

Elsaesser, Thomas/Adam Barker (Hrsg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. London 1990.

Färber, Helmut, 'A Corner in Wheat' von D. W. Griffith, 1909. München 1992.

Fell, John (Hrsg.), *Film Before Griffith*. Berkeley, 1983.

Gish, Lillian/Ann Pinchot, *The Movies, Mr. Griffith, and Me*. Englewood Cliffs, N.J. 1969.

Gregor, Ulrich/Enno Patalas, *Geschichte des Films*. Gütersloh 1962.

Gunning, Tom, *D. W. Griffith and the origins of American narrative film. The early years at Biograph*. Urbana, Ill., 1991.

Hansen, Miriam/Martin Christadler, *David Wark Griffiths Intolerance (1916). Zum Verhältnis von Film und Geschichte in der Progressive Era*. In: *Amerikastudien* 21, 1976.

Hart, James (Hrsg.), *The Man Who Invented Hollywood. The Autobiography of D. W. Griffith*. Louisville, Ky 1972.

Henderson, Robert M., *D. W. Griffith. His Life and Work*. New York, 1972.

Huff, Theodore, *Intolerance. The Film by David Wark Griffith, shot-by-shot analysis*. New York 1966.

Jesionowski, Joyce E., *Thinking in Pictures. Dramatic Structure in D. W. Griffith's Biograph Films*. Berkeley, Ca. 1987.

Niver, Kemp R., *D. W. Griffith. His Biograph Films in Perspective*. Hrsg. von B. Bergsten. Los Angeles 1974.

Pearson, Roberta E., *Eloquent gestures. The transformation of performance style in the Griffith Biograph films*. Berkeley 1992.

Scheugl, Hans, *Sexualität und Neurose im Film. Kinomythen von Griffith bis Warhol*. München 1974.

Schickel, Richard, *D. W. Griffith. an American life*. New York 1984.

Schlemmer, Gottfried, *Das frühe Filmpopos: Intoleranz (Intolerance, 1916)*. In: *Fischer Filmgeschichte*. Hrsg. von Werner Faulstich/Helmut Korte. Bd. 1: *Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895–1924*. Frankfurt 1994.

Seeßlen, Georg, *Kino der Gefühle*. Reinbek, 1980.

Silva, Fred (Hrsg.), *Focus on The Birth of a Nation*. Englewood Cliffs, N.J. 1971.

Simmon, Scott, *The Films of D. W. Griffith*. Cambridge 1993.

Slide, Anthony, *The Griffith Actresses*. South Brunswick 1973.

–, *The kindergarten of the movies. A history of the Fine Arts Company*. Metuchen, N.J. 1980.

Thompson, Kristin/David Bordwell, *Film History. An Introduction*. New York 1994.

Wagenknecht, Edward/Anthony Slide, *The Films of D. W. Griffith*. New York 1975.

*Hans-Werner Ludwig, Tübingen
(Deutschland)*

107. Die Ufa in der Weimarer Republik (1918–1933)

1. Das Bild der Ufa in der Filmgeschichtsschreibung
2. Zur Geschichte der Ufa bis 1933
3. Zum kulturellen Status der Ufa in der Weimarer Republik
4. Filmproduktion und Ästhetik
5. Schluß
6. Literatur

1. Das Bild der Ufa in der Filmgeschichtsschreibung

Die Ufa erscheint im Rückblick als geradezu exemplarisches Phänomen der deutschen Filmgeschichte, im Guten wie im Schlechten. Sie steht für das 'goldene Zeitalter des deutschen Kinos' ebenso wie für die Verstrickung des Films in das 'finsterste Kapitel' der Geschichte Deutschlands. So nimmt es nicht wunder, wenn viele historische Darstellungen

sich zwischen zwei Extremen bewegen – einerseits der nostalgischen Verklärung (z. B. Riess 1985) und andererseits einer ideologiekritisch auf politische Funktionen verengten Wahrnehmung (z. B. Korte 1978). Bedeutende Filme und Regisseure werden aufgerechnet gegen eine historische Linie, die von der Gründung der Ufa auf Initiative von General Ludendorff über die Kontrolle durch Alfred Hugenberg hin zur Gleichschaltung unter Goebbels führt. In neueren Untersuchungen (Kreimeier 1992 oder Bock/Töteberg 1992) bildet sich dagegen eine differenziertere Betrachtungsweise heraus, in der kommerzielle, künstlerische und ideologische Faktoren als Teile eines komplexen Beziehungsgeflechts verstanden werden.

Auch die Dominanz der Ufa auf dem deutschen Filmmarkt gilt es, nuanciert zu betrachten. Als Synonym für das Kino in Deutschland

