Franz Leithold

Strategien der Sichtbarkeit

Fotografie im Stummfilm der Weimarer Republik

Fotografie und Film sind Kinder und Zeugen des 19. Jahrhunderts. Beide können auf eine lange und bewegte Geschichte blicken, haben ihre Ursprünge in Camera obscura, Guckkasten und Laterna magica. Das fotografische Bild ist die Bedingung für Film, dessen schnell ablaufende Einzelbilder dem träge reagierenden menschlichen Auge Bewegung vorspielen. Beide Medienformen hatten seit ihrer Entstehung bis in die Weimarer Republik hinein immer wieder um die Anerkennung ihrer Seriosität zu kämpfen, von ihrer Wertschätzung als Träger künstlerischer Werke ganz zu schweigen. Interessant ist, dass die von Max Dauthendey[1] einem – offensichtlich von ihm erfundenen – *Leipziger Stadtanzeiger*[2] zugeschriebene Zeitungsnotiz bis in die jüngste Zeit als Beleg für Attacken von religiöser Seite gegen die neue Technologie angeführt wird:

> Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, ist nicht bloß ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden.[3]

Für Walter Benjamin ist ein solcher Standpunkt Ausdruck eines »fetischistischen, von Grund auf antitechnischen Begriffs von Kunst«, wie er in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* im Jahr 1930 ausführt.[4] Doch vor allem in der zeitgenössischen Kunsttheorie wurde der Fotografie ein ästhetischer Werkcharakter abgesprochen. In seinem *System der Ästhetik* konstatiert Johannes Volkelt:

---

1 Max Dauthendey: *Der Geist meines Vaters. Aufzeichnungen aus einem begrabenen Jahrhundert.* München 1912.

2 Ein *Leipziger Stadtanzeiger* hat jedenfalls nie existiert und ist auch nicht nachgewiesen in: Gert Hagelweide: *Deutsche Zeitungsbestände in Bibliotheken und Archiven.* Düsseldorf 1974. Siehe hierzu auch: Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839–1912.* München 1980, S. 68f.

3 Zitiert in: Helmut Gernsheim: *Die Fotografie.* Wien 1971, S. 23.

4 Walter Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie.« In: Ders.: *Gesammelte Schriften.* Hrsg. v. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1. Frankfurt am Main, S. 368–385.

> So wichtig auch für die Kunst die Mitwirkung der Photographie in vielen Beziehungen sein mag, so ist sie doch keine Kunst im strengen Sinne. Die abbildliche Wiedergabe, also die Hauptsache, geschieht auf mechanischem Wege. Sonach kann es sich hier nur um Zuhilfenehmen künstlerischer Gesichtspunkte handeln. Das heißt: es liegt eine angewandte Kunst, allerdings höchst wertvoller Art vor.[5]

Selbst Siegfried Kracauer spricht in seinem Aufsatz »Die Photographie« (1927) dem Lichtbild einen autonomen Kunstcharakter ab. Ohne Berücksichtigung des jeweiligen historischen Hintergrundes verliere ein Foto seine Bedeutung. Es könne letztlich lediglich Ähnlichkeit erzielen, während ein Gemälde Transparenz vermittele.[6] Und auch Walter Benjamin fragt, ob nicht »die Beschriftung zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme« werde.[7] Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs bekamen Fotografien in den auflagenstarken deutschen Illustrierten eine tragende Bedeutung. Sie »waren nicht mehr Beiwerk zum Text, sondern tragendes Element der Reportagen«.[8] Bereits 1914 wurde eine Bildzensur eingeführt; ohne vorherige Genehmigung durften keine Fotos mehr veröffentlicht werden. Stand das Foto in den Pressepublikationen bis dahin als Dokumentation, Beweis und für Objektivität der transportierten Nachrichten, so wurde mit der Kriegssituation schlagartig deutlich, dass das Foto in der Presse nunmehr ebenso wie die Sprache beziehungsweise der Text als ein manipulatives Darstellungsmittel einsetzbar war.[9] Auch der Film musste lange Zeit nicht nur um seine gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung kämpfen, sondern war zeitweise sogar in seiner Existenz bedroht. In der so genannten Kinoreformbewegung[10] um 1907 forderten bürgerliche Vertreter sogar ein radikales Verbot des Films, Gewerkschafter zumindest eine Zensur zum Schutze der Jugend und vor allem der Frauen. So beispielsweise Max Grempe in seinem Artikel »Gegen die

---

5 Johannes Volkelt: *System der Ästhetik*. Bd. 3. München ²1925, S. 410.

6 Siegfried Kracauer: »Die Photographie«. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 5.2. Frankfurt am Main 1990, S. 83–98.

7 Benjamin: »Kleine Geschichte der Photographie«, S. 385; Rolf H. Krauss: *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Ostfildern 1998, S. 38, konstatiert: »Weder in ihrer originären, noch in ihrer dienenden Form gesteht Benjamin der Photographie Kunstcharakter zu.«

8 Bernd Weise: »Fotojournalismus. Erster Weltkrieg – Weimarer Republik.« In: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1897–1979*. Köln 1997, S. 72.

9 Ebd.

10 Vgl. hierzu vor allem: Heide Schlüpmann: *Unheimlichkeit des Blickes. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Basel, Frankfurt am Main 1990, S. 189–236.

