 89.
- 571 R. Timm, Filme als Mittel gewerkschaftlicher Werbe- und Bildungsarbeit, a. a. O., S. 319.
- 572 Vgl. Protokoll des 14. Verbandstages des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes 1925, S. 121f.
- 573 Gewerkschaftspropaganda und Kulturarbeit. Bulletin der Agitpropabteilung der RGI, Hg.: Vollzugsbüro der Roten Gewerkschafts-Internationale, 1, 1929, Nr. 3, S. 25.
- 574 Jahrbuch 1928 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1929, S. 138, 139.
- 575 Ebd. S. 139.
- 576 Vgl. Jahrbuch 1929 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1930, S. 121f.
- 577 Vgl. zur Verleihstatistik-Auswertung die Jahrbücher des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes 1925-1931.
- 578 Jahrbuch 1931 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1932, S. 118.
- 579 Vgl. ebd.
- 580 Vgl. Jahrbuch 1930 des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, Berlin 1931, S. 124.
- 581 Vgl. Deutscher Metallarbeiter-Verband (fortan abgek. als DMV), Jahr- und Handbuch 1927, S. 155; DMV, Jahr- und Handbuch 1928, S. 346; DMV, Jahr- und Handbuch 1929, S. 346.
- 582 Vgl. DMV, Jahr- und Handbuch 1927, S. 156.
- 583 Vgl. DMV, Jahr- und Handbuch 1926, S. 109.
- 584 Vgl. DMV, Jahr- und Handbuch 1928, S. 348; DMV, Jahr- und Handbuch 1927, S. 156.
- 585 Vgl. DMV, Jahr- und Handbuch 1927, S. 156, 157.
- 586 Vgl. DMV, Jahr- und Handbuch 1929, S. 347.
- 587 Vgl. Bericht der Freigewerkschaftlichen Jugendzentrale. Ortsausschuß Berlin

- des ADGB, Berichtsjahr 1925, Berlin 1926, S. 30; Freie Gewerkschafts-Jugend Berlin, Mitteilungsblatt, 3, 1925, bis 11, 1933.
- 588 Vgl. Metallarbeiter-Jugend, 7, 1926, Nr. 50, S. 399; Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 18, S. 143.
- 589 Chr. Gärtner, Der Film als unser Werbemittel, in: Metallarbeiter-Jugend, 7, 1926, Nr. 2, S. 14.
- 590 Ebd.
- 591 Metallarbeiter-Jugend, 7, 1926, Nr. 7, S. 54.
- 592 Vgl. ebd.
- 593 Chr. Gärtner, Der Film als unser Werbemittel, a. a. O., S. 14.
- 594 Vgl. Metallarbeiter-Jugend, 7, 1926, Nr. 19, S. 151.
- 595 Vgl. zur Statistikauswertung die Jahr- und Handbücher des DMV von 1924-1931.
- 596 Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 28, S. 222.
- 597 Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 3, S. 18.
- 598 Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 28, S. 222.
- 599 Ebd.
- 600 Vgl. H. Hellwig, Kultur- und Bildungsarbeit im Deutschen Metallarbeiterverband, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 5, 1929, H. 3, S. 97.
- 601 E. Hinze, in: W. Bauernfeind u. a., Große Politik und Alltagsleben. Meine Heimatstadt Berlin 1900-1945, 4 Toncassetten und Begleitbuch, Frankfurt a. M., o. J., Cassette 2.
- 602 Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 28, S. 222.
- 603 So wurden z. B. beim Deutschen Verkehrsbund 1930 135 Filmveranstaltungen und 369 Lichtbildvorträge durchgeführt, vgl. Jahrbuch 1930, hg. v. Vorstand des Gesamtverbandes der Arbeitnehmer der öffentlichen Betriebe und des Personen- und Warenverkehrs, Berlin 1931, S. 114. Auch beim Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker stand das Lichtbild im Vordergrund, vgl. Verband der Deutschen Buchdrucker, Jahresbericht 1931, S. 96.
- 604 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 40, 1930, Nr. 13, S. 196-199.
- 605 J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 414.
- 606 R. Flaherty, zit. nach J. Toeplitz, Geschichte des Films 1895-1928, a. a. O., S. 415.
- 607 Vgl. U. Gregor, E. Patalas, Geschichte des Films 1895-1939, a. a. O., S. 122.
- 608 afc, Nanuk, der Eskimo, in: Die Glocke, 9, 1924, H. 47, S. 1208.
- 609 Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 2, S. 44.
- 610 Vgl. ebd. S. 44, 45.
- 611 Vgl. C. Biging, Sturm über Asien, in: Arbeiter-Jugend, 21, 1929, Nr. 3, S. 68f; C. Biging, Weite Welt im Film, in: Arbeiter-Jugend, 21, 1929, Nr. 9, S. 213; Hamburger Echo, Nr. 12, 12. 6. 1929.
- 612 F. Rosenfeld, Der neutrale Kulturfilm, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 6, S. 164.
- 613 Ebd. S. 165.
- 614 Ebd.
- 615 Ebd. S. 166.
- 616 Vgl. G. Fuchs, Der Filmroman eines Sozialisten, in: Kulturwille, 8, 1931, Nr. 1, S. 4.
- 617 S. W. Fischer, Kulturfilm und Arbeiterbildung, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 12, S. 3.
- 618 R. Weimann, Film und Radio, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 12, S. 200.
- 619 Vgl. R. Weimann, Stellung zum Film, in: Der Bildwart, 3, 1925, H. 3, S. 241.
- 620 Vgl. K. Franke, Der Film in der Arbeiterbildung..., a. a. O., S. 271, 273.
- 621 Vgl. ADGB Ausschußprotokolle. 2. Geschäftsperiode 1922-1925, Protokoll der 2. Sitzung des Ausschusses des ADGB, Vierter Sitzungstag 1. Okt. 1922, S. 47.
- 622 Vgl. ADGB Ausschußprotokolle..., Dritter Sitzungstag 29. Jan. 1925, S. 20.
- 623 Vgl. ebd. S. 20, 21.
- 624 Vgl. ebd. S. 21.
- 625 Tarnow, in: ADGB Ausschußprotokolle..., a. a. O., S. 21.
- 626 Thomas, in: ADGB Ausschußprotokolle..., a. a. O., S. 22.
- 627 Vgl. ADGB Ausschußprotokolle..., a. a. O., S. 22, 23.

- 628 Vgl. ebd. S. 23.
 629 Vgl. F. Fricke, Bildungsbestrebungen (freier Gewerkschaften), a. a. O., S. 247.
 630 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1927, a. a. O., S. 214.
 631 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 13. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. 3. Bundestag des ADGB in Hamburg vom 3. bis 7. Sept. 1928, Berlin 1928, S. 26; Jahrbuch des ADGB 1927, a. a. O., S. 214.
 632 Vgl. Protokoll der Verhandlungen des 13. Kongresses..., a. a. O., S. 23.
 633 Ebd. S. 26.
 634 F. Fricke, Der Gewerkschaftskongress und die Bildungsaufgaben der Gewerkschaften, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 3, 1927, S. 145.
 635 Ebd. S. 142.
 636 Ebd. S. 141.
 637 E. Graf, Das Bildungswesen der Gewerkschaften, in: Kulturwille, 5, 1928, Nr. 9, S. 163.
 638 Ebd.
 639 Vgl. O. Jenssen, 10 Jahre Tinz. Zur Praxis der Arbeiterbildung, in: Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik, 7, 1930, S. 302.
 640 A. Braunthal, Die Heimvolkshochschule Tinz, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 1, 1925, S. 12.
 641 O. Jenssen, 10 Jahre Tinz, a. a. O., S. 309.
 642 Vgl. A. Braunthal, Die Heimvolkshochschule Tinz, a. a. O., S. 13.
 643 Vgl. O. Jenssen, 10 Jahre Tinz, a. a. O., S. 307.
 644 A. Braunthal, in: Die Heimvolkshochschule Schloß Tinz, Gera, o.J., S. 26
 645 A. Braunthal, Die Heimvolkshochschule Tinz, a. a. O., S. 12.
 646 O. Jenssen, 10 Jahre Tinz, a. a. O., S. 305.
 647 Vgl. O. Greiner, Heimvolkshochschule Tinz, in: Deutsche Schulversuche, a. a. O., S. 427.
 648 Vgl. O. Jenssen, 10 Jahre Tinz, a. a. O., S. 308.
 649 Vgl. F. Fricke, 10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit in Berlin. Die Berliner Gewerkschaftsschule, Berlin 1932, S. 99.
 650 Vgl. F. Fricke, Der Abendkursus. Seine Stellung in der Arbeiterbildung und seine Möglichkeiten, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 1, 1925, S. 64.
 651 Vgl. F. Fricke, 10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit..., a. a. O., S. 105.
 652 Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 1, 1925, S. 7.
 653 Vgl. Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 7, 1931, S. 101.
 654 Vgl. ebd. S. 103, 104.
 655 F. Fricke, Der Abendkursus, a. a. O., S. 64.
 656 Vgl. ebd. S. 65.
 657 Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 7, 1931, S. 108, 109.
 658 F. Fricke, 10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit, a. a. O., S. 12.
 659 V. Hartig, Gewerkschaftliche Funktionärbildung, in: Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 4, S. 54.
 660 V. Hartig, 3 Jahre Funktionärskurse im Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 5, 1929, S. 57.
 661 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1927, Berlin 1928, S. 216.
 662 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1929, Berlin 1930, S. 267.
 663 E. Weitsch, Die Frage der Lehrmittel in der Volkshochschule, in: Freie Volksbildung, 4, 1929, H. 3, S. 182, 183.
 664 Vgl. ebd. S. 164.
 665 Vgl. ebd. S. 180.
 666 Vgl. R. Woldt, Wirtschaftliche Schulungsarbeit und gesellschaftliches Führertum, Leipzig 1921, S. 98; Tr., Ein Beitrag zur Werbearbeit, in: Jugend-Führer, Nr. 5, 1926, S. 39.
 667 Die Rote Fahne, 11. 6. 1922.
 668 Vgl. 35. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1931, Hamburg 1932, S. 37.
 669 Vgl. S. W. Fischer, Kulturfilm und Arbeiterbildung, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 12, S. 3.

- 670 Vgl. O. Ehrlich, Das werbende Foto. Ein neues pädagogisches Hilfsmittel, in: Das Neue Bild, 2, 1931, S. 5.
- 671 Vgl. Geschäftsbericht 1928, Verband der Gewerbe- und Staatsarbeiter, S. 240, 241.
- 672 Ebd.
- 673 Ebd.
- 674 Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 2, S. 62.
- 675 Hamburger Echo, Nr. 33, 2. 2. 1929.
- 676 Ebd.
- 677 Sozialistische Monatshefte, 34, 1928, S. 1105.
- 678 Vgl. Aufwärts, 1, 1930, Nr. 7, S. 4.
- 679 Vgl. Jahrbuch der christlichen Gewerkschaften 1928, Bericht über das Jahr 1927, Berlin o. J., S. 136, 137.
- 680 Vgl. Jahrbuch der christlichen Gewerkschaften 1929, Bericht über das Jahr 1928, Berlin o. J., S. 216.
- 681 Vgl. Jahrbuch der christlichen Gewerkschaften 1930, Bericht über das Jahr 1929, Berlin o. J., S. 168.
- 682 Vgl. Die Arbeit des GDA im Jahre 1928. Bericht des Gewerkschaftsbundes der Angestellten über das Arbeitsjahr 1928 erstattet vom Bundesvorstand, Berlin 1929, S. 96.
- 683 Vgl. Die Arbeit des GDA im Jahre 1929. Bericht des Gewerkschaftsbundes der Angestellten über das Arbeitsjahr 1929 erstattet vom Bundesvorstand, Berlin 1930, S. 317.
- 684 Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928. Eine Zusammenstellung der Wahlarbeit, hg. v. Parteivorstand der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, S. 42.
- 685 Vgl. W. Schumann, Gedanken über Werbung, in: Kulturwille, 5, 1928, Nr. 5, S. 85.
- 686 Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a. a. O., S. 5.
- 687 P. Kampfmeyer, Agitation und Politik, in: Sozialistische Monatshefte, 34, 1928, S. 467.
- 688 Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a. a. O., S. 6.
- 689 E. Busch, Seifenlied (Arendt/Stranzky), auf: E. Busch, Lieder der Arbeiterklasse 1, 1917-1933, Schallplatte (Pläne), Dortmund, o. J.
- 690 Vgl. W. Schumann, Gedanken über Werbung, a. a. O., S. 87.
- 691 Kulturwille, 2, 1925, H. 11, S. 221.
- 692 A. Siemsen, Politische Kunst und Kunstpolitik (Jungsozialistische Schriftenreihe), Berlin 1927, S. 43.
- 693 Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a. a. O., S. 5.
- 694 Ebd.
- 695 Ebd. S. 42.
- 696 Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 5, S. 77.
- 697 Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a. a. O., S. 43; Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, a. a. O., S. 175.
- 698 Vgl. Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a. a. O., S. 43, 44.
- 699 Ebd.
- 700 Vgl. Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 7, S. 218, 219.
- 701 Vgl. Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Mai-Juli, S. 8.
- 702 Vgl. J. Päckert, Vom Wert des Films für die Parteibewegung, in: Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, April, S. 1.
- 703 Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Mai-Juli, S. 11.
- 704 J. Päckert, Vom Wert des Films für die Parteibewegung, a. a. O., S. 2.
- 705 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 39, 1929, Nr. 12, S. 188.
- 706 Vgl. R. Timm, Von Film und Lichtbild, in: Gewerkschafts-Zeitung, 39, 1929, Nr. 34, S. 558.
- 707 Ebd.
- 708 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1928, a. a. O., S. 177.
- 709 R. Timm, Von Film und Lichtbild, a. a. O., S. 558, 559.

- 710 Ebd.
- 711 Vgl. H.-M. Bock, "Brüder zum Licht". Kino, Film und Arbeiterbewegung, in: Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg, Vorwärts - und nicht vergessen, a. a. O., S. 308.
- 712 Werbeblatt "Brüder", abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 2, S. 446.
- 713 Zwischentitel im Film "Brüder".
- 714 A. Kummernuss war 1929 junger Hafenarbeiter-Funktionär, später (in den 50er Jahren) Vorsitzender der ÖTV.
- 715 Abgedr. in: Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik, Materialien zur Filmgeschichte 7, hg. v. d. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) und den Freunden der Deutschen Kinemathek e. V., Berlin/W. 1977, S. 114, 115.
- 716 Deutscher Verkehrsbund, Jahrbuch 1929, Berlin 1930, S. 144.
- 717 Hamburger Echo, 29. 4. 1929.
- 718 Ebd.
- 719 Hamburger Echo, Nr. 116, 27. 4. 1929; vgl. auch A. Kern, Filme der SPD, a. a. O., S. 132.
- 720 Leipziger Volkszeitung, 36, 19. 11. 1929, Nr. 269; vgl. auch Hamburger Echo, Nr. 33, 2. 2. 1929.
- 721 Vgl. Hamburger Echo, Nr. 122, 4. 5. 1929.
- 722 Der Hamburgische Korrespondent, zit. nach G. Roscher, "Ein Hochbäumchen macht noch lange keinen Eisenstein", in: Kultur für alle, Sept. 1979, S. 20.
- 723 Vgl. Das Neue Bild, 1, 1930, Okt., S. 3.
- 724 Vgl. Deutscher Verkehrsbund, Jahrbuch 1930, Berlin 1931, S. 113.
- 725 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 213.
- 726 Vgl. H.-M. Bock, "Brüder zum Licht", a. a. O., S. 309.
- 727 Vgl. Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 4, S. 1.
- 728 Aufwärts, 1, 1930, Nr. 2, S. 3.
- 729 Ebd.
- 730 G. Rocke, Der Film des Proletariats, in: Das Freie Wort, 2, 1930, H. 4, S. 25.
- 731 Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 4, S. 1.
- 732 Ebd.
- 733 Ebd.
- 734 Vgl. Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 11, S. 2.
- 735 Ebd.
- 736 A. Maier, Eine mustergültige Vorführung, in: Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 28, S. 248.
- 737 Vgl. Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 10, S. 2, 3.
- 738 Volkswille, 17. 12. 1929, zit. nach: Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 10, S. 2, 3.
- 739 Vossische Zeitung Berlin, 24. 12. 1929, Nr. 306, zit. nach: Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 10, S. 2, 3.
- 740 Filmjournal Berlin, 29. 12. 1929, zit. nach: Der Proletarier, 39, 1930, Nr. 10, S. 2, 3.
- 741 Aufwärts, 1, 1930, Nr. 2, S. 3.
- 742 Vgl. T. Wiechert, Aufstieg, ein proletarischer Film, a. a. O., S. 122.
- 743 Ebd. S. 123.
- 744 Ebd.
- 745 G. R., "Freundschaft". Der Jugendfilm des Fabrikarbeiterverbandes, in: Der Proletarier, 40, 1931, Nr. 37, S. 248.
- 746 Das Neue Bild, 2, 1931, H. 12, S. 4; vgl. auch: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 9, S. 275.
- 747 F. Fechenbach, zit. nach: Der Proletarier, 40, 1931, Nr. 37, S. 248.
- 748 Neben dem Verkehrsverbund und dem Fabrikarbeiterverband stellte auch der Verband der graphischen Hilfsarbeiter, Ortsverwaltung Berlin, einen eigenen Gewerkschaftsfilm her, der die Geschichte der Berliner Hilfsarbeiterorganisationen und das Wirken des Verbandes für die wirtschaftlichen und sozialen Interessen der Berufsangehörigen aufzeigte.
Der Film wurde ohne Manuskript hergestellt unter der Leitung von Gustav Groh-

mann. Die Filmaufnahmen stellte die Vogel-Film-Gesellschaft her. Der "Aufwärts" schrieb über den Film, der den Titel "Ein wertvoll Gut" trug: "Er beginnt mit einer Darstellung der sozialen Situation des Buchdruckhilfs-personals. Ende der 80er Jahre. Niedrige, schlechte Löhne, Lohndrückerei, Schmiergeldwesen bei der Stellenvermittlung, die durch private Unternehmen betrieben wurde, die Gründungsversammlungen der weiblichen und männlichen Kollegen werden gezeigt, die sich anfänglich in verschiedenen Verbänden zusammenfanden.

Die Wirkung der Organisation, der erste Streik.

Sehr interessant und photographisch besonders gelungen sind die Bilder aus den Betrieben, die die Technik des Berufes und ihre Eigenarten darstellen. Dasselbe ist zu sagen von den Bilderfolgen, die die Buchdrucker-Ortskrankenkasse, ihre Heil institute, Laboratorien und Erholungsheime zeigen. Sehr hübsch sind auch einige Trickaufnahmen. (...)

Die Gewerkschaften sollten mehr als bisher in ihrer Propaganda die neuesten technischen Mittel wie hier den Film in Anspruch nehmen. Vielleicht eine teure Agitation, aber sicherlich sehr erfolgreich. Das gute Beispiel der Berliner Hilfsarbeiter sollte Nachahmung finden." (Aufwärts, 1, 1930, Nr. 7, S. 4). Jahrbuch des ADGB 1929, Berlin 1930, S. 266.

- 749 Ebd.
- 750 Ebd.
- 751 Vgl. Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 9.
- 752 Vgl. ebd. S. 3.
- 753 Vgl. H. Schulz, Film und Funk, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 10, S. 295, 296.
- 754 H. Schulz, Film und Funk in ihrer Bedeutung für die Arbeiterschaft, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 11.
- 755 Ebd. S. 9.
- 756 S. Marck, Die kulturelle Aufgabe des Rundfunks, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 48, 49.
- 757 Vgl. S. Nestriepke, Die technischen und kulturellen Möglichkeiten des Films, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 18.
- 758 Ebd. S. 20.
- 759 Ebd. S. 20, 21.
- 760 Ebd. S. 24.
- 761 Ebd. S. 16.
- 762 Ebd. S. 26.
- 763 Ebd. S. 28.
- 764 K. Baake, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 38.
- 765 A. Knoll, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 38.
- 766 Ebd.
- 767 H. Schulz, Film und Funk, a. a. O., S. 294, 295.
- 768 H. Wiegand, Sozialistischer Kulturtag. Film, Funk, Musik, in: Kulturwille, 6, 1929, Nr. 11, S. 220.
- 769 Film und Volk, 2, 1929, H. 9/10, S. 4, 16.
- 770 Hamburger Echo, Nr. 270, 30. 9. 1929.
- 771 H. Schulz, Film und Funk, a. a. O., S. 294; vgl. auch: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 11, S. 344.
- 772 Vgl. Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 11, S. 344.
- 773 Vgl. Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 7, S. 207.
- 774 Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, hg. v. Vorstand der SPD, o. O. 1931, S. 250.
- 775 Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 7, S. 208.
- 776 Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 244, 245.
- 777 Vgl. H. Soffner, Sozialistische Filmkritik oder sozialistische Filmproduktion?, a. a. O., S. 131, 132.
- 778 E. W. Chemnitz, Ran an den Film, in: Metallarbeiter-Zeitung, 48, 1930, Nr. 10, S. 78.
- 779 Vgl. Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Febr.-März, S. 6, 7.