kann man die Ufa bestenfalls nach ihrer Verstaatlichung 1942 ansehen, d. h. nach der Gründung der Ufa-Filmkunst GmbH. Diese Gesellschaft war ab diesem Zeitpunkt für die gesamte Produktion zuständig; alle anderen Filmaktivitäten blieben unter dem Dach der alten Universum-Film AG konzentriert. Bis dahin, vor allem während der Weimarer Republik, stellte die Ufa zwar die gewichtigste Produktionsgesellschaft dar, daneben existierten aber noch viele kleinere Firmen, aus deren Ateliers z. B. in den zwanziger Jahren viele der heute zu den 'Klassikern' des deutschen Stummfilms zählenden Werke stammten. Dies gilt vor allem für den sogenannten expressionistischen Film. Nimmt man die von Kasten (1990) zum filmischen Expressionismus im engeren Sinn gerechneten Produktionen, so stellt man fest, daß sie mit einer Ausnahme nicht von der Ufa hergestellt wurden. 'Das Cabinet des Dr. Caligari' (1920) und 'Genuine' (1920) drehte Robert Wiene für die Decla-Bioscop; Karl-Heinz Martin arbeitete für die Ilag-Film ('Von morgens bis mitternachts', 1921) und für die Neos-Film ('Das Haus zum Mond', 1921). Hans Kobes 'Torgus' (ur aufgeführt als 'Brandherd', 1921) entstand für die Centaur-Film und Robert Wienes 'Raskolnikow' (1923) als Leonardi-Film der Neumann Produktion. Einzig 'Das Wachsfingerkabinett' von Paul Leni (1924) wurde als Paul-Leni-Film der Ufa hergestellt und von der Neptun-Film herausgebracht. Auch an der Produktion anderer berühmter deutscher Stummfilme wie Friedrich Wilhelm Murnaus 'Nosferatu' (Prana-Film, 1922) war die Ufa nicht beteiligt.

Die Rolle der Ufa im Kino der Weimarer Republik wird man dementsprechend relativieren müssen: Vor allem bleibt festzuhalten, daß sie keineswegs für den deutschen Film schlechthin stehen kann. Die Ufa war ein komplexer, vertikal wie horizontal integrierter Konzern, der in erster Linie gewinnorientiert arbeitete. Ästhetische Experimente waren im Rahmen ihres Produktionssystems durchaus möglich, doch die für die historiographische Einordnung des deutschen Kinos der zwanziger Jahre bedeutende stilistische Innovation des filmischen Expressionismus entstand vornehmlich außerhalb der Ufa-Studios. Die Konzernführung gehörte ganz ohne Zweifel dem rechten politischen Lager an; dies läßt sich aber nicht ohne weiteres für die Ufa-Filme behaupten, die einem möglichst breiten Publikum gefallen sollten. Axel Eggbrecht, der in den zwanziger Jahren als

Dramaturg für die Ufa arbeitete, verglich sie wohl zurecht mit einem Warenhaus, in dem von Kitsch bis Kunst alles zu haben war (vgl. Bock/Töteberg 1992, 14). Den Stellenwert der Ufa für die deutsche Filmgeschichte wird man dementsprechend nur unter Berücksichtigung all dieser Aspekte diskutieren können.

2. Zur Geschichte der Ufa bis 1933

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg beherrschten ausländische, vornehmlich französische Firmen den Filmmarkt im Deutschen Reich. Die spezifische Struktur des deutschen Marktes (vgl. Müller 1994) begünstigte Anbieter wie Pathé Frères, die den Betreibern von Filmtheatern komplette Programme lieferten. Nach Kriegsbeginn wurden die ausländischen Firmen teils liquidiert, teils von Deutschen weitergeführt oder übernommen (vgl. Birett/Lenk 1996). Während des Krieges machte das Deutsche Reich im Gegensatz zu den Entente-Mächten von den propagandistischen Möglichkeiten des Films kaum Gebrauch. Vor allem im neutralen Ausland beherrschte die Entente den Filmmarkt. Am 30. Januar 1917 wurde das Bild- und Filmamt (Bufa) gegründet, das zunächst der Militärischen Stelle des Außenministeriums, ab Januar 1918 dann direkt der Nachrichtenabteilung des Kriegsministeriums unterstellt war. Doch auch die Propagandawirkung dieser Initiative blieb äußerst bescheiden, weil das Bufa als Behörde nicht in der Lage war, sich mit seinen Produktionen auf die Bedürfnisse des kommerziellen Filmmarktes einzustellen. Am 4. Juli 1917 wurde das als 'Ludendorff-Brief' bekannt gewordene Memorandum der Obersten Heeresleitung an das Kriegsministerium versandt mit der Anregung, eine kapitalstarke Gesellschaft zu gründen. Vor allem wollte man eine Kontrolle über die dänische Nordisk, die in den neutralen Ländern stark vertreten war, auf dem Wege einer Mehrheitsbeteiligung an deren deutschen Töchtern (u. a. Oliver Film GmbH; Nordische Film GmbH) erreichen. Am 14. Februar 1918 entstand mit der finanziellen Hilfe von Industrie und Banken die Universum-Film Aktiengesellschaft, in der Produktion, Verleih und Theaterbetrieb vereinigt waren. Ihr Stammkapital betrug 25 Millionen Mark. Weder das Reich, noch die Deutsche Bank, noch die Nordisk (deren Anteile schon 1920 zurückgekauft wurden) erschienen offiziell als Aktionäre. Der Aufsichtsrat war mit Vertretern

von Banken und Industrieunternehmen besetzt; den Vorsitz hatte Emil Georg von Stauff von der Deutschen Bank inne (vgl. die Darstellung von Behn in Bock/Töteberg 1992, 30ff.). Neben den Tochterfirmen der Nordisk wurden für die Ufa noch der Konzern des deutschen Filmpioniers Oskar Messter und die Mehrheit an der Projektions AG 'Union' (PAGU) erworben. Dazu kamen einige kleinere Unternehmen aus allen Bereichen des Kinowesens. Damit entstand in Deutschland erstmals ein Konzern, dessen Kapitalstärke sich mit der seiner großen europäischen Konkurrenten wie Pathé messen konnte. Durch die Übernahme der Decla-Bioscop 1921 hatte sich das Marktpotential der Ufa noch einmal kräftig erhöht. Kurz vorher schon hatte das Reich seine Anteile an der Ufa zurückgegeben, die somit zu einem rein privaten Konzern wurde, in dessen Aufsichtsrat verschiedene Großbanken, allen voran die Deutsche Bank, die Kontrolle innehatten.