Frauenverblödung im Film« (1913).[11] Zum schlechten Image des Films trug sicherlich auch bei, dass er in den ersten Jahren seiner Existenz vor allem auf Jahrmärkten – wie auch die Fotografie – und in Varietétheatern zu sehen war. Schon die Brüder Skladanowsky priesen ihren Filmprojektor, das Bioskop, anlässlich der ersten öffentlichen Filmvorführung am 1.11.1895 im Berliner Varietétheater Wintergarten als »amüsanteste und interessanteste Erfindung der Neuzeit«. Ernst genommen wurde Film zunächst nur als Illustrator von Nachrichten in Wochenschauen oder als zeitgeschichtliches Zeugnis wie in den kurzen Streifen der Brüder Lumière: *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke* oder *Ein ankommender Zug*. Zum großen Erfolg dieser dokumentarischen Szenen bei einem verblüfften Publikum vermerkt der französische Filmhistoriker Edgar Morin:

> Lumière, au contraire d'Edison dont les premiers films montraient des scènes de music-hall ou des combats de boxe, eut l'intuition géniale de filmer et projeter en spectacle ce qui n'est pas spectacle: la vie prosaique, les passants vaquant à leurs affaires. [...] Il avait compris qu'une curiosité première *s'adressait au reflet de la réalité*. Que les gens avant toutes choses s'émerveille – raient de revoir ce qui ne les émerveille pas: leurs maisons, leurs visages, le décor de leur vie familière.[12]

Und auch die »Fotografie reflektiert ein Bild des Realen, wie sie das Bild umgekehrt prägt«.[13] Doch ist es ein Trugschluss anzunehmen, dass das Objektiv der Foto- und Filmkamera für eine Objektivität der Darstellung bürgen könne. Durch die Wahl des Objektivs, der Brennweite, des Blickwinkels und Bildausschnitts wird Stellung gegenüber dem Objekt, der Realität bezogen. Das Bestreben von Fotografie und Film war es, die Realität nicht nur abzubilden, sondern einen dezidiert subjektiven Standpunkt gegenüber der abzubildenden Wirklichkeit einzunehmen und sie künstlerisch zu durchdringen.

---

[11] Max Grempe: »Gegen die Frauenverblödung im Film« [1913]. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909–1914*. Leipzig 1992, S. 120–127.

[12] Edgar Morin: *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'Anthropologie*. Paris 1956, S. 22. In der Übersetzung: *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Aus dem Französischen übersetzt von Kurt Leonhard. Stuttgart 1958, S. 18: »Im Gegensatz zu Edison, dessen erste Filme Kabarettszenen und Boxkämpfe zeigten, hatte Lumière den genialen Einfall, gerade das zu filmen und als Schauspiel zu projizieren, was kein Schauspiel ist: das prosaische Leben, die Passanten, die ihren Geschäften nachgehen. [...] Er hatte begriffen, dass eine ganz unmittelbare Neugier dem Reflex der Realität galt. Dass die Menschen sich verwunderten, das wiederzusehen, was sie nicht verwunderte: ihre Häuser, ihre Gesichter, die Kulisse ihres Familienlebens.«

[13] Klaus Honnef, Gabriele Honnef-Harling: *Von Körpern und anderen Dingen. Deutsche Fotografie im 20. Jahrhundert*. Heidelberg 2003, S. 20.

Interessant erscheint mir, dass beide Medienarten in ihrer Entwicklung versuchten, das jeweils Spezifische der anderen teilweise zu adaptieren, ohne jedoch ihre Selbständigkeit aufzugeben. Bestand das Genuine des Films darin, Bewegung in ihrem Fluss zu zeigen, so versuchte die Fotografie seit den 1870er Jahren, diese Bewegung im Bild festzuhalten. Berühmt sind die Reihenaufnahmen von Eadweard Muybridge, die beispielsweise 1872 zum Beweis dafür dienten, dass ein galoppierendes Pferd zeitweise mit keinem Bein den Boden berührt. Bekannt ist die Reaktion des Bildhauers Auguste Rodin, der über die Fotografien Muybridges sagte: »Es ist der Künstler, der die Wahrheit spricht, und das Photo, welches lügt, denn in der Wirklichkeit steht die Zeit nicht still.«[14] Der Physiologe Étienne-Jules Marey versuchte, durch Mehrfachbelichtungen Bewegungsabläufe festzuhalten und »die einzelnen Phasen wiederum in ein Bild zu synthetisieren«, um so eine »Verbildlichung der Bewegung« zu erreichen.[15] Auch in Schnappschüssen sollte Bewegung festgehalten und visualisiert werden. Eine assoziative, beinahe filmische Sichtweise intendierte das in der Weimarer Republik erfolgreiche Fotobuch mit Beispielen wie *Malerei Fotografie Film* (1925/27) von László Moholy-Nagy oder *Das Antlitz der Zeit* (1929) von August Sander – um nur zwei der prominentesten Fotografen jener Zeit zu nennen. Hanne Bergius vermerkt über die Form der Rezeption der Fotobücher:

> Der Rhythmus des Sehvorgangs, der Vergleich der Abbildungen und die Suggestion der Fotoanordnungen sensibilisierten für ein neues voraussetzungsloses Sehen, das aktiv teilnahm an den erweiterten Möglichkeiten des Kamera-Auges. Beim Blättern ereignete sich – Filmschnitten gleichzusetzen – eine zwischenbildliche Bewegung, die der Leser im Unterschied zum Film selbst bestimmte.[16]

Nicht vergessen werden darf die in der Weimarer Republik vor allem zur Darstellung gesellschaftlicher Widersprüche eingesetzte Fotomontage John Heartfields, Raoul Hausmanns oder Hanna Höchs. In der Gegenüberstellung oder Reihung verschiedener Fotografien kommt in ihr das spezifisch filmische Verfahren der Montage zum Tragen. Der Fotografie ging es also darum, Bewegung einzufangen, zu fixieren und sichtbar zu machen, wobei sie zuweilen auf filmische Montagetechniken zurückgriff.