- 780 E. W. Chemnitz, Ran an den Film, a. a. O., S. 78.
 781 Ebd.
 782 Vgl. G. Rocke, Der Film des Proletariats, a. a. O., S. 23-26.
 783 H. Berg, Zur Soziologie des Films, in: Bücherkreis, 7, 1931, H. 1, S. 48.
 784 G. Rocke, Der Film des Proletariats, a. a. O., S. 25.
 785 Ebd.
 786 Ebd. S. 25, 26.
 787 Protokoll. Sozialdemokratischer Parteitag Magdeburg 1929, vom 26. bis 31. Mai in der Stadthalle, Berlin 1929, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 45, 46.
 788 Ebd.
 789 K. Ludwig, Eigene Filmproduktion?, in: Das Freie Wort, 2, 1930, H. 4, S. 28.
 790 H. Reinowsky, Das Kino im Dienste der modernen Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 368.
 791 Vgl. Sozialdemokratischer Parteitag 1927 in Kiel. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1927, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974, S. 42.
 792 Vgl. P. Ufermann, Das Haus der Arbeiterpresse auf der Pressa, in: Gewerkschafts-Zeitung, 38, 1928, Nr. 25, S. 389.
 793 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 205.
 794 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, a. a. O., S. 172; Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 210; Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 245.
 795 F. Rosenfeld, Sozialdemokratische Kinopolitik, in: Der Kampf, 22, 1929, Nr. 4, S. 194; vgl. auch: W. Pese, Kino und Arbeiterschaft, in: Jungsozialistische Blätter, 9, 1930, H. 2, S. 58.
 796 Vgl. F. Rosenfeld, Sozialdemokratische Kinopolitik, a. a. O., S. 194.
 797 W. Pese, Kino und Arbeiterschaft, a. a. O., S. 58.
 798 W. Ludwig, Eigene Arbeiterkinos!, in: Das Freie Wort, 3, 1931, H. 46, S. 11.
 799 G. Schubert, Arbeiterschaft und Film, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 4, S. 2.
 800 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 9, S. 15.
 801 Vgl. W. Ludwig, Eigene Arbeiterkinos!, a. a. O., S. 11, 12.
 802 Vgl. W. Sabbath, Zu den eigenen Kinos, in: Das Freie Wort, 3, 1931, H. 48, S. 28.
 803 Vgl. M. M. Harder, Das Kino im Dienste der österreichischen Arbeiterbewegung, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 1, S. 24.
 804 Vgl. J. Weidenholzer, Auf dem Weg zum 'Neuen Menschen', a. a. O., S. 212.
 805 M. M. Harder, Das Kino im Dienste der österreichischen Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 24, 25.
 806 F. Rosenfeld, Sozialdemokratische Kinopolitik, a. a. O., S. 195.
 807 Ebd. S. 196.
 808 M. M. Harder, Das Kino im Dienste der österreichischen Arbeiterbewegung, a. a. O., S. 25.
 Zur Filmarbeit der österreichischen Arbeiterbewegung vgl. auch: F. Grafl, "Hinein in die Kinos!" Ein Beitrag zur Aufarbeitung der österreichischen Arbeiterfilmbewegung 1918-1934, in: F. Kadrnoska (Hg.), Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien, München und Zürich 1981, S. 69-86; D. Langewiesche, Zur Freizeit des Arbeiters, a. a. O.
 809 M. M. Harder, Der Film der Zukunft, in: Das Freie Wort, 2, 1930, H. 4, S. 26.
 810 Ebd. S. 27.
 811 H. Lepère, Augen auf - unser die Welt, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 1, S. 12.
 812 Ebd.
 813 G. Schubert, Die Filmkunst muß von der Arbeiterbewegung erobert werden, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 4, S. 7.
 814 H. Braune, Wege und Ziele sozialistischer Filmproduktion, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 8, S. 244.
 815 Ebd.
 816 Vgl. ebd. S. 245.
 817 Ebd. S. 244.
 818 Ebd. S. 245.

- 819 B. Balázs, Der Geist des Films. Einleitung H. Bitomsky, Neuausgabe Frankfurt a. M. 1972 (der Neuausgabe liegt die Ausgabe von 1930 zugrunde), S. 202.
- 820 Ebd. S. 205, 206.
- 821 Lu Märten, Filmkategorisches, in: Die Neue Bücherschau, 6, 1928, H. 5, S. 231.
- 822 Lu Märten, Über die Bild-Werte und die Sprachwerte im Film und die gegensätzlichen Anschauungen darüber, in: Lu Märten, Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge, Dresden 1982, S. 128.
- 823 Lu Märten, Filmkategorisches, a. a. O., S. 235.
- 824 Lu Märten, Arbeiter und Film, in: Lu Märten, Formen für den Alltag, a. a. O., S. 121.
- 825 Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 3, 1931, Jan., S. 9.
- 826 Ebd. S. 10.
- 827 Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 9, S. 280.
- 828 W. Pese, Lohnbuchhalter Kremke, in: Arbeiter-Jugend, 23, 1931, Nr. 4, S. 93.
- 829 L. A. Kaufmann, Lohnbuchhalter Kremke, in: Arbeiterbühne und Film, 17, 1930, Nr. 11, S. 28.
- 830 Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 7, S. 157.
Zur Kritik aus kommunistischer Sicht vgl.: Arbeiter und Angestellte über "Kuhle Wampe", in: Illustrierte Rote Post, 2, 1932, Nr. 26, abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 2, S. 178-180; H. Lüdecke, Kuhle Wampe, in: Magazin für Alle, 7, 1932, H. 6, S. 37-39.
- 831 Sozialistische Monatshefte, 38, 1932, S. 448.
- 832 Metallarbeiter-Jugend, 13, 1932, Nr. 24, S. 172.
- 833 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1931, hg. v. Vorstand der SPD, o. O. 1932, S. 163.
- 834 Vgl. Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Okt.-Dez., S. 1-10; vgl. Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 8, S. 248.
- 835 Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 8, S. 248.
- 836 Ebd.
- 837 Vgl. Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Okt.-Dez., S. 8.
- 838 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, a. a. O., S. 175; Die Münchener Gewerkschaftsbewegung 1929, S. 119.
- 839 Kulturwille, 6, 1929, Nr. 8, S. 159.
- 840 Gewerkschafts-Archiv, 5, 1928, Bd. 9, S. 160, 161.
- 841 H. Spaemann, Tonfilm, in: Sozialistische Monatshefte, 34, 1928, S. 825.
- 842 H. E., Der Streit um den Tonfilm. Um was geht es eigentlich?, in: Hamburger Echo, Nr. 54, 24. 2. 1929.
- 843 H. W., Sprechender Film, in: Kulturwille, 5, 1928, Nr. 8, S. 154.
- 844 A. Gidoni, Probleme des Tonfilms, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 5, S. 143.
- 845 H. E., Der Streit um den Tonfilm, a. a. O.
- 846 Interview mit H. Kinter, geb. 1908, v. 23. 12. 1983.
- 847 Gewerkschafts-Archiv, 5, 1928, Bd. 9, S. 160; vgl. auch: Jugend-Führer, Nr. 7, 1932, S. 52.
- 848 Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Jan., S. 6.
- 849 Ebd.
- 850 Hamburger Echo, Nr. 326, 24. 11. 1928.
- 851 Vgl. ebd.
- 852 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1931, a. a. O., S. 164; P. B. Schumann, "Aus der Waffenschmiede der SPD". Zur sozialdemokratischen Filmarbeit in der Weimarer Republik, in: Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik, a. a. O., S. 83.
- 853 Vgl. Jahrbuch des ADGB 1931, Berlin 1932, S. 192.
- 854 Vgl. P. B. Schumann, "Aus der Waffenschmiede der SPD", a. a. O., S. 84; P. B. Schumann, Die Rote Leinwand. Proletarischer Film in den 20er Jahren. Information und Dokumentation, Fernsehaufzeichnung in 4 Teilen, Teil 2: Aus der sozialdemokratischen Waffenschmiede.
- 855 Vgl. Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 10, S. 296, 297.
- 856 Werbefaltblatt; Der Film vom Marxismus. Des Geistes Schwert, abgedr. in: Film und revolutionäre Arbeiterbewegung..., Bd. 2, S. 454-459.

- 857 Vgl. "Des Geistes Schwert" (NB 449), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin, Akte 034.
- 858 Vgl. ebd. Akte 020.
- 859 A. Knoll, in: "Des Geistes Schwert" (NB 449), a. a. O., Akte 007.
- 860 Ebd.
- 861 H. Schulz, in: Sozialdemokratischer Parteitag in Leipzig 1931 vom 31. Mai bis 5. Juni im Volkshaus. Protokoll, Berlin 1931, S. 253.
- 862 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 1, S. 32.
- 863 c. K., Organisierte Filmbesucher?, in: Die Volksbühne, 4, 1929, Nr. 6, S. 274.
- 864 Ebd.
- 865 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 1, S. 32.
- 866 Vgl. c. K., Organisierte Filmbesucher?, a. a. O., S. 275.
- 867 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 1, S. 32, 33.
- 868 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 6, S. 258.
- 869 Vgl. ebd. S. 257, 258.
- 870 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 3, S. 19.
- 871 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 1, S. 32.
- 872 Vgl. F. Rosenfeld, Die Internationale des künstlerischen Films, in: Hamburger Echo, Nr. 254, 14. 9. 1929.
- 873 Das Neue Bild, 2, 1931, H. 3, S. 19.
- 874 Vgl. A. Behne, Der Film als Kunstwerk, in: Sozialistische Monatshefte, 27, 1921, S. 1117; B. Diebold, Kunstmöglichkeiten des Kinos, in: Die Glocke, 7, 1922, H. 45, S. 1253.
- 875 A. Behne, Der Film auf dem Wege zur Kunstform, in: Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 225.
- 876 W. Pahl, Erwiderung, in: Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 225.
- 877 Vgl. ebd. S. 226.
- 878 H. W., Der abstrakte Film, in: Kulturwille, 5, 1928, Nr. 9, S. 174.
- 879 A. Behne, Sozialismus und künstlerische Reaktion, in: Jungsozialistische Blätter, 4, 1924, H. 2, S. 47.
- 880 Vgl. W. Pese, Kino und Arbeiterschaft, in: Jungsozialistische Blätter, 9, 1930, H. 2, S. 58.
- 881 Vgl. Arbeiter-Bildung, 2, 1927, H. 10, S. 158.
- 882 H. Siemsen, Was können wir zur Eroberung des Kinos tun?, in: Der Klassenkampf, 2, 1928, Nr. 3, S. 82.
- 883 K. Hirche, Die Filmkritik in der Arbeiterpresse, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 6, S. 12.
- 884 Ebd.
- 885 Vgl. ebd.
- 886 Vgl. H. Eisgruber, Filmrundschaue, in: Kulturwille, 6, 1929, Nr. 4, S. 79.
- 887 F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, in: Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 5, S. 71.
- 888 Vgl. H. Spaemann, Film, Großstadtfilm, a. a. O., S. 451.
- 889 Hamburger Echo, Nr. 254, 14. 9. 1929.
- 890 Arbeiter-Bildung, 3, 1928, H. 3, S. 47 und H. 5, S. 78.
- 891 Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 8, S. 252, 253.
- 892 Die Linkskurve, 1, 1929, Nr. 1, S. 35.
- 893 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 7, S. 298; vgl. Hamburger Echo, 17. 11. 1928.
- 894 F. Rosenfeld, Film der Wirklichkeit, a. a. O., S. 71.
- 895 H. de Man, Die sozialistische Idee, Jena 1933, S. 22.
- 896 Vgl. E. Fromm, Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Eine sozialpsychologische Untersuchung, bearb. und hg. v. W. Bonß, München 1983, S. 157-165.

Bei den Befragungen, die ich im Rahmen der Arbeit durchführte (die aufgrund eines anderen thematischen Schwerpunktes hier jedoch nicht weiter dargestellt werden), gehörte der Potemkin-Film zu den meist genannten Filmen. Die Wirkung der Russenfilme darf freilich nicht überschätzt werden. In dem gleichen Jahr, als der Film "Ich hab mein Herz in Heidelberg verloren" Bestseller war, stand der Potemkin an 7. Stelle (vgl. K. H. Busse, in: Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Verhandlungen der Deutschen Soziologentage, 7. Bd., Tü-

- bingen 1931, S. 186).
- 897 Vgl. E. Fromm, Arbeiter und Angestellte..., a. a. O., S. 160.
- 898 E. Schmidt, Das Kulturerlebnis der Arbeiterjugend in den zwanziger Jahren, in: Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt 1904-1945, a. a. O., S. 61.
- 899 K. Grobe, in: J. Wollenberg u. a., Von der Krise zum Faschismus. Bremer Arbeiterbewegung 1929-33, Frankfurt a. M. 1983, S. 47.
- 900 Vgl. J. Wollenberg u. a., Von der Krise zum Faschismus, a. a. O., S. 56.
- 901 W. Schumann, Kunstkritik als Dienst, in: Kulturwille, 5, 1928, Nr. 2, S. 22.
- 902 Ebd. S. 23.
- 903 Ebd. S. 22.
- 904 A. Behne, Über Kunstkritik, in: Sozialistische Monatshefte, 36, 1930, S. 153.
- 905 Vgl. H. Stampfer, Kinobesuch mit einem Mädchen, in: Bücherkreis, 7, 1931, H. 1, S. 39-43.
- 906 Vgl. F. Frank, Er, der Kinobesucher, in: Kulturwille, 7, 1930, H. 7/8, S. 129.
- 907 Vgl. S. Nestriepke, Die technischen und kulturellen Möglichkeiten des Films, a. a. O., S. 21.
- 908 Metallarbeiter-Jugend, 13, 1932, Nr. 7, S. 48.
- Neben der Veröffentlichung von Filmkritiken in der Arbeiterpresse gab es Anfang der 30er Jahre auch Bemühungen, speziell filmkritische Organe zu schaffen. So brachte die sozialdemokratische Partei Kassel 1930 eine vierseitige Zeitung unter dem Titel "Der Kulturfilm" heraus, die neben grundsätzlichen Stellungnahmen zum Film Besprechungen guter und schlechter Filme enthielt und dem bürgerlichen Film den "proletarischen Klassenkampf film" gegenüberstellte (vgl. Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Mai-Juli, S. 17).
- Unter dem Titel "Sozialistische Filmkritik" gab der Volksfilmverband Hamburg (Redakteur Willi Bredel, KPD) seit 1930 eine filmkritische Zeitschrift heraus, die Berichte zu den Veranstaltungen des Verbandes, Artikel zur Filmpolitik, zur Filmzensur, Film- und Buchbesprechungen enthielt (vgl. Projektgruppe Arbeiterkultur, Vorwärts und nicht vergessen, a. a. O., S. 316).
- 909 Zitatauszüge aus: G. v. Wysocki, Kino-Schatten "Reiches Leben, das es sonst nicht gibt". Ein Gespräch mit meiner Mutter, in: Die Früchte der Freiheit, Frankfurt a. M. 1980, Textauszug abgedr. in: Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jh. im Historischen Museum Frankfurt, Bd. II, Frauenbewegung und die "Neue Frau" 1890-1933, zusammengest. und komment. v. F. Bastkowski, Chr. Lindner, U. Prokop, Frankfurt a. M. 1980, S. 147; Interview mit S. Kinter, geb. 1910, vom 23. 12. 1983.
- 910 H. Spaemann, Johanna film, Gebrauchsfilme, in: Sozialistische Monatshefte, 34, 1928, S. 1131.
- 911 M. Bauer, Was ist das Kino dem Volk?, in: Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 226.
- 912 I. Bär-Hoepner-Oestreich, Frauenbildung und Kultur, Jena, 1930, S. 12.
- 913 W. Pahl, Kino und Kultur, in: Kulturwille, 2, 1925, Nr. 11, S. 218.
- 914 E. Kállai, Malerei und Film, in: Sozialistische Monatshefte, 32, 1926, S. 168.
- 915 B. Balázs, Der Geist des Films, a. a. O., S. 196, 197.
- 916 C. Moreck, Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926, S. 74.
- 917 H. v. Hoffmannsthal, Ersatz der Träume, in: Das Tagebuch, 2, 1921, S. 685-687, abgedr. in: A. Kaes (Hg.), Kino-Debatte, a. a. O., S. 149.
- 918 R. Freier, Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt, Marburg 1984, S. 66.
- 919 H. Berg, Zur Soziologie des Films, a. a. O., S. 46.
- 920 Vgl. H. de Man, Der Sozialismus als Kulturbewegung, Berlin 1929, S. 36.
- 921 H. de Man, Zur Psychologie des Sozialismus, a. a. O., S. 199, 200.
- 922 Vgl. H. Berg, Zur Soziologie des Films, a. a. O., S. 47.
- 923 Interview mit H. Kinter, geb. 1908, vom 23. 12. 1983.
- 924 Vgl. Vorwärts, Nr. 175, 15. 4. 1921; vgl. M. Bauer, Was ist das Kino dem Volk?, a. a. O., S. 227.
- 925 F. Frank, Er, der Kinobesucher, a. a. O., S. 129.
- 926 Ebd.
- 927 Ebd. S. 130.
- 928 Ebd.
- 929 H. de Man, Zur Psychologie des Sozialismus, a. a. O., S. 203.

- 930 H. de Man, Der Kampf um die Arbeitsfreude, Jena 1927, S. 227.
 931 Vgl. ebd. S. 288, 289.
 932 Vgl. E. Fromm, Arbeiter und Angestellte..., a. a. O., S. 156.
 933 Mein Arbeitstag - Mein Wochenende. 150 Berichte von Textilarbeiterinnen, gesammelt und herausgegeben vom Deutschen Textilarbeiter-Verband-Hauptvorstand, Arbeiterinnen-Sekretariat, Berlin, o. J. (1930).
 934 Ebd. S. 182, 183.
 935 Ebd. S. 56.
 936 Ebd. S. 21.
 937 Ebd. S. 134.
 938 Vgl. K. Leichter, So leben wir...1320 Industriearbeiterinnen berichten über ihr Leben, Wien 1932, S. 114.
 939 H. Schönrock, Wir kamen gerade so hin. Meine Kindheit und Jugend in Berlin-Moabit, Erzähltes Leben I, Berlin 1983, S. 23, 25.
 940 Vgl. Mein Arbeitstag..., a. a. O.; Voogd, Die kulturellen Aufgaben der sozialistischen Jugendorganisationen, in: Internationaler sozialistischer Jugendkongress in Hamburg..., a. a. O., S. 45.
 941 Mein Arbeitstag..., a. a. O., S. 25.
 942 Ebd. S. 28.
 943 Ebd. S. 14, 15.
 944 Ebd. S. 26.
 945 In: H. de Man, Der Kampf um die Arbeitsfreude, a. a. O., S. 43.
 946 In: ebd. S. 40, 41.
 947 I. Ehrenburg, Die Traumfabrik. Chronik des Films, Berlin 1931, S. 151.
 948 Vgl. A. Schweitzer, Konzerne der Deutschen Filmindustrie, in: Gewerkschafts-Archiv, 7, 1930, Bd. 12, S. 327-330.
 949 Vgl. Arbeiter-Jugend, 23, 1931, Nr. 2, S. 40.
 950 Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 11, S. 344.
 951 W. Münzenberg, Film und Propaganda, in: Film und Volk, 2, 1929, H. 9/10, S. 6.
 952 Film und Volk, 2, 1929, H. 9/10, S. 7.
 953 Vgl. D. Fabian, Ein Film vom Film, in: Bücherkreis, 7, 1931, H. 1, S. 55, 56.
 954 Vgl. Arbeiterbühne und Film, 17, 1930, Nr. 11, S. 21-23.
 955 Vgl. J. Spiker, Film und Kapital, a. a. O., S. 78.
 956 Vgl. H. Hirsch, Der Film als Arbeitgeber, in: Kulturwille, 9, 1932, H. 1, S. 11.
 957 Vgl. ebd.
 958 Vgl. Mawein, Proletarier des Films, in: Metallarbeiter-Zeitung, 48, 1930, Nr. 17, S. 132.
 959 Vgl. H. Hirsch, Der Film als Arbeitgeber, a. a. O., S. 11.
 960 Mawein, Proletarier des Films, a. a. O., S. 132.
 961 I. Ehrenburg, Die Traumfabrik, a. a. O., S. 186.
 962 Ebd. S. 196.
 963 Vgl. Protokolle der Sitzung des ADGB, 4. Geschäftsperiode 1929-1931, Vormittags-sitzung, Montag, 5. 5. 1930, S. 133.
 964 Vgl. H. Hirsch, Der Film als Arbeitgeber, a. a. O., S. 11; H. Hirsch, Die Wirtschaftsgrundlagen des deutschen Films, in: Kulturwille, 8, 1931, Nr. 10, S. 153.
 965 Vgl. Kl. Böhm-Schuch, Das Neue Lichtspielgesetz, in: Film und Funk, Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 40.
 966 Vgl. A. Rudolf, Novelle zum Lichtspielgesetz, in: Die Neue Bücherschau, 7, 1929, H. 10, S. 363.
 967 Der Klassenkampf, 3, 1929, Nr. 15, S. 483.
 968 Vgl. Arbeiter-Jugend, 22, 1930, Nr. 5, S. 109.
 969 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 199.
 970 Vgl. Dr. O. Mayer, Wir und die Zensur. Filmkonferenz des sozialistischen Kulturbundes, in: Hamburger Echo, Nr. 334, 3. 12. 1929.
 971 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 198.
 972 H. Wachenheim, Filmzensur, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 9, S. 263.
 973 Ebd. S. 267.
 974 Vgl. Dr. O. Mayer, Wir und die Zensur, a. a. O.

