Archäologie im Scheinwerferlicht

Die Visualisierung der Prähistorie im Film 1895 – 1930

zur Erlangung des Doktorgrades
eingereicht am

Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Oktober 2008

vorgelegt von

Patricia Rahemipour
aus Miltenberg

Tag der Disputation: 30.04.2009

1. Gutachter: Prof. Dr. Svend Hansen

2. Gutachter: Prof. Dr. Christian Jansen

Vorwort

Dass eine Doktorarbeit ein einsames Geschäft ist, muss zwangsläufig jeder erfahren, der sich einem solchem Verfahren einmal unterzogen hat. Man erfährt aber auch, dass das nur für weite Teile, niemals für die ganze Arbeit gilt. Daher darf auch ich einer ganzen Reihe von Leuten danken, ohne deren Hilfe die Welt sicher nicht von weiteren 400 Seiten Text bevölkert worden wäre.

Die Voraussetzungen für alles haben meine Eltern, Anne Rahemipour und Gerd Hafner, geschaffen, die mein Neigungsstudium von Anfang an vorbehaltlos unterstützt haben. So wichtig private Unterstützung bei einer Doktorarbeit ist, so unerlässlich ist andererseits die fachliche Unterstützung, die ich zunächst durch meinen Lehrer Volker Pingel erfahren habe. Er hat die Idee zu Film zu arbeiten, sehr begrüßt und sich leidenschaftlich für das Thema interessiert. Leider konnte er die Arbeit wegen seines frühen Todes nicht bis zu ihrem Ende betreuen. Ohne ihn jedoch wäre sie nie zustande gekommen.

Ebenso wenig wäre die Arbeit ohne den Rat, die Diskussionen und kritischen Anmerkungen meines Doktorvaters Svend Hansen entstanden. In ihm habe ich einen Betreuer gefunden, der die Entstehung der Arbeit begleitet und mich in jeder Hinsicht unterstützt hat. Christian Jansen möchte ich ebenfalls danken. Zunächst einmal für seine Bereitschaft diese Arbeit zu begutachten, aber auch für die spannenden Küchenkolloquien, wo ich als ‚Wanderin zwischen den Disziplinen' endlich auf Gleichgesinnte traf und anregende Hinweise bekam. Zu diesen Gleichgesinnten zählen vor allem Marie Vigener und Frederik Jagust.

Der Textentstehung ging intensive Archivrecherche voraus. Da es geradezu unmöglich ist, sich dort zurechtzufinden, bin ich Ute Klawitter vom Bundesarchiv für ihre unschätzbaren Tips dankbar und Andreas Barz vom Landesarchiv Detmold. Daneben durfte ich von der jahrelangen Erfahrung von Herbert Birett profitieren. Erwin Keefer und Tom Stern haben mich immer wieder Hintergrundinformationen versorgt. Unsere gemeinsamen Tage bei der Cinarchea haben ihren eigenen Anteil an der Entstehung der

Arbeit. Besonders profitiert habe ich von den Gesprächen mit Gunter Schöbel, der mir freundlicherweise zudem Archivmaterialien aus dem Pfahlbaumuseum zur Verfügung gestellt hat.

Mit dem Text selbst mussten sich schließlich einige herumschlagen. Allen voran danke ich meinen treuen Korrektorinnen Carolin Boßmeyer, Tina Kempfle und Andrea Streyli, die sich der nicht immer leichten Kost angenommen haben. Ein besonderer Dank gilt meiner Schwester Jacqueline, die sich in kürzester Zeit durch das Gesamtdokument gekämpft hat und nicht einmal den weiten Weg nach Berlin scheute, um selbiges auch optisch in Form zu bringen. Für weitere optische Hilfe danke ich vor allem Brit Wagner und dem Meister des Loops Hans-Jürgen Mörsch.

Zuletzt, weil so wichtig, möchte ich meinem Freund Andreas Pfink danken, der schon nach meiner Magisterarbeit prophezeite, dass er noch eine wissenschaftliche Arbeit wohl nicht durchstehen würde. Er hat das ganz meisterhaft gemacht. Ein besonderer Dank geht an unseren Sohn Cord, der sich sicher freut, dass „Mamas doofes Buch“ endlich fertig ist.