---

[14] Zitiert bei: Maurice Merleau-Ponty: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays.* Hamburg 1984, S. 39.

[15] Ronald Balczuweit: »Die Flucht der Erscheinungen. Zum photographischen und filmischen Bild«. In: Theresia Birkenhauer, Annette Storr (Hrsg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur.* Berlin 1998, S. 160.

[16] Hanne Bergius: »Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre«. In: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970.* Köln 1997, S. 88.

Wird Fotografie aber als Darstellungsmittel im Film eingesetzt, so kann sie – wie im Film der Weimarer Republik – zur Metapher unterschiedlicher Bedeutungen werden. Sie hebt das Typische bestimmter filmischer Genres hervor, verweist auf subtextuelle Ebenen oder reflektiert am Ende der Stummfilmära der Weimarer Republik film- und fotoästhetische Diskurse und schließlich das filmische Bewegungsbild an sich.[17] Gemeint ist hier aber nicht nur die Darstellung von als Fotografien erkennbaren Abbildungen im Film oder die filmisch dargestellte Aktion des Fotografierens, sondern auch das Auftreten im Bewegungsbild von der Fotografie zugeschriebenen Merkmalen, insbesondere im Standbild oder *freeze frame*.

Das Weimarer Kino ist »aufgeklärt und doppelbödig«, wie Thomas Elsässer konstatiert;[18] es ist vielschichtig und autoreferenziell, d. h., es verweist immer wieder auf sich selbst, seine Darstellungsverfahren und seine technischen wie ästhetischen Bedingungen. Dies geschieht auch im Reflex auf Fotografie, oder, wie Volker Pantenburg feststellt: »Die Grenze zwischen Film und Fotografie ist daher als ein weiterer Ort zu beschreiben, an dem – aus der Oszillation zwischen beiden Polen – eine theoretische Bestimmung des jeweiligen Mediums resultiert.«[19] Eine Rekurrenz auf die Fotografie erfolgt, wie die folgende Skizze belegt, in zahlreichen Filmen der Weimarer Republik und in einer Bandbreite von Erscheinungsformen: vom Foto als diegetischem Element bis zur komplexen filmästhetischen Reflexion.

Ernst Lubitschs Komödie *Die Austernprinzessin* ist eine überaus originelle Persiflage auf die Auswüchse des amerikanischen Kapitalismus der damaligen Zeit.[20] Die exzentrische Tochter des Multimillionärs Quaker, der sein Vermögen im Austernhandel erworben hat, bekommt einen Tobsuchtsanfall, weil eine Konkurrentin einen Grafen geheiratet hat und damit in den Adelsrang erhoben wurde. Um die Tochter zu beruhigen, beauftragt der Vater einen Heiratsvermittler mit der Suche nach einem Prinzen. Die Szene im Büro des Heiratsvermittlers zeigt eine ganze Fotogalerie möglicher Kandidaten, unter denen sich ein echter – leider völlig mittelloser – Prinz befindet. Der Einsatz der Fotografie dient hier der Steigerung der grotesken Situation in der massenhaften Vervielfältigung komischer Typen und steht zunächst im Kontrast zu den Erwartungen der Millionärstochter. Der Gebrauch der Fotografie ist in der *Austernprinzessin* also durchaus auch genrespezifisch zu sehen.

---

17 Zum Stummfilm der Weimarer Republik vgl. Corinna Müller: *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München 2003.

18 Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin 1999.

19 Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*. Bielefeld 2006, S. 191.

20 *Die Austernprinzessin*. Regie: Ernst Lubitsch, 1919.

In der Verfilmung von Bram Stokers *Dracula*-Roman schuf Friedrich Wilhelm Murnau mit *Nosferatu* nicht nur eine kongeniale Adaption der literarischen Vorlage, sondern auch ein vielschichtiges Kunstwerk mit zahlreichen Subtexten.[21] Neben der vordergründigen Geschichte des Vampirs Graf Orlok, der 1838 die Pest nach Wisborg bringt, bietet der Film auch eine raffinierte Visualisierung unterdrückten sexuellen Verlangens. Thomas Hutter lebt in offensichtlich platonischer Beziehung mit seiner jungen Frau Ellen zusammen. Anders ist kaum zu erklären, wie sie sich als ›unschuldige‹ Frau am Ende des Films dem Vampir hingeben kann, um ihre Heimatstadt von der Pest zu befreien. Bei seinem Besuch auf dem Schloss des Grafen in den Karpaten fällt Hutter ein Medaillon mit dem Porträtfoto seiner Frau aus der Tasche, das Orlok gierig betrachtet und feststellt: »Ihre Frau hat einen schönen Hals.« Hutter nimmt das Bild an sich und küsst es – allein in seinem Zimmer – zärtlich.

