

# Film und Medien NRW

## *Filmgeschichte NRW*

Kapitel 1: Filmpioniere an Rhein und Ruhr

25

Film und Medien  
Stiftung NRW

# Filmgeschichte regional und international

Filmgeschichte wird gewöhnlich – anders als etwa Theatergeschichte - national oder international geschrieben. Die Filmindustrie war schon früh »globalisiert«: Der Bielefelder Friedrich Wilhelm Murnau etwa arbeitete nach seinen Erfolgen in Deutschland bereits in den zwanziger Jahren in den USA, - um nur ein Beispiel zu nennen. Auf der anderen Seite führt die komplexe Infrastruktur, die für die Herstellung großer Spielfilme benötigt wird, dazu dass sich in den meisten Ländern die Filmproduktion auf einen Standort konzentriert hat. Bezeichnend dafür ist, dass die beiden größten Filmwirtschaften der Welt oftmals unter zwei sehr eng umgrenzte Ortsangaben subsummiert werden: Hollywood und Bollywood.

In Deutschland ist die Filmproduktion weniger zentralisiert. Einen Grund dafür macht ein kurzes Internetvideo der Wissenschaftsseite *LiveScience* verblüffend anschaulich. Darin werden über zweitausend Jahre europäischer Geschichte anhand von Lichtpunkten illustriert, die jeweils den Geburts- und Todesort einer berühmten Persönlichkeit aus Kultur, Politik und Gesellschaft markieren.<sup>1</sup> Während in den letzten Jahrhunderten in anderen europäischen Ländern das Licht der jeweiligen Hauptstädte immer heller leuchtet und zugleich der Rest des Landes in Dunkelheit versinkt, ist das Gebiet des heutigen Deutschlands von mindestens einem Dutzend Lichtballungen erleuchtet – eine Folge der Zersplitterung des Landes in hunderte Kleinstaaten bis ins späte 19. Jahrhundert, die die verschiedenen Höfe auch um kulturellen Glanz miteinander wetteifern ließ. Aber selbst nach der verspäteten Staatsgründung 1871 nimmt die Vielfalt der Lichtzentren kaum ab. Ein Grund: Die Kultur bleibt in Deutschland föderal organisiert.

Ohne Zweifel wurde spätestens mit der Gründung der Universum Film gegen Ende des Ersten Weltkriegs Berlin zum Hauptzentrum der Filmproduktion in Deutschland. Die Dominanz dieses Standorts ist aber Fluktuationen unterworfen. Köln und Düsseldorf spielten etwa eine wichtige Rolle in den Anfangstagen der deutschen Filmgeschichte (siehe Text »Pioniere am Rhein und an der Ruhr«), München wurde schon vor dem Zweiten Weltkrieg und dann ab den fünfziger Jahren zu einem zweiten Zentrum der Filmproduktion. Nordrhein-Westfalen war zunächst immer wieder wichtiger Dreh- und Produktionsort für Dokumentarfilme, Werbe- und Industriefilme, Experimentalfilme und auch Krimis und

Komödien mit Lokalkolorit. Mit der Gründung der Filmstiftung NRW vor 25 Jahren und dem Entstehen einer vielfältigen Förderlandschaft wurde dann die Grundlage dafür geschaffen, dass das Bundesland nicht nur national, sondern auch international als wichtiger Standort der Filmproduktion wahrgenommen wird.

Die Spannung zwischen regional und international bleibt dabei bestehen. Den gebürtigen Düsseldorfer Wim Wenders hat seine Karriere bis nach Hollywood geführt und doch ist er in den letzten Jahren immer wieder zurückgekehrt, um in NRW zu drehen. Ähnliches gilt für den Wuppertaler Tom Tykwer. Internationale Regiestars von Samuel Fuller über den Oscarpreisträger Ron Howard bis Lars von Trier haben hier Filme gedreht. Gerade im letzten Jahrzehnt sind internationale Ko-Produktionen zu so etwas wie ein Markenzeichen des Standorts NRW geworden. Was ein »NRW-Film« ist, lässt sich dabei nicht trennscharf sagen - und doch gibt es eine spezifische Geschichte bestimmter Produktionszusammenhänge und Drehorte. Diesen Geschichten wird mit dieser Veröffentlichung nachgegangen.

Neben dem Spielfilm werden dabei auch dem Dokumentarfilm und dem Experimentalfilm eigene Kapitel gewidmet, ein Exkurs beschäftigt sich mit herausragenden Beispielen des Industrie- und Werbefilms. Ein Kapitel behandelt zudem die vielfältige Filmfestival-Landschaft in NRW. Ein Anspruch auf Vollständigkeit besteht nicht: Aufgrund des Umfangs des Themas konnten nicht alle Filme und Filmemacher aus NRW Erwähnung finden. Die Wahl der Schwerpunkte blieb jedem Autor selber überlassen. Wir hoffen dennoch, dass hiermit ein Grundstein gelegt ist, für eine Aufarbeitung der vielfältigen und reichhaltigen Filmgeschichte des bevölkerungsreichsten Bundeslandes Deutschlands.