Inhaltsverzeichnis

0. Vorspann.....1

Teil I

1. Von Funden zu Fakten – Wissenschaftsgeschichte und Selbstverständnis.....13

2. Mediale Geschichte der Archäologie.....50

Teil II

3. Forschungsgeschichte Archäologie und Film.....82

4. Das Material – die Quellen.....87

5. Archäologie im Scheinwerferlicht bis 1930.....95

6. Im Fokus: Utopische Vergangenheit.....118

6.1. Archäologischer Ausgangspunkt.....120

6.2. Im Fokus: Die Filme.....128

6.2.1.....Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen (D 1926/27) 128

6.2.2.....Das Haus im Wilden Ried (D 1921) 132

6.2.3.....Die Wasserburg Buchau (D 1927) 136

6.2.4.....Zur Entstehung der Filme 141

6.2.5.....Gesellschaftlicher Hintergrund – Pfahlbaufieber 142

6.2.6.....Materieller Niederschlag der Pfahlbauromantik 147

6.3. Inspiration für Motive und Stellvertreter.....149

6.3.1.....Rekonstruktion 150

6.3.2.....Lebensbilder 163

6.3.3.....Grabungsbilder 170

6.3.4.....Rezeption und Wirkung mit Exkurs Natur und Liebe 172

6.3.5 Öffentliche Wahrnehmung der Filme 181

6.4. Fazit Fokus Pfahlbaufilme: Bilder und Botschaften 187

7. Im Fokus: Patriotische Phantasien 197

7.1. Archäologischer Ausgangspunkt 200

7.2. Im Fokus: Die Hermannsschlacht (D 1924) 204

7.2.1 Filmbeschreibung 205

7.2.2 Set Design, Ausstattung, Kostüme 210

7.2.3 Materieller Niederschlag und gesellschaftlicher Hintergrund 211

7.3. Inspirationen für Motive und Stellvertreter 217

7.3.1 Drehbuch oder literarische Vorlagen 219

7.3.2 Kulissen 228

7.3.3 Ausstattung/Kostüme 233

7.3.4 Öffentliche Wahrnehmung mit Exkurs Nibelungen 244

7.4. Fazit Fokus Hermannsschlacht: Bilder und Botschaften 260

8. Ur-Komisch: Archäologie mit der Keule 269

8.1. Archäologischer Ausgangspunkt 271

8.2. Darwins Affront 280

8.3. Öffentliche Steinzeit 287

8.4. Im Fokus: The Three Ages (USA 1923) 291

8.4.1 Szenenbeschreibung 292

8.4.2 Set Design, Ausstattung, Kostüme 300

8.4.3 Öffentliche Wahrnehmung von The Three Ages 302

8.4.4 Die ‚amerikanische Steinzeitkomödie' – Rezeption und Wirkung 308

8.5. Inspiration für Motive und Stellvertreter 319

8.5.1.....Inspirationen zu Drehbuch, Kulissen und Entstehung 319
8.5.2.....Inspirationen zur Figur ‚Weiser alter Mann' 322
8.5.3.....Wilder Mann mit Keule 324
8.5.4.....Ungleichzeitige Gleichzeitigkeit 332
8.5.5.....Höhlen ohne Malerei 337

8.6. Fazit Fokus Ur-Komisch: Bilder und Botschaften.....341

9. Abspann.....351

10. Anhang.....364

10.1. Filmografie.....365

10.2. Abbildungen.....413

10.3. Beispiele der Archivmaterialien.....448

10.4. Literatur.....487

0. Vorspann

Bis heute kann sich der Betrachter eines *tableaux vivants* der einer solchen Darstellung innewohnenden Dynamik kaum entziehen. Eingefroren in einem einzelnen Bild entrollen sich vor dem inneren Auge des Publikums die mit dieser Szene verbundenen Beziehungen, Geschichten und nicht zuletzt das historische ‚Ereignis' selbst. Um 1900 entstand das Foto eines solchen *Lebenden Bildes* durch Franz Kühn, das von den Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler nachgestellt wurde (Abb. 1).