- 975 Vgl. H. Schulz, in: Sozialdemokratischer Parteitag in Leipzig 1931..., Protokoll, a. a. O., S. 252.
- 976 H. Schulz, Die Zensur im Volksstaat, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 3, S. 65.
- 977 H. Schulz, in: Sozialdemokratischer Parteitag in Leipzig 1931..., Protokoll, a. a. O., S. 252, 253.
- 978 Ebd.
- 979 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 50, 51.
- 980 Vgl. H. Hieber, Der Kampf der Zensur gegen die Kunst, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 7, S. 203.
- 981 Vgl. H. Hieber, Magister Lampe, in: Das Freie Wort, 2, 1930, H. 27, S. 29.
- 982 Ebd.
- 983 Vgl. H. Hieber, Der Kampf der Zensur gegen die Kunst, a. a. O., S. 205.
- 984 S. Nestriepke, Filmzensur und Lampe-Ausschüsse, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 4, S. 112.
- 985 Vgl. ebd. S. 112, 113.
- 986 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 53.
- 987 Vgl. W. Petzet, Verbotene Filme, Frankfurt a. M. 1931, S. 93-101.
- 988 Zit. nach W. Petzet, Verbotene Filme, a. a. O., S. 99.
- 989 Zit. nach W. Petzet, Verbotene Filme, a. a. O., S. 94.
- 990 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 54.
- 991 Bundesausschuß des ADGB, in: Protokolle der Sitzung des ADGB, 4. Geschäftssperiode 1929-1931, Erster Verhandlungstag, 14. 12. 1930, S. 213, 214.
- 992 Vgl. Metallarbeiter-Zeitung, 49, 1931, Nr. 13, S. 101.
- 993 Vgl. Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 1, S. 26.
- 994 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 233.
- 995 Jahresbericht 1930, Bezirksverband Berlin der SPD, Berlin 1931, S. 66.
- 996 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 233.
- 997 Jahresbericht 1930, Bezirksverband Berlin der SPD, a. a. O., S. 66.
- 998 Vgl. Das Freie Wort, 3, 1931, H. 10, S. 29; Das Freie Wort, 3, 1931, H. 12, S. 30.
- 999 Das Freie Wort, 3, 1931, H. 11, S. 24.
- 1000 Vgl. Das Freie Wort, 3, 1931, H. 10, S. 29.
- 1001 R. Breuer, Filmvorführung 'vor bestimmten Personenkreisen', in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2, S. 6.
- 1002 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 5, S. 7.
- 1003 W. Petzet, Verbotene Filme, a. a. O., S. 107.
- 1004 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1931, a. a. O., S. 151.
- Im Vorfeld der Filmvorführungen war es zwischen Gewerkschaften und der Sozialdemokratie zu Konflikten und Reibereien gekommen. Die SPD zeigte sich verwundert, daß der ADGB ohne Beteiligung der Partei Verhandlungen mit der Verleihfirma führte.
- Der Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit beklagte sich beim ADGB, daß bei der Vorbereitung der Aufführung des Films die zentralen Vereinbarungen von den gewerkschaftlichen Bezirksleitungen nicht eingehalten worden waren, daß die Partei nur ungenügend herangezogen oder ganz ausgeschaltet bzw. vor vollendete Tatsachen gestellt wurde, daß ferner der finanzielle Vorteil ausschließlich von den Gewerkschaften in Anspruch genommen wurde, obwohl die Partei die Propaganda für die Veranstaltungen mit betreiben mußte.
- Vgl. "Im Westen nichts Neues" (NB 451), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin, Akte 034, Akte 031.
- 1005 Vgl. Die Volksbühne, 6, 1931, Nr. 6, S. 258.
- 1006 Vgl. E. Kerkow, Wir sahen ihn doch! Den Film "Im Westen nichts Neues", in: Arbeiter-Jugend, 23, 1931, Nr. 2, S. 43.
- 1007 Vgl. H. Schaub, "Köpfe werden in den Sand rollen", in: Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 4, S. 26; Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 13, S. 91; Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 15, S. 107.
- 1008 Vgl. W. Petzet, Verbotene Filme, a. a. O., S. 106.
- 1009 Vgl. Chr. Seifert, Die Deutsche Gewerkschaftsbewegung in der Weimarer Repu-

- blik, in: F. Deppe u. a., Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung, a. a. O., S. 198.
- 1010 Vgl. ebd. S. 193.
- 1011 Vgl. Gewerkschaftliche Monatshefte, 34, 1983, H. 4/5, S. 299.
- 1012 Vgl. H.-J. Steinberg, Gab sich die Weimarer Republik auf?, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, 34, 1983, H. 4/5, S. 226.
- 1013 H. Frister, Theorie und Praxis in der Arbeiterbildung, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 5, S. 129.
- 1014 K. Kautsky, zit. nach A. Stein, Neue Aufgaben, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 6, S. 164.
- 1015 Paul Löbe, Arbeiterjugend und Republik, in: Arbeiter-Jugend, 22, 1930, Nr. 6, S. 142.
- 1016 Vgl. Jungsozialistische Blätter, 10, 1931, S. 199f.
- 1017 E. Nölting, in: Sozialdemokratischer Parteitag in Leipzig 1931..., Protokoll, a. a. O., S. 215.
- 1018 C. Mierendorff, Das Fazit von Leipzig, in: Neue Blätter für den Sozialismus, 2, 1931, H. 7, S. 324-329, abgedr. in: Sozialdemokratische Arbeiterbewegung und Weimarer Republik. Materialien zur gesellschaftlichen Entwicklung 1927-1933, hg. v. W. Luthardt, 2. Bd., Frankfurt a. M. 1978, S. 111.
- 1019 H. Seelbach, Kernfragen der Bildungsarbeit an der Bundesschule Bernau, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 8, 1932, S. 75.
- 1020 Vgl. ebd. S. 77.
- 1021 F. Fricke, 10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit in Berlin. Die Berliner Gewerkschaftsschule, in: Vierteljahreshefte der Berliner Gewerkschaftsschule, 7, 1931, S. 83.
- 1022 Das Freie Wort, 3, 1931, H. 15, S. 25.
- 1023 Blaukittel wirbt im Kino, in: Arbeiter-Jugend, 24, 1932, Nr. 3, S. 82, 83.
- 1024 A. Siemsen, Extensive und intensive Bildung, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 1, S. 4.
- 1025 A. Gurland, Zur Praxis der proletarischen Bildungsarbeit, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 3, S. 70.
- 1026 A. Gurland, Das Heute der proletarischen Aktion. Hemmnisse und Wandlungen im Klassenkampf, Berlin 1931, S. 143.
- 1027 Vgl. A. Schiffrin, Die Problematik der Krise und die Bildungsarbeit, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 11, S. 311.
- 1028 A. Gurland, Das Heute der proletarischen Aktion, a. a. O., S. 148.
- 1029 Ebd. S. 149.
- 1030 Ebd. S. 154, 155.
- 1031 Vgl. ebd. S. 148.
- 1032 Vgl. zur Frauenfrage in der jungsozialistischen Bewegung: C. Martin, Die Diskussion über das 'Wesen von Mann und Frau' in den "Jungsozialistischen Blättern" - Emanzipation oder Anpassung?, unveröffentl. Manuskript, Hamburg 1985.
- 1033 P. Fr., Arbeiter-Photographen, in: Das Freie Wort, 3, 1931, H. 31, S. 29.
- 1034 H. Braune, in: W. Körner, Sozialdemokratische 'Lichtbildpflege' in der Weimarer Republik, in: Alltag 2. Jahrbuch der sozialdemokratischen Fotografie, Hamburg 1980, S. 162.
- 1035 Vgl. W. Körner, Sozialdemokratische 'Lichtbildpflege'..., a. a. O., S. 162.
- 1036 Das Neue Bild, 1, 1930, H. 1, S. 4-6; vgl. auch P. Fr., Arbeiter-Photographen, a. a. O., S. 29.
- 1037 P. Fr., Arbeiterphotographen, a. a. O., S. 29.
- 1038 Vgl. Gewerkschaftspropaganda und Kulturarbeit, 1, 1929 u. 2, 1930; Arbeiterbühne und Film, 17, 1930, H. 9, S. 3; Arbeiterbühne und Film, 16, 1929, H. 9/10, S. 22.
- 1039 Arbeiter-Jugend, 23, 1931, Nr. 4, S. 96.
- 1040 L. Friedjung, Der kulturelle Niedergang der kommunistischen Bewegung, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 8, S. 231.
- 1041 Ebd. S. 231, 232.
- 1042 Arbeiter-Jugend, 23, 1931, Nr. 4, S. 96.
- 1043 L. Friedjung, Der kulturelle Niedergang..., a. a. O., S. 233.

- 1044 Vgl. Das Neue Bild, 1, 1930, H. 3, S. 14.
- 1045 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2, S. 2.
- 1046 Arbeiter-Lichtbild-Bund e. V., Satzungen, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 3, S. 14.
- 1047 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2, S. 2.
- 1048 Vgl. ebd.
- 1049 P. Franken, Warum sozialistische Lichtbildpflege? Einige Bemerkungen über die Aufgaben des Arbeiter-Lichtbild-Bundes, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 6, S. 3.
- 1050 Ebd. S. 4.
- 1051 Vgl. H. Lepère, Augen auf - unser die Welt, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 1, S. 12.
- 1052 H. Sieker, Zielsetzung einer sozialistischen Lichtbildpflege, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 1, S. 2.
- 1053 Ebd.
- 1054 O. Wagner, Die Kamera ist ein Erziehungsmittel, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 2, S. 6.
- 1055 H. Sieker, Zielsetzung einer sozialistischen Lichtbildpflege, a. a. O., S. 2.
- 1056 Der Arbeiterfotograf, H. 4, 1931.
- 1057 O. Wagner, Die Kamera ist ein Erziehungsmittel, a. a. O., S. 5.
- 1058 H. Braune, in: W. Körner, Sozialdemokratische 'Lichtbildpflege'..., a. a. O., S. 169.
- 1059 Vgl. W. Körner, Sozialdemokratische 'Lichtbildpflege'..., a. a. O., S. 170.
- 1060 Vgl. P. Franken, Warum sozialistische Lichtbildpflege?, a. a. O., S. 5.
- 1061 Vgl. Das Neue Bild, 2, 1931, H. 4, S. 20.
- 1062 Vgl. Der freie Lichtbildner, 1, 1932, Nr. 4, S. 35.
- 1063 Vgl. Der freie Lichtbildner, 2, 1933, Nr. 1, S. 23; Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2, S. 6.
- 1064 Vgl. Der freie Lichtbildner, 1, 1932, Nr. 12, S. 130; Der freie Lichtbildner, 2, 1933, Nr. 1; Metallarbeiter-Jugend, 14, 1933, Nr. 3, S. 20.
- 1065 H. Lepère, Augen auf - unser die Welt, a. a. O., S. 12.
- 1066 Vgl. M. Kuball, Familienkino, a. a. O., S. 12.
- 1067 Vgl. ebd. S. 96.
- 1068 P. Flaherty, in: Film für Alle, 1, 1928.
- 1069 Vgl. G. Roscher, Vergessene Alternativen II. Filmpraxis in Deutschland vor dem Faschismus, WDR III, 11. 4. 1977; R. Freier, Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt, a. a. O., S. 96.
- 1070 Vgl. M. Kuball, Familienkino, a. a. O., S. 93, 94.
- 1071 Ebd. S. 116.
- 1072 E. Rinka, in einem Gespräch mit W. Körner und J. Stüber, in: Arbeiterfotografie, Berlin/W. 1979², S. 83, 84.
- 1073 K. Tölle, Können Arbeiter filmen?, in: Der Arbeiterfotograf, 5, 1931, S. 133.
- 1074 F. Lange, Arbeiter, dreht Filme, in: Film und Volk, 2, 1928, H. 1, S. 9.
- 1075 Vgl. K. Tölle, Können Arbeiter filmen?, a. a. O., S. 134.
- 1076 Vgl. Film und Volk, 2, 1928, H. 1, S. 10.
- 1077 Vgl. M. Kuball, Familienkino, a. a. O., S. 121.
- 1078 K. Senda, H. Luedecke, Agitpropisierung des proletarischen Films, in: Arbeiterbühne und Film, 18, 1931, Nr. 5, S. 8-11.
- 1079 Hamburger Echo, Nr. 333, 1. 12. 1928.
- 1080 L. Holland, Wir brauchen Filmmachwuchs, in: Hamburger Echo, Nr. 134, 6. 7. 1929.
- 1081 L. Holland, Filmamateurbewegung, Der Eigenfilm, in: Der Bildwart, 5, 1927, H. 12, S. 806.
- 1082 Ebd.
- 1083 K. Melksner, Was soll der Arbeiter fotografieren?, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 1, S. 3.
- 1084 E. Schindler, Können unsere Gruppen filmen?, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 9, S. 10.
- 1085 E. Sch., Der Filmkursus der "Filmgemeinde Berlin", in: Das Neue Bild, 2, 1931,

- H. 2, S. 22.
- 1086 E. Schindler, Können unsere Gruppen filmen?, a. a. O., S. 10.
- 1087 C. F., Winke für den sozialen Filmreporter, in: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2, S. 6.
- 1088 Ebd.
- 1089 Ebd.
- 1090 Wie wir unseren Film drehten, in: Das Neue Bild, 1, 1930, H. 3, S. 15.
- 1091 Vgl. Bild und Schule, Nr. 1/2, 1921, Nr. 8/9, 1921, Nr. 10, 1921.
- 1092 P. Eller, Der Film und die Zukunft des Unterrichts, in: Hamburger Lehrerzeitung, 1, 1922, Nr. 45, S. 643.
- 1093 W. Günther, Wie steht es heute um unsere Schulkinoarbeit?, in: Der Bildwart, 5, 1927, H. 7, S. 441.
- 1094 Rüttgers, zit. nach W. Günther, Wie steht es heute um unsere Schulkinoarbeit?, a. a. O., S. 441.
- 1095 Vgl. Hamburger Lehrerzeitung, 10, 1931, Nr. 33/34, S. 486.
- 1096 H. Eierdey, Kino und Mädchenberufsschule, in: Der Bildwart, 8, 1930, H. 4, S. 147.
- 1097 Vgl. Bild und Schule, Nr. 8/9, 1921, S. 6.
- 1098 F. Wiedermann, Sollen wir photographieren?, in: Kunst und Jugend, 8, 1928, H. 4, S. 89.
- 1099 Ebd. S. 90.
- 1100 Chr. Keller, Lichtbild und Kunsterziehung, in: Der Bildwart, 3, 1925, H. 2, S. 97.
- 1101 Ebd. S. 98.
- 1102 Ebd. S. 99.
- 1103 Vgl. E. Kunzfeld, Das Lichtbild im Zeichen- und Kunstunterricht, in: Der Bildwart, 4, 1926, H. 4, S. 218, 219.
- 1104 F. Daleit, Der erste Filmunterricht in Altona, in: Der Bildwart, 7, 1929, H. 6, S. 327-329.
- 1105 Vgl. M., Der Film im Unterricht, in: Hamburger Echo, Nr. 33, 2. 2. 1929.
- 1106 Vgl. Hamburger Lehrerzeitung, 1, 1922, Nr. 45, S. 643.
- 1107 P. Oestreich, Film und Erziehungsfortschritt, in: Die neue Erziehung, 9, 1927, H. 9, S. 695, 696.
- 1108 Ebd. S. 696.
- 1109 Ebd. S. 697.
- 1110 H. Belstler, Der Stand des Filmunterrichts an der Simultanschule an der Rüdlerstraße in München bis zum Ende des Schuljahres 1922/23, in: F. Terveen, Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung, Emsdetten 1959, S. 108.
- 1111 Vgl. Griep, Das Photographieren in der Schule, in: Der Bildwart, 5, 1927, H. 6, S. 368-369; Lichtbilder-Arbeitsgemeinschaften für Schüler und Schülerinnen, in: Der Bildwart, 6, 1928, H. 8/9, S. 481.
- 1112 W. Dahm, Wandlung und Belebung unserer Gruppenarbeit, in: Der Führer, 14, 1932, Nr. 11, S. 162.
- 1113 Vgl. R. Bruder, Der Film im Dienste unseres Verbandes, in: Der Proletarier, 37, 1928, Nr. 28, S. 300.
- 1114 W. Eschbach, Methodik in unserer Jugendbildungsarbeit, in: Jugend-Führer, Nr. 10, 1930, S. 76.
- 1115 Vgl. H. Thalmann, Wie beleben wir unsere Schulungsarbeit?, in: Jugend-Führer, Nr. 10, 1932, S. 78.
- 1116 Vgl. R. Bruder, Der Film im Dienste unseres Verbandes, a. a. O., S. 300.
- 1117 Mitglieder erinnern sich, in: Die Volksbühne, Blätter der Hamburger Volksbühne e. V., 19, 1969, H. 8, S. 171.
- 1118 H. Zimmermann, Das proletarische Laienspiel, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 10, S. 167-169, abgedr. in: W. van der Will, R. Burns (Hg.), Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte, Dokumente, Bilder, Frankfurt a. M. 1982, S. 141.
- 1119 S. Nestriepke, Das Theater der Arbeiterkulturbewegung, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 4, S. 100-109, abgedr. in: W. van der Will, R. Burns (Hg.), Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte..., a. a. O., S. 134.

- 1120 H. Zimmermann, Das proletarische Laienspiel, a. a. O., S. 141.
- 1121 Vgl. L., Vom Wert des Laienspiels, in: Jugend-Führer, Nr. 7, 1930, S. 55.
- 1122 Vgl. G. Schmalz, Jugendleiter-Lehrgang in Bernau, in: Jugend-Führer, Nr. 8/9, 1930, S. 66.
- 1123 Vgl. Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 4, S. 28.
- 1124 Vgl. ka-bu, Hallo! Wir machen Reporterdienst! in: Die arbeitende Jugend. Monatsbeilage für das Hamburger Echo, Okt. 1929, Hamburger Echo, Nr. 289, 19. 10. 1929.
- 1125 H. Thalmann, Wandzeitungen und gewerkschaftliche Jugendarbeit, in: Jugend-Führer, Nr. 7, 1931, S. 51-52.
- 1126 Ebd. S. 51.
- 1127 Ebd.
- 1128 K. b., Die Wandzeitung oder "was lange währt, wird gut", in: Arbeiter-Jugend, 22, 1930, Nr. 1, S. 23.
- 1129 Vgl. Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 15, S. 107.
- 1130 Vgl. W. Preuß, Neue Heimgestaltung. Tonbildfolgen, in: Metallarbeiter-Jugend, 12, 1931, Nr. 23, S. 184.
- 1131 H. Thalmann, Wie beleben wir unsere Schulungsarbeit?, a. a. O., S. 79.
- 1132 W. Preuß, Neue Heimgestaltung, a. a. O., S. 184.
- 1133 W. Lamszus, Arbeiterjugend vorm Mikrophon. Ein Kapitel Rundfunkmethodik, in: Aufbau, 4, 1931, Nr. 4, S. 122.
- 1134 Ebd. S. 127.
- 1135 Ebd. S. 123.
- 1136 Ebd. S. 125, 126.
- 1137 Ebd. S. 122, 123.
- 1138 Ebd. S. 126.
- 1139 Ebd.
- 1140 Vgl. Der Führer, 14, 1932, Nr. 11, S. 170.
- 1141 Tr. E. Schulz, Jugendforderungen an den Rundfunk, in: Arbeiter-Jugend, 25, 1933, Nr. 1, S. 10, 11.
- 1142 Vgl. G. Beyer, Der Passionsweg zum Rundfunk, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 1, S. 13.
- 1143 Ebd.
- 1144 Vgl. G. Beyer, Sozialpsychologie am Mikrophon, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 3, S. 73.
Träger des Rundfunkexperiments war der Zentralausschuß für den Westdeutschen Rundfunk, der sich aus den Bildungsorganisationen der SPD für die obere und niedere Rheinprovinz, für östliches und westliches Westfalen, dem Bezirkssekretariat des ADGB für Rheinland-Westfalen-Lippe und der Gauleitung des Arbeiterradiobundes zusammensetzte.
- 1145 Ebd. S. 74.
- 1146 A. Johannesson, Die Stunde der Werktätigen, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 9, S. 273.
- 1147 V. Hartig, Radio, in: Kulturwille, 1, 1924, Nr. 6, S. 99.
- 1148 Vgl. P. Dahl, Arbeitersender und Volksempfänger. Proletarische Radio-Bewegung und bürgerlicher Rundfunk bis 1945, Frankfurt a. M. 1978, S. 41.
- 1149 Vgl. Der neue Rundfunk, 1, 1926, Nr. 16.
- 1150 Vgl. P. Dahl, Arbeitersender und Volksempfänger, a. a. O., S. 43, 44.
- 1151 Vgl. R. Weimann, Film und Radio, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 12, S. 201.
- 1152 Vgl. F. S., Fünf Jahre Arbeiter-Radiobund, in: Sozialistische Bildung, 1, 1929, H. 4, S. 121.
- 1153 Vgl. R. Weimann, Film und Radio, a. a. O., S. 201.
- 1154 Vgl. W. Büscher, Rundfunk und Arbeiterklasse, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 8, S. 116-118; R. Weimann, Film und Radio, a. a. O., S. 200.
- 1155 Vgl. W. Büscher, Rundfunk und Gewerkschaften, in: Gewerkschafts-Archiv, 3, 1926, Bd. 4, Nr. 2, S. 79.
- 1156 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 37, 1927, Nr. 34, S. 482, 483.
- 1157 Vgl. A. Knoll, in: Arbeiter-Bildung, 1, 1926, H. 12, S. 201.
- 1158 A. Flatau, Sollen wir einen Arbeitersender fordern?, in: Arbeiterfunk, 4, 1929,

Nr. 22.