Die Assoziationen bei ein und demselben Bild sind vollkommen unterschiedlich: Für den Vampir wird Ellens Abbild ein Objekt der Begierde, für den jungen Ehemann das reiner Liebe. Damit macht Murnau sehr geschickt ein gespaltenes Frauenbild in Hure und Mutter bzw. Schwester filmisch evident. Orlok reist – angezogen von der schönen Frau Hutters bzw. deren schönem Hals – überstürzt nach Wisborg, und Hutter folgt ihm, um seine Frau zu beschützen. Die Fotografie Ellens ist Ursache für die Reaktion Orloks, bestimmt den Fortgang der Handlung, weist schon auf das Ende des Films hin und deutet die metatextuelle Ebene an. Erwähnenswert erscheint, dass Murnau die Handlung des Romans in das Jahr 1838 verlegt,[22] in das Jahr vor der Erfindung der Daguerreotypie.

Seinen Erfolgsfilm *Dr. Mabuse, der Spieler* eröffnet Fritz Lang mit Fotografien.[23] Die Titel- und Hauptfigur nimmt Porträtaufnahmen von einem Stapel und fächert sie in ihrer Hand auf wie Spielkarten. Mabuse mischt sie, nimmt eine verdeckte Fotografie heraus und übergibt sie seinem Maskenbildner. In den folgenden Einstellungen wird dann offensichtlich, dass jedes Foto eine Maske zeigt, in welcher der Psychoanalytiker im Verlauf des Films seine kriminellen Handlungen durchführen wird.

Die erstarrten Abbilder Mabuses werden im Laufe der Geschichte zum Leben erweckt, beginnen sich zu bewegen und bestimmen den Fortgang der Handlung und das Schicksal der Menschen, die ihnen begegnen. Bereits am

---

21 *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens.* Regie: Friedrich Wilhelm Murnau, 1921.

22 Der Film beginnt mit dem Zwischentitel: »Aufzeichnung über das große Sterben in Wisborg anno Domini 1838«.

23 *Dr. Mabuse, der Spieler.* Regie: Fritz Lang, 1921/1922.

Abb. 1: Die Masken des Dr. Mabuse in Fotografien

Anfang weist Fritz Lang so auf die Metaebene des Mabuse-Films hin: das Trügerische des Sichtbaren und die Magie des Blicks. Nicht ohne Grund ist der Psychoanalytiker Mabuse ein Meister der Hypnose. Im zweiten Teil des Films veranschaulicht Fritz Lang dies durch eine Massensuggestion, die er als Film im Film inszeniert. Der Film *Dr. Mabuse, der Spieler* ist nicht nur ein faszinierendes Bild der Zeit, wie alle zeitgenössischen Kritiken beinahe enthusiastisch hervorheben. Er ist auch ein Hinweis auf das Potential des Kinos, die Zuschauer in seinen Bann zu ziehen, wie auch eine Andeutung des Trügerischen, das sich im vordergründig Sichtbaren verbergen kann. Auf dieser filmischen Metaebene spielt der Film zugleich auf zeitgenössische Diskussionen innerhalb der Psychologie an, die sich mit dem hypnotischen Potential des Films befassen.[24]

[24] So zum Beispiel: Robert Gaupp: »Der Kinematograph vom medizinischen und psychologischen Standpunkt« In: Robert Gaupp, Konrad Lange: *Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel.* München 1912, S. 1–12; Albert Hellwig: »Illusio-

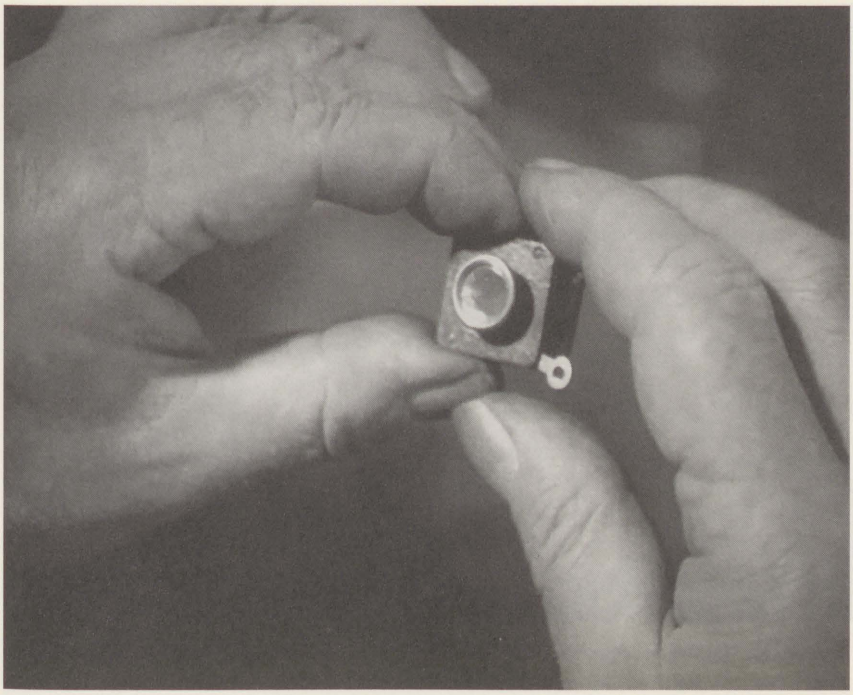

Abb. 2: Die Miniaturkamera des Agenten

Leitet Fritz Lang seinen *Mabuse*-Film mit Fotografien ein und gibt damit bereits einen wichtigen Hinweis auf ein zentrales Thema des Films, so variiert und intensiviert er dieses Thema in dem Kriminalfilm *Spione*,[25] der in seiner Thematik der des *Dr. Mabuse* ähnlich ist. Fotografie erfüllt in *Spione* eine filmästhetisch bedeutsame dramaturgische, strukturierende und metatextuelle Funktion. Wie auch in *Mabuse* ist ein wesentliches Sujet das der Sichtbarkeit, ein weiteres das der Referenzialität des Bildes. Schon in der Eingangssequenz wird das Thema Fotografie in Form einer Miniaturkamera eingeführt, die ostentativ von zwei Händen ins Bild gehalten wird.