Siegfried erhält den Willekum ist der Titel und alle Darsteller sind in prächtige Kostüme gekleidet. Die Szene illustriert die erste Begegnung Siegfrieds mit seinen künftigen Gegenspielern sowie seiner zukünftigen Gattin. Die Wechselbeziehungen zwischen den Figuren der *Nibelungen* werden in Form dieses einzelnen Bildes bereits umfassend illustriert (ausführlich zu den Nibelungen vgl. Abschnitt 7.3.4.). Gesichter und Körperhaltung unterstreichen, wer wem zugetan ist, und wer im Verlauf der Handlung vor allem durch Konflikte miteinander in Beziehung treten wird. Ohne ein Wort der zusätzlichen Erklärung erzählt dieses Bild eine Geschichte der konkreten Szene, aber auch der darauf folgenden Geschichte.

Diese Modeerscheinung, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkam, vermochte Historie lebendig, und für den zeitgenössischen Betrachter erfahrbar zu machen. In zweierlei Hinsicht ging sie über die Historienmalerei deutlich hinaus. Mit Erfindung der Fotografie war sie beliebig reproduzierbar geworden und erreichte damit auch einen größeren Personenkreis. Auf der anderen Seite kam die gezeigte Szene allein deshalb der Realität besonders nahe, weil sie von lebenden Personen inszeniert wurde. Anders als das Schauspiel auf der Theaterbühne ließen sie dem Betrachter noch Raum für Ergänzungen und Spekulationen, regten die Phantasie an. Dass darin ein unbedingtes öffentliches Bedürfnis steckte, dürfte ihr Erfolg hinreichend bezeugen. Im 19. Jahrhundert gehörten sie auf der Theaterbühne ebenso dazu wie bei bürgerlichen Festen. Aber es ist vor allem die Reduktion des *tableaux vivants,* seine Beschränkung auf das Wesentliche, die diese Form der Darstellung

so aufschlussreich macht. Man bediente sich bekannter Motive, Zeichen oder Stereotype deren Lesbarkeit vorausgesetzt wurde und die im öffentlichen Gedächtnis bereits verankert waren. Im folgenden werden diese drei Begriffe synonym benutzt. Unter einem Motiv, Zeichen oder Stereotyp werden bildliche (visuelle) Darstellungen von Prähistorischer Archäologie (also dem Fach oder seiner Untersuchungsgegenstände) verstanden, die durch stetige Wiederholung zu Repräsentanten geworden sind.[1]

Von hier war es nur ein kleiner Schritt zum Film, dessen Erfindung allgemein mit dem Jahr 1895 notiert wird.[2] Klein ist dieser Schritt deshalb, weil der Film als *das* dynamische Medium gilt. Dabei ist die Bewegung des Bildes in diesem Zusammenhang das vordergründige Merkmal, begleitet und unterstützt von entsprechenden Schnitten, der darauf folgenden Montage und – zu Beginn der Filmgeschichte – der passenden musikalischen Untermalung.

In Bezug auf die Übertragung bekannter Stereotype, Motive und Zeichen der Prähistorie auf den Film ist es jedoch ein großer Schritt. Film funktioniert völlig anders als ein einzelnes gemaltes oder auch fotografiertes Bild. Im Film können Figuren, ihre Konstellationen,

1 Um den Aspekt der Notwendigkeit erweitert ist die folgende Definition Kempens 1994, 174: „Ein Klischee ist ein Motiv, das sich so sehr verselbständigt hat, daß es mittlerweile auch ohne eine durch die Handlung bedingte Notwendigkeit immer wieder zitiert wird.“ Hier wird ein ganz ähnliches Verständnis zugrunde gelegt, bis auf die Einschränkung, daß das Zeichen, Motiv bzw. Stereotyp sich auf einzelne Bilder und nicht auf komplette Szenarien beziehen.

2 Zur Geschichte des Films: Gregor/Patalas 1976, 10-24; zu technischen Aspekten und gesellschaftlichen Bedingungen, die zur Erfindung des Films führten: Hake 2004, bes. 23-38. Übrigens hieß ein um 1903 in der Frankfurter Allee in Berlin eröffnetes Kino „Das lebende Bild“. Leider war es aus rechtlichen Gründen nicht möglich, die hier besprochenen Filme der Publikation beizufügen.
Die Literatur in dieser Arbeit wird abgekürzt zitiert: Zuerst Name des Autors und die Angabe des Publikationsjahres. Online-Quellen werden, sofern sie als pdf-Format publiziert wurden, ebenfalls abgekürzt zitiert. Die ausführlichen Angaben finden sich entsprechend im Literaturverzeichnis. Online-Quellen, die nicht als pdf publiziert wurden, werden mit Angabe der vollständigen URL sowie dem Tag der Ansicht genannt. Die Verweise auf Zwischentitel oder Minutenangaben im Rahmen der Filmanalyse, beziehen sich auf die mir zugänglichen Produktionen wie in der Filmografie aufgeführt.
Originalzitate werden in der originalen Orthographie zitiert und nicht nach gängigen Rechtschreibregeln korrigiert.