- 1159 C. Baake, Rundfunk im Volksstaat, in: Film und Funk. Sozialistischer Kulturtag..., a. a. O., S. 69, 74; vgl. auch A. Crispian, Die Mitarbeit im Rundfunk, Referat auf der Reichsbildungskonferenz in Nürnberg, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 7, S. 213.
- 1160 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, a. a. O., S. 202; Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 7, S. 213; Jahrbuch des ADGB 1930, a. a. O., S. 267, 268; Jahrbuch des ADGB 1931, a. a. O., S. 199, 200.
- 1161 F. Sch.-Z., Hbg. 20 Jahre, in: Mein Arbeitstag..., a. a. O., S. 117.
- 1162 Vgl. Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 233.
- 1163 35. Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB. Geschäftsjahr 1931, Hamburg 1932, S. 62.
- 1164 Vgl. P. Dahl, Arbeitersender und Volksempfänger..., a. a. O., S. 73.
- 1165 Richtlinien für die Programmgestaltung, in: E. K. Fischer, Dokumente zur Geschichte des deutschen Rundfunks und Fernsehens, Göttingen, Berlin, Frankfurt 1957, S. 85-89.
- 1166 Vgl. R. Weimann, Die Reaktion im Rundfunk, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 7, S. 150, 151.
- 1167 Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 11, S. 217.
- 1168 R. Weimann, Die Reaktion im Rundfunk, a. a. O., S. 150.
- 1169 Vgl. W. Becker, Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda. Zur politischen Ökonomie des NS-Films Bd. 1, Berlin/W. 1973, S. 93.
- 1170 Vgl. das Urteil der Oberprüfstelle vom 9. 4. 1932, abgedr. in: Ufita, 5, 1932, S. 399ff; H. v. Boehmer und H. Reitz, Der Film in Wirtschaft und Recht, Berlin 1933, S. 51.
- 1171 Vgl. W. Becker, Film und Herrschaft, a. a. O., S. 68, 69.
- 1172 H. H., Die Reaktion im Filmwesen, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 9, S. 183.
- 1173 Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 51.
- 1174 Abg. Sollmann, zit. nach: Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 51.
- 1175 Abg. Joos (Zentrum), zit. nach: Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, a. a. O., S. 52.
- 1176 Vgl. Gewerkschafts-Zeitung, 42/43, 1932/33, Nr. 42, S. 671; Sozialistische Bildung, 5, 1933, H. 1, S. 9, 10.
- 1177 Vgl. Sozialistische Bildung, 5, 1933, H. 1, S. 7/8.
- 1178 A. Siemsen, Der vierzehnte September, in: Sozialistische Bildung, 2, 1930, H. 8, S. 225.
- 1179 H. Berg, Kulturbolschewismus oder Kulturfaschismus?, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 8, S. 164; vgl. auch: Kulturwille, 8, 1931, Nr. 6, S. 86.
- 1180 H. Schulz, Kulturreaktion und Faschismus, in: Sozialistische Bildung, 3, 1931, H. 1, S. 2.
- 1181 H. Seelbach, Die gewerkschaftliche Agitation in der Krise, in: Gewerkschafts-Zeitung, 42, 1932, Nr. 36, S. 568.
- 1182 H. Seelbach, Planmäßige Ausgestaltung der gewerkschaftlichen Agitation, in: Gewerkschafts-Zeitung, 42, 1932, Nr. 38, S. 602.
- 1183 R. Weimann, Eiserne Front und Bildungsarbeit, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 2, S. 35.
- 1184 H. Frister, Die Bildungsarbeit in der Krise, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 7, S. 147.
- 1185 Vgl. W. Schmidt, Wo stecken eigentlich unsere Wanderkinos?, in: Das Freie Wort, 3, 1931, H. 15, S. 24; H. Schlimme, Neue Wege der Agitation, in: Gewerkschafts-Zeitung, 42, 1932, Nr. 38, S. 599.
- 1186 Vgl. W. Scheinhardt, Idee und Propaganda, in: Gewerkschafts-Zeitung, 43, 1933, Nr. 1, S. 9/10; H. Frister, Die Bildungsarbeit in der Krise, a. a. O., S. 149.
- 1187 Vgl. den Entwurf eines kulturpolitischen Aktionsprogramms, in: Sozialistische Bildung, 4, 1932, H. 5, S. 100.
- 1188 Th. Leipart, Die Kulturaufgaben der Gewerkschaften, Berlin 1932, S. 9ff.

- 1189 Ebd. S. 17, 18.
- 1190 Vgl. Fünfundsiebzig Jahre Industriegewerkschaft 1891 bis 1966, a. a. O., S. 286; J. Harrer, Gewerkschaftlicher Widerstand gegen das "Dritte Reich", in: F. Deppe u. a., Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung, a. a. O., S. 215.
- 1191 Vgl. Die Internationale Gewerkschaftsbewegung, 13, 1933, Nr. 2/3, S. 14, 15.
- 1192 Vgl. W. Becker, Film und Herrschaft, a. a. O., S. 26, 22, 24.
- 1193 Vgl. ebd. S. 252; vgl. auch Arbeitertum, 4, 1934, S. 4-7.
- 1194 Vgl. Arbeitertum, 4, 1934, S. 31.
- 1195 Vgl. W. Becker, Film und Herrschaft, a. a. O., S. 86, 87.

TEIL IV

Film im Spannungsfeld von Arbeiterkultur und Arbeiterbewegungskultur

- 1 Vgl. dazu Teil I der Arbeit, S. 13ff, S. 39ff.
- 2 Vgl. P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, a. a. O., S. 23f.
- 3 Vgl. Teil I der Arbeit, Anmerkung 266; Bestandsaufnahme: Utopie Film, a. a. O., S. 36.
- 4 Vgl. zu dieser Zwitterstellung der Medien: F. Dröge u.a., Der alltägliche Medienkonsum, a.a.O.
- 5 Vgl. zu diesem Filmverständnis: S. Kracauer, Von Caligari zu Hitler, a. a. O.; S. Kracauer, Theorie des Films, a. a. O.
- 6 Vgl. P. Bourdieu u.a., Eine illegitime Kunst, a.a.O.
- 7 Vgl. ebd.
- 8 Vgl. K. Hickethier, Plädoyer für die Langsamkeit, Teil 1: Medien-Szenarien. Symptom. Medienpädagogik, in: Weiterbildung und Medien, H. 3, 1985, S. 41-43.
- 9 Vgl. Bestandsaufnahme; Utopie Film, a. a. O., S. 49.
- 10 Vgl. ebd. S. 50.
- 11 Vgl. N. Göbbel, Elektronische Liebesbriefe, Vortrag am 3.6.1982 in Bremen (Tonbandaufzeichnung).
- 12 Vgl. Bestandsaufnahme: Utopie Film, a. a. O.; Reader zum Kongreß Neue Informations- und Kommunikationstechniken Hamburg 25./26.1.1986, Hamburg 1986, S. 27ff.
- 13 Vgl. D. Hartmann, Die Alternative: Leben als Sabotage. Zur Krise der technologischen Gewalt, Tübingen 1981; Autonomie. Materialien gegen die Fabrikgesellschaft. Neue Folge, Nr. 13, 1983.

Literaturverzeichnis

AKTEN

"Freies Volk" (NB 450), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin.

"Des Geistes Schwert" (NB 449), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin.

Unfallschutz durch Film und Lichtbild (NB 432), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin.

"Im Westen nichts Neues" (NB 451), Aktenband der Historischen Kommission zu Berlin.

Vereinigung für Kunstpflege, Akte Politische Polizei S 2968, Bd. 1 - 5, Staatsarchiv Hamburg.

PROTOKOLLE (Gewerkschaftskongresse, Parteitage)

Protokoll der Verhandlungen des fünften Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Köln a. Rh. vom 22. bis 27. Mai 1905, Berlin (1905).

Protokoll der Verhandlungen des sechsten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Hamburg vom 22. bis 27. Juni 1908, Berlin (1908).

Protokoll der Verhandlungen des achten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Dresden vom 26. Juni bis 1. Juli 1911, Berlin (1911).

Protokoll der Verhandlungen des zehnten Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. Abgeh. zu Nürnberg vom 30. Juni bis 5. Juli 1919, Berlin (1919).

ADGB Ausschußprotokolle. 2. Geschäftsperiode 1922 - 1925, Protokoll der 2. Sitzung des Ausschusses des ADGB, Vierter Sitzungstag 1. Oktober 1922.

ADGB. Protokoll der Konferenz zur Besprechung von Fragen der gewerkschaftlichen Jugendarbeit, 1921, 1922, 1925.

Protokoll der Verhandlungen des 12. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. 2. Bundestag des ADGB, abgeh. in Breslau vom 31. 8. - 4. 9. 1925, Berlin 1925.

Protokoll der Verhandlungen des 13. Kongresses der Gewerkschaften Deutschlands. 3. Bundestag des ADGB in Hamburg vom 3. bis 7. September 1928, Berlin 1928.

Protokolle der Sitzung des ADGB, 4. Geschäftsperiode 1929 - 1931, Vortagssitzung, Montag, 5. 5. 1930.

Deutscher Holzarbeiter-Verband, Protokoll des Verbandstages, 1900 - 1929.

Bartel, P.: Handbuch der Deutschen Gewerkschaftskongresse, Dresden 1916.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgehalten zu Mannheim vom 23. bis 29. September 1906, Berlin 1906.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgeh. zu Essen a. d. Ruhr vom 15. bis 21. September 1907, Berlin 1907.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands. Abgeh. zu Nürnberg vom 13. bis 19. September 1908, Berlin 1908.

Sozialdemokratische Partei Deutschlands Zentralausschuß, Protokoll über die Konferenz der Bezirksbildungsausschüsse, (2. Sitzung, Sonntag, den 9. Mai), Berlin 1913.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Weimar vom 10. bis 15. Juni 1919, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Kassel vom 10. bis 16. Oktober 1920, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973.

Protokoll über die Verhandlungen des Parteitages der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, abgeh. in Görlitz vom 18. bis 24. September 1921, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1973.

Sozialdemokratischer Parteitag 1924. Protokoll mit Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1924, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974.

Sozialdemokratischer Parteitag 1925 in Heidelberg. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1925, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974.

Sozialdemokratischer Parteitag 1927 in Kiel. Protokoll mit dem Bericht der Frauenkonferenz, Berlin 1927, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974.

Protokoll. Sozialdemokratischer Parteitag Magdeburg 1929, vom 26. bis 31. Mai in der Stadthalle, Berlin 1929, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974.

Sozialdemokratischer Parteitag in Leipzig 1931 vom 31. Mai bis 5. Juni im Volkshaus. Protokoll, Berlin 1931, Berlin, Bonn, Bad Godesberg 1974.

Handbuch (Hg. v. W. Schröder) der Sozialdemokratischen Parteitage von 1910 bis 1913, München (1917), Leipzig 1972.

Verhandlungen des Reichstages, 13. Legislaturperiode I. Session, Bd. 301, Berlin 1914.

Verhandlungen der verfassungsgebenden Nationalversammlung, Bd. 333, Stenographische Berichte von der 159. Sitzung am 12. April bis zur 180. (Schluß) Sitzung am 21. Mai 1920, Berlin 1920, 162. Sitzung, Donnerstag, den 15. April 1920.

Verhandlungen der verfassungsgebenden Deutschen Nationalversammlung, Aktenstück Nr. 2511, Bd. 341, Berlin 1920.

JAHRESBERICHTE, GESCHÄFTSBERICHTE, BERICHTE, JAHRBÜCHER

ADGB, Geschäfts- und Kassenbericht des Vorstandes, 1919 - 1921.

Die Arbeit des GDA, Bericht des Gewerkschaftsbundes der Angestellten, Berlin, Arbeitsjahre 1925 - 1929.

Bedeutung und Entwicklung der Arbeiterbildungsbewegung. Bericht über die 2. Internationale Arbeiterbildungskonferenz in Oxford, 15. - 17. August 1924, Amsterdam 1925.

Bericht des Gewerkschaftskartells Hamburg, Geschäftsjahre 1891 - 1917.

Geschäftsbericht, Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter, Berlin, 1928.

Geschäftsbericht, Zentralkommission für das Arbeiterbildungswesen von Hamburg/Altona und Umgebung, 1911 - 1914.

Die Gewerkschaftsbewegung in Bremen, Jahresbericht des Gewerkschaftskartells, 1911 - 1914.

Jahrbuch der christlichen Gewerkschaften, Berlin, 1928 - 1931/32.

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1926, Hg. v. Parteivorstand der SPD, Berlin o. J. (1927).

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie für das Jahr 1927, Hg. v. Vorstand der SPD, Berlin o. J. (1928).

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1928, Hg. v. Vorstand der SPD, Berlin 1929.

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1929, Hg. v. Vorstand der SPD, o. O. 1930.

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1930, Hg. vom Vorstand der SPD, o. O. 1931.

Jahrbuch der Deutschen Sozialdemokratie 1931, Hg. v. Vorstand der SPD, o. O. 1932.

Jahrbuch, Deutscher Verkehrsbund, Berlin, 1907 - 1930 (einzelne Jge.).

Jahrbuch, Hg. v. Vorstand des Gesamtverbandes der Arbeitnehmer der öffentlichen Betriebe und des Personen- und Warenverkehrs, Berlin, 1930 - 1932.

Jahrbuch des ADGB, Berlin, 1922 - 1931.

Jahrbuch des Deutschen Holzarbeiter-Verbandes, 1906 - 1931.

Jahr- und Handbuch für Verbandsmitglieder, Der Deutsche Metallarbeiterverband, 1910 - 1931.

Jahresbericht, Arbeitersekretariat München, 1916.

Jahresbericht, Bezirksverband Berlin der SPD, Hg. v. Bezirkssekretariat, Berlin, 1925 - 1931.

Jahresbericht (Bericht) der Freigewerkschaftlichen Jugendzentrale, ADGB Ortsausschuß Berlin, 1923/24 - 1925.

Jahresbericht der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens, 1906 - 1931.

Jahresbericht der Ortsverwaltung, Deutscher Transportarbeiter-Verband, Verwaltungsstelle Hamburg (später: Deutscher Verkehrsbund, Bezirksverwaltung Groß-Hamburg; Gesamtverband der Arbeitnehmer der öffentlichen Betriebe und des Personen- und Warenverkehrs, Bezirksverwaltung Groß-Hamburg), 1911 - 1932 (einzelne Jge.).

Jahresbericht der SPD Hamburg (Landesorganisation, Sozialdemokratischer Verein für das Hamb. Staatsgebiet), 1904 - 1927/28.

Jahresbericht des Ortsausschusses Groß-Hamburg des ADGB, Geschäftsjahre 1919 bis 1931.

Jahresbericht des Vorstandes und Sekretariats des sozialdemokratischen Vereins Groß-Leipzig der SPD, 1924/25 - 1929.

Jahresbericht, Verband der Deutschen Buchdrucker, 1931.

Jahresbericht, Verband der Gemeinde- und Staatsarbeiter, 1909 - 1928.

Die Leipziger Gewerkschaftsbewegung, ADGB Ortsausschuß Leipzig, Berichtsjahre 1920 - 1930.

Die Münchener Gewerkschaftsbewegung, Jahresbericht des ADGB Ortsausschuß München, 1923/24 - 1929.

LITERATUR (Bücher, Broschüren)

Abendroth, W., Die deutschen Gewerkschaften. Weg demokratischer Integration, Heidelberg 1954.

Acht Jahre Hamburger Jugendausschuß 1921 - 1929, Hamburg 1929.

Alheit, P., Alltagsleben. Zur Bedeutung eines gesellschaftlichen "Restphänomens", Frankfurt a. M. / New York 1983.

Alltag, 1. Jahrbuch der sozialdemokratischen Fotografie, Hamburg 1978.

Alltag, 2. Jahrbuch der sozialdemokratischen Fotografie, Hamburg 1980.

- Altenloh, E., *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914.
- Antrick, O., *Die Akademie der Arbeit*. Darmstadt 1966.
- Arbeiterfotografie, Hg. v. Verb. Arbeiterfotografie, Berlin/W. 1979.
- Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt 1904 - 1945. Material zu einer verschütteten Kulturgeschichte, Lahn-Gießen 1978.
- Arbeitskreis zur Heimatgeschichte der Arbeiter (Hg.), *Arbeiterkultur in der proletarischen Provinz 1890 - 1933*, Marbach 1983.
- Ashauer, G. (Hg.), *Audiovisuelle Medien. Handbuch für Schule und Weiterbildung*, Bonn 1980.
- Baake, D., Schulze, Th. (Hg.), *Aus Geschichten lernen. Zur Einübung pädagogischen Verstehens*, München 1979.
- Bächlin, P., *Der Film als Ware*, Basel 1945.
- Bar-Hoepner-Oestreich, J., *Frauenbildung und Kultur*, Jena 1930.
- Bajohr, St., *Vom bitteren Los der kleinen Leute. Protokolle über den Alltag Braunschweiger Arbeiterinnen und Arbeiter 1900 bis 1933*, Köln 1984.
- Balázs, B., *Der Geist des Films*. Einleitung Bitomsky, H., Neuausgabe Frankfurt a. M. 1972 (der Neuausgabe liegt die Ausgabe von 1930 zugrunde).
- Bausinger, H. u. a., *Grundzüge der Volkskunde*, Darmstadt 1978.
- Becker, W., *Film und Herrschaft. Organisationsprinzipien und Organisationsstrukturen der nationalsozialistischen Filmpropaganda, zur politischen Ökonomie des NS-Films Bd. 1*, Berlin/W. 1973.
- b : e, *Fachdidaktische Trendberichte, Ein Sonderband der Redaktion "be- trifft : erziehung"*, Weinheim und Basel 1979.
- Bellamy, E., *Alles verstaatlicht. Socialpolitischer Roman. Nach dem Engl.* Bellamy, E., bearb. v. Malkowsky, G., Berlin 1890.
- Bellamy, E., *Ein Rückblick aus dem Jahre 2000 auf das Jahr 1887*, übersetzt von Zetkin, C., hg. u. eingel. v. Schulz, H. J., Berlin, Bonn 1978.
- Bellamy, E., *Equality*, Boston 1897.
- Bellamy, E., *Looking backward. 2000 - 1887*. Boston 1889.
- Berdahl, R. M. u. a., *Klassen und Kultur. Sozialanthropologische Perspektiven in der Geschichtsschreibung*, Frankfurt a. M. 1982.
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt a. M. 1970.
- Berliner Geschichtswerkstatt e. V., *Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre*, Berlin/W. 1983.
- Bildungsausschuß der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands, *Winter-Programm für das Jahr 1911 - 1912*. Winke und Ratschläge, Berlin 1911.