Folgenden Institutionen und Personen möchten wir danken für ihre Unterstützung mit Rat und Tat: Werner Ružička, Duisburger Filmwoche, Petra L. Schmitz und Gudrun Parzich, Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW; Jutta Krug, Westdeutscher Rundfunk; Filmmuseum Düsseldorf, Murnau-Stiftung.

## Impressum:

Herausgeber: Petra Müller

Redaktion: Sven von Reden/Katharina Blum

Autoren: Oliver Baumgarten; Daniel Kothenschulte;

Olaf Möller, Frank Olbert, Sven von Reden

Fotorecherche und Nachweis: Katharina Blum/Alica Kirchner

Gestaltung: inrhein + alfred friese



»Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Hauptbahnhof«, Foto: Institut Lumière

# Filmpioniere an Rhein und Ruhr

**Lebendige Fotografien und gewagte Sittendramen: 1896 begann die deutsche Filmgeschichte in Köln, 1945 hatte der Westen Deutschlands seine Bedeutung als Filmzentrum weitgehend verloren. Dazwischen lag eine Zeit, in der mutige Unternehmer die Film- und Kinoszene prägten.**

Von Daniel Kothenschulte

Die ersten Filme, die im heutigen Nordrhein-Westfalen gedreht wurden, waren auch die ersten deutsch-französischen Koproduktionen. Der Kölner Schokoladen- und Automatenfabrikant Ludwig Stollwerck hatte 1896 mit der Firma Lumière einen Vertrag geschlossen, der nicht nur die Vorführung jener »lebenden Photographien« vorsah, die bereits in Paris, London und Wien für Aufsehen gesorgt hatten. Als besondere Attraktionen sollte der nach Köln gereiste Lumière-»Operateur« Charles Moisson neben seinen Diensten als Filmvorführer auch drei Filme vor Ort herstellen. Dies geschah am 3. Mai 1896 und markiert den Beginn der 35mm-Filmproduktion in Deutschland. Vorausgegangen waren die Berliner Projektionen »lebender Photographien« durch Ottomar Anschütz und die Gebrüder Skladanowksy im Februar beziehungsweise November 1895 nach ihren eigenen, allerdings bald obsoleten Verfahren. Zwei der Kölner Filme, die am 23. Mai 1896, einem Karsamstag, in einem eigens gemieteten Haus am damaligen Kölner Augustinerplatz zur Uraufführung kamen, sind bis heute erhalten und entfalten jenen besonderen Zauber, der den meisten frühen Lumière-Filmen zu eigen ist, eine Balance aus Einfachheit und Überschuss.

Fünzig Sekunden mögen kurz erscheinen für komplette Filme, die sogar eigene Titel tragen - »Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst«, »Ankunft eines Eisenbahnzuges auf dem Kölner Bahnhof« und (dieser Film ist leider verschollen) »Feierabend einer Kölner Fabrik«. Doch für einzelne Einstellungen sind 50 Sekunden auch nach heutigen Sehgewohnheiten noch lang. Ihren Überfluss an Bildzeit füllen sie mit einem Überschuss an Bildinformation. Auch wenn diese Filme mit ihren Schauplätzen werben - ihr eigentliches Ereignis finden sie doch in den gewöhnlichen Menschen, die diese Orte bevölkern. Das Kölner Bürgertum zeigt sich gut gekleidet, überwiegend gut gelaunt und kamerafreundlich.

Auch wenn die Kölner keine Filmkamera zuvor gesehen hatten, war man doch mit der Situation vertraut, fotografiert zu werden. Besonders erfreut grüßt am Ende des Eisenbahnfilms ein Mann mit Schirm und Melone in die



Ludwig Stollwerck, Foto: Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv zu Köln

Kamera, die ihn gerade zum Helden eines der ersten Remakes macht: Der Erfolg von Lumières »Einfahrt eines Zuges« bei ihrem ersten öffentlich vorgeführten Filmprogramm im Grand Café am 28. Dezember 1895 wiederholte sich auch in Köln.

Ludwig Stollwerck war gerne bereit, für einen Anteil von nur dreißig Prozent der Einnahmen auch noch alle Werbe-, Lohn- und Mietkosten zu tragen. Am 16. April 1896 hatte er einem Freund in New York geschrieben: »Ich muss Ihnen gestehen, lieber Johann, ich habe nie in meinem Leben eine Erfindung gesehen, mit welcher ohne Risiko

und fast ohne Arbeit soviel Geld verdient wurde. Die Leute schleppen ja das Geld rein ins Haus! Anders ist es da mit dem elektrischen Licht, mit Eisenbahnen, mit Phonographen und Kinetoskopen oder was wir noch sonst als Epoche machende Erfindungen bezeichnen wollen, da muss man Geist und Verstand anstrengen, um etwas zu erreichen.«<sup>1</sup> Für die verschollene dritte Kölner Produktion fand sich Stollwerck nur zu gern bereit, dem Beispiel der Lumières bei ihrem allerersten Film zu folgen und die Belegschaft der eigenen Fabrik im neuen Medium zu verewigen.