und die Handlung dramatisch entwickelt werden. Film bedarf eigentlich keiner Reduktion. Er hätte genügend Zeit und Gelegenheit zur Erklärung. Dennoch verdeutlicht schon ein kurzer Blick auf eine Dokumentation mit archäologischem Thema das Gegenteil. Hier werden Zuschauererwartungen bedient und Stereotype eingesetzt, indem beispielsweise Deutschlands bekanntester Archäologe scheinbar ein Bad in Eselsmilch nimmt, gefährliche Skorpione regelmäßig die Grabungsmitarbeiter bedrohen, oder Funde nach einer Hetzjagd mit dem Jeep durch die Wüste in letzter Sekunde geborgen werden.[3]

Schon diese Beispiele zeigen, dass Archäologie im Film keine unschuldige Illustration des Faches oder seiner Arbeit ist. Das oft lückenhafte Bild der Vergangenheit bedarf der Ergänzung von Leerstellen, die allein mit Hilfe der Phantasie, aber niemals durch archäologische Methoden geschlossen werden können. Grund dafür sind beispielsweise die Quellengattungen, deren sich die Archäologie, und vor allem die Prähistorische Archäologie, bedient. Die Artefakte stammen in erster Linie aus Gräbern, Siedlungen und Horten und präsentieren damit nur Ausschnitte dessen, was das Leben der Menschen in der Prähistorie ausgemacht haben muss. Hinzu kommt, dass die Befundsituation, also der Rahmen, in dem das einzelne Artefakt überliefert worden ist, erst relativ spät als aussagekräftig für die archäologische Untersuchung erkannt wurde (vgl. Kap. 1). Folgerichtig wurden fehlende schriftliche Hinterlassenschaften lange als Desiderat der Forschung verstanden.

Das materielle Erbe, dessen sich Archäologen annehmen, trägt dennoch ganz wesentlich zum Erkenntnisgewinn über vergangene Kulturen bei, und das nicht erst seit Anbruch eines vermeintlich modernen Zeitalters der Forschung. Die vom Sammeln geprägten Anfänge wurden von der typologischen, funktionalen und chronologischen Differenzierung abgelöst, und kulturhistorische Fragestellungen nach dem Motto „Wer waren eigentlich die

3 So gesehen in den Episoden der seit 1996 im ZDF gezeigten Staffel 3 von *Schliemanns Erben* unter der stereotypen Aufsicht von Gisela Graichen.

Bewohner der Pfahlbauten?“ spielten auch in der Forschung schon früh eine Rolle.

Kennzeichnend für die Prähistorische Archäologie war und ist vor allem ihr interdisziplinärer Ansatz, um die Aussagen, die den Funden und Befunden abzuringen sind, zu komplettieren. Dass es sich bei der Prähistorischen Archäologie um ein sich dynamisch entwickelndes Fach handelt, das weder in methodischer Hinsicht noch in Hinblick auf seine Fundinterpretation in statischen Aussagen und Deutungsmodellen verharrt, sondern sich selbst überprüft, ist in diversen Untersuchungen zur Fachgeschichte verschiedentlich diskutiert worden.[4]

Umso mehr verblüfft bereits ein oberflächlicher Blick auf die Darstellung von Archäologie im Film im allgemeinen und der Prähistorie im besonderen. Filmwissenschaftler, Archäologen und Historiker haben diesen Blick bereits intensiviert, und sind einhellig zum dem Ergebnis gelangt, dass im Film eine stark stereotypisierte und damit statische Präsentation von archäologischer Vergangenheit vorherrscht.[5] Hier wird offenbar nichts von der dem Fach innewohnenden Dynamik gezeigt. In einem ersten Impuls widmeten sich daher Untersuchungen zur ‚Filmarchäologie‘ den Fragen nach der wissenschaftlichen Korrektheit des Dargestellten.[6] Derlei kunsthistorische Korrekturen und wissenschaftliche ‚Besserwissereien‘ greifen jedoch viel zu kurz:

---

4 Diese Selbstreflexion des Faches und seiner Deutungsmodelle hat besonders infolge der Gründung der *Arbeitsgemeinschaft Theorie* zu Beginn der 90er Jahre eingesetzt. Vor allem der Positivismus, der die Analysen der Funde und Befunde in der Frühzeit der Fachgeschichte bestimmte, wurde kritisch hinterfragt. Aber auch jüngere Interpretationsmodelle müssen der kritischen Auseinandersetzung Stand halten. Ohne mit allen vorgetragenen Positionen übereinzustimmen, ist dieser Diskussion auf jeden Fall die genannte Dynamik des Faches zu verdanken. Vgl. beispielsweise Heinz/Eggert/Veit 2003.
In der Frühzeit des Faches, also bis einschließlich zum Ende des Untersuchungszeitraums dieser Arbeit, ist die Prähistorische Archäologie ebenfalls von Dynamik in vielfältiger Weise geprägt. Neben den rasanten Zunahmen an Funden, aber auch Fundgattungen, entwickelten sich die Erkenntnismethoden stetig weiter, und die universitäre Etablierung schloss diese Entwicklung ab.

5 Eine ausführliche Darstellung der bereits existierenden Forschungsliteratur zum Thema ‚Archäologie und Film‘ findet sich in Kap. 3.

6 Vgl. beispielsweise Stettner 1989.

Der Film und seine spezifische Darstellung von Archäologie dokumentiert keine (Vor-)Geschichte, kann er gar nicht. Vielmehr handelt es sich um Geschichtsdokumente des 20. Jahrhunderts, die möglicherweise Aufschluss über das Fremdbild von Archäologie, wie es in der Öffentlichkeit verankert ist, oder sogar Aussagen über Aspekte eines Selbstbilds, bereit halten.

Selbstbild insofern als es schon seit Beginn der fachlichen Auseinandersetzung mit prähistorischen Funden eine öffentliche Darstellung derselben gegeben hat. Daran waren Fachwissenschaftler aktiv beteiligt. Schon früh wurden der Öffentlichkeit von Seiten der Archäologen populäre und vor allem reich illustrierte Romane angeboten, die die Vergangenheit verlebendigen sollten. Den Fachvertretern muss demnach bewusst gewesen sein, dass die Ergebnisse ihrer Forschung nur mit Hilfe zusätzlicher Illustration einer breiten Öffentlichkeit nahe gebracht werden konnten. Darüber hinaus ist die Prähistorie selbst eine stark visuell geprägte Wissenschaft. Rekonstruktionen gehören sozusagen zum täglichen Geschäft, auch wenn ihr Wert im fachlichen Diskurs nie unumstritten ist.[7] Es lag also nahe, diese Vorstellungen auch vermitteln zu wollen.

Die Frage nach der Mitwirkung, dem Anliegen von Fachleuten an der öffentlichen Darstellung des Faches ist trotzdem interessanterweise bislang kaum beachtet worden. Gerade in Bezug auf die filmische Präsentation spielte sie bisher überhaupt keine Rolle, obwohl der Film als Massenmedium gerade an der Breitenwirkung und Etablierung bestimmter Motive und *Stellvertreter* möglicherweise maßgeblich beteiligt war. Und von Seiten des Faches konstatiert wird, dass es sich dabei quasi um einen ‚Selbstläufer' handele, auf den man nicht einwirken könne und an dessen Entstehung man keinen Anteil habe.

Ebenso interessant ist die Frage nach dem Fremdbild der Prähistorischen Archäologie. Während fach intern die Komplexität

7 Vor allem ihr Aussagewert und die in ihnen enthaltene ‚moderne' Botschaft wurde in den vergangenen Jahren auch kritisch hinterfragt. Vgl. beispielsweise das Kolloquium „Lebensbilder", das 2001 in Zug abgehalten wurde. Die Beiträge sind publiziert: Jud/Kaenel 2002.