- Birett, H. (Hg.), *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme, Entscheidungen der Filmzensur 1911 - 1920*. Berlin, Hamburg, München, Stuttgart. München, New York, London, Paris 1980.
- Bischoff, J., Maldaner, K. (Hg.), *Kulturindustrie und Ideologie, Teil I, Arbeiterkultur, Theorie des Überbaus, Freizeit, Sport*, Hamburg 1980.
- Boehmer, H. v., Reitz, H., *Der Film in Wirtschaft und Recht*, Berlin 1933.
- Bondy, C., *Die proletarische Jugendbewegung in Deutschland - mit besonderer Berücksichtigung der Hamburger Verhältnisse, Lauenburg (Elbe) 1922*.
- Born, W., Otto, G., *Didaktische Trends*. München, Wien, Baltimore 1978.
- Boß, W., Honneth, A. (Hg.), *Sozialisationsforschung als Kritik*, Frankfurt a. M. 1982.
- Botz, G. u. a. (Hg.), *Bewegung und Klasse. Studien zur österreichischen Arbeitergeschichte*, Wien, München, Zürich 1978.
- Botz, G., Weidenholzer, J. (Hg.), *"Mündliche Geschichte" und Arbeiterbewegung*, Wien 1980, Beilage 21.
- Bourdieu, P., *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1982.
- Bourdieu, P. u. a., *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Frankfurt a. M. 1981.
- Bourdieu, P., Passeron, J.-C., *Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt*, Frankfurt a. M. 1973.
- Brecht, B., *Gesammelte Werke 18, Schriften zur Literatur und Kunst 1, Gesammelte Werke 15, Schriften zum Theater 1*, Frankfurt a.M. 1967.
- Brock, B., *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hg. v. Fohrbeck, K., Köln 1977.
- Brückner, P. u. a., *Das Unvermögen der Realität. Beiträge zu einem anderen materialistischen Ästhetikum*, Berlin/W. 1974.
- Brumme, W., *Untersuchungen zur Kulturarbeit der Freien Gewerkschaften Deutschlands in der Zeit der relativen Stabilisierung des Kapitalismus*. Diss., Leipzig 1972.
- Brunner, K., *Der Kinematograph von heute - eine Volksgefahr*, Berlin 1913.
- Büthe, J. u. a. (Hg.), *Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926 - 1932*, Köln 1977.
- Caspar, H. u. a., *Deutsche Arbeiterbewegung vor dem Faschismus, Argument-Sonderband AS 74*, Berlin/W. 1981.
- Chronik der Deutschen*, Dortmund 1983.
- Clark, J. u. a., *Jugendkultur als Widerstand*, hg. v. Honneth, A., Lindner, R., Paris, R., Frankfurt a. M. 1980.
- Clausen, B., *Medien und Kommunikation im Unterrichtsfach Politik. Didaktische und methodische Anregungen*, Frankfurt a. M. 1977.

- Conradt, W., *Kirche und Kinematograph. Eine Frage*, Berlin 1910.
- Conze, W., Engelhardt, U. (Hg.), *Arbeiter im Industrialisierungsprozeß. Herkunft, Lage und Verhalten*, Stuttgart 1979.
- Dahl, P., *Arbeitersender und Volksempfänger. Proletarische Radio-Bewegung und bürgerlicher Rundfunk bis 1945*, Frankfurt a. M. 1978.
- Das Programm der Sozialdemokratie. Vorschläge für seine Erneuerung*, Berlin 1920.
- Das Weimar der arbeitenden Jugend*. Bearbeitet von E. R. Müller, Magdeburg, 2. erw. Aufl. Berlin 1923.
- Daucher, H., Springkart, K. P. (Hg.), *Ästhetische Erziehung als Wissenschaft. Probleme - Positionen - Perspektiven*, Köln 1979.
- Deppe, F. u. a., *Geschichte der deutschen Gewerkschaftsbewegung*, Köln 1977².
- Der "andere Blick" - feministische Wissenschaft? Sondernummer der Zeitschrift Alternative 11*, 1978, Nr. 120/121.
- Deutsche Schulversuche*, Hg. v. Hilker, F., Berlin 1924.
- DGB, Abteilung Kulturpolitik, *Gewerkschaftliche Kulturarbeit. Ergebnis einer Bestandsaufnahme*, vervielf. Maschinenskript, Düsseldorf 1976.
- DGB, Abteilung Kulturpolitik, *Kulturpolitische Tagung des DGB. Gewerkschaftliche Kulturarbeit*, vervielf. Maschinenskript, Düsseldorf 1977.
- DGB Tübingen (Hg.), *Arbeitertübingen. Zur Geschichte der Arbeiterbewegung in einer Universitätsstadt*, Tübingen 1980.
- Deymann, U., Liebelt, U. (Hg.), *Museumspädagogik. Welt der Arbeit im Museum*, Marburg 1983.
- Die Heimvolkshochschule Schloß Tinz, Gera, o.J.
- Diel, A., *Die Kunsterziehung im 3. Reich. Geschichte und Analyse*, Diss., München 1969.
- Dittrich, E., *Arbeiterbewegung und Arbeiterbildung im 19. Jahrhundert*, Bensheim 1980.
- Dräger, H., *Die Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung. Eine historisch-problemgeschichtliche Darstellung von 1871 - 1914*, Stuttgart 1975.
- Dröge, F. u. a., *Der alltägliche Medienkonsum. Grundlagen einer erfahrungsbezogenen Medienerziehung*, Frankfurt a. M., New York 1979.
- Dölmen, R. v., Schindler, N. (Hg.), *Volkskultur. Zur Wiederentdeckung des vergessenen Alltags (16. - 20. Jh.)*, Frankfurt a. M. 1984.
- Dunkel, O., Jentzsch, K. (Hg.), (im Auftrag des Bundes Deutscher Kunsterzieher e. V.), *Ästhetische Erziehung und gesellschaftliche Realität. Eine Bestandsaufnahme zur Situation des Faches Bildende Kunst / Visuelle Kommunikation (Kunstpädagogik Kongress Berlin West 1976)*, Ravensburg 1976.

- Eberts, E., Arbeiterjugend 1904 - 1945. Sozialistische Erziehungsgemeinschaft - Politische Organisation, Frankfurt a. M. 1980.
- Eisenstein, M. S., Schriften 2 / Panzerkreuzer Potemkin, hg. v. Schlegel, H. J., München 1973.
- Ehalt, H. Ch. (Hg.), Geschichte von unten. Fragestellungen, Methoden und Projekte einer Geschichte des Alltags, Wien, Köln, Graz 1984.
- Elmer, H. K. (Hg.), Ästhetische Erziehung und Alltag, Bd. I. Gießen/Lahn 1979.
- Ehrenburg, I., Die Taumfabrik. Chronik des Films, Berlin 1931.
- Emig, B., Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung. Frankfurt a. M., New York 1980.
- Enzensberger, H. M., Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod. Roman, Frankfurt a. M. 1972.
- Erobert den Film! Proletariat und Film in der Weimarer Republik, Materialien zur Filmgeschichte 7, hg. v. d. Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK) und den Freunden der Deutschen Kinemathek e. V., Berlin/W. 1977.
- Eschbach, W. (Hg.), Unsere Feier. Handbuch zur Gestaltung sozialistischer Jugendfeste und Jugendfeiern, Berlin 1929.
- Fabian, A.-M. (Hg.), Arbeiterbewegung, Erwachsenenbildung, Presse. Festschrift für Walter Fabian zum 75. Geburtstag, Köln, Frankfurt a. M. 1977.
- Feidel-Mertz, H., Zur Ideologie der Arbeiterbildung, Frankfurt a. M. 1972.
- Ferber, T., Zur Auseinandersetzung um die Arbeiterbildungskonzeption in der sozialistischen deutschen Arbeiterbewegung, unter besonderer Berücksichtigung der Betriebsräteschulung 1918 - 1923, Bonn 1978.
- Fielhauer, H., Bockhorn O. (Hg.), Die andere Kultur. Volkskunde, Sozialwissenschaften und Arbeiterkultur, ein Tagungsbericht, Wien, München, Zürich 1982.
- Film und Funk. Sozialistischer Kulturtag in Frankfurt a. M. 28. - 29. September 1929. Sozialistischer Kulturbund, Berlin (1929).
- Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918 - 1932. Dokumente und Materialien der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland, zusammengestellt und eingeleitet von G. Kühn, K. Tümmler, W. Wimmer, Bd. 1. und 2, Berlin/O. 1975.
- Fischer, E. K., Dokumente zur Geschichte des deutschen Rundfunks und Fernsehens, Cöttingen, Berlin, Frankfurt a. M. 1957.
- Flecken, M., Arbeiterkinder im 19. Jahrhundert. Eine sozialgeschichtliche Untersuchung ihrer Lebenswelt, Weinheim, Basel 1981.
- Franken, P., Vom Werden einer neuen Kultur. Aufgaben der Arbeiter-Kultur- und -sport-Organisationen, Reprint d. 1. Aufl., Berlin 1930, Münster 1979.

- Franz Mehring Gesellschaft (Hg.), *Demokratie und Arbeitergeschichte*. Jahrbuch 3, Stuttgart, Weingarten 1983.
- Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jh.. Materialsammlung zu der Abteilung 20. Jh. im Historischen Museum Frankfurt, Bd. II, Frauenbewegung und die "Neue Frau" 1890 - 1933, zusammengestellt und kommentiert von Bastkowski, F., Lindner, Chr., Prokop, U., Frankfurt a. M. 1980.
- Freier, R., *Der eingeschränkte Blick und Die Fenster zur Welt*, Marburg 1984.
- Fricke, O., *Die deutsche Arbeiterbewegung 1869 bis 1914*, Berlin/O. 1976.
- Fricke, F., *10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit in Berlin. Die Berliner Gewerkschaftsschule*, Berlin 1932.
- Frohme, K., *Arbeit und Kultur*, Hamburg 1905.
- Fromm, E., *Arbeiter und Angestellte am Vorabend des Dritten Reiches. Eine sozialpsychologische Untersuchung*, bearb. und hg. v. Bonß, W., München 1983.
- Fuchs, W., *Arbeiterleben nach 1945. Lebensgeschichten in der Geschichte der Arbeiterschaft in Offenbach am Main seit dem Zweiten Weltkrieg. Projektplan*, Marburg/Lahn 1979.
- Fulberth, G., *Proletarische Partei und bürgerliche Literatur*, Neuwied und Berlin 1972.
- Fünf Jahre Holzarbeiterjugend, 1927.
- Fünfundsiebzig Jahre Industriegewerkschaft 1891 bis 1966. Vom Deutschen Metallarbeiter-Verband zur Industriegewerkschaft Metall, Frankfurt a. M. 1966.
- Furtwängler, F. J., *ÖTV. Geschichte einer Gewerkschaft*, Stuttgart 1955.
- Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg, Bericht der Kommission für "Lebende Photographien", Hamburg 1907.
- Gewerkschaften und Jugendbildung, hg. v. Jugendsekretariat des AIXGB, Berlin 1923.
- Giesecke, H., *Leben nach der Arbeit*, München 1983.
- Giesecke, H., *Vom Wandervogel bis zur Hitlerjugend. Jugendarbeit zwischen Politik und Pädagogik*, München 1981.
- Goffmann, E., *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt a. M. 1977.
- Gorsen, P., Knödler-Bunte, E., *Proletkult 1. System einer proletarischen Kultur. Dokumentation*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1974.
- Grebing, H., *Arbeiterbewegung. sozialer Protest und kollektive Interessenvertretung bis 1914*, München 1985.
- Gregor, U., Patalas, E., *Geschichte des Films*, Bd. 1, 1895 - 1939, Reinbek 1976.

- Gumpert, F., Die Bildungsbestrebungen der Freien Gewerkschaften, Jena 1928.
- Gurand, A., Das Heute der proletarischen Aktion. Hemmnisse und Wandlungen im Klassenkampf, Berlin 1931.
- Guy, A., Autobiographie einer Filmpionierin, Münster 1981.
- Habermas, J. (Hg.), Stichworte zur 'geistigen Situation der Zeit', Bd. 1: Nation und Republik, Frankfurt a. M. 1979.
- Habermas, J., Theorie des kommunikativen Handelns, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1981.
- "Hatte ich das Kino!", Katalog zur Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum, Marbach, Stuttgart 1976.
- Haffner, S., Preußen ohne Legende, Hamburg 1978.
- Hammerich, K., Klein, M. (Hg.), Materialien zur Soziologie des Alltags, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 20, 1978, Opladen 1978.
- Hartmann, D., Die Alternative: Leben als Sabotage. Zur Krise der technologischen Gewalt, Tübingen 1981.
- Hartwig, H., Ästhetisch-kulturelle Erziehung (unter Berücksichtigung der Medienerziehung) im Prozeß der Beruflichen Qualifikation, Manuskript, Hochschule der Künste Berlin/W. o. J.
- Hartwig, H., Jugendkultur. Ästhetische Praxis in der Pubertät, Reinbek 1980.
- Haug, W. F., Ideologie / Warenästhetik / Massenkultur. Entwürfe zu einer theoretischen Synthese, Argument-Sonderheft SH 33, Berlin/W. 1979.
- Haug, W. F., Maase, K. (Hg.), Materialistische Kulturtheorie und Alltagskultur, Argument-Sonderband AS 47, Berlin/W. 1980.
- Haumann, H. (Hg.), Arbeiteralltag in Stadt und Land. Neue Wege der Geschichtsschreibung, Argument-Sonderband AS 94, Berlin/W. 1982.
- Hauptvorstand der IGM, Abteilung Jugend, Arbeit mit Film und Video in der Gewerkschaft, Frankfurt a. M. 1980.
- Hausen, K., Frauen suchen ihre Geschichte, München 1983.
- Heidenreich, F., Arbeiterbildung und Kulturpolitik. Kontroversen in der Sozialdemokratischen Zeitschrift 'Kulturwille' 1924 - 1933, Argumente Studienhefte SH 58, Berlin/W. 1983.
- Herdig, K., Otto, G. (Hg.), Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen, Gießen 1980.
- Hermes, G., Die geistige Gestalt des marxistischen Arbeiters und die Arbeiterbildungsfrage, Tübingen 1926.
- Hermand, J., Trommler, F., Die Kultur der Weimarer Republik, München 1978.
- Herrmann, E., Auslese und Anpassung der Arbeiterschaft der geschlossenen Großindustrie. Dargestellt an den Verhältnissen einer Luckenwalder Wollhutfabrik (Schriften des Vereins für Socialpolitik 135/IV), München-Leipzig 1912.

- Herzig, A., Langewiesche, D., Sywottek, A., Arbeiter in Hamburg. Unterschichten, Arbeiter und Arbeiterbewegung seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, Hamburg 1983.
- Heyde, L. (Hg.), Internationales Handwörterbuch des Gewerkschaftswesens, Bd. 1, Berlin 1931.
- Huck, G. (Hg.), Sozialgeschichte der Freizeit. Untersuchungen zum Wandel der Alltagskultur in Deutschland, Wuppertal 1980.
- Hüther, J., Schorb, B. (Hg.), Grundbegriffe der Medienpädagogik, Grafenau 1981.
- Hund, W. D., Kramer, D. (Hg.), Beiträge zur materialistischen Kulturtheorie, Köln 1978.
- Imle, F., Die Lage der Fabrikarbeiterinnen in Deutschland, in: Monatsschrift für christliche Sozialreform Bd. 32, 1910.
- Informationszentrum Sozialwissenschaften, Arbeiterkultur. Forschungs- und Literaturdokumentation 1979 - 1982, Bonn 1984.
- Institut für Marxistische Studien und Forschungen (= IMSF) (Hg.), Kulturelle Bedürfnisse der Arbeiterklasse, Frankfurt a. M., München 1978.
- Internationaler Sozialistischer Jugendkongreß in Hamburg vom 24. Mai bis 26. Mai 1923. Die Verhandlungen und Beschlüsse der Tagung, Berlin o. J.
2. Internationaler Sozialistischer Jugendkongreß der Sozialistischen Jugend-Internationale in Amsterdam vom 26. - 29. 5. 1926.
- Jacobbeit, W., Mohmann, U. (Hg.), Kultur und Lebensweise des Proletariats, Berlin/O. 1974.
- Janouch, G., Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen, Frankfurt a. M. 1968, erw. Ausgabe.
- Jeggle, K., Kiebingen - eine Heimatgeschichte. Zum Prozeß der Zivilisation in einem schwäbischen Dorf, Tübingen 1977.
- Joerissen, J., Kunsterziehung und Kunstwissenschaft im Wilhelminischen Deutschland 1871 - 1918, Köln, Wien 1979.
- Kaeble, H. u. a., Probleme der Modernisierung in Deutschland, Opladen 1978.
- Kämpf-Jansen, Alltagsästhetik, Trivialästhetik und Ästhetische Erziehung, unveröffentl. Thesenpapier 1983.
- Kaes, A. (Hg.), Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909 - 1929, Tübingen 1978.
- Kerbs, D., Historische Kunstpädagogik. Quellenlage, Forschungsstand, Dokumentation, Köln 1976.
- Kind und Kunst. Eine Ausstellung zur Geschichte des Zeichen- und Kunstunterrichts, veranstaltet vom Bund Deutscher Kunsterzieher in Verbindung mit dem Werkbund-Archiv und der Arbeitsstelle für historische und vergleichende Kunstpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Berlin, Berlin/W. 1977.

- Klönne, A., Die deutsche Arbeiterbewegung. Geschichte - Ziele - Wirkungen, Düsseldorf, Köln 1981.
- Klotzbach, K., Bibliographie zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1914 - 1945. Sozialdemokratie, Freie Gewerkschaften, Christlich-soziale Bewegungen, Kommunistische Bewegung und linke Splittergruppen. Mit einer forschungsgeschichtlichen Einleitung, Bonn-Bad Godesberg 1974.
- Kluge, A. (Hg.), Bestandsaufnahme: Utopie Film. Zwanzig Jahre neuer deutscher Film / Mitte 1983, Frankfurt a. M. 1983.
- Rocka, J. (Hg.), Arbeiterkultur im 19. Jahrhundert, Geschichte und Gesellschaft 5, 1979, H. 1, Göttingen 1979.
- Kohle war nicht alles, 100 Jahre Ruhrgebietsgeschichte, hg. von der Stadt Recklinghausen, Oberhausen 1981.
- Konferenz zur Besprechung von Fragen der gewerkschaftlichen Jugendarbeit. Abgeh. am 17. und 18. 6. 1921 in Kassel, Berlin 1921.
- Kommer, H., Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung, Berlin/W. 1979.
- Korte, H. (Hg.), Film und Realität in der Weimarer Republik, München, Wien 1978.
- Kracauer, S., Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt a. M. 1973.
- Kracauer, S., Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Mit 64 Abbildungen. Übers. v. R. Baumgarten u. K. Witte, Frankfurt a. M. 1984.
- Kranold, A., Das Problem des Achtstundentages, Jena 1925.
- Kreimeier, K., Das Kino als Ideologiefabrik, Freunde der Deutschen Kinemathek e. V. H. 45, Nov. 1971, Berlin/W. 1971.
- Kresse, H., Panzerkreuzer Potemkin. Siegeslauf eines Films, illustrierte historische Hefte Nr. 18, Berlin/O. 1979.
- Krug, P., Gewerkschaften und Arbeiterbildung. Gewerkschaftliche Bildungsarbeit von ihren Anfängen bis zur Weimarer Republik, Köln 1980.
- Kuball, M., Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland. Bd. 1: 1900 - 1930, Bd. 2: 1931 - 1960, Reinbek 1980.
- Kuczynski, J., Die Geschichte der Lage der Arbeiter unter dem Kapitalismus, Bd. 1 - 38, Berlin/O. 1961 - 1972.
- Kuczynski, J., Geschichte des Alltags des deutschen Volkes, 5 Bde, Berlin/O., Köln 1980 - 1982.
- Künstlerischer Wandschmuck. Deutsche Künstler-Stein-Zeichnungen, Leipzig 1902.
- Kullmann, M., Die Entwicklung des deutschen Lichtspieltheaters, Nürnberg 1935.
- Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des Kunsterziehungstages in Dresden am 28. und 29. September 1901, Leipzig 1902.