---

nen und Halluzinationen bei kinematographischen Vorführungen«. In: *Zeitschrift für pädagogische Psychologie, Pathologie und Hygiene*, 5/1914, S. 37–40; Walter Pahl: *Die psychologischen Wirkungen des Films unter besonderer Berücksichtigung ihrer sozialpsychologischen Bedeutung.* Leipzig 1926. – Zu diesem Themenbereich vgl. vor allem: Stefan Andriopoulos: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos.* München 2000.

[25] *Spione.* Regie: Fritz Lang, 1928.

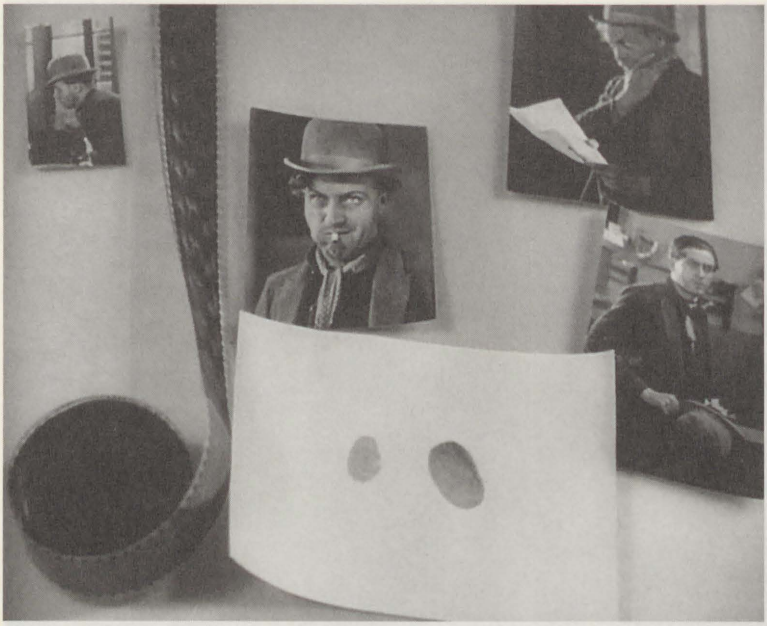

Abb. 3: Die Masken des Agenten 326

Abb. 4: Der demaskierte Syndikatschef Haghi

Abb. 5: Ein Opfer der *Spione*

Abb. 6: Matsumotos Foto: Objekt der Begierde Kittys

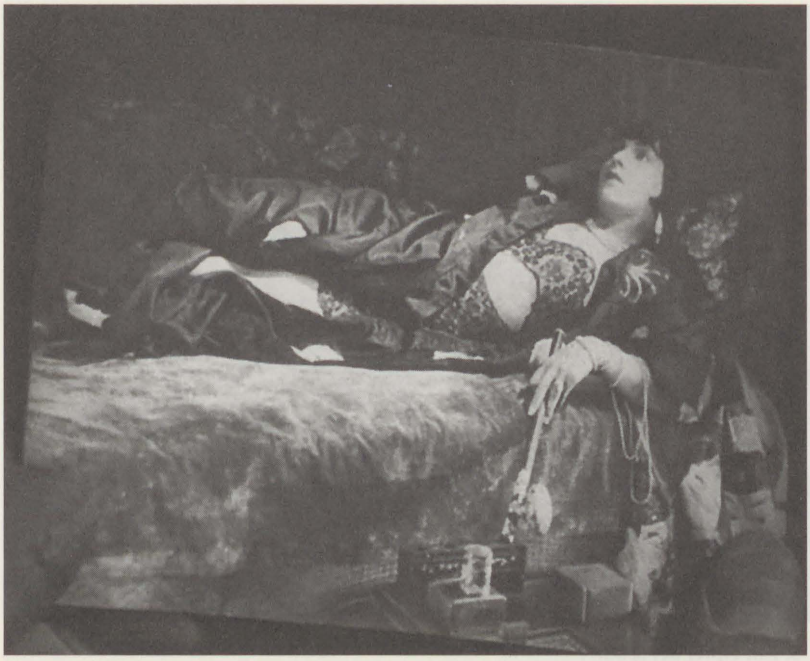

Abb. 7: Unbekannte Opiumsüchtige neben Lady Leslane

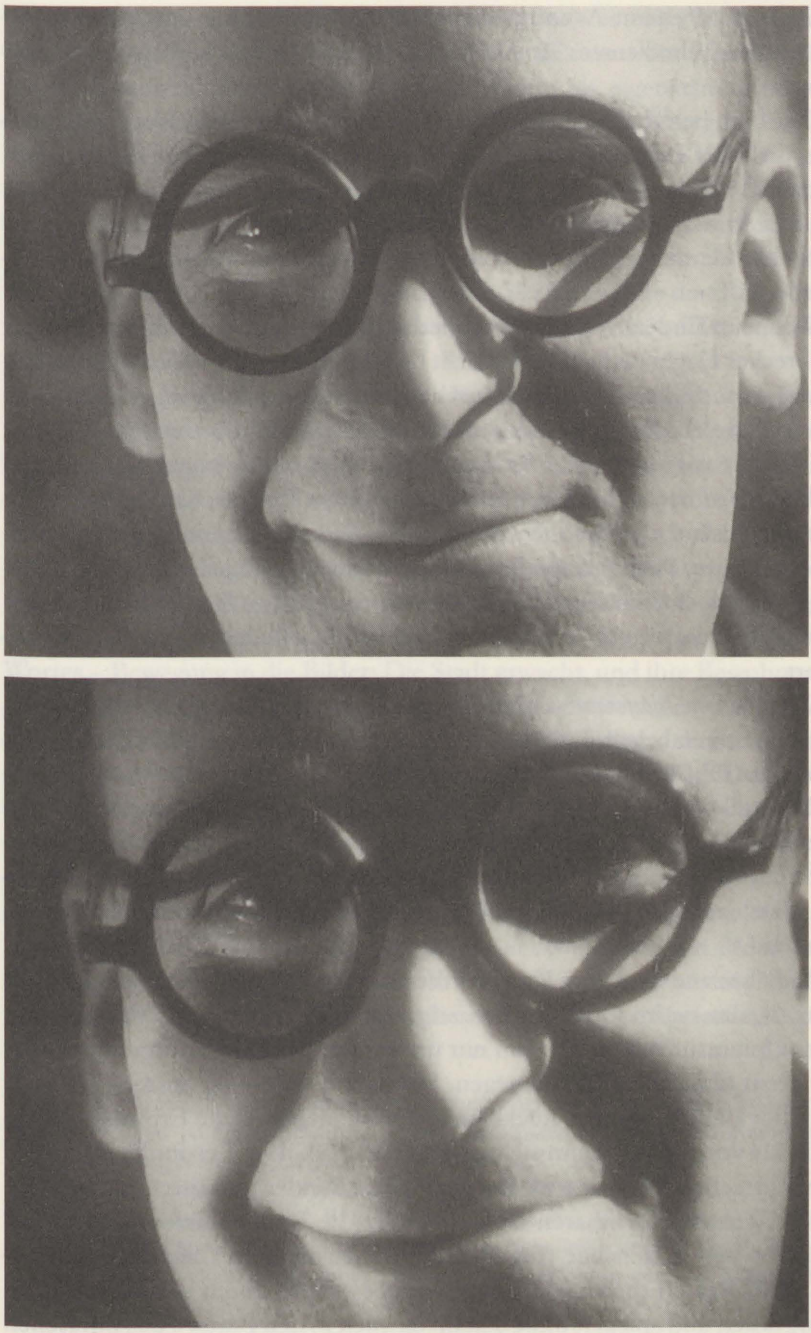

Abb. 8: *Bitte recht freundlich:* Das filmische Standbild als Foto

Diese wird einem Agenten abgenommen, der bislang unerkannt innerhalb des Geheimdienstes als ›Maulwurf‹ für eine Verbrecherorganisation tätig war.

Der Film bezieht seine Spannung daraus, dass die beiden Kontrahenten – der von Willy Fritsch gespielte Agent 326 und Syndikatschef Haghi – sich erst am Ende des Films begegnen und füreinander bis zu diesem Zeitpunkt quasi nicht sichtbar sind. Haghi kennt 326 nur über Fotos, die jedoch nicht die wahre Identität des Agenten zeigen. Sie offenbaren lediglich dessen Maskerade.