und Aussagefähigkeit des Materials unumstritten ist, scheint das öffentliche Bild der Prähistorischen Archäologie, also deren Fremdbild, von einer Reihe von *Stellvertretern* geprägt und ganz wesentlich auf einzelne Ausschnitte reduziert worden zu sein. Diese *Stellvertreter* setzen sich aus einer Reihe von Motiven zusammen, die in ihrer Gesamtheit wie ein pars-pro-toto funktionieren und beim Publikum umgehend die Assoziation ‚Archäologie' wecken. Die These ‚Öffentliche Archäologie ist *Stellvertreterarchäologie*' ist die zentrale Fragestellung und wird im Rahmen dieser Arbeit anhand des Filmmaterials überprüft. Der Wirkungsgrad eines Massenmediums, wie es der Film ist, ist dabei ungleich größer als der älterer Medien. Popularisierungen durch den Film prägen sich daher ungleich stärker ins öffentliche Gedächtnis ein,[8] weshalb dieser sich als Untersuchungsgegenstand geradezu aufdrängt.

Diese Aspekte können nur mit einem Blick auf den Beginn der Filmgeschichte, also seit 1895 und die Verbindung von Film und Prähistorie beleuchtet werden. Versteht man die Filmgeschichte als mehr oder weniger konsequente Entstehungsgeschichte/Entwicklungsgeschichte mit entsprechenden Seitenzweigen und Verästelungen, so muss die Ursache für eine konstante Nutzung und Entstehung spezifischer Motive der Prähistorischen Archäologie in ihren Anfängen und sogar davor zu suchen sein. Zur Präsentation von Archäologie im frühen Film hat die bisherige Forschung nur in Ansätzen beigetragen. Einige Arbeiten widmeten sich zwar einem Gesichtspunkt wie etwa dem Mythos Babylon und untersuchten seine Genese anhand seiner filmhistorischen Entwicklung; sie bleiben bislang jedoch Ausnahmen.[9]

Der Grund für den Fokus auf die Prähistorie in dieser Arbeit ist nicht allein die bereits intensiv geführte Diskussion um die Darstellung von Antike im Film, die sich schon wegen der Quantität einschlägiger Produktionen aufdrängte. Ein Verhältnis, das angesichts der aktuellen Dokumentationsformate inzwischen übrigens weitgehend umgekehrt wurde. Die Untersuchung der

8 Vgl. Berghaus 2005.
9 Heilmann 2004a; Wenzel 2005.

Präsentation von Prähistorie im frühen Film ist Teil der Wissenschaftsgeschichte des Faches, der bislang unbeachtet blieb, aber aufschlussreich zu sein verspricht. Etwa zeitgleich mit der Erfindung des Films um 1895 begann die Etablierung der Prähistorischen Archäologie als selbstständiges Fach. Diese Parallele verspricht Aufschluss darüber zu geben, ob sich die Selbstwahrnehmung und zunehmende methodische wie universitäre Etablierung des Faches im Medium Film niederschlug und welchen Anteil die Fachwissenschaft daran hatte.

Dabei ist es ganz wesentlich, den Auftritt der Prähistorie im öffentlichen Raum – hier dem Film – nicht als Einbahnstraße zu verstehen. Die an ein solches Verständnis geknüpfte Frage ist, ob die Rezeption durch die Öffentlichkeit nicht auch auf die Fachentwicklung einwirkte. Ob es sozusagen eine Rückwirkung öffentlicher Darstellung gab, die beispielsweise bestimmte Felder des Faches in ihrer Entstehung spezifisch beförderte und andere in den Hintergrund drängte. Ökonomische Aspekte einer solchen Fragestellung können dabei in diesem Rahmen nur ansatzweise berücksichtigt werden, da das zur Verfügung stehende Material nur selten einschlägige Informationen enthält.

In erster Linie geht es um die visuellen Motive und *Stellvertreter* des Faches in der Öffentlichkeit im frühen Film. Der Fokus auf Bilder und Botschaften, wie sie der Film vermittelt, legt zugleich das Ende des Untersuchungszeitraums nahe. Die Erfindung des Tonfilms – hier wird der Film *The Jazz Singer* (USA 1927) als Wendepunkt angegeben – markiert das Ende der Stummfilmperiode und leitet eine neue Epoche der Filmgeschichte ein, in deren Rahmen sich nicht nur massive technische Entwicklungen ihren Weg bahnen, sondern sich wortwörtlich der ‚Ton' der Filme aufgrund der politischen Begebenheiten bis zum Ende des 2. Weltkriegs änderte. Auch aus Sicht der archäologischen Fachwissenschaft stellen die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts einen Hiatus dar. Das Fach und seine Vertreter wurden in zunehmendem Maße zu Instrumenten der politischen Propaganda. Auf die Phase der universitären Etablierung in den 20er Jahren folgte ein neues