Bei einem späteren Köln-Dreh am 21. September 1896 wagte sich ein weiterer Lumière-Kameramann, Francois Constant Girel, dann an eine neuartige Perspektive:



Haus am Augustinerplatz, Foto: Rheinisches Bildarchiv Köln, rba\_194959



»Am Kölner Dom nach dem Hauptgottesdienst« Foto: Institut Lumière

»Panorama pris d'un bateau« (»Panorama von Köln«) ist durch die Aufnahme aus einem fahrenden Boot vermutlich die erste Kamerafahrt der Filmgeschichte – ein Attribut, das oft fälschlich dem gut einen Monat später gedrehten, venezianischen Lumière-Film »Panorama du Grand Canal vu d'un bateau« zugeschrieben wird.

Stollwercks erste Filmvorführungen fanden in gemieteten Räumen statt. Wie die Autorinnen des Forschungsprojekts »Köln im Film« herausfanden, gehörte das Haus am Augustinerplatz 12 der Gemeinde von St. Maria im Kapitol – also der katholischen Kirche, jener Institution, die wenig später eine der entschiedensten Gegnerinnen des Kinos wurde. Ironischerweise erfreuten sich gerade Einwohner überwiegend katholischer Gegenden zu Beginn des 20. Jahrhunderts des reichen Filmangebotes. Es war die Epoche der Jahrmarktkinos, und die meisten Jahrmärkte gab es – aufgrund kirchlicher Traditionen – nun einmal in katholischen Regionen. Der Kölner Filmhistoriker Joseph Garncarz, dem die grundlegende Forschung zum europäischen Jahrmarktkino zu verdanken ist, benennt hier Westfalen und das Rheinland im Westen.<sup>2</sup>

Während an festen Orten spielende Kinobetreiber ihre Programme regelmäßig austauschen mussten, konnten Schausteller mit denselben Filmen an immer neuen Orten Station machen. Als Beispiel für den großen Erfolg der Jahrmarktkinos nennt Garncarz den Bochumer Kinounternehmer Mandt, der es 1909 auf Jahreseinnahmen von 30.000 Mark brachte, »was beinahe dem Gehalt eines Ministers entsprach, das bei 36.000 Mark lag. [...] Mandt war ein kleiner Unternehmer, die Großen der Branche dürften ein Vielfaches verdient haben«<sup>3</sup>

### Filmverleihzentrum Köln am Rhein und Industriefilmhochburg Ruhrgebiet

1907 wurde in Düsseldorf die erste Filmzeitschrift Europas, Der Kinematograph, gegründet, was die damalige Bedeutung der rheinischen Filmwirtschaft belegt. Bevor sich um 1910 längere Filmformen durchzusetzen begannen, lebte das Kino von der Vielfalt der in einzelnen Programmen angebotenen Attraktionen. Da Filmkopien damals in aller Regel noch nicht verliehen, sondern verkauft wurden, mussten sie von den Betreibern an möglichst vielen Orten eingesetzt werden. Auch die in den Städten ab etwa 1905 aufkommenden Ladenkinos spielten zunächst ähnlich bunt gemischte Programme wie die Wanderkinos, lieferten sich darin aber bald einen harten Konkurrenzkampf. Für einen raschen Austausch der kurzen Filme sorgten sie durch Weiterverkauf oder Verleih nach einwöchigem Abspiel. Gleichzeitig sorgte der



Ludwig Gottschalk, Foto: Filmmuseum Düsseldorf

Konkurrenzkampf für immer größere und komfortablere Kinos. Zwischen 1906 und 1907 stieg allein in Köln die Zahl der Lichtspielhäuser von zwei auf elf. Das »Pariser Kinema« auf der Kölner Hohe Straße verfügte 1908 etwa über 600 Plätze und war auf Filme des französischen Produzenten Léon Gaumont spezialisiert, der eine Beteiligung hielt. Emil Schilling, der Besitzer des Pariser Kinema, verkaufte 1912 sein erfolgreiches Haus, um die Verleihfirma »Deutsche Film-Gesellschaft« zu gründen. Dabei folgte er dem Beispiel Ludwig Gottschalks, dessen »Düsseldorfer Film-Manufaktur« 1910 zu den wichtigsten Verleihern Deutschlands aufstieg, als es ihm gelang, die exklusiven Rechte am dänischen Melodram »Abgründe« (»Afgunden«) zu erwerben. In der Hauptrolle von Urban Gads Film debütierte Asta Nielsen, deren Potential Gottschalk sofort erkannt hatte.