Wenn am Ende des Films die Fahndungsfotos veröffentlicht werden, der Verbrecher Haghi endlich ein Gesicht bekommt, ist die Aufklärung dennoch nur eine scheinbare. Denn der Zuschauer wird ebenso wie Agent 326 nicht erfahren, welche Beweggründe sich hinter dem Gesicht verbergen. Er bleibt für den Geheimdienst wie für das Publikum anonym. Nicht ohne Grund stirbt der Verbrecher am Ende in der Maske eines Clowns, mithin ohne Identität. Die bislang den Spionen zum Opfer gefallenen Agenten sind in einem Fotoband verewigt. Fotografie erscheint hier als Träger visueller Erinnerung, die jedoch nicht eigenständig, sondern – ganz im Sinne Kracauers und Benjamins – nur durch ihre Bildunterschrift ihre Bedeutung erhält und bewahrt.

Wie auch in *Nosferatu* werden Fotografien in *Spione* mit jeweils konträren Konnotationen belegt. Ist das Foto von Agent 326 für den Chef der Organisation das Objekt für einen Mordauftrag, so wird es für die russische Agentin Barranikowa im Laufe der Handlung vom Objekt des Spotts zum Abbild ihres Geliebten. Kitty dient das Porträt des japanischen Agenten Matsumoto nicht nur zur Identifikation. In ihrer Reaktion auf das Foto wird bereits deutlich, dass der Japaner auch zum Objekt und Opfer ihrer erotischen Phantasien wird.