- Kunsterziehung. Ergebnisse und Anregungen des zweiten Kunsterzieherkongresses in Weimar, Leipzig 1904.
- Kunstpädagogischer Kongreß Köln 1980. Funktionen Ästhetischer Erziehung, Bund Deutscher Kunsterzieher e. V., Berichtband o. J. (1980).
- Lange, K., Das Kino in Gegenwart und Zukunft, Stuttgart 1920.
- Lange, K., Nationale Kinoreform, M. Gladbach 1918.
- Langewiesche, D., Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik, Stuttgart 1980.
- Langewiesche, D., Schönhoven K. (Hg.), Arbeiter in Deutschland. Studien zur Lebensweise der Arbeiterschaft im Zeitalter der Industrialisierung, Paderborn 1981.
- Laqueur, W., Weimar. Die Kultur der Republik, Frankfurt, Berlin, Wien 1977.
- Lebendige Stadtteilgeschichte, hg. v. d. Kulturbehörde der Freien und Hansestadt Hamburg, Abteilung Stadtteilkultur und Freizeitpolitik, Hamburg Hamburg 1983.
- Lebensgeschichte des Bergarbeiters Alphons S., ein Bio-Interview in 8 Filmen von Stiller, A., Voss, G., Hübner, Chr., Informationsblatt zum Film, o. J.
- Lefebvre, H., Kritik des Alltagslebens, 3 Bde, München 1974/75.
- Lehrervereinigung für die Pflege der Künstlerischen Bildung, Hamburg 1907.
- Leichter, K., So leben wir ... 1320 Industriearbeiterinnen berichten über ihr Leben, Wien 1932.
- Leipart, Th., Die Kulturaufgaben der Gewerkschaften, Berlin 1932.
- Lenzen, D. (Hg.), Pädagogik und Alltag. Methoden und Ergebnisse alltagsorientierter Forschung in der Erziehungswissenschaft, Stuttgart 1980.
- Lichtwark, A., Die Bedeutung der Amateur-Photographie, Halle 1894.
- Lucas, E., Zwei Formen von Radikalismus in der deutschen Arbeiterbewegung, Frankfurt a. M. 1979.
- Lüdecke, W., Der Film in Agitation und Propaganda der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung (1919 - 1933), Materialistische Wissenschaft 7, Berlin/W. 1973.
- Maase, K., Lebensweise der Lohnarbeiter in der Freizeit. Empirische Materialien und theoretische Analyse, Institut für Marxistische Studien und Forschung e. V., Frankfurt a. M. 1984.
- Märten, L., Formen für den Alltag. Schriften, Aufsätze, Vorträge, Dresden 1982.
- Man, H. de, Der Kampf um die Arbeitsfreude, Jena 1927.

- Man, H. de, Sozialismus als Kulturbewegung, Berlin 1929.
- Man, H. de, Zur Psychologie des Sozialismus, Jena 1927.
- Martin, C., Die Diskussion über das 'Wesen von Mann und Frau' in den "Jungsozialistischen Blättern" - Emanzipation oder Anpassung?, unveröffentl. Manuskript, Hamburg 1985.
- Marxen, P., Erziehungswissenschaft und Arbeiterbewegung. Die Arbeiterbewegung im Blickfeld pädagogischer und schulpolitischer Konzeptionen in Deutschland in der Zeit vor und nach dem 1. Weltkrieg, Frankfurt a. M. 1984.
- Massen / Kultur / Politik, Argument-Sonderband AS 23, Berlin/W. 1978.
- Mayer, G., Schießt nicht auf den Pianisten. Film und Fernsehen in Anekdoten, München 1980.
- Mayrhofer, H., Zacharias, W., Ästhetische Erziehung. Lernorte für aktive Wahrnehmung und soziale Kreativität, Reinbek 1976.
- Mayrhofer, H., Zacharias, W., Projektbeschreibung / Thesenpapier, unveröffentl. Manuskript, Okt. 1979.
- Medienpädagogik-Zentrum Hamburg (Hg.), Zur Theorie und Praxis politisch-pädagogischer Medienarbeit, MPZ-Materialien 1, Hamburg 1976.
- Medienpädagogik-Zentrum Hamburg (Hg.), Zur Theorie und Praxis gewerkschaftlicher Medienarbeit, MPZ-Materialien 2, Hamburg 1976.
- Medienpädagogik-Zentrum, Projektbuch. Mediale Darstellung historischer Ereignisse und Erfahrungen am Beispiel des Hamburger Hafenarbeiterstreiks von 1951, Hamburg 1979, unveröffentl. Manuskript.
- Meier, A., Proletarische Erwachsenenbildung. Die Bestrebungen der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung zur systematischen sozialistischen Bildung und Erziehung erwachsener Werktätiger (1918 - 1923), Hamburg 1971.
- Mein Arbeitstag - Mein Wochenende. 150 Berichte von Textilarbeiterinnen. Gesammelt und herausgegeben vom Deutschen Textilarbeiter-Verband-Hauptvorstand, Arbeiterinnensekretariat, Berlin o. J. (1930).
- Mehring, F., Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte, Leipzig 1969³.
- Mehring, F., Gesammelte Schriften, Bd. 2, Berlin/O. 1961.
- Mehring, F., Gesammelte Schriften, Bd. 11, Berlin/O. 1961.
- Mehring, F., Geschichte der deutschen Sozialdemokratie, Teil II, Stuttgart 1898.
- Metken, G., Schneede, U. M. (Hg.), Spurensicherung - Archäologie und Erinnerung, Hamburg 1974.
- Meyers, H., Erziehung zur Formkultur, Frankfurt a. M. 1966.
- Mierendorff, C., Hätte ich das Kino, Berlin 1920.

- Mittenzwey, L., Kunst und Schule, Leipzig o. J. (1902).
- Möller, H., Gegen den Kunstunterricht. Versuche zur Neuorientierung, Ravensburg 1970.
- Mommssen, H., Arbeiterbewegung und Nationale Frage, Göttingen 1979.
- Mommssen, H., Sozialdemokratie und Freie Gewerkschaften in der Weimarer Republik, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, 34, 1983, H. 4/5, S. 203 - 218.
- Moreck, C., Sittengeschichte des Kinos, Dresden 1926.
- Münzenberg, W., Erobert den Film! Winke aus der Praxis für die Praxis proletarischer Filmpropaganda, Berlin 1925.
- Negt, O., Kluge, A., Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt a. M. 1972.
- Nestriepke, S., Geschichte der Volksbühne T. I: 1890 - 1914, Berlin 1930.
- Nestriepke, S., Werben und Werden. Geschichte und System der gewerkschaftlichen Agitation, Nürnberg 1914.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, Berlin/W. 1977².
- Neugebauer, R. O., Alltagsleben. Zur Kritik einer politisch-historischen und didaktischen Kategorie, Frankfurt a. M. 1978.
- Neumann, H., Grundzüge der Volkskunde, Leipzig 1922.
- Niethammer, L. (Hg.), Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History", Frankfurt a. M. 1980.
- Niethammer, L. u. a., "Die Menschen machen ihre Geschichte nicht aus freien Stücken, aber sie machen sie selbst." Einladung zu einer Geschichte des Volkes in NRW, Berlin/W., Bonn 1984.
- Nipperdey, Th., Gesellschaft, Kultur, Theorie, Göttingen 1976.
- Noack, V., Das Kino. Etwas über sein Wesen und seine Bedeutung, Leipzig 1913.
- Noelle-Neumann, E., Schulz, W. (Hg.), Fischer Lexikon Publizistik, Frankfurt a. M. 1971.
- Olbrich, J., Arbeiterbildung in der Weimarer Zeit. Konzeption und Praxis, Braunschweig 1977.
- Otto, G., Didaktik der ästhetischen Erziehung, Braunschweig 1974.
- Otto, V., Materialien zur Arbeit mit Medien. Beispiele für Theorie und Praxis von Unterrichtsmedien in der Erwachsenenbildung, Bonn, Frankfurt a. M. 1974.
- Paech, J., Silberkuhl, A. (Hg.), Foto, Video und Film in der Schule. Didaktische und pädagogische Voraussetzungen, technische Grundlagen, Geräte, Arbeitspraxis, Organisation, Reinbek 1979.

- Pallat, L., Ergebnisse und Anregungen über Kunsterziehungstage in Dresden, Weimar und Hamburg in Auswahl, Leipzig 1929.
- Pazzini, K.-J., Die gegenständliche Umwelt als Erziehungsmoment. Zur Funktion alltäglicher Gebrauchsgegenstände in Erziehung und Sozialisation, Weinheim und Basel 1983.
- Petzet, W., Verbotene Filme, Frankfurt 1931.
- Pinthus, K. (Hg.), Das Kinobuch, Frankfurt a. M. 1983.
- Popert, H. M., Hamburg und der Schundkampf, Hamburg 1926.
- Popert, H. M., Hamburg und der Schundkampf. Bd. 2, Filmfragen, Hamburg 1928.
- Preuss-Lausitz, U. u. a., Kriegskinder, Konsumkinder, Krisenkinder. Zur Sozialisationsgeschichte seit dem Zweiten Weltkrieg, Weinheim 1984.
- Prinz, D., Rexin M. (Hg.), Gewerkschaftsjugend im Weimarer Staat. Eine Dokumentation über die Arbeit der Gewerkschaftsjugend des ADGB in Berlin, Köln 1983.
- Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg, Vorwärts und nicht vergessen. Arbeiterkultur in Hamburg um 1930, Hamburg 1982.
- Prokop, D., Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik, München 1971.
- Prokop, D., Medien-Wirkungen, Frankfurt a. M. 1981.
- Prokop, D., Soziologie des Films, Neuwied und Berlin 1970.
- Pudor, H., Erziehung zum Kunstgewerbe, Berlin 1906.
- Puls, D., Thompson, E. P. u. a., Wahrnehmungsformen und Protestverhalten. Studien zur Lage der Unterschichten im 18. und 19. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1979.
- Radbruch, G., Kulturlehre des Sozialismus. Ideologische Betrachtungen, Berlin 1949.
- Rede des Reichstagsabgeordneten Wilhelm Liebknecht über den Kölner Parteitag mit besonderer Berücksichtigung der Gewerkschaftsbewegung. Gehalten zu Bielefeld am 29. Oktober 1893, Bielefeld 1893.
- Reich, E., Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen, Leipzig 1892.
- Reiss, W. A., Die Kunsterziehung in der Weimarer Republik. Geschichte und Ideologie, Weinheim u. Basel 1981.
- Reulecke, J., Weber, W. (Hg.), Fabrik - Familie - Feierabend. Beiträge zur Sozialgeschichte des Alltags im Industriezeitalter, Wuppertal 1978.
- Riehl, W. H., Land und Leute, Stuttgart 1883⁸.
- Ritter, G. A., Die Arbeiterbewegung im Wilhelminischen Reich, Berlin 1963².
- Ritter, G. A., Staat, Arbeiterschaft und Arbeiterbewegung in Deutschland, Bonn 1980.

- Ritter, G. A. (Hg.), *Arbeiterkultur*, Königstein/Ts. 1979.
- Rohpol, U., *Ästhetische Erziehung in der Jugendarbeit*, Weinheim und Basel 1979.
- Rüden, P. v. (Hg.), *Beiträge zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848 - 1918*, Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1979.
- Rüden, P. v., Koszyk, K. (Hg.), *Dokumente und Materialien zur Kulturgeschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1848 - 1918*, Frankfurt a. M., Wien, Zürich 1979.
- Rüden, P. v., Schmid, W. (Hg.), *Medienpädagogik. Entwürfe für die Praxis der Erwachsenenbildung*. München 1978.
- Rühle, O., *Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats*, Bd. 1, Berlin 1930, Neuauflage Frankfurt 1970.
- Ruppert, W. (Hg.), *Erinnerungsarbeit. Geschichte und demokratische Identität in Deutschland*, Opladen 1982.
- Sadoul, G., *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt a. M. 1982.
- Saldern, A. v., *Auf dem Wege zum Arbeiter-Reformismus. Parteialltag in sozialdemokratischer Provinz Göttingen (1870 - 1920)*, Frankfurt a. M. 1984.
- Saul, K. u. a., *Arbeiterfamilien im Kaiserreich. Materialien zur Sozialgeschichte in Deutschland 1871 - 1914*, Düsseldorf 1982.
- Schäfer, W., "Eure Bänder rollen, nur wenn wir es wollen!" *Arbeiterleben und Gewerkschaftsbewegung in Südniedersachsen*, Göttingen 1979.
- Schmitt, H., *Kirche und Film. Kirchliche Filmarbeit in Deutschland von ihren Anfängen bis 1945*, Schriften des Bundesarchivs 26, Boppard am Rhein 1979.
- Schön, B., Kurrelmann, K. (Hg.), *Schulalltag und Empirie. Neuere Ansätze in der schulischen und beruflichen Sozialisationsforschung*, Weinheim, Basel 1979.
- Schönrock, H., *Wir kamen gerade so hin. Meine Kindheit und Jugend in Berlin-Moabit, Erzähltes Leben I*, Koschwitz, H. u. a. (Hg.), Berlin/W. 1983.
- Schriften der Deutschen Gesellschaft für Soziologie. Verhandlungen der Deutschen Soziologentage*, 7. Bd., Tübingen 1931.
- Schröder, H.-Chr., *Gustav Noske und die Kolonialpolitik des Deutschen Reiches*, Berlin, Bonn 1979.
- Schründer, A., *Alltagsorientierung in der Erziehungswissenschaft*, Weinheim 1982.
- Schult, J., *Die Hamburger Arbeiterbewegung als Kulturfaktor*, Hamburg 1954.
- Schult, J., *Geschichte der Hamburger Arbeiter 1890 - 1914*, Hannover 1967.

- Schultze, E., *Der Kinematograph als Bildungsmittel*, Halle 1911.
- Schulz, H., *Sozialdemokratie und Schule*, Berlin 1907.
- Selle, G. (unter Mitarbeit von Boehe, J.), *Kultur der Sinne und ästhetische Erziehung. Alltag, Sozialisation, Kunstunterricht in Deutschland vom Kaiserreich zur Bundesrepublik*, Köln 1981.
- Sellmann, A., *Kino und Schule*, M. Gladbach 1914.
- Sellmann, A., *Der Kinematograph als Volkserzieher?*, Langensalza 1912.
- Selo, H., *Die Freie Volksbühne Berlin*, Erlangen 1930.
- Siemens, A., *Erziehung im Gemeinschaftsgeist*, Stuttgart 1921.
- Siemens, A., *Politische Kunst und Kunstpolitik (Jungsozialistische Schriftenreihe)*, Berlin 1927.
- Sozialdemokratische Arbeiterbewegung und Weimarer Republik. Materialien zur gesellschaftlichen Entwicklung 1927 - 1933*, hg. v. Luthardt, W., 2. Bd., Frankfurt a. M. 1978.
- Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928. Eine Zusammenstellung der Wahlarbeit*, hg. v. Parteivorstand der Sozialdemokratischen Partei Deutschlands.
- Sozialistischer Kulturbund, Sozialismus und Kultur. Tagung des sozialistischen Kulturbundes 2. - 3. Oktober 1926 in Blankenburg i. Thür.*, Berlin 1927.
- Spiker, J., *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern, Zur politischen Ökonomie des NS-Films Bd. 2*, Berlin/W. 1975.
- Stearns, P. N., *Arbeiterleben, Industriearbeit und Alltag in Europa 1890 - 1914*, Frankfurt a. M. / New York 1980.
- Steinberg, H.-J., *Die deutsche sozialistische Arbeiterbewegung bis 1914. Eine bibliographische Einführung*, Frankfurt a. M., New York 1979.
- Stieg, G., Witte, B., *Abriß einer Geschichte der deutschen Arbeiterliteratur*, Stuttgart 1973.
- Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.), *Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber*, Berlin/W. 1979.
- Straschek, G. P., *Handbuch wider das Kino*, Frankfurt a. M. 1975.
- Stüdemann, P. E., Rector, M. (Hg.), *Arbeiterbewegung und kulturelle Identität*, Frankfurt a. M. 1983.
- Surmann, R., *Die Münzenberg Legende. Zur Publizistik der revolutionären deutschen Arbeiterbewegung 1921 - 1933*, Köln 1983.
- Teichler, H. J., *Arbeitersport im Film. Notizen zur filmischen Werbe- und Lehrtätigkeit des Arbeitersports in Deutschland. Mit einer Filmographie archivierter und verschollener Filmdokumente zum Arbeitersport vor 1933*, in: JWK, 17, 1981, H. 3, S. 361 - 378.

Zglinicki, F. v., Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956.

ZEITSCHRIFTEN, ZEITUNGEN, PERIODIKA

Ästhetik und Kommunikation. Beiträge zur politischen Erziehung. Hg. Institut für experimentelle Kunst und Ästhetik (IKAe), Abteilung Ästhetik und Kommunikation, Frankfurt a. M., 1. Jg. 1970 ff.

Die Arbeit. Zeitschrift für Gewerkschaftspolitik und Wirtschaftskunde. Hg. v. Th. Leipart, Berlin. 1. Jg. 1924 - 10. Jg. 1933.

Arbeiter-Bildung. Monatsschrift für die Arbeiterbildungsausschüsse und Bildungsorgan für die Jungsozialisten. Hg. v. Zentralbildungsausschuß der SPD, 1. Jg. 1920 - 3. Jg. 1922.

Arbeiterbildung. Monatsschrift des Reichsausschusses für sozialistische Bildungsarbeit. Beilage zur "Bücherwarte". Hg. v. Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, Berlin. 1. Jg. 1926 - 3. Jg. 1928.

Arbeiterbühne und Film. Zentralorgan des Arbeiter-Theaterbundes Deutschlands e. V., Organ für proletarische Film-Kunst, Berlin. 17. Jg. 1930 - 18. Jg. 1931. Reprint 1974, Köln.

Der Arbeiterfotograf. Hg. v. d. Vereinigung der Arbeiterfotografen Deutschlands, Halle. 1. Jg. 1926/27 - 7. Jg. 1933.

Arbeiterfunk. Der neue Rundfunk. Offizielles Organ des Arbeiter-Radio-Bundes Deutschlands e. V. Publikationsorgan der Arbeiter-Radio-Internationale (Sitz Wien), Berlin. 2. Jg. 1927 - 8. Jg. 1933.

Arbeiter-Jugend. Organ für die geistigen und wirtschaftlichen Interessen der jungen Arbeiter und Arbeiterinnen (ab Jg. 16: Zeitschrift des Verbandes der sozialistischen Arbeiterjugend), Berlin. 1. Jg. 1909 - 25. Jg. 1933.

Der Arbeiter-Rat. Organ der Arbeiterräte Deutschlands, Berlin. 1. Jg. 1919 - 2. Jg. 1920.

Arbeitertum. Blätter für Theorie und Praxis der Nationalsozialistischen Betriebszellen-Organisation. 3. Jg. 1933 - 5. Jg. 1935.

Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften. Hg. v. W. F. Haug u. Chr. Müller-Wirth, Karlsruhe, Berlin/W., 1. Jg. 1959 ff.

Aufbau. Erziehungswissenschaftliche Zeitschrift. Hg. vom Bund der Freien Schulgesellschaften Deutschlands e. V., Berlin. 1. Jg. 1928 - 4. Jg. 1931.

Aufwärts. Organ des ADGB. Ortsausschuß Berlin. 1. Jg. 1930 - 4. Jg. 1933.

Betriebsräte-Zeitschrift für die Funktionäre der Metallindustrie. 1. Jg. 1920 - 2. Jg. 1921.

Bild und Schule. Rundschau über Lichtbild, Film, Druckbild. Blätter für Volksbildung. Deutscher Lehrerbund für Kunsterziehung. Organ des Bayerischen Verbandes zur Förderung des Lichtbildwesens in Erziehung und Unterricht, München. 1921, 1922.

Der Bildwart. Blätter für Volksbildung. Hg. v. H. Ammann, W. Günther, Berlin. 1. Jg. 1923 - 11. Jg. 1933.

Blätter für Alle. Monatsschrift der "Universum-Bücherei". 2. Jg. 1927 bis 3. Jg. 1928.

Die Büchergilde, Berlin. 1. Jg. 1925 - 9. Jg. 1933.

Der Bücherkreis. Zeitschrift der Buchgemeinschaft Der Bücherkreis. 1. Jg. 1924 - 8. Jg. 1932.

Correspondenzblatt der Generalkommission der Gewerkschaften Deutschlands (seit Jg. 30, 1920: des ADGB). Hamburg; Berlin. 5. Jg. 1895 - 33. Jg. 1923.

Deutsche Schulpraxis. Zeitschrift für deutsche Lehrkunst, für Geschichte und Schrifttum der Erziehung und des Unterrichts, Hg. Dr. R. Seyfert, XL. Jg. 1920, Leipzig 1920.

Die Erde. Politische und kulturpolitische Halbmonatsschrift. Hg. v. W. Rilla. 1. Jg. 1919 - 2. Jg. 1920. (Reprint Neudeln/Liechtenstein 1970).

Film für alle. Zeitschrift für das Amateur-Filmschaffen, Halle, 1. Jg. 1927/28 - 3. Jg. 1930.

Film und Volk. Organ des Volksfilmverbandes. Hg. v. Volksverband für Filmkunst, Berlin. 1. Jg. 1928 - 3. Jg. 1930. Reprint 1975, Köln.

Der Firm. Sozialistische Rundschau über das politische, wirtschaftliche und kulturelle Leben, Berlin. 1. Jg. 1919/20 - 6. Jg. 1924/25.

Die freie Gewerkschaft. Offizielles Mitteilungsblatt des ADGB. Ortsausschuß Groß-Hamburg, Hamburg, 1931 - 1933.