Schon am 3. Dezember, weniger als zwei Monate nach der Kopenhagener Uraufführung, erlebte Düsseldorf die Premiere – und die Geburt des ersten wirklichen Filmstars. Aber auch der Film selbst setzte Maßstäbe. 1911 dauerten Spielfilme noch durchschnittlich 17 Minuten.<sup>4</sup> Mit 38 Minuten Laufzeit und der gewagten Geschichte einer Frau, die zur Totschlägerin ihres gewalttätigen Geliebten wird, ist Urban Gads stilbildendes Melodram ein früher »Blockbuster« und weckte einen enormen Bedarf an ähn-

lichen Kinodramen, den Gottschalk nun auch als Produzent von Filmen wie »Halbwelt« (1911) bediente. Für eine Wochengage von 15.000 Goldmark<sup>5</sup> engagiert er sogar einen französischen Varietéstar, die bekannte Sängerin Pauline Polaire, die zu ihren Auftritten gern Gürtel mit ihrer Taillenweite von 35,5 cm verschenkte. Zu seinen Entdeckungen zählte auch der in Düsseldorf engagierte Schauspieler Richard Oswald, der später zu den wichtigsten Regisseuren des Weimarer Kinos aufstieg. Der eigentliche Coup, Nielsen und Gad für vier Jahre nach Deutschland zu verpflichten, gelang jedoch 1911 einem Konkurrenten, dem Kölner Produzenten und Kinounternehmer Christoph Mülleneisen, der 15 Häuser in den Rhein- und Ruhrmetropolen betrieb. Gedreht wurden die deutschen Nielsen-Filme dann allerdings in Berliner Ateliers.

Bereits zu Gottschalks Konkurrenten zählte auch der Kölner Max Loeser, der 1913 nach Düsseldorf umzog. Als Verleiher skandinavischer Sittendramen wie »Moderne Sklavinnen« oder »Im Sektrausch« (»Champagneruset«, 1911) könnte man ihn wie Gottschalk einen Pionier des Exploitation-Films nennen. Tatsächlich bedienten beide nach damaligem Geschmack den Mainstream. In der Gunst deutscher Kinozu-



»Afgunden«/»Abgründe«, Fotos: Filmmuseum Düsseldorf



»Afrunden«/»Abgründe«, Fotos: Det Danske Filminstitut

schaer rangierten in den zehner Jahren dänische Produktionen wie die »Weiße Sklavinnen«-Filme noch vor einheimischen und französischen Filmen. An der Vormachtstellung Asta Niensens als liebstem Filmstar der Deutschen änderte auch der Versuch der Kölner »Deutsche Kinematographen-Gesellschaft« (Dekage) nichts, mit der Dresdener Opernsängerin Lissi Nebuschka, die Nielsen bereits auf der Bühne parodiert hatte, eine »deutsche Asta Nielsen« aufzubauen. Von ihren nur sieben, bis 1913 gedrehten Filmen, ist der erste jedoch besonders bemerkenswert. Das heute noch erhaltene, rund 42-minütige Seedrama »Des Meeres und der Liebe Wellen« (1912) um eine schiffbrüchige spanische Kapitänstochter und ihre Liebe zu einem Seemann braucht mit seinen stimmungsvollen Außenaufnahmen den Vergleich mit dem skandinavischen Vorbildern nicht zu scheuen - und bricht sogar mit der beliebten melodramatischen Konvention, die romantische Sehnsucht der Heldin tragisch zu enttäuschen. Keine der Aufnahmen wurde wohl in Köln gedreht.



Harry Piel, Foto: WDR

Auch der Düsseldorfer Sensationsdarsteller und Regisseur Harry Piel, der ab 1912 seine »Kunst-Film-Verlags-Gesellschaft Düsseldorf« aus der Graf-Adolf-Straße 69 betrieb drehte schon seine ersten Filme in Berlin. Berlin etablierte sich als Zentrum der deutschen Filmproduktion, lediglich in München konnten sich noch nennenswerte industrielle Produktionsstrukturen aufbauen.