Schon die Größenordnung, in welcher sich die Ufa-Gründung bewegte, macht deutlich, daß es sich hier nicht um eine allein der Propaganda dienende Kriegsgründung handelte. Auch nach dem Friedensschluß sollte sie deutschen Interessen im Ausland dienen. Allerdings entglitt die Ufa als kommerzielles Unternehmen der Unterhaltungsindustrie schon bald der direkten militärischen Kontrolle. Ab 1921 verlor sie, wie gesehen, ihren bis dahin immerhin noch halbstaatlichen Charakter. Im Ausland, vor allem in Frankreich, sah man allerdings die deutschen Filme generell noch für einige Jahre als Propagandainstrumente. So kommentierte 1921 ein französischer Journalist den Erfolg von Ernst Lubitschs Film 'Madame Dubarry' (1919) in den USA vor allem als eine gegen Frankreich gerichtete Verzerrung der Revolution von 1789 (vgl. Sadoul 1975, 417f.). Noch 1925 beschworen die Kritiker bei der französischen Premiere des ersten Teils von Fritz Langs 'Die Nibelungen' (1924) die Gefahr einer kulturellen Bedrohung herauf: Der deutsche Film sei wie eine Armee auf dem Vormarsch. Die Besorgnis der Franzosen war insoweit verständlich, als nach der langsamen Öffnung ihres Filmmarktes nach 1925 sich das Vorkriegsverhältnis in gewisser Weise umdrehte. Nun war Frankreich ein wichtiges Absatzgebiet für den deutschen Film, während Deutschland stets weniger französische Produktionen importierte. Zumindest in Europa – nicht zuletzt dank der geballten Wirtschaftsmacht der Ufa – wandelte sich die

deutsche Kinoindustrie von einem vor 1914 scheinbar hoffnungslosen Nachzügler zu einem der wichtigsten Filmproduzenten.

Zu Beginn der zwanziger Jahre expandierte die Ufa, indem sie, wie erwähnt, den wichtigsten Konkurrenten Decla-Bioscop aufkaufte und damit ihre Produktions-, Vertriebs- und Auswertungskapazitäten deutlich erweiterte, wobei vor allem die hohe Zahl der Filmtheater, welche die Ufa kontrollierte, von großer wirtschaftlicher Bedeutung war. Gleichzeitig stockte man das Stammkapital mehrmals kräftig auf. Die Inflation verbesserte anfangs sogar den Export von Filmen. Die galoppierende Geldentwertung bescherte dem Konzern jedoch letztlich vor allem Nachteile. Insgesamt ging die Ufa aus der allgemeinen Krise allerdings noch einigermaßen unbeschadet hervor. Der Versuch, durch immer aufwendigere Großproduktionen mit Hollywood international zu konkurrieren brachte die Ufa schließlich in finanzielle Schwierigkeiten, weil diese Filme die enormen Kosten nicht einspielten. Ende 1925 schloß der Konzern eine Reihe von Vereinbarungen mit den amerikanischen Firmen Paramount und Metro-Goldwyn ab, die als 'Parufamet-Vertrag' bekannt wurden. Die Ufa erhielt ein Darlehen von über 17 Millionen Reichsmark. Gleichzeitig sollten gemeinsam deutsche Filme in den USA und amerikanische Filme in Deutschland vertrieben werden. Damit öffnete die Ufa jedoch nicht nur den Hollywood-Produktionen in großem Umfang ihre Kinos und holte sich so die Konkurrenz in die eigenen Häuser, sie stand auch unter einem erhöhten Produktionszwang, da sie nun jährlich 40 Filme für den Parufamet-Verleih herstellen mußte. Allerdings hielten die ursprünglich auf die Dauer von 10 Jahren angelegten Vereinbarungen nicht lange. Schon 1927 ließ die neue Geschäftsleitung unter Hugenberg die Verträge revidieren; die Einführung des Tonfilms brachte dann die endgültige Auflösung.

Die großen Verluste der Ufa hatten kurz vorher zur Übernahme durch den Scherl-Konzern unter Leitung des Deutschnationalen Alfred Hugenberg geführt, der zusammen mit einer Reihe Industrieller das überschuldete Unternehmen auch aus 'nationalen Gründen' sanieren wollte. Die neue, nationalkonservative Konzernführung leitete eine Reorganisation der Ufa ein, die sowohl eine Modernisierung und Straffung des Gesamtbetriebs einschließlich der Verwaltung, als auch eine politische Disziplinierung beinhaltete. Allerdings machte sich dies im Bereich

der Spielfilmproduktion weniger deutlich bemerkbar, da man hier auf die kommerziellen Interessen Rücksicht nahm. Spürbarer wurde die neue Ausrichtung eher im Bereich der Wochenschauen oder z. B. im Boykott sowjetischer Filme in den Ufa-Kinos. Zu den Erfolgen der neuen Konzernleitung gehörte auch die erwähnte Revision des Parufamet-Vertrags, wodurch sich vor allem die Zahl von US-Filmen, welche die Ufa in ihren eigenen Theatern zu zeigen hatte, reduzierte.