Freie Gewerkschafts-Jugend Berlin. Mitteilungsblatt. 1. Jg. 1923 - 11. Jg. 1933.

der freie lichtbildner. Offizielles Organ des Arbeiter-Lichtbild-Bundes, Berlin. 1. Jg. 1932 - 2. Jg. 1933.

Freie Volksbildung. Neue Folge des Archivs für Erwachsenenbildung. Hg. v. F. Angermann, R. v. Erdberg, E. Weitsch, Frankfurt. 1. Jg. 1926 - 6. Jg. 1931.

Das freie Wort. Sozialdemokratisches Diskussionsorgan. Red. F. Heilmann, Berlin. 1. Jg. 1929 - 5. Jg. 1933.

Der Führer. Monatsschrift für Führer und Helfer der Arbeiterjugendbewegung, Berlin. 1. Jg. 1918 - 14. Jg. 1932 (einzelne Nummern).

Die Gesellschaft. Internationale Revue für Sozialismus und Politik, Hg. v. Dr. R. Hilferding, Berlin. 1. Jg. 1924 - 10. Jg. 1933.

Gewerkschaftliche Frauenzeitung. 1. Jg. 1916 - 14. Jg. 1930.

Gewerkschafts-Archiv. Monatshefte für Theorie und Praxis der gesamten Gewerkschaftsbewegung, Jena, 1. Jg. 1924 - 10. Jg. 1933.

Weidenholzer, J., Auf dem Weg zum 'Neuen Menschen'. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der ersten Republik, Wien, München, Zürich 1981.

Weimarer Republik, hg. v. Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin/W. 1977.

Werder, L. v., Alltägliche Erwachsenenbildung. Aspekte einer bürgernahen Pädagogik, Weinheim 1980.

Werder, L. v., Erziehung und gesellschaftlicher Fortschritt, Frankfurt a. M. 1975.

Westphal, M., Handbuch für sozialistische Jugendarbeit, Berlin 1928.

Whiting, Ch., Norddeutschland Stunde Null, April - Sept. 1945, Düsseldorf 1980.

Wiegmann, G. (Hg.), Kultureller Wandel im 19. Jahrhundert, Göttingen 1973.

Wiese, L. v. (Hg.), Soziologie des Volksbildungswesens, München, Leipzig 1921.

Wiese, L. v., Strindberg. Ein Beitrag zur Soziologie der Geschlechter, München, Leipzig 1918.

Wilkending, G., Volksbildung und Pädagogik "vom Kinde aus". Eine Untersuchung zur Geschichte der Literaturpädagogik in den Anfängen der Kunst-erziehungsbewegung, Weinheim und Basel 1980.

Will, W. v. d., Burns, R., Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Eine historisch-theoretische Analyse der kulturellen Bestrebungen der sozialdemokratisch organisierten Arbeiterschaft, Frankfurt a. M. 1982.

Will, W. v. d., Burns, R., Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik. Texte, Dokumente, Bilder, Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1982.

Williams, R., Gesellschaftstheorie als Begriffsgeschichte, Studien zur historischen Semantik von 'Kultur', München 1972.

Williams, R., Culture, Glasgow 1981.

Williams, R., Innovationen, Über den Prozeßcharakter von Literatur und Kultur, hg. und übers. v. Klaus, H. G., Frankfurt a. M. 1977.

Witte, K. (Hg.), Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik, Frankfurt a. M. 1973.

Woldt, R., Wirtschaftliche Schulungsarbeit und gewerkschaftliches Führertum, Leipzig 1921.

Wollenberg, J. u. a., Von der Krise zum Faschismus. Bremer Arbeiterbewegung 1929 - 33, Frankfurt a. M. 1983.

Württembergisches Landesmuseum / Volkskundliche Sammlung, Arbeiterbewegung - Arbeiterkultur Stuttgart 1890 - 1933, Stuttgart 1981.

Wunderer, H., Arbeitervereine und Arbeiterparteien. Kultur- und Massenorganisationen in der Arbeiterbewegung (1890 - 1933), Frankfurt a. M., New York 1980.

- Tenfelde, K., Ritter, G. A., *Bibliographie zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung 1863 bis 1914, Berichtszeitraum 1945 - 1975*, Bonn 1981.
- Tenfelde, K., Volkmann, H. (Hg.), *Streik*, München 1981.
- Tennstedt, F., *Vom Proleten zum Industriearbeiter, Arbeiterbewegung und Sozialpolitik in Deutschland 1800 - 1914*, Düsseldorf 1983.
- Terveen, *Dokumente zur Geschichte der Schulfilmbewegung*, Emsdetten 1959.
- Thompson, E. P., *Plebeische Kultur und moralische Kultur. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M., Berlin/W., Wien 1980.
- Thompson, E. P., *The Making of the English Working Classe*, London 1963.
- Thurn, H. P., *Der Mensch im Alltag. Grundrisse einer Anthropologie des Alltagslebens*, Stuttgart 1980.
- Toeplitz, J., *Geschichte des Films. 1895 - 1928*, München 1973.
- Toeplitz, J., *Geschichte des Films. 1928 - 1933*, München 1977.
- Traub, H., *Die Ufa - Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Filmschaffens*, Berlin 1943.
- Tretjakov, S., *Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze. Reportagen. Portraits*, Hg. v. H. Boehncke, Reinbek bei Hamburg 1972.
- Trommler, Fr., *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick*, Stuttgart 1976.
- Tümmler, K., *Film und Volk. Zur Geschichte des Volksfilmverbandes 1928 - 1931*, Berlin/O. 1961.
- Versuche und Ergebnisse der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg*, Hamburg 1901.
- Vierkandt, A. (Hg.), *Handwörterbuch der Soziologie, Unveränderter Neudruck*, Stuttgart 1959.
- Volksbildung, Wissenschaft, Kunst und Sozialdemokratie*, Berlin 1907.
- Voss, G., *Der zweite Blick. Prosper Ebel. Chronik einer Zeche und ihrer Siedlung*, Berlin o. J. (1983).
- Walter, F., *Jungsozialisten in der Weimarer Republik*, Kassel 1983.
- Wartenberg, F., *Erinnerungen eines Mottenburgers. Kindheits- und Jugendjahre eines Arbeiterjungen 1905 - 1925*, Hamburg 1983².
- Wehler, H.-U. (Hg.), *Moderne deutsche Sozialgeschichte, Neue Wissenschaftliche Bibliothek 10*, Königstein/Ts. 1966.
- Wehler, H.-U., *Preußen ist wieder chic ... Politik und Polemik in zwanzig Essays*, Frankfurt a. M. 1983.

- Gewerkschaftspropaganda und Kulturarbeit. Bulletin der Agitpropabteilung der RGI. Hg. v. Vollzugsbüro der Roten Gewerkschaftsinternationale Moskau. 1. Jg. 1929 - 2. Jg. 1930.
- Gewerkschafts-Zeitung. Organ des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes, Berlin. 34. Jg. 1924 - 48. Jg. 1933.
- Die Glocke. Sozialistische Wochenschrift. Hg. Parvus, München. 1. Jg. 1915/16 bis 9. Jg. 1924.
- Hamburger Echo. Hamburg. 9. Jg. 1895 - 59. Jg. 1933.
- Hamburger Lehrerzeitung. Hg. v. d. Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens in Hamburg, Hamburg. 1. Jg. 1922 bis 12. Jg. 1933.
- Hamburger Schulzeitung. Wochenschrift für das gesamte Hamburgische Schulwesen. Hamburg. 21. Jg. 1913 - 25. Jg. 1917.
- Die Hochwacht. Monatsschrift zur Bekämpfung des Schundes und Schmutzes in Wort und Bild, Berlin. 2. Jg. 1911/12 - 6. Jg. 1915/16.
- Holzarbeiter-Jugend. Zeitschrift für Lehrlinge und jugendliche Arbeiter aller Berufe der Holzindustrie. Hg. vom Deutschen Holzarbeiter-Verband. 12. Jg. 1925 - 18. Jg. 1931.
- Holzarbeiter-Zeitung. Monatszeitschrift der Gewerkschaft Holz und Kunststoff für Arbeiter und Angestellte in der Holzwirtschaft (Beilage: Holzarbeiter-Frauenblatt, für die Frauen der Verbandsmitglieder und alle Arbeiterinnen der Holzindustrie), 11. Jg. 1903 - 41. Jg. 1933 (einzelne Jge.).
- Die Internationale Gewerkschaftsbewegung. Organ des Internationalen Gewerkschaftsbundes, Amsterdam. 1. Jg. 1921 - 13. Jg. 1933.
- Jugend-Führer. Mitteilungen für die Leiter der Jugend-Abteilungen in den Gewerkschaften. Hg. v. Vorstand des ADGB, Berlin. 1926 - 1932.
- Jugend- und Volkswohl. Hamburgische Blätter für Wohlfahrtspflege und Jugendhilfe, Hamburg. 1. Jg. 1925 - 5. Jg. 1929.
- Die Junge Garde. Zentralorgan des Kommunistischen Jugendverbandes Deutschlands, Berlin. 1. Jg. 1919 - 2. Jg. 1920.
- Junge Menschen. Blatt der deutschen Jugend. Stimme des neuen Jugendwillens. Hg. v. K. Ahlhorn, W. Hammer. Ab 6. 1925 veränderter Untertitel: Monatshefte für Politik, Kunst, Literatur und Leben aus dem Geiste der jungen Generation. Hg. v. W. Hammer, Hamburg. 1. Jg. 1920 - 8. Jg. 1927.
- Jungsozialistische Blätter. Hg. v. Zentralbildungsausschuß der SPD (seit 1924: Reichsausschuß der Jungsozialisten), Berlin. 1. Jg. 1922 - 10. Jg. 1931.
- Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift. Hg. v. O. Bauer, A. Braun, K. Renner (seit Jg. 6 (1912/13) außerdem: F. Adler), Wien. 1. Jg. 1907 bis 26. Jg. 1933.
- Der Klassenkampf. Marxistische Blätter (seit Okt. 1928: Sozialistische Politik und Wirtschaft). Hg. von M. Adler, K. Rosenfeld, M. Seydewitz, H. Ströbel, Berlin. 1. Jg. 1927 - 6. Jg. 1932.

Kulturwille. Mitteilungsblatt des Arbeiter-Bildungs-Instituts (ABI). Organ für kulturelle Betreibungen der Arbeiterschaft (ab 1925: Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft), Leipzig. 1. Jg. 1924 - 10. Jg. 1933.

Kunst und Jugend. Deutsche Blätter für Zeichen-, Kunst- und Werkunterricht. Zeitschrift des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrer und des Reichsverbandes akademischer Zeichenlehrerinnen, Stuttgart. 1. Jg. 1921 bis 13. Jg. 1933.

Der Kunstwart. Halbmonatsschau über Dichtung, Theater, Musik, bildende Künste. Red. R. Batka, P. Schultze (ab 1907: Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten), München. 19. Jg. 105 - 25. Jg. 1911/12, Fortsetzung unter dem Titel: Der Kunstwart und Kulturwart. Halbmonatsschau für Ausdruckskultur auf allen Lebensgebieten. Hg. v. F. Avenarius. München. 26. Jg. 1912/13 - 28. Jg. 1915.

Fortsetzung unter dem Titel: Deutscher Wille. 29. Jg. 1915 bis 32. Jg. 1918/19.

Fortsetzung unter dem Titel: Der Kunstwart und Kulturwart. 33. Jg. 1919/20 bis 38. Jg. 1925.

Fortsetzung unter dem Titel: Kunstwart. Monatshefte für Kunst, Literatur und Leben. Hg. v. H. Rinn, München. 39. Jg. 1925/26 - 45. Jg. 1931/32.

Leitfaden für die Bildungsarbeit in Groß-Berlin. Hg. v. Reichsbildungsausschuß Groß-Berlin, Berlin. 1. Jg. 1913 - 2. Jg. 1914.

Die Linkskurve. Organ des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands, Berlin. 1. Jg. 1929 - 4. Jg. 1932.

Die Literarische Gesellschaft. Hg. v. d. Literarischen Gesellschaft zu Hamburg, 1. Jg. 1915 - 5. Jg. 1919.

Magazin für Alle. Zeitschrift der "Universum-Bücherei für Alle", Berlin. 4. Jg. 1929 - 7. Jg. 1932.

Metallarbeiter-Jugend. Wochenblatt des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, Stuttgart. 1. Jg. 1920 - 14. Jg. 1933.

Metallarbeiter-Zeitung. Wochenblatt des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, Stuttgart. 30. Jg. 1912 - 51. Jg. 1933 (einzelne Jge.).

Mitteilungsblatt der Geschäftskommission der Freien Vereinigung deutscher Gewerkschaften Berlin. 1. Jg. 1914 - 2. Jg. 1915.

Mitteilungsblatt des Zentralbildungsausschusses der SPD, 1915.

Mitteilungsblatt für Jugendführer. Hg. v. Hamburger Jugendausschuß zur Förderung der Jugendwohlfahrt und Jugendamt Hamburg, Hamburg. 3. Jg. 1931 bis 5. Jg. 1933.

Monatliche Mitteilungen. Film- und Lichtbilddienst, Berlin. 1929 - 1931.

Das Neue Bild. Zeitschrift zur Pflege von Film und Foto in der Arbeiterbewegung. Offizielles Organ des Arbeiter-Lichtbild-Bundes Deutschlands, Sitz Berlin. 1. Jg. 1930 - 2. Jg. 1931.

Die Neue Bücherschau. Eine literarische Monatsschrift. Dichtung, Kritik, Grafik, München. 1. Jg. 1919 - 8. Jg. 1929.

- Die neue Erziehung. Sozialistisch-pädagogische Zweiwochenschrift. Hg. v. M. H. Baer, P. Oestreich u. a., Berlin. 1. Jg. 1919 - 13. Jg. 1931.
- Die Neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Begr. v. H. Zehder, Dresden. 1. Jg. 1919 - 5. Jg. 1925. (Reprint Mendeln/Liechtenstein 1969).
- Die Neue Welt. Illustriertes Unterhaltungsblatt für das Volk, Stuttgart, Leipzig, Hamburg. 1895 - 1914.
- Die Neue Zeit. Revue des geistigen und öffentlichen Lebens (seit Jg. 19, 1900/01: Wochenschrift der deutschen Sozialdemokratie). Hg. v. K. Kautsky (seit Jg. 9, 1891); Hg. v. H. Cunow (seit Jg. 36, 1917/18), Stuttgart. 14. Jg. 1895 - 41. Jg. 1923.
- Pädagogische Reform (Zugleich Zeitschrift der Hamburger Lehrmittelausstellung). Hg. v. Vorstand der Garanten der pädagogischen Reform, Hamburg. 20. Jg. 1896 - 45. Jg. 1921.
- Der Proletarier. Organ des Verbandes der Fabrikarbeiter Deutschlands, Hannover. 33. Jg. 1924 - 42. Jg. 1933.
- Proletarier-Jugend. Mitteilungsblatt der Freien Jugendorganisationen von Hamburg-Altona und Umgegend, Hamburg. 1. Jg. 1916 - 2. Jg. 1917.
- Die Rote Fahne. Zentralorgan der KPD, Berlin. 1. Jg. 1918 - 15. Jg. 1932 (einzelne Nummern).
- Der Saemann. Monatsschrift für pädagogische Reform. Schriftl. C. Götze, Leipzig. 1. Jg. 1905 - 5. Jg. 1909.
Fortsetzung unter dem Titel: Zeitschrift für Jugendwohlfahrt, Jugendbildung und Jugendkunde. Der Saemann. Hg. i. Auftr. der deutschen Zentrale für Jugendfürsorge Berlin und der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung Hamburg. 1. Jg. 1910 - 2. Jg. 1911.
Fortsetzung unter dem Titel: Der Saemann. Monatsschrift für Jugendbildung und Jugendkunde. Hg. v. d. Bund für Schulreform, allgemeiner deutscher Verband für Erziehungs- und Unterrichtswesen und der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. 3. Jg. 1912 bis 5. Jg. 1914.
- Die Schaubühne, Berlin. 1. Jg. 1905 - 14. Jg. 1918.
- Sozialistische Bildung. Monatsschrift. Hg. v. Reichsausschuß für sozialistische Bildungsarbeit, Berlin. 1. Jg. 1929 - 5. Jg. 1933.
- Sozialistische Monatshefte. Internationale Revue des Sozialismus. Hg. v. J. Bloch, Berlin. 11. Jg. 1907 - 38. Jg. 1932.
- Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur (ab April 1926 Monatsschrift zur Gestaltung neuer Wirklichkeit). Hg. v. E. Diederichs. 16. Jg. 1924/25 - 25. Jg. 1933/34.
- Das Tribunal. Hessische Radikale Blätter. Hg. v. C. Mierendorff. 1. Jg. 1919 bis 2. Jg. 1921.
- Ufita. Archiv für Urheber-, Film- und Theaterrecht, Bern 1932.
- Vierteljahresshefte der Berliner Gewerkschaftsschule. Hg. v. d. Berliner Gewerkschaftsschule des ADGB, Berlin. 1. Jg. 1925 - 8. Jg. 1932.

Volksbildung. Zeitschrift für öffentliches Vortragswesen, Volkseleasantalten und freies Fortbildungswesen in Deutschland. Organ der Gesellschaft für Verbreitung von Volksbildung und ihre Verbände und Zweigvereine, Berlin. 32. Jg. 1902 - 41. Jg. 1911.

Volksbildungsarchiv. Beiträge zur wissenschaftlichen Vertiefung der Volksbildungsbestrebungen. Im Auftr. der Zentralstelle für Volkswohlfahrt hg. v. Dr. R. v. Erdberg, Berlin. 1. Jg. 1910 - 14. Jg. 1923.

Die Volksbühne. Zeitschrift für soziale Theaterpolitik und Kunstpflege, Berlin. 4. Jg. 1929 - 7. Jg. 1932.

Vorwärts. Zentralorgan der SPD, Berlin. 22. Jg. 1905 - 50. Jg. 1933 (einzelne Jge.).

Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik - Kunst - Wirtschaft, Charlottenburg. 1. Jg. 1918 - 29. Jg. 1933 (Nachdruck Königstein/Ts. 1978).

Der Zeitgeist. Monatliches Bildungsorgan des Deutschen Metallarbeiter-Verbandes, Stuttgart. 1. Jg. 1908 - 7. Jg. 1914.

Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hg. v. M. Dessoir, Stuttgart. 1. Jg. 1906 - 28. Jg. 1934.

ZEITSCHRIFTEN-ARTIKEL

Barkhausen, H., Verbleib von Dokumentar- und Propagandafilmen der deutschen Arbeiterbewegung vor 1933, in: Der Archivar, 31, 1978, H. 2, S. 221 - 224.

Borries, B. v., Forschen und Lernen an Frauengeschichte - Versuch einer Zwischenbilanz, in: Joeres, R.-E. B., Kuhn, A. (Hg.), Frauen in der Geschichte VI. Frauenbilder und Frauenwirklichkeiten. Interdisziplinäre Studien zur Frauengeschichte im 18. und 19. Jahrhundert, Düsseldorf 1985, S. 49 bis 89.

Borsdorf, U., Organisation und Alltag in der Geschichte der Arbeiterbewegung, in: Gewerkschaftliche Monatshefte H. 11, 1980, S. 701 - 704.

Bremer Forschungsprojekt, Zur Geschichtsschreibung zweiter Kultur. Konturen einer Theoriebildung, in: Gulliver 9, Argument-Sonderband AS 65, Berlin/W. 1981.

Broszat, M., Plädoyer für Alltagsgeschichte. Eine Replik auf Jürgen Kocka, in: Merkur, H. 12, 1982, S. 1244 - 1248.

Derbolav, J., Wende zur Alltagswelt, in: Pädagogische Rundschau 35, 1981, S. 77 - 89.

Emons, E., Leben vermittelt der Electricität. Kinematographie 1913, in: Zurück in die Zukunft. Kunst und Gesellschaft von 1900 - 1914, Freie Akademie der Künste in Hamburg, Hamburg 1981, S. 101 - 109.

Frei, A. G., Alltag - Region - Politik. Anmerkungen zur "neuen Geschichtsbewegung", in: Geschichtsdidaktik, 1984, H. 2, S. 107 - 120.