Auch als sich 1917 mehrere Filmverleiher zur »Bioskop« mit Sitz in Köln zusammenschlossen, wurden selbst Filme mit regionalem Bezug fast ausschließlich in der Hauptstadt gedreht. Zu den wenigen lokalen Produktionen zählt das 1919 in Köln-Nippes entstandene, heute verschollene Sittendrama »Fessel der Liebe«, das Toni Knepper für seine eigene Produktionsfirma realisierte. Der Düsseldorfer Kinematograph berichtete über die Dreharbeiten distanziert: »Hört und staunt! Im Rheinland wird gekurbelt, und zwar in der schönen, alten Metropole des Westens, in Cöln. Ich sehe im Geiste, wie viele Berliner Kinoleute verächtlich den Kopf schütteln.« Die Gründe allerdings nannte er auch: »Desgleichen ist der Mangel an geschultem Personal sehr bedeutend, da man allein mit Theatergrößen noch lange keine Filme machen kann.«<sup>6</sup> Es blieb Kneppers einziger Filmversuch,

Zu den wenigen in der Stummfilmzeit im heutigen Nordrhein-Westfalen gedrehten abendfüllenden Filmen, die noch heute bekannt sind, zählt »Der Bettler vom Kölner Dom« von Rudolf Meinert. Obwohl eine Berliner Produktion, macht dieser unterhaltsame Kriminalfilm aus dem Jahr 1927 ungewöhnlich guten Gebrauch von den Kölner Locations – bis hin zu einer finalen Autojagd den Rhein entlang.

Eine Filmgattung, die in dieser Region maßgeblich entwickelt wurde, ist der Industriefilm. Auch wenn sich dieser Begriff erst Mitte der zwanziger Jahre durchsetzte, hatte etwa die Firma Krupp bereits seit 1908 eine kinematographische Abteilung. In einer Zeit, da der Konzern noch Industriemaler wie Heinrich Kley beschäftigte, der im Feuer der Hochöfen in seinem Monumentalgemälde »Kruppsche Teufel« Metaphysisches entdeckte, war der Film für das Unternehmen nur von technisch-dokumentarischer Bedeutung. 1935 produzierte Krupp aus ihrem Archivmaterial den 44-minütigen Montagefilm »Pioniere der deutschen Technik«, heute ein gern gezeigtes Hauptwerk des Industriefilms.

Früh entdeckte die staatsnahe »Deutsche Lichtbild-Gesellschaft« dagegen in Wirtschafts-Propagandafilmen wie »Das Martin-Stahlwerk der Gutehoffnungshütte zu Oberhausen Rheinland« (ca. 1917) die emotionalisierenden Schauwerte der Schwerindustrie. In weich ausgeleuchteten Bildern ist zu sehen, wie Eisenschrott für die Rüstungs-



»Der Bettler vom Kölner Dom«, Foto: Bundesfilmarchiv Berlin

produktion recycelt wird. Die Industrie zeigt sich in diesem Film hoch technisiert, menschliche Arbeit wirkt dem Maschinellen dagegen untergeordnet. Während des Ersten Weltkriegs entsteht eine Reihe ähnlicher Filme, deren Autoren sich nicht nachweisen lassen, wie »Grube Cäcilie« oder »Granatherstellung im Werk Sterkrade der Gutehoffnungshütte«, bei denen stets die technischen Fertigungsprozesse visuell ins Bild gesetzt werden und gegenüber propagandistischen Aspekten im Vordergrund stehen. Beachtlich sind Längen und didaktischer Anspruch. Selbst das Fragment von »Granatherstellung« hat vierzig Minuten.

1978 brachte die Retrospektive der Oberhausener Kurzfilmtage »Das Ruhrgebiet im Film« die historischen Filmbestände regionaler Archive erstmals ins Bewusstsein einer interessierten Öffentlichkeit. Die »Kinemathek im Ruhrgebiet« begann damals mit einer Gesamtfilmografie, im Auftrag der Landesregierung erschien 1994 unter dem Titel »Filmschätzen auf der Spur« ein später aktualisiertes

Verzeichnis historischer Filmbestände in Nordrhein-Westfalen. 1995 widmeten sich die 41. Kurzfilmtage der »Faszination Industriefilm« in einem Schwerpunkt. Werksproduktionen wie der Instruktionfilm »Kamerad, hab Acht!« (1929) der Dortmunder Eisen- und Stahlwerke Hoesch sind einzigartige Dokumente der Industriekultur, gerade weil sie sich allein an die Belegschaft richten. Sie können sich eine Nüchternheit im Blick leisten, da sie sich lediglich an Eingeweihte wenden und mögen dabei doch alles andere als objektiv vorgehen.

1923 wurde in Düsseldorf die »Industrie-Werbefilmgesellschaft m.b.H.« gegründet. Um die Produktionskapazitäten und das kleine Atelier in der Schadowstraße auszunutzen, wurden über die Tochtergesellschaft »Tosca« auch Spielfilme vor Ort gedreht. Nach den erhaltenen Standfotos muss sich »Graf Chagron« (1924, Regie: Hansjürgen Völcker), eine heimliche Balzac-Adaption, durch seine Verwendung von Außenaufnahmen ausgezeichnet haben.