Kapitel fachhistorischer Entwicklung, das demgemäß unter völlig anderen Vorzeichen untersucht werden musste und muss.[10]

Ebenso wie der frühe Tonfilm stark von den politischen Einstellungen und Entwicklungen seiner Zeit geprägt war, kann eine Untersuchung der Darstellung von Prähistorie im frühen Film sich nicht ausschließlich auf diesen stützen. Ein *Stellvertreter* ist weit mehr als eine Ansammlung bereits etablierter Zeichen. Mit ihm verbinden sich bestimmte Bedeutungen und Deutungen, deren Art und Umfang nicht unbeträchtlich von politischen und zeitgenössischen Bedingungen geprägt ist. Der *gesellschaftliche Hintergrund* kann sogar Anlass für die Darstellung von Vergangenheit im Film überhaupt sein, weshalb die jeweiligen zeitlichen Bedingungen im Rahmen dieser Arbeit ebenfalls vorgestellt und in die Betrachtung mit einbezogen werden.

Der Einfluss, den die Verwendung verschiedener Motive und *Stellvertreter* in anderen Medien hatte, darf dabei keinesfalls außer acht gelassen werden. Nur so lässt sich beispielsweise nachweisen, ob die im Film verwendeten ‚Bilder' filmspezifisch, bereits älter und filmspezifisch umgedeutet oder sozusagen ‚eins zu eins' übernommen wurden. Darüber hinaus gibt es durchaus Wechselwirkungen zwischen unterschiedlichen Medien, die sich nur so erkennen lassen. Es stellen sich also verschiedene Fragen:

Wie sind *Stellvertreter* von Prähistorischer Archäologie im Film entstanden? Warum gibt es sie überhaupt? Wer hatte Anteil an ihrer Entstehung? Bleiben sie konstant, oder verändern sie sich im Laufe der Zeit?

Nicht erst abschließend wird die These überprüft, inwiefern konstante Bilder der Prähistorie mit wechselnden Bedeutungsinhalten gefüllt werden und die Archäologie auf diese Weise als Folie für zeitgenössische Anliegen instrumentalisiert wurde, weil sie ein ausgezeichneter Hintergrund für die Behandlung aktueller Themen ist.

10 Z.B. Steuer 2001; Leube 2002.

Das Prähistorische Filmarchiv

Erste Recherchen in den Archiven, wie etwa dem Bundesarchiv/Filmarchiv in Berlin ergaben, dass es unbedingt notwendig war, die Materialauswahl einzuschränken. Zwar gab es zu prähistorischen Themen längst nicht so viel Material, wie aus dem Bereich Antike im Film erhalten ist, aber der Zugriff auf ausländische Produktionen zu den Themen, die der Prähistorischen Archäologie zugerechnet werden können, gestaltete sich außerordentlich schwierig. So wären beispielsweise Archivrecherchen in den Filmarchiven von Krasnogorsk (Russland) erforderlich gewesen, die im Rahmen dieser Untersuchung nicht geleistet werden konnten. Zudem ergab ein erster Überblick anhand der überlieferten Titel, dass sich sowohl Themen- wie Genrewahl von Land zu Land wesentlich unterschieden, was sich auch in der national sehr unterschiedlichen Fachgenese widerspiegelt (vgl. hierzu kurz Kap. 1). Da eine solche übergreifende Betrachtung zwar außerordentlich spannend wäre, aber den Rahmen dieser Untersuchung gesprengt hätte, handelt es sich bei den untersuchten Filmen ausschließlich um Produktionen, die in Deutschland zu sehen waren.

Die drei Säulen der Arbeit

Es zeigte sich nach der Durchsicht des Materials, dass sich drei Themenkomplexe herauskristallisieren lassen, die einerseits durchaus repräsentativ für die Arbeit Prähistorischer Archäologie waren, und andererseits von Seiten der Öffentlichkeit als Kernthemen prähistorischer Forschung mindestens bis 1930 wahrgenommen wurden:

– *Utopische Vergangenheit*, also die Vergangenheit als paradiesischer Sehnsuchtsort, wie sie sich in den so genannten Pfahlbaufilmen findet.