- Fuchs, W., An die gleichen Jahrzehnte andere Erinnerungen. "Die andere Bundesrepublik": Geschichtsschreibung der Arbeiterbewegung müßte sich von der Wahrnehmungsweise der Führungsgruppen (und solcher, die es werden wollen) lösen, in: Frankfurter Rundschau Nr. 128, 4. Juni 1980, S. 15.
- Gerndt, H., Zur Perspektive volkskundlicher Forschung, in: Die Volkskunde, 76, 1980, H. 1, S. 22 - 36.
- Glaser, H., Spurensicherung. Über die Notwendigkeit der Erforschung und Erhaltung von Industriekultur, in: Frankfurter Rundschau Nr. 292, 15. Dezember 1979, S. III.
- Grafl, F., "Hinein in die Kinos!" Ein Beitrag zur Aufarbeitung der österreichischen Arbeiterfilmbewegung 1918 - 1934, in: Kadrnoska, F. (Hg.), Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938, Wien, München und Zürich 1981.
- Greverus, J. M., Alltag und Alltagswelt: Problemfeld oder Spekulation im Wissenschaftsbetrieb? in: Die Volkskunde, 79, 1983, I., S. 1 - 14.
- Habermas, J., Die Moderne - ein unvollendetes Projekt, in: Die Zeit, Nr. 39, 19. September 1980, S. 47, 48.
- Hammer, W., Alltagsgeschichte - neue Mode, neue Methode, in: Frankfurter Rundschau, Nr. 244, 18. Oktober 1984, S. 7.
- Haug, W. F., Zu einigen theoretischen Problemen der Diskussion über die Kultur der Arbeiterklasse, in: Das Argument, 21, 1979, Nr. 115, S. 342 - 351.
- Haumann, H., Alltagsgeschichte, Regionalgeschichte, Gesellschaftsgeschichte, in: Das Argument, 27, 1985, Nr. 151, S. 405 - 418.
- Hickethier, K., Plädoyer für die Langsamkeit. Teil 1: Medien-Szenarien. Symptome. Medienpädagogik, in: Weiterbildung und Medien, H. 3, 1985, S. 41 - 43.
- Hübner, Chr., Annähernde Verwirklichung einer kleinen Utopie. Für einen regionalen Film, in: Jahrbuch Film 79/80, hg. v. Pflaum, H. G., Berichte / Kritiken / Daten, München, Wien 1979, S. 144 - 154.
- Kerbs, D., Die ästhetische Erziehung und das "niedere Volk", in: Zeitschrift für Pädagogik, 24, 1978, H. 5, S. 729 - 751.
- Knilli, F., Die Arbeiterbewegung und die Medien. Ein Rückblick, in: Gewerkschaftliche Monatshefte, 25, 1974, H. 6, S. 349 - 362.
- Knilli, F., Plädoyer für einen kulturvergleichenden Unterricht, in: R. Schwarz (Hg.), Manipulation durch Massenmedien - Aufklärung durch Schule? Didaktik der Massenkommunikation I, Stuttgart 1974, S. 53 - 79.
- Kocka, J., Klassen oder Kultur? Durchbrüche und Sackgassen in der Arbeitergeschichte, in: Merkur, H. 10, 1982, S. 955 - 965.
- Kocka, J., Zurück zur Erzählung? Plädoyer für historische Argumentation, in: Geschichte und Gesellschaft, 10, 1984, S. 395 - 408.
- Körner, W., Sozialdemokratische 'Lichtbildpflege' in der Weimarer Republik, in: Alltag 2. Jahrbuch der sozialdemokratischen Fotografie, Hamburg 1980.

- Kuhn, A., Gibt es eine nicht-autonome Wissenschaft? Polemische Anmerkungen zur Kritik von Jürgen Kocka, in: Geschichtsdidaktik 7, 1982, H. 3, S. 325 - 328.
- Langewiesche, D., Die Gewerkschaften und die kulturellen Bemühungen der Arbeiterbewegung in Deutschland und Österreich (1890er bis 1920er Jahre), in JWK, 18, 1982, H. 1, S. 1 - 17.
- Langewiesche, D., Politik - Gesellschaft - Kultur. Zur Problematik von Arbeiterkultur und kulturellen Arbeiterorganisationen in Deutschland nach dem 1. Weltkrieg, in: Archiv für Sozialgeschichte 22, 1982, S. 359 - 402.
- Linse, U., Lebensformen der bürgerlichen und proletarischen Jugendbewegung, in: Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung, Bd. 10., 1978, Burg Ludwigstein 1978.
- Lodemann, R., Die Einstellung des Arbeiters zum Film - historisch und psychologisch gesehen, in: Filmstudien Bd. III, W. Hagemann, Emsdetten 1957, S. 45 - 56.
- Lüdtke, A., "Kolonialisierung der Lebenswelten" - oder: Geschichte als Einbahnstraße? in: Das Argument, 25, 1983, Nr. 140.
- Maase, K., Zur Diskussion über marxistische Kulturtheorie, in: Marxistische Studien, Jahrbuch des JMSF I, 1978.
- Meier-Cronemeyer, Leitbild und Lebensform. Zu Dokumenten und Darstellungen der Deutschen Jugendbewegung, in: JWK, 19, 1983, H. 4, S. 570 - 594.
- Maus, H., Zur Situation der deutschen Volkskunde, in: Die Umschau, 1, 1946, S. 357 - 359.
- Meinecke, F., Die Entstehung des Historismus. Vorbemerkung, in: F. Meinecke Werke Bd. III, München 1959.
- Mühlberg, D., Anfänge proletarischen Freizeitverhaltens und seiner öffentlichen Einrichtungen, in: Weimarer Beiträge, 27, 1981, H. 12, S. 118 - 150.
- Niethammer, L., Anmerkungen zur Alltagsgeschichte, in: Geschichtsdidaktik 5, 1980, H. 3, S. 231 - 242.
- Otto, G., Kulturelle Erziehung, in: Beispiele, H. 3, 1984, S. 20 - 25.
- Panofsky, E., Stil und Stoff, in: Filmkritik, 11, 1967, S. 343 - 355.
- Peukert, D., Glanz und Elend der 'Bartwichserie'. Eine Replik auf Alf Lüdtke, in: Das Argument 25, 1983, Nr. 140, S. 542 - 549.
- Peukert, D., Zur Regionalgeschichtsschreibung der Arbeiterbewegung, in: Das Argument, 20, 1978, Nr. 110.
- Reader zum Kongreß Neue Informations- und Kommunikationstechniken Hamburg 25./26.1. 1986, Hamburg 1986.
- Roscher, G., "Ein Hochbäumchen macht noch lange keinen Eisenstein". Die Filmstadt Hamburg im Jahre 1929 - ein Rückblick, in: Kultur für alle, Sept. 1979, S. 19 - 20.

- Ruhloff, J., Die Wendung zur Alltäglichkeit - Erweiterung der Thematik oder Eskamotierung der Schuldigkeit der Pädagogik?, in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Pädagogik, H. 2, 1981, S. 191 - 201.
- Saldern, A. v., Wilhelminische Gesellschaft und Arbeiterklasse. Emanzipations- und Interpretationsprozesse im kulturellen und sozialen Bereich, in: JWK, 13, 1977, S. 469 - 505.
- Schöttler, P., Eine "grüne" Geschichtsschreibung? Von der Alltagsgeschichte zur "Geschichtswerkstatt", in: Moderne Zeiten 3, 1983, H. 9, S. 47 - 49.
- Schings, D., "Das Kino stört aber das Schauen". Anmerkungen zu Äußerungen Kafkas über das Kino, in: Frankfurter Rundschau, 17. 12. 1983, Feuilleton, S. 2.
- Schulze, V., Frühe kommunale Kinos und die Kinoreformbewegung in Deutschland bis zum Ende des ersten Weltkriegs, in: Publizistik 22, 1977, H. 1, S. 61 - 71.
- Spamer, A., Um die Prinzipien der Volkskunde, in: Hess. Bl. f. Volkskunde 23, 1924, S. 67 - 108.
- Stein, H., Rundfunk und gewerkschaftliche Bildungsarbeit, in: 10 Jahre Freigewerkschaftliches Seminar Köln am Rhein, Berlin 1930, S. 85 - 94.
- Steinbach, P., Alltagsleben und Landesgeschichte, in: Hessisches Jahrbuch für Landesgeschichte 29, 1979, S. 225 - 305.
- Tümmler, K., Zu den Traditionen des sozialistischen Films in Deutschland, in: Beiträge zur Geschichte der Arbeiterbewegung, 11, 1969, Nr. 6, S. 993 - 1007.
- Tütken, H., Wissenschaftsorientiertes Lernen - ein mißratener Fortschritt? In: Westermanns Pädagogische Beiträge, 31, 1979, H. 12, S. 448 - 454.
- Ulrich, V., Spuren im Alltag. "Barfußhistoriker" - woher sie kommen und was sie wollen, in: Die Zeit, Nr. 45, 2. November 1984, S. 73.
- Vetter, H. O., Geschichte und Gewerkschaften, in: Internationale wissenschaftliche Korrespondenz zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung (=JWK), 15, 1979, S. 253 - 259.
- Wächter, W., Aus der Frühgeschichte des deutschen Films und der Geschichte der Arbeiterbewegung vor 1914, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, 4, 1956, S. 1240 f.
- Wagner, R., Die Anfänge der Kinematographie in Hamburg, in: Hamburger Filmgespräche IV, hg. v. d. Hamburger Gesellschaft für Filmkunde e. V., Hamburg 1972, S. 11 - 24.
- Witte, K., Wie Filmgeschichte schreiben? In: epd Kirche und Film Nr. 12 vom Dezember 1981, S. 12, 13.
- Wunderer, H., Thesen und Materialien zum Niedergang der Arbeiterkulturbewegung vor dem Faschismus, in: Deutsche Arbeiterbewegung vor dem Faschismus, Argument-Sonderband AS 74, Berlin 1981, S. 157 - 180.
- Zacharias, W., Funktion und Bedeutung Ästhetischer Erziehung in der Kulturpädagogik, in: Bundesvereinigung Kulturelle Bildung (Hg.), Jugendkulturarbeit, Bad Weilbrunn 1983, S. 60 - 95.

Zetkin, C., Kunst und Proletariat. Rede vom Januar 1911, in: Für unsere Mütter und Hausfrauen, Beilage Nr. 7 und 8 zur Gleichheit, Zeitschrift für die Interessen der Arbeiterinnen, Stuttgart 1911.

EINZELNE ZEITSCHRIFTEN. ZEITUNGEN

Autonomie. Materialien gegen die Fabrikgesellschaft. Neue Folge, Nr. 13, 1983

BDK-Mitteilungen, 19, 1983, H. 2; 12, 1976, H. 3; 14, 1978, H. 3.

beiträge 5 zur feministischen theorie und praxis, Frauengeschichte, München 1981.

Berliner Lokalanzeiger, 24. 4. 1896.

Berliner Tageblatt, 27. April 1926.

Bildungs-Verein, 40, 1910, Nr. 24.

Deutsche Zeitung (Berlin), 31. Mai 1926, Nr. 151 b.

ergebnisse 26, Zeitschrift für demokratische Geschichtswissenschaft, Arbeiterkultur in Deutschland, Hamburg 1984.

ergebnisse 27, Das andere Altona. Beiträge zur Alltagsgeschichte, Sywottek, A. (Hg.), Hamburg 1984.

Der Film, 11, 1926, Nr. 18.

Film-Kurier, Nr. 267, 1926.

Film-Kurier, Nr. 256, 1935, Ausgabe T.

Frauen und Film. Hg. v. H. Sander, Berlin. H. 12, 1977.

Die Freiheit, Nr. 443, 1919.

General-Anzeiger, 18. 12. 1912.

Die Gewerkschaft. Organ für die Interessen der Arbeiter in städtischen Betrieben, Berlin, I, 1897.

Gewerkschaftliche Monatshefte, 34, 1983, H. 4/5.

Hamburger Fremdenblatt vom 1. 12. 1895.

Internationale Presse-Korrespondenz, 3, 7. April 1923, Nr. 14.

Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, 31, 1979, S. 401; Sondernummer 20, 1978.

Kunst + Unterricht, H. 50, 1978; Sonderheft 1977; H. 56, 1979; Sonderheft 1974; H. 64, 1980.

Kursbuch, H. 41, 1975.

Leipziger Volkszeitung, 36, 19. 11. 1929, Nr. 269.

Literatur u. Erfahrung, 10/1982.

medien + erziehung, 26, 1982, H. 4.

medienarbeit, H. 25/26, 1980.

medium, 6, 1976, H. 9.

Moderne Zeiten extra, Geschichtswerkstatt, Geschichtswerkstatt e. V. Info-Nr. 3, 4, 1984, Sondernummer April.

paed. extra sozialarbeit, 3, 1979, H. 8.

Der Sozialdemokrat (Stuttgart), 11. 12. 1919.

Die Volksbühne. Blätter der Hamburger Volksbühne e. V., Hamburg. 19, 1969, H. 8.

Zelluloid. Hg. v. d. "Gesellschaft für Medientheorie und -Praxis" (Verein i. Gr.) in Köln. H. 9, 1980.

MEDIEN (Filme, Schallplatten, Tonkassetten)

Bauernfeind, W. u. a., Große Politik und Alltagsleben. Meine Heimatstadt Berlin 1900 - 1945, 4 Toncassetten und Begleitbuch, Frankfurt a. M. o. J.

Busch, E., Lieder der Arbeiterklasse 1, 1917 - 1933, Schallplatte (Pläne), Dortmund.

Goebbel, N., Elektronische Liebesbriefe, Vortrag am 3.6.1982 in Bremen (Tonbandaufzeichnung).

Roscher, G., Vergessene Alternativen II. Filmpraxis in Deutschland vor dem Faschismus, WDR III, 11. 4. 1977.

Roscher, G., Freier, R. u. a., "Wir machen unsere Filme selbst I und II; Arbeiterfilme in Deutschland der 20er Jahre", WDR 1978 (Fernsehfilm).

Schumann, P. B., Die Rote Leinwand. Proletarischer Film in den 20er Jahren. Information und Dokumentation, Fernsehaufzeichnung in vier Teilen, ZDF 1976.

Schumann, P. B., "Vorwärts und nicht vergessen". Politische Filmarbeit in der Weimarer Republik. NDR 3, "Von Bildschirm und Leinwand", 4. 4. 1976.

Bildverzeichnis

(einschließlich illustrierende Textdokumente)

- Abb. auf S. 5, aus: Jahresbericht der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens, 1908.
- Abb. auf S. 10, aus: Ausstellungsgruppe Ottensen-Altonaer Museum, Ottensen, Zur Geschichte eines Stadtteils, Hamburg 1983.
- Abb. auf S. 22, aus: Hochlamarker Lesebuch. Kohle war nicht alles, a.a.O.
- Abb. auf S. 23, aus: U. Deymann, U. Liebelt (Hg.), Museumspädagogik, a.a.O.; medienarbeit, 25/26, 1980; Franz Mehring Gesellschaft (Hg.), Demokratie und Arbeitergeschichte, Jahrbuch 3, a.a.O.
- Abb. auf S. 28, aus: K. Herding, G. Otto (Hg.), Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens. Karikaturen, a.a.O.
- Abb. auf S. 70, aus: Das wandernde Bild. Der Filmpionier G. Seeber, a.a.O.; Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft der Weimarer Republik, a.a.O.; Hamburger Echo, Nr. 137, 14.6.1896, Nr. 274, 24.11.1895.
- Abb. auf S. 86, aus: Hamburger Echo, Nr. 276, 25.11.1908, Nr. 264, 9.11.1913, Nr. 291, 13.12.1910.
- Abb. auf S. 114, aus: F.v. Zglinicki, Der Weg des Films, a.a.O.
- Abb. auf S. 136, aus: S. Nestriepke, Werben und Werden, a.a./.; Hamburger Echo, Nr. 278, 28.11.1912, Nr. 132, 8.6.1913.
- Abb. auf S. 161, aus: Leitfaden für die Bildungsarbeit in Groß-Berlin, a.a.O.; Hamburger Echo, Nr. 286, 6.12.1913.
- Abb. auf S. 179, aus: Film und Volk, 2, 1929, H.7; Ulk, Nr. 13, 1921; Junge Menschen, 3, 1922, Augustheft.
- Abb. auf S. 195, aus: Das große Zille Buch, Hannover 1957; Arbeiterjugendbewegung in Frankfurt 1904-1945, a.a.O.; F. Walter, Jungsozialisten in der Weimarer Republik, a.a.O.; G. Grosz, Das Gesicht der herrschenden Klasse, Berlin 1930.
- Abb. auf S. 208, aus: Publikation der Künstlerhilfe. 8 Stunden. Stellungnahme führender Künstler zum Achtstundentag, hg. v. d. Zentralstelle der Künstlerhilfe (I.A.H.) Berlin, abgedr. in U. Achten, Mehr Zeit für uns. Dokumente zum Kampf um die Arbeitszeitverkürzung, Köln 1984.
- Abb. auf S. 209, aus: ebd.; Kulturwille, 5, 1928, Nr. 9.
- Abb. auf S. 214, aus: J. Heartfield, Leben und Werk, dargestellt von seinem Bruder W. Herzfelde, Dresden (1970); Kulturwille, 4, 1927, Nr. 6; Film und Foto der Zoer Jahre, Stuttgart 1979; Junge Menschen, 6, 1925.
- Abb. auf S. 252, aus: H. Kresse, Panzerkreuzer Potemkin, a.a.O.; Der Querschnitt, 11, 1931, H.1.; Die Volksbühne, Hamburg, 19, 1969, H. 8.
- Abb. auf S. 264, aus: Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Febr.-März.
- Abb. auf S. 277, aus: Freie Gewerkschaftsjugend Berlin. Mitteilungsblatt, 3, 1925, Nr. 8.
- Abb. auf S. 280, aus: Metallarbeiter-Jugend, 8, 1927, Nr. 28; Die freie Gewerkschaft, 8, 1929, Nr. 33; Hamburger Echo, 12.1.1918.
- Abb. auf S. 291, aus: F. Fricke, 10 Jahre gewerkschaftliche Bildungsarbeit in Berlin. Die Berliner Gewerkschaftsschule, Berlin 1932.
- Abb. auf S. 295, aus: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 9; U. Achten, Mehr Zeit für uns, a.a.O.
- Abb. auf S. 300, aus: Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Mai-Juli; Die Sozialdemokratie im Wahlkampf 1928, a.a.O.
- Abb. auf S. 306, aus: Volk und Zeit, Nr. 17, 1929; Hamburger Echo, Nr. 266, 26.9.1929.

- Abb. auf S. 343, aus: Kulturwille, 6, 1930, Nr. 6/7; Hamburger Echo, Nr. 69, 10.3.1929; H. Mühle, Das proletarische Schicksal, o.O., o.J.
- Abb. auf S. 348, aus: Bücherkreis, 7, 1931, H. 1; Büchergilde, Nr. 5, 1932.
- Abb. auf S. 351, aus: Film-Kurier, 16.12.1926; Jahrbuch der Filmindustrie 1928.
- Abb. auf S. 356, aus: Film-Kurier, 6.12.1930; Magazin für Alle, 6, 1931, H. 1; Vorwärts, 30.6.1931.
- Abb. auf S. 373, aus: Das Neue Bild, 2, 1931, H. 2; Das Neue Bild, 1, 1930, H.3.
- Abb. auf S. 387, aus: Der Jugend-Führer, Nr. 10, 1930; Arbeiter-Jugend, 25, 1933, Nr. 1; Hamburger Echo, Nr. 289, 19.10.1929.
- Abb. auf S. 390, aus: 10 Jahre Freigewerkschaftliches Seminar Köln, 1930; Berliner Illustrierte Zeitung, 21.10.1923.
- Abb. auf S. 395, aus: Arbeiter-Jugend, 24, 1932, Nr.9; P. Dahl, Arbeitersender und Rundfunkempfänger, a.a.O.; Eulenspiegel, 4, 1931, Nr. 10; Monatliche Mitteilungen, Film- und Lichtbilddienst, 2, 1930, Mai-Juli.
- Abb. auf S. 398, aus: Arbeitertum, 4, 1934; J. Heartfield, Leben und Werk, a.a.O.
- Abb. auf S. 426, aus: Ulk, Nr. 13, 1921; Weiterbildung und Medien 2/1985.



Kultur der Arbeiterbewegung – Film – Arbeiterkultur – Alltagsgeschichte

Dieses Buch versucht aufzuzeigen,

- wie sich die Haltung der Arbeiterbewegung, insbesondere der Freien Gewerkschaften und der deutschen Sozialdemokratie, gegenüber dem Medium Film und Lichtbild zwischen 1895 und 1933 entwickelt und verändert hat,
- in welchem gesellschaftlichen, kulturellen und pädagogischen Kontext die Entwicklung des kulturellen und filmischen Selbstverständnisses der Arbeiterbewegung stand,
- welche kulturelle Aktivitäten, insbesondere im Bereich Film und Lichtbild, die Arbeiterbewegung entwickelt hat,
- wie der Kultur- und Medienalltag der Arbeiterschaft in dem untersuchten Zeitraum aussah.

Es geht um das Wechsel- und Spannungsverhältnis von Kultur, Bildung, Film, Politik und Alltag im weitesten Sinne.

Herausgeber:

MPZ Medienpädagogik Zentrum e. V.

Thadenstr. 130 A · 2000 Hamburg 50 · Tel.: 040 / 439 72 59