Friedrich Wilhelm Murnau, Foto: Murnaustiftung

Der ungarische Kameramann László Schäffer, der seine Karriere drei Jahre zuvor mit »Schloss Vogelöd« des in Bielefeld geborenen Friedrich Wilhelm Murnau begonnen hatte, tauschte das kleine Atelier gern für spektakuläre Schauplätze in der Düsseldorfer Altstadt und der nieder-rheinischen Landschaft. Ähnlich wie bei Murnaus »Nosferatu« hatten die Produzenten darauf verzichtet, die Rechte an der Vorlage zu erwerben. Aus Balzacs totge-glaubtem Kriegsheimkehrer »Oberst Chabert« wurde so kurzerhand »Graf Chagron«. Die Besetzung bestand aus weitgehend vor der Kamera unerfahrenen Theaterschau-spielern, was dem lokalen Erfolg freilich keinen Abbruch tat. In einem Bildband über Düsseldorf, herausgegeben vom Chef des Presseamts, rühmte sich Regisseur Völcker freilich weit größerer Reichweiten: »Damit scheint die schwierige Aufgabe gelöst zu sein: Düsseldorf ist Filmstadt geworden, d. h. es besteht jetzt die Möglichkeit, in unserer Stadt Filmwerke herzustellen, die Millionen von Menschen auf der ganzen Welt die Schönheiten unserer rheinischen Heimat vor Augen führen.«<sup>7</sup> Immerhin noch drei weitere kür-zere Spielfilme konnte die Tosca herstellen.

Angesichts der Schauwerte, welche die Industriestand-orte zu bieten hatten, verwundert es, dass im Revier offenbar keine oder kaum Spielfilme gedreht wurden, die sie nutzten. Karl Grunes neusachlicher Klassiker aus dem Bergbau-Milieu, »Schlagende Wetter« (1923), enthält sich einer konkreten Verortung und entstand ausschließlich in

einem Berliner Atelier. Gleichwohl wurde das Sozialdrama als Solidaritätsbekundung gegenüber den Streikenden während der französischen Besetzung des Ruhrgebiets empfunden.

Der im selben Jahr entstandene Propagandafilm »Die Ruhr-schande« kleidete seinen Protest in wackelnde Handkamera-bilder, deren Authentizität ein Zwischentitel beschwört: »Die ungeheuren Schwierigkeiten und Gefahren, unter denen die nachfolgenden Aufnahmen erfolgt sind, bedingten teilweise technische Unvollkommenheiten.«<sup>7</sup> Dokumentarische Ele-mente finden sich auch in dem ganz am Ende der Stummfilm-zeit entstandenen Drama »Sprengbagger 1010«. Diese ein-zige Regiearbeit des filmbegeisterten Wuppertaler Unterneh-mersohns Carl Ludwig Achaz-Duisberg (1889 – 1958) bewegt sich visuell auf der Höhe des internationalen Modernismus, deutlich beeinflusst von der Montagekunst des sowjetischen Kinos und der neu-sachlichen Fotografie. Einer ihrer wichtigs-ten Vertreter, Helmer Lerski, leitete den Kamerastab. Obwohl das Drama um einen Unternehmerpatriarchen, der seine Hei-materde einem gewaltigen Braunkohle-Bagger überantwor-tet, in den westsächsischen Leuna-Werken gedreht wurde, ist sein Spielort unbestimmt.

Der Verzicht auf konkrete Lokalisierung findet sich in vielen Weimarer Spielfilmen: Namenlos sind die Metropo-len in »Der letzte Mann« (F.W. Murnau, 1924) und »Asphalt« (Joe May, 1929), Fritz Lang erfand »Metropolis« (1927). Nachdem »Sprengbagger 1010« achtzig Jahre in Vergessenheit geraten war, erlebte er 2011 eine gefeierte Wiederaufführung mit der Originalmusik von Walter Gro-nostay in der Essener Zeche Zollverein. In seiner bewuss-ten Ortlosigkeit und der Mischung aus Überhöhung und Dämonisierung der Industrialisierung füllt er eine Lücke der westdeutschen Filmgeschichte.

### Fall in die Provinzialität

Trotz eines relativen Reichtums an dokumentarischem Bildmaterial in den Archiven scheint es bis 1945 nur wenige ästhetisch eigenständige oder gar künstlerische Filme zu geben, die im heutigen NRW-Gebiet gedreht wurden. Eines der wenigen Beispiele ist der Kölner Kurz-dokumentarfilm »Wohnkultur, wie sie war, wie sie ist, wie sie sein soll« (1928, Drehbuch: Fritz Stübiger), entstanden als Werbefilm für den örtlichen Mieterverein. Wiederent-deckt im Rahmen des archivarischen Projekts »Köln im Film«, gehört dieses Plädoyer für die Arbeit der Wohnge-nossenschaften zu einem kleinen, aber bedeutenden dokumentarischen Genre in der Weimarer Republik, den Filmen über Bauen und Wohnen: Bekanntere Beispiele aus anderen Teilen Deutschlands sind Hans Richters »Die neue Wohnung« (1928), Stefan Dudows »Zeitprobleme. Wie der Arbeiter wohnt« (1930), »Die Stadt von morgen«