Lady Leslane wird vom Kopf der Verbrecherorganisation mit einem Foto erpresst, das sie im Opiumrausch zeigt. Lang setzt hier zwei Mal das Foto einer Opiumsüchtigen, auf dem nur undeutlich Lady Leslane identifizierbar ist, ihrem filmischen Bild entgegen. Das schon abgenutzt aussehende Foto dient der Einleitung einer Rückblende und stigmatisiert die Erpresste gleichzeitig als verruchte Opiumsüchtige mit einem Bild, wie es in der Weimarer Republik schon beinahe zum fotografischen Fundus gehörte.

Die Welt des Sichtbaren ist sowohl für die Protagonisten in *Spione* als auch für den Zuschauer trügerisch. Den illusionären Charakter des vermeintlich Realen thematisiert Lang immer wieder durch den Einsatz von Fotografien und spiegelt diese Thematik auch in den Bereich des filmischen Bildes.

In den bisher besprochenen Filmen hatten wir es mit Fotografien zu tun, die durch ihre Rahmung eindeutig zu identifizieren waren und sich somit auch vom filmischen Bild abhoben, mithin als eigenständig oder zitierend ausgewiesen waren. Dem Rahmen kommt nach Georg Simmel bei einem Kunstwerk eine doppelte Funktion zu: es nach außen hin abzugrenzen und nach innen zusammenzuschließen. Ein Rahmen »schließt alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch genießbar wird«.[26] Die folgenden Beispiele illustrieren Verfahren, die den Rahmen im doppelten Sinne sprengen und somit die Grenze zwischen Film und Fotografie aufheben.

In seinem Dokumentarfilm *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* zeigt Walter Ruttmann 24 Stunden im Leben der Hauptstadt.[27] Der Film beginnt mit einer rasanten Zugfahrt entlang von Vororten und Schrebergärten in die Metropole. Dieser filmische Einstieg erhält sein enormes Tempo durch schnelle Schnitte, die auf den Zug montierte Kamera und die rhythmische Musik Edmund Meisels. In Berlin angekommen verlangsamt sich das Tempo und stagniert schließlich in Standbildern, die auch als rahmenlose Fotografien wahrgenommen werden können. Langsam kommt dann – im wahrsten Sinne des Wortes – Bewegung in die Bilder: Die Stadt erwacht, und ihre Bewohner beginnen sich durch die Bilder zu bewegen. ›Filmisch‹ ist dann wiederum die Darstellung der beginnenden Produktion und des Alltagslebens in Berlin. Dieser Kontrast zwischen starrem Bild, also Fotografie, und der Darstellung von wiedergegebener Bewegung im filmischen Bild kann letztlich auch als Hinweis auf die Grenzen der Fotografie und die Möglichkeiten des Films gesehen werden.

Als Höhe- und zugleich Endpunkt in der ästhetischen Entwicklung des Stummfilms der Weimarer Republik kann der Avantgardefilm *Menschen am Sonntag* (1930) gelten.[28] Gerade auch im Umgang mit den ästhetischen Verfahren von Fotografie und Film hat dieses Produkt der filmischen Neuen

---

[26] Georg Simmel: »Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch«. In: ders.: *Gesamtausgabe.* Hrsg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt und Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1995, Bd. 7, S. 101–108, hier S. 101.

[27] *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt.* Regie: Walther Ruttmann, 1927.

[28] *Menschen am Sonntag.* Regie: Robert Siodmak, Rochus Gliese, Edgar G. Ulmer, 1929/1930. Das junge Produktionsteam im Alter zwischen 23 und 29 Jahren sollte später Weltruhm erlangen: Das Buch stammte von dem 23-jährigen Billy Wilder nach einer Reportage von Curt Siodmak. Einzig der Kameramann war ein ausgewiesener Profi: Eugen Schüfftan, Jahrgang 1893, ihm assistierte der 22-jährige Fred Zinnemann.

Sachlichkeit Maßstäbe gesetzt.[29] An einem Samstag lernen sich am Bahnhof Zoo der Weinvertreter Wolf und das Mannequin Christel kennen. Sie verabreden sich für den nächsten Tag zu einem Ausflug an den Nikolassee. Christel will ihre Freundin, die Grammophon-Verkäuferin Brigitte, mitbringen. Zur gleichen Zeit bittet Anni ihren Freund, den Taxifahrer Erwin, am Abend mit ihr ins Kino zu gehen. Man spiele einen Film mit Greta Garbo, Erwins Lieblingsschauspielerin. Während sich beide für den Kinogang schick machen, kommt es zu ersten Sticheleien. Erwin seift ein Starfoto von Annis Lieblingsschauspieler Willy Fritsch mit Rasierschaum ein, daraufhin bearbeitet Anni ein Porträt von Erwins Schwarm Greta Garbo mit der Brennschere. Nach einer Diskussion über die Art und Weise, wie Anni ihre Hutkrempe tragen solle, fällt der Kinogang aus und beide reißen die Fotos der Schauspieler-Galerie im Wohnzimmer herunter. Diese Szene weist in metaphorischer Form auf die Konzeption des Films hin. *Menschen am Sonntag* will ganz bewusst einen Bruch mit dem trivialen Star-Kino der damaligen Zeit auf der konzeptionellen wie visuellen Ebene vollziehen. Nicht nur, indem konsequent Laiendarsteller eingesetzt werden, sondern indem auch auf bildlicher Ebene die gerahmten Schauspielerporträts vernichtet werden. Der Film erzählt keine reißerische Story, sondern schildert den ganz unspektakulären Sonntag von vier jungen Leuten am Nikolassee, ihre Beziehungen zueinander, ihre Verliebtheit und die empfundene Enttäuschung über nicht erfüllte Wünsche. *Menschen am Sonntag* »lebt weniger von seiner Geschichte als von der Atmosphäre, dem auf kleine Details achtenden Kamerastil, der Gestik und Mimik und der leisen Ironie, die dadurch zustande kommt, dass der Film die Grenze zwischen wirklichkeitsnahem Dokumentarfilm und Fiktion verwischt«.[30]