– *Patriotische Phantasien*, also die Konstruktion nationaler Helden aus der Rekonstruktion historischer Ereignisse mit Hilfe der Archäologie, wie sie sich in *Die Hermannsschlacht* findet.

– *Ur-Komisch*, also die satirische Verwertung der Ergebnisse von steinzeitlicher Archäologie aber auch der Anthropologie wie sie sich in einer Reihe amerikanischer Komödien, von denen *The Three Ages* in Deutschland gezeigt wurde, findet.

Diese drei Themenkomplexe müssen vor ihrer detaillierten Untersuchung in einen Rahmen eingebettet werden. Aus diesem Grund besteht diese Arbeit aus zwei Teilen. Teil I widmet sich der notwendigen Standortbestimmung. Hier wird das Selbstbild der Prähistorischen Archäologie, wie es sich anhand der historischen Entwicklung des Faches nachvollziehen lässt, dargestellt. Die Selbstwahrnehmung der Fachvertreter bedingt die von ihnen beeinflusste oder sogar gezielt gesteuerte öffentliche Präsentation und ist daher notwendige Voraussetzung zum Verständnis der öffentlichen Präsentation im Film durch die Disziplin. Ebenso unerlässlich für dieses Verständnis ist das Fremdbild der Archäologie und vor allem die unterschiedlichen Medien mit deren Hilfe archäologische Erkenntnisse an die Öffentlichkeit gelangten. Viele heute kaum noch bekannte Distributionsformen und Wirkungsmechanismen, wie beispielsweise das Vortragwesen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts werden in diesem Zusammenhang beleuchtet.

Teil II der Arbeit widmet sich den Primärquellen zum Thema. Die ausgewählten Filme werden in den genannten Themenkomplexen vorgestellt und untersucht. Im dritten Themenkomplex der Komödien mit steinzeitlichem Sujet, werden auch amerikanische Produktionen in die Untersuchung mit einbezogen, die so auch den Blick auf internationale Aspekte in Bezug auf Motive und *Stellvertreter* erlauben. Daher steht dieses Kapitel ganz bewusst am Schluss der Analyse im zweiten Teil der Arbeit.

Die Auswertungskriterien sind bei allen Themenkomplexen identisch, um einen Vergleich zwischen dem Material zu ermöglichen. Dabei werden immer drei Ebenen für die Analyse zugrunde gelegt:

– Die Ebene der (prä-)historischen Zeit, wie sie in den Filmen dargestellt wird.

– Die Ebene der Drehzeit (hier der Zeitraum bis 1930).

– Die Ebene der zeitgenössischen Rezeption.[11]

Die Ergebnisse aus Teil I und Teil II der Arbeit werden in einem abschließenden Fazit rekapituliert und zusammengefasst. Doch schon vor der Untersuchung macht bereits die umfangreiche Filmografie im Anhang dieser Arbeit vor allem eins klar:

Schon zu Beginn der Filmgeschichte war man mit der Kamera auf Zeitreise in die (prä-)historische Vergangenheit.

11 Diese Analysekriterien wurden von Röckelein vorgeschlagen: Röckelein 2007, 55.

Teil 1

STANDORTBESTIMMUNG
Selbstbild und Fremdbild des Faches

1. Von Funden zu Fakten – Wissenschaftsgeschichte und Selbstverständnis

Um die Voraussetzungen für die Analyse im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit zu schaffen, wird der detaillierten Materialanalyse eine Standortbestimmung voran gestellt: Die Verbindung von Prähistorischer Archäologie und Film ist unter anderem geprägt vom Selbstbild der Prähistorischen Archäologie, dessen Ursprünge in den Anfängen ihrer fachspezifischen Entwicklung zu suchen sind.[12] Mit der Skizzierung der Wissenschaftsgeschichte bis zum Jahr 1930 werden relevante Aspekte eines solchen Selbstverständnisses vorgestellt.

Die Beschäftigung mit der Fachgenese hat sich – gemessen an einschlägigen Publikationen der vergangenen Jahre – deutlich intensiviert.[13] Dabei ersetzt eine klassifizierende Übersicht inzwischen die rein chronologische Betrachtung von Entwicklungsstadien, wie beispielsweise die akademische Etablierung der archäologischen Wissenschaften. Auch diese Übersicht wird ihrem Ziel nur gerecht, wenn sie nicht nur wesentliche Eckdaten