»Kleiner Film einer großen Stadt – der Stadt Düsseldorf am Rhein«  
Filmwelt Nr. 25

(Maximilian von Goldbeck, Erich Kotzer, 1930) oder Ella Bergmann-Michels »Wo wohnen alte Leute« (1932). »Wohnkultur« beginnt mit repräsentativen Ansichten des Kölner Altstadt-Lebens, führt dann über Bilder spielender Kinder in Hinterhöfen zu den Slums der Vororte bis schließlich, noch immer in lebensvollen Bildern, die beworbenen Genossenschafts-Bauten gezeigt werden. Die Kameraarbeit bewegt sich ebenso auf Augenhöhe mit den Menschen wie den Idealen der zeitgenössischen sozialen Fotografie.

Schon 1923 hatte es sogar ein abendfüllendes Städteporträt der Metropole gegeben. Mit ca. 85 Filmminuten war »Köln am Rhein« (heute verschollen) einer der frühesten Langfilme eines dokumentarischen Genres, aus dem einige Jahre später die international boomenden Stadt-Sinfonien entwickelt wurden. Walter Ruttmann, dessen »Berlin – Die Sinfonie der Großstadt« (1927) zu einem der populärsten dieser Filme wurde, wird in einigen Filmografien die Autorenschaft des animierten Webefilms »Dort wo der Rhein« für die Kölnische Zeitung aus dem selben Jahr zugeschrieben. Das ist fraglich, nimmt dem attraktiven handkolorierten Animationsfilm jedoch nichts von seinem Reiz.

Zu einem Klassiker der Avantgarde avancierte Hans Richters Montagefilm »Zweigroschenzauber«, der kunstvoll Bilder diverser Ereignisse aneinander stellt, die sich am Ende in der Kölnischen Illustrierten Zeitung wiederfinden und dann erst den Werbezweck des Filmkunstwerks enthüllen. Lokale Bilder sind es indes nicht. Erst 1935 entstand mit Ruttmanns »Kleiner Film einer großen Stadt – der Stadt Düsseldorf am Rhein« tatsächlich eine kleine Stadt-Sinfonie aus der Hand eines namhaften Avantgarde-Regisseurs. Doch Ruttmann, zu diesem Zeitpunkt bereits Angestellter der UFA-Werbefilm-AG, wagt hier keine Experimente. Modern wirkt dieser Film in seiner klaren Bildgestaltung noch immer, aber zugleich auch formelhaft. Visuell kraftvoller ist sein zweiter Film aus der Region, »Mannesmann« (1937), der die technischen Fertigungsprozesse in graphische Montagen im Stil seiner Weimarer Filme überträgt. Der eingesprochene Schlusssatz des rein visuell erzählten Films (»Im Kampf um Deutschlands Geltung in der Welt hilft Mannesmann«) wirkt ebenso aufdringlich wie die Schlusseinstellung einer wehenden Hakenkreuzfahne.

Nach 1933 ist es schwer, Spuren einer regionalen Filmkultur im Rheinland oder Westfalen auszumachen. Selbst die im Kölner Karneval angesiedelte Verwechslungskomödie »Drei tolle Tage« (1936) macht durch ihre wenigen lokalen Außenaufnahmen die Künstlichkeit der Berliner Ateliers nur noch bewusster. Im Mittelpunkt des Films von Hans Deppe steht eine Gruppe junger Künstler, die in ihrem Atelier ein Kabarett gründen will und dabei bei der Mitbesitzerin aneckt, einer gewissen Tante Jutta aus Kalkutta (Trude Hesterberg). Selbst die dokumentarischen Bilder von Kölner Rosenmontagszug 1936 bleiben auf Distanz zum tollen Treiben. Die Kölner allerdings nahmen die freundliche Hommage an und schätzen den der Tante gewidmeten Foxtrott bis heute.

Die Kinematografie, die Deutschland einmal von Köln aus erobert hatte und in den Rheinmetropolen erste wichtige Verleihzentren fand, spielte schon seit Anfang der zehner Jahre in Berlin und ein wenig in München. Keiner der frühen Kinounternehmer blieb lange im Westen als Filmproduzent aktiv.