In *Menschen am Sonntag* ist nun eine äußerst interessante Variante beim Einsatz von Fotografien zu beobachten. In den bis hierhin erwähnten Filmen waren Fotos in gerahmter Form zu sehen und dadurch vom filmischen Kontext visuell abgegrenzt. In der *Austernprinzessin* beispielsweise sind die Bilder wie in einer Galerie an der Wand befestigt. Ellens Bild in *Nosferatu* ist in ein Medaillon gefasst, und die Fotos von *Mabuse* haben – wie damals in der Schwarz-Weiß-Fotografie üblich – einen weißen Rahmen. Auch sind sie als

---

[29] Vgl. dazu auch: Norbert M. Schmitz: »Zwischen ›Neuem Sehen‹ und ›Neuer Sachlichkeit‹. Der Einfluß der Kunstphotographie auf den Film der zwanziger Jahre«. In: *Gleißende Schatten. Kamerapioniere der zwanziger Jahre.* Hrsg. v. Cinema Quadrat e.V., Mannheim. Berlin 1994, S. 79–94.

[30] Anton Kaes: »Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne.« In: Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films.* Stuttgart [2]2004, S. 39–98, hier S. 64.

eigenständige Bilder definiert und vom filmischen Kontext abgehoben. In *Sinfonie der Großstadt* durchbricht Walter Ruttmann die Rahmung, die Bewegung vollzieht sich mit dem erwachenden Berlin dann in den Aufnahmen, es kommt also Bewegung in die Bilder. In *Menschen am Sonntag* setzen die Filmemacher an zentraler Stelle ein ganz anderes, innovatives Verfahren ein. Ein Fotograf macht Porträtfotos der Badegäste. Die Sequenz wird eingeleitet durch einen Zwischentitel – »Bitte recht freundlich« – und beendet mit einem »Dankeschön«. Ist damit die Szene insgesamt textlich gerahmt, so sind es die Bilder aber nicht. Zunächst zeigt ein *establishing shot* einen Fotografen, der die Besucher des Wannsees porträtiert. Die Bilder sind als Großaufnahmen kadriert und werden dann zur visuellen Markierung des Vorgangs des Fotografierens für kurze Zeit eingefroren und leicht überbelichtet – wohl um ein Negativ anzudeuten – projiziert.

Insgesamt sehen wir zehn Porträts, die in Standbilder übergehen. Nachdem uns dann zweimal der Kameramann zugelächelt hat, verfährt der Film nun bei zwei Porträtaufnahmen umgekehrt: Die Bewegung entsteht jeweils aus dem Standbild heraus. Dann folgen insgesamt 24 Großaufnahmen in beinahe sekündlichem Abstand (insgesamt 26 Sekunden), ohne jetzt in ein Standbild überzugehen. Diesen gerade in der Natürlichkeit der dargestellten Menschen äußerst eindringlichen Bildern setzen die Filmemacher abschließend acht Studio-Porträtaufnahmen gegenüber, die sich durch ihre Künstlichkeit deutlich von den vorherigen Bildern abheben.

Jeder Filmemacher weiß, dass durch die Projektion von Gesichtern in Großaufnahmen intensive emotionale Erregung, bis hin zum Schock, ausgelöst werden kann. Auch für die Fotografie konstatierte André Bazin, dass ihre größte Bedeutung darin liege, dass sie einem »fundamentalen Bedürfnis der menschlichen Psyche« entgegenkomme, nämlich, »den Menschen durch sein Abbild zu retten«, vor der Vergänglichkeit und dem Vergessen. Und Wim Wenders bemerkte: »Die Kamera ist die Waffe gegen das Elend der Dinge, nämlich gegen ihr Verschwinden.«[31]

In keinem Film der Weimarer Republik wurde so deutlich und kreativ mit filmischen und fotografischen Motiven und deren Ausdrucksmöglichkeiten gespielt wie in *Menschen am Sonntag*. Die Auseinandersetzung mit der Bildästhetik wird explizit zum Thema gemacht. Fotografie im Stummfilm der Weimarer Republik impliziert eine visuelle und thematische Reflexion der technischen Besonderheiten und ästhetischen Möglichkeiten beider Medienformen. Wir haben es hier mit einem oft übersehenen Feld visueller Inter-

---

[31] Wim Wenders: *Die Logik der Bilder. Essays und Gespräche.* Hrsg. v. Michael Titeberg. Frankfurt am Main 1988, S. 10.

Abb. 9: *Bitte recht freundlich:* Das filmische Standbild als Foto

medialität zu tun. Ist die Fotografie anfänglich – insbesondere durch ihre Rahmung – als eigenständiges Medium abgegrenzt, so gehen beide Medien am Ende ineinander über, zitieren sich und verweisen aufeinander. In diesem intermedialen Wechselspiel und der Aufhebung medialer Grenzen liegen die Strategien der Sichtbarkeit des Stummfilms der Weimarer Republik.