Die konsequente Umstrukturierung des Konzerns stärkte die Ufa so weit, daß sie die Weltwirtschaftskrise nicht nur unbeschadet überstand, sondern in diesen Jahren sogar noch Gewinne erwirtschaftete. Zudem verbesserte die zügige Umstellung auf den Tonfilm ihre Marktposition, da aufgrund mangelnder Synchronisationsmöglichkeiten der Anteil amerikanischer Spielfilme zunächst rückläufig war, die Ufa im europäischen Ausland hingegen an Boden gewinnen konnte. Als 1933 auch die Filmindustrie dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter Joseph Goebbels unterstellt wurde, war die Ufa zwar ebenfalls in den Strudel der Weltwirtschaftskrise geraten – der Reingewinn aus 1932/33 belief sich nur auf 40000 Reichsmark –, doch sie behielt ihre Vormachtstellung in Deutschland. (Vgl. zu diesem Abschnitt insgesamt die ausführlichen Darstellungen in Kreimeier 1992 und Böck/Töteberg 1992).

3. Zum kulturellen Status der Ufa in der Weimarer Republik

Auch wenn die nationalistisch-konservative Ausrichtung der Ufa-Leitung seit ihrer Gründung sicherlich ihre Stellung innerhalb der Kultur der Weimarer Republik mitbestimmte, waren die künstlerischen Ambitionen und mehr noch die kommerziellen Interessen des Unternehmens von entscheidender Bedeutung. Im Zweifelsfall gossen die Herren des Konzerns durchaus Wasser in ihren ideologischen Wein, wenn es die geschäftlichen Belange erforderten. So wurde z. B. unter dem nationalistischen Alfred Hugenberg im November 1927 der jüdische Produzent Erich Pommer aus den USA zurückgeholt, obwohl er kaum zwei Jahre zuvor als vorgeblich Hauptschuldiger an der finanziellen Notlage der Ufa das Unternehmen verlassen hatte. Andererseits setzte man bei der Auswertung von Fritz Langs 'Nibelungen' in Deutschland durchaus auf die nationale Karte. Wie es

heißt, legte die Drehbuchautorin Thea von Harbou am Tag der Uraufführung des Films einen Kranz am Grab Friedrichs des Großen nieder. In Frankreich dagegen wurden die 'Nibelungen' vor allem als Film für ein internationales Publikum vermarktet. Ein französischer Kritiker sah in derartigen Produktionen gar eine mögliche europäische Antwort auf die Dominanz des amerikanischen Kinos. Insgesamt ist der Rückgriff auf 'deutsche' Themen wie in 'Die Nibelungen', 'Zur Chronik von Grieshuus' (Arthur von Gerlach, 1925) oder 'Faust' (F. W. Murnau, 1926) nicht so sehr als propagandistisches Unternehmen zu verstehen (wobei im Inland durchaus auch die nationalen Empfindungen zu diesem Zweck mobilisiert wurden) sondern wohl eher als Teil einer Strategie, mit kulturell ambitionierten Produktionen Marktanteile zu erobern – zumal man in denselben Jahren und offenbar mit denselben Absichten auch eine große Zahl literarischer Stoffe z. B. aus Frankreich oder Skandinavien verfilmte. Der Versuch, in 'Geheimnisse einer Seele' (Georg Wilhelm Pabst, 1926) die Psychoanalyse auf der Leinwand einem breiten Publikum näher zu bringen – die bekannten Psychoanalytiker Karl Abraham und Hanns Sachs wurden bei der Produktion als Berater hinzugezogen –, läßt sich schon gar nicht mit den politisch-ideologischen Überzeugungen der Konzernleitung in Einklang bringen. Noch 1930 erzielte die Ufa mit Josef von Sternbergs 'Der blaue Engel' einen ihrer großen Tonfilmerfolge, obwohl Heinrich Mann, der Autor der Romanvorlage 'Professor Unrat', als bekannter Radikaldemokrat zu den politischen Gegnern von Hugenberg und seinen Parteigängern zählte. Selbst in einer Zeit der immer deutlicher hervortretenden ideologischen Polarisierung räumte man den Geschäftsinteressen allen politischen Bedenken gegenüber den Vorrang ein.

Überhaupt darf man den Verbreitungsgrad der Ufa-Filme in der Weimarer Republik nicht überschätzen. Einmal abgesehen von den inländischen Konkurrenten, bewegte sich z. B. die Zahl der amerikanischen Filmtitel, die der deutschen Zensur vorgelegt wurden, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bis zum Aufkommen des Tonfilms um die 40 Prozent. Der Anteil deutscher Titel lag in dieser Zeit nur wenig höher (Zahlen nach Thompson 1985, 106f.), in jedem Fall aber unter 50 Prozent. Auch wenn letztlich die Anzahl der Kopien pro Film entscheidend ist, wird man wohl kaum von einer Hegemonie

der Ufa in den deutschen Kinos der zwanziger Jahre sprechen können.

Die Mehrzahl der Ufa-Produktionen gehörte ohnehin dem Gebiet der Unterhaltung an. Die historische Forschung, die sich zu meist mit den wenigen dem künstlerischen Pantheon des deutschen Stummfilms zuge rechneten Werken auseinandersetzt, hat die Vielzahl der von der Ufa und anderen deutschen Firmen hergestellten Unterhaltungsware, die das Hauptkontingent der Produktion darstellte, bislang noch nicht systematisch untersucht. Auch in den Jahren der Weimarer Republik lagen diese Filme weitgehend unterhalb der Wahrnehmungsschwelle der intellektuellen Filmkritik. Überhaupt hat in Deutschland eigentlich bis in die jüngste Zeit eine ernsthafte – eben nicht herablassende – Auseinandersetzung mit populärkulturellen Phänomenen kaum stattgefunden. Von Anfang an war gerade das Verhältnis der deutschen 'literarischen Intelligenz' (vgl. Heller 1985) zu dem neuen Medium geprägt von einerseits oft sehr heftigen Angriffen auf 'Schundfilme' und 'die moralische Verrohung im Kino' und andererseits von überzogenen, am traditionellen ästhetischen Kanon der 'Hochkultur' orientierten Anforderungen an die künstlerisch ambitionierteren Produktionen.

Das letztgenannte Problem läßt sich am Beispiel der Rezeption von F. W. Murnaus 'Faust' demonstrieren (vgl. Aumont 1989, 60ff. und Kreimeier 1992, 164ff.). Das Projekt war eindeutig als kulturelles Prestigeobjekt geplant: Die Mitarbeiter zählten zu den renommiertesten Fachleuten der Ufa; Regisseur Murnau hatte kurz zuvor mit 'Der letzte Mann' (1924) einen international erfolgreichen Film gedreht; mit Emil Jannings war einer der wichtigsten deutschen Schauspieler für die Rolle des Mephisto gefunden worden. Zudem verpflichtete man Gerhart Hauptmann im Nachhinein für die Zwischentitel, dessen in Knittelversen abgefaßten Texte allerdings schließlich nur in einem Begleitheft abgedruckt, das an den Kinokassen verkauft wurde. Die deutschen Filmkritiker von Bernhard von Brentano über Willy Haas bis zu Herbert Jhering maßen Murnaus 'Faust' vor allem an Goethes Dichtung, vor welcher der Film aus ihrer Sicht natürlich keinesfalls bestehen konnte. Die visuellen Qualitäten des 'Faust', die dann vor allem die französische Filmkritik in den sechziger Jahren bei der Wiederentdeckung Murnaus als 'Autor' pries, fielen für die zeitgenössischen deut-

schen Kommentatoren kaum ins Gewicht angesichts des übergroßen Anspruchs, ja der Anmaßung, Goethe auf die Leinwand zu bringen. Murnaus 'Faust' war somit, zumindest in den Augen der zeitgenössischen intellektuellen Kritik, ein letztlich gescheitertes Unternehmen.

Ein derartiger Blick auf das Kino engt die Wahrnehmung der Filmkultur der Weimarer Republik bis heute ein. So beschäftigte sich die Filmgeschichtsschreibung vor allem mit den zeitgenössischen Schauspielern, die auch bei der bühnenorientierten Kritik Anerkennung fanden (wie Conrad Veidt, Werner Krauß, Emil Jannings) oder mit den Stars, die international erfolgreich waren (wie Asta Nielsen, Pola Negri und Lilian Harvey, später Marlene Dietrich). Somit wurden bislang vor allem die 'Grenzgänger zwischen Theater und Kino' (Hickethier 1986) gewürdigt. Untersuchungen zu Stars wie Henny Porten (Belach 1986) oder Harry Piel (Bleckmann 1993) gehören bislang eher zu den Ausnahmen, die wohl vor allem den außergewöhnlich langen Karrieren dieser Darsteller und ihrem besonderen Stellenwert für das deutsche Kino zu verdanken sind. In einer von Joseph Garnarcz (1996, 108) auf der Basis von Leserumfragen in den Zeitschriften 'Neue Illustrierte Filmwoche' (Nr. 23, 1924) und 'Deutsche Filmwoche' (Nr. 19, 1925; Nr. 19, 1926; Nr. 11, 1927) erstellten Liste der zehn beliebtesten Filmschauspieler der Jahre 1923–1926 erscheinen Porten und Piel tatsächlich auch an jeweils erster Stelle. Auf dem zweiten Platz bei den weiblichen Stars steht Claire Rommer, die heute ebenso wenig bekannt ist wie Lee Parry, Xenia Desni oder Dary Holm, die neben Lil Dagover, Lya Mara, Lya de Putti, Lilian Harvey und Mady Christians auf der Liste zu finden sind. Bei den Männern folgt auf Piel an zweiter Stelle Otto Gebühr, der gegenwärtig fast nur noch im Zusammenhang mit den 'Fridericus Rex'-Filmen als Darsteller Friedrichs des Großen genannt wird. Dazu kommen neben Conrad Veidt (Platz 4) und Emil Jannings (Platz 10) noch einige vertraute Namen wie Willi Fritsch, Harry Liedtke und Paul Richter. Charles Willy Kaiser, Alphons Fryland und Ernst Hofman dagegen sind zu den heute vergessenen Publikumsliebblingen jener Jahre zu zählen. Diese 'populäre Filmkultur', ohne die man die Rolle der Ufa in der Weimarer Republik im Grunde nicht verstehen kann, muß von der Filmgeschichtsschreibung allerdings noch systematisch erforscht werden (vgl. dazu auch Garnarcz 1996).

4. Filmproduktion und Ästhetik

Im Wettbewerb mit den amerikanischen Studios war die Ufa aufgrund ihrer für europäische Verhältnisse bedeutenden finanziellen Möglichkeiten durchaus in der Lage, aufwendige Großproduktionen herzustellen, die sich zunächst auch international mit den Hollywood-Filmen messen konnten. Gleichzeitig war man darauf bedacht, sowohl von den Stoffen wie auch von der Ästhetik her ein eigenes, möglichst unverwechselbares Profil zu entwickeln. Zu der bereits erwähnten Strategie, Stoffe von hohem kulturellen Rang zu verfilmen, gehörte auch eine Produktionsstruktur, die – zumindest bei solchen ehrgeizigen Projekten – eine maximale Ausnutzung des künstlerischen Potentials gewährleisten sollte. Die Filmproduktion in Hollywood war in den zwanziger Jahren in hohem Maße arbeitsteilig organisiert. Die amerikanischen Studios funktionierten tatsächlich als Filmfabriken: Der Produktionsprozeß war in eine Reihe von Arbeitsschritten gegliedert, die von der Konzeption des Drehbuchs über die Ausstattung, die Dreharbeiten, Schnitt und Montage bis hin zur Vermarktung des fertigen Produkts von hochspezialisierten Abteilungen ausgeführt wurden. Die Herstellungsleitung innerhalb eines jeden Studios hatte jeweils der Produktionschef inne, der für alle Filme zentral verantwortlich war. Dieses 'central producer system' (vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 128ff.) beruhte darüber hinaus auf einer strikten Zeitplanung; die Vorgaben im Drehplan mußten dementsprechend genau befolgt werden. Es handelte sich also bereits von der Struktur her um eine völlig durchrationalisierte, industrielle Arbeitsweise.

Die Ufa hingegen strebte, insoweit man sich dabei auf die vielfältigen Zeugnisse der Beteiligten stützen kann, zumindest bei den prestigeträchtigen Produktionen ein anderes Modell an. Kreimeier (1992, 123f.) zitiert in diesem Zusammenhang das Bild der mittelalterlichen Bauhütte, das deutsche Architekten wie Walter Gropius im übrigen schon zu Beginn der zwanziger Jahre programmatisch verwendet hatten (vgl. Pehnt 1973, 33). Die Ufa-Ateliers als Bauhütte – diese Metapher beschreibt die Filmproduktion als einen kollektiven Prozeß, in den alle Mitarbeiter, vom Drehbuchautor über den Kameramann, Beleuchter, Ausstatter, Cutter und Filmarchitekten bis hin zum Regisseur eingebunden waren. Tatsächlich fällt auf, in wie vielen Berichten über Dreharbeiten von Besprechun-

gen die Rede ist, in denen verschiedene Mitarbeiter gemeinsam Lösungsvorschläge diskutierten, sich wechselseitig Anregungen gaben und neue Techniken experimentell erprobten. Künstlerische Innovationen wie die 'entfesselte Kamera' Karl Freunds in Murnaus 'Der letzte Mann' verdankten sich dieser intensiven Zusammenarbeit während der Dreharbeiten; für derartige Tüfteleien auf dem Set ließen die auf genaue Planung und rationelle Organisation setzenden Filmfabriken Hollywoods keinen Raum. Die kooperative Arbeitsweise in den Ateliers der Ufa trieb allerdings auch die Herstellungskosten der Filme in die Höhe.

Zu den wichtigsten ästhetischen Zielsetzungen, die immer wieder in den verschiedensten Äußerungen deutscher Filmpraktiker und -theoretiker dieser Zeit auftauchten, gehörte die in sich geschlossene, ausdrucksintensive 'Bildwirkung'. Vor allem den Filmarchitekten kam in diesem Zusammenhang eine gewichtige Rolle zu. In einer Sondernummer der Zeitschrift 'Gebrauchsgraphik' (Heft 6, 1924/25) zum Thema Filmarchitektur erschienen Beiträge von Albin Grau, Walter Reimann und Robert Herlth, in denen sie mit Nachdruck ihre Verantwortung als 'Maler-Architekten' für die Komposition der 'künstlerischen Optik' des gesamten Films betonten (vgl. Kessler 1991). Angefangen mit den expressionistisch verzerrten Dekors in 'Das Cabinet des Dr. Caligari' oder dem gotisch-stilisierten Prag des Architekten Hans Poelzig in Paul Wegeners 'Der Golem, wie er in die Welt kam' (1920) bis hin zu den Wolkenkratzern in Langs 'Metropolis' (1926) waren die Bauten tatsächlich von entscheidender Bedeutung für die spezifische visuelle Expressivität des deutschen Kinos. Bemerkenswert und durchaus kennzeichnend für die implizite Hierarchie der künstlerischen Mittel im deutschen Film der zwanziger Jahre ist die Tatsache, daß Schnitt und Montage in den zeitgenössischen Quellen offenbar kaum Beachtung geschenkt wurde – während nahezu parallel in Theorie und Praxis sowjetischer Regisseure wie Eisenstein, Pudovkin, Kuleschov oder Vertov die Montage zur zentralen ästhetischen Kategorie avancierte.

Um die Bildwirkung bis ins Detail kontrollieren zu können, arbeitete man in Deutschland fast ausschließlich im Studio. Selbst der scheinbar unberührt-ursprüngliche Wald, durch den Siegfried am Beginn der 'Nibelungen' reitet, entstand auf dem Gelände der Babelsberger Ateliers: Gipspfeiler stellten die Bäume dar, und genau gesetzte Schein-

werfer simulierten die Wirkung des durch die Baumkronen einfallenden Sonnenlichts. In Filmen wie diesen praktizierten die Filmarchitekten der Ufa die konsequente ‘Stilisierung der Natur’, die für den Theoretiker Béla Balázs (1924) zu den Grundbedingungen der Filmkunst überhaupt gehörte. Ziel solcher genau komponierten, ‘geschlossenen Bildwirkungen’ war eine Einheit von Raum, Handlung, Architektur, Spiel, Licht und Stimmung. Tendenziell sollte jedes Filmbild eine expressive Komposition erhalten, ohne daß dabei der *filmische* Charakter des Bildes verloren ginge. Nahezu alle heute zum Kanon des klassischen deutschen Stummfilms gerechneten Werke sind von diesen stilistischen Vorgaben geprägt. Nicht zufällig werden von Filmkritikern und -historikern immer wieder Gemälde zum Vergleich herangezogen: Die Filmarchitekten der Weimarer Republik strebten tatsächlich danach, *malerische* Effekte zu erzielen. Gerade hier lagen aber auch die Grenzen dieser Filmpoetik – zumindest vom Standpunkt einer Ästhetik, welche den Film ab den vierziger Jahren als ein grundlegend dem Realismus verpflichtetes Medium verstand.

Am Beispiel von Fritz Lang läßt sich dieses Zusammenspiel von ästhetischen Zielsetzungen und produktionstechnisch-ökonomischen Rahmenbedingungen illustrieren. Lang hatte bis 1920 für die Decla gearbeitet und war 1921 nach einem kurzen Intermezzo bei Joe May zur Ufa gekommen, die kurz danach mit der Decla-Bioscop fusionierte. Kurz zuvor konnte Lang noch mit ‘Der müde Tod’ einen internationalen Erfolg feiern. Es folgten 1922 ‘Dr. Mabuse, der Spieler’ und 1924 ‘Die Nibelungen’, beides sehr aufwendige Zweiteiler. Das finanzielle Desaster von ‘Metropolis’ führte dann jedoch dazu, daß Lang seine beiden letzten Stummfilme, ‘Spione’ (1928) und ‘Die Frau im Mond’ (1929) als Produktionen seiner eigenen Fritz Lang GmbH für die Ufa drehte. Der Konzern wollte nur noch als Coproduzent auftreten. Allerdings kam es auch bei dieser Form der Zusammenarbeit zu einer Auseinandersetzung über die Finanzen und schließlich zum endgültigen Bruch. Seine ersten beiden Tonfilme stellte Lang für die Nero-Film Seymour Nebenzahls her.

Obwohl das Verhältnis zwischen Lang und der Ufa also mit einem Zerwürfnis endete, steht dem finanziellen Fiasko die Tatsache gegenüber, daß die Stummfilme Langs, wenn auch nicht immer als künstlerische, so doch

immerhin als filmtechnische Meisterleistungen gelten. Betrachtet man die Stablisten zu den einzelnen Produktionen, dann fällt auf, daß Lang über einen festen Kreis hochqualifizierter Mitarbeiter verfügte, die in wechselnder Besetzung bei seinen Ufa-Filmen mitwirkten: die Kameramänner Carl Hoffmann, Günther Rittau, Karl Freund und Fritz Arno Wagner, die Filmarchitekten Otto Hunte, Karl Vollbrecht und Erich Kettelhut und eine Reihe von Schauspielern wie Rudolf Klein-Rogge, Theodor Loos oder Bernhard Goetzke. Dazu kam noch seine Frau Thea von Harbou, die in den zwanziger Jahren zu den erfolgreichsten Drehbuchautoren zählte. Gerade in den Filmen Langs findet man zahlreiche Beispiele von spezifisch visuellen Lösungen, in denen sich Erzählfluß und Handlung der Bildwirkung deutlich unterordnen – ein Umstand, den im übrigen die zeitgenössische Filmkritik immer wieder tadelte. So sind z. B. die ‘Nibelungen’ vor allem durch die deutlich unterschiedenen Räume strukturiert, in denen sich die Handlung vollzieht: der unheimlich-zauberhafte Wald, in dem der Drache und die Zwerge hausen; das abstrakt-strenge höfische Worms; das barbarisch-nordische Isenland Brunhilds; das bizarre Durcheinander am wilden Hof Etzels. Diese Räume sind nicht nur die Schauplätze des Dramas: Sie erst bringen die Konflikte zwischen den handelnden Figuren zum Ausdruck und lassen sie *Bild* werden. Ähnliches gilt für ‘Metropolis’. Die Konfrontation verschiedener Orte trägt auch hier die Erzählung: die von Wolkenkratzern geprägte Oberwelt der Reichen und die Behausungen der Armen tief unter der Erde; das Vergnügungsviertel Yoshiwara und die Maschinen in den Fabriken; die unterirdischen Katakomben, der gotische Dom, das Haus des Ingenieurs Rotwang. Jeder dieser Räume ist bis ins kleinste Detail stilisiert, ist Handlungsort und Metapher zugleich.

Die Arbeit der Filmarchitekten stellte damit in gewisser Weise sowohl Grundlage als auch Fluchtpunkt des Produktionsprozesses dar. Die Bildwirkung, die jeweils angestrebt wurde, ergab sich aus dem Zusammenspiel von Bauten, Beleuchtung und Inszenierung. Gleichzeitig mußten sie den Anforderungen von Handlung und Narration entsprechen. Die oft hochartifizialen Welten in den Filmen Langs erforderten ein genaues Zusammenspiel der verschiedenen Mitarbeiter. Die hierzu notwendigen, zeitraubenden und intensiven Vorbereitungen schlugen sich in den Herstellungskosten nieder. Die spezifischen

visuellen Qualitäten dieser Filme wurden somit durch ein Produktionssystem ermöglicht, das zwar eine künstlerische Alternative zum Hollywood-Kino war, sich aber als ökonomisch nicht überlebensfähig herausstellte.

5. Schluß

Will man der Rolle der Ufa in der Weimarer Republik gerecht werden, so gilt es zunächst, ihren tatsächlichen Stellenwert in der deutschen Kinolandschaft zu berücksichtigen: Da die Ufa auch auf dem Inlandsmarkt mit den Produktionen aus Hollywood konkurrieren mußte, waren die deutschen Kinobesucher keinesfalls der kontinuierlichen Beeinflussung durch die Produkte einer deutschnational ausgerichteten Ideologiefabrik ausgesetzt. Darüber hinaus war die Ufa selbst unter Hugenberg noch ein kommerzielles, gewinnorientiertes Unternehmen, das im Zweifelsfall die ideologischen Bedenken hintanstellte. Für die politische Propaganda setzte man vor allem auf Wochenschauen und Kulturfilme. Und schließlich ist es wichtig, innerhalb der Ufa-Produktion auch die breite Masse der Unterhaltungsfilm zu untersuchen und nicht nur immer wieder die doch relativ kleine Zahl der anerkannten Werke heranzuziehen, welche zudem von der zeitgenössischen Kritik nach eher einseitigen kulturellen Maßstäben beurteilt wurden. Eine solche systematische Neubetrachtung des deutschen Kinos der Weimarer Republik und der Ufa steht bislang noch aus, sie wird allerdings auch durch die nur geringe Überlieferungsquote von Unterhaltungsfilm der Weimarer Republik erschwert.

Was die inzwischen dem filmhistorischen Kanon zugerechneten Werke betrifft, so ist deutlich, daß ihre spezifischen ästhetischen Qualitäten eng mit den Produktionsbedingungen bei der Ufa zusammenhängen. Der Herstellungsprozeß wurde nicht arbeitsteilig zergliedert sondern als kooperatives Projekt verstanden, bei dem jeder Mitarbeiter seine Fachkenntnisse einbrachte. Gegen die industrielle Produktion der Hollywood'schen Filmfabriken setzte man das Modell der eher auf handwerkliche Arbeitsweisen zurückgreifenden 'Bauhütte', das allerdings unter den Bedingungen der modernen Unterhaltungs- und Kulturindustrie in dieser Form nicht auf Dauer konkurrenzfähig war.

Für ihre Unterstützung mit zahlreichen Hinweisen danke ich Joseph Garncarz, Martin Loiperdinger und ganz besonders Sabine Lenk.

6. Literatur

Aumont, Jacques, „Mehr Licht!“. Zu Murnaus „Faust“ (1926). In: Literaturverfilmungen. Hrsg. v. Franz-Josef Albersmeier/Volker Roloff. Frankfurt a. M. 1989, 59–79.

Balázs, Béla, Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien/Leipzig 1924.

Belach, Helga (Hrsg.), Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890–1960. Berlin 1986.

Birett, Herbert/Sabine Lenk, Die Behandlung ausländischer Filmgesellschaften während des Ersten Weltkriegs. In: Positionen deutscher Filmgeschichte. 100 Jahre Kinematographie: Strukturen, Diskurse, Kontexte. Hrsg. v. Michael Schaudig. München 1996, 61–74.

Bleckmann, Matias, Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit. Düsseldorf 1993.

Bock, Hans-Michael/Michael Töteberg (Hrsg.), Das Ufa-Buch. Frankfurt a. M. 1992.

Bordwell, David/Janet Staiger/Kristin Thompson, The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. New York 1985.

Garncarz, Joseph, Populäres Kino in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur. Mskr. Köln 1996.

Heller, Heinz-B., Literarische Intelligenz und Film. Tübingen 1985.

Hickethier, Knut (Hrsg.), Grenzgänger zwischen Theater und Kino. Schauspielerporträts aus dem Berlin der Zwanziger Jahre. Berlin 1986.

Kasten, Jürgen, Der expressionistische Film. Münster 1990.

Kessler, Frank, Les architectes-peintres du cinéma allemand muet. In: Iris 12, 1991, 47–54.

Kreimeier, Klaus, Die UFA-Story. München 1992.

Korte, Helmut (Hrsg.), Film und Realität in der Weimarer Republik. München 1978.

Müller, Corinna, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart/Weimar 1994.

Pehnt, Wolfgang, Die Architektur des Expressionismus. Stuttgart 1973.

Riess, Curt, Das gab's nur einmal. Die große Zeit des deutschen Films. 3 Bde. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1985.

Sadoul, Georges, Histoire générale du cinéma. Bd. 5, Paris 1975.

Thompson, Kristin, Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907–1934. London 1985.

Frank Kessler, Utrecht (Niederlande)