In den dreißiger Jahren befriedigte das industrielle Studio-Kino Deutschlands – ähnlich wie Hollywood - einen bescheidenen Regionalismus weitgehend mit »stock footage« der Schauplätze und Mundart-Schauspielern in Nebenrollen. Mit Beginn des Tonfilms erkannte man die identifikationsstiftende Wirkung von Dialektfärbungen. In der Komödienproduktion der NS-Zeit wurde dieses Mittel vielfach genutzt, versprach es doch Volkstümlichkeit und suggerierte nationale Zusammengehörigkeit. Wahrschein-

lich ist das bekannteste Stückchen Rheinland im deutschen Film vor 1945 Paul Henckels Auftritt in der »Feuerzangenbowle« (Regie: Helmut Weiss). An der Seite des Esseners Heinz Rühmann spielt Henckels im Kriegsjahr 1944 einen Lehrer, der seine Schüler zur Disziplinlosigkeit ermahnt: »Wat hab ich davon, wenn ihr aufsteht?«

Erziehungsminister Bernhard Rust versuchte kurz vor der Premiere am 28. Januar 1944 ein Verbot des Films zu erwirken, der seiner Meinung nach die Autorität der Schule untergrabe und die schwierige Situation durch den Lehrermangel noch verschärfe. Rühmann selbst brachte daraufhin eine Filmkopie zu Hitler in die Wolfsschanze, der Goebbels zur Freigabe anwies. Immerhin hatte Produzent Rühmann in der Figur des schneidigen Oberlehrers Dr. Brett (Hans Götz), in Abkehr von Spoerls Roman, für ein systemkonformes Gegengewicht gesorgt. Und die Verlegung der Handlung in eine unbestimmte Kaiserzeit, in der die Schüler noch Mützen und die Polizisten Pickelhäuben tragen, betonte den nostalgischen Charakter einer Komödie, deren eskapistische Perspektive alle Funktionen eines Durchhaltefilms erfüllt. Und darin fügt sich auch Henckels' rheinische Nonchalance nahtlos ein: »Ach, is dat'n Wetterchen heut`. Und die Sonn' scheint so schön ... Ich bin so jot gelaunt, da welle mer uns aber auch gar nicht ärgern.«

**Düsseldorfer Film-Manufaktur**  
Ludwig Gottschalk, Düsseldorf, Centralhof, Fürstenplatz. Telefon: 228 und 229. Telegramm: G. F. M. 12, 12.12.1944.

---

**Zensiert in Berlin!** **Zensiert in Berlin!**  
Unwiderruflich am 2. September erachtet.

# HALBWELT

Das sensationelle Theater-Drama in 3 Akten von Dr. Richard Bruck,  
gegründet von Mitgliedern Düsseldorfer Bühnen.

Im 2. Akt: Arabischer Bienenstich, mit eigener Musik von Löffler.  
Hinterzahl ca. 1100 Meter teilt. Songs. Extra - Reklame zur Verfügung.

Bei sofortiger Bestellung sind nach  
einige erste, und spätere Wochen frei  
— auch Erst - Aufführungs - Rechte.

---



Eröffnet am  
22. September  
König am Original  
**Buffalo Bill**  
und **Rancho Bill**  
Wiederaufnahme in drei Akten.

Buffalo Bill und Rancho Bill sind Wert und Par East  
in alle Warenhäuser preislich gebracht. Ich habe  
das Abo-Verfahren durch für Ost-Europa.

Ich nehme noch Aufträge  
für alle Wochen an.

---

**Düsseldorfer Film - Manufaktur**  
LUDWIG GOTTSCHALK, DUSSELDORF, Centralhof, Fürstenplatz.

**Verteiler:**

- Köln: Adolf Bismarck, Kultur Film, Ullrichstraße 15, Telefon: Amt 17, 11 115.
- München: Hans Kammann, Ullrich, Spangenberg 10.
- Hamburg: H. Kammann, Berlinstraße 10, Lundenbrunn 10.
- Berlin: Ernst Ritz, Kurfürst, Unter den Eichen 1.
- Antwerpen: Frankfurter Film Co., S. M. A. N., Nieuweland 2. T. G. Amt 1. 1811.

Düsseldorfer Film-Manufaktur, Foto: Filmmuseum Düsseldorf

- <sup>1</sup> Zitiert nach Bruno Fischli: Vom Leben im Dunkeln, Köln 1990, S. 11.
- <sup>2</sup> Joseph Garncarz: Medienwandel, Konstanz, München 2016, S. 86.
- <sup>3</sup> Ebd., S. 87.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 87.
- <sup>5</sup> Information in der Ausstellung »Düsseldorf im Film-Fieber,« Filmmuseum Düsseldorf, eröffnet 19.2.2016.
- <sup>6</sup> Zitiert nach Christa Aretz, Irene Schoor: Köln im Film. Filmgeschichte(n) einer Stadt, Köln 2004, S. 72-73.
- <sup>7</sup> Hans Arthur Lux (Hg.): Düsseldorf, Deutsche Kunst- und Verlagsanstalt, Düsseldorf 1925, S. 28.
- <sup>8</sup> Zitiert nach Klaus Kreimeier: Komplex-starr. Semiologie des Kulturfilms. In: Ders., Antje Ehrmann, Jeanpaul Gorgen: Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland, Band 2, Weimarer Republik, Stuttgart 2005, S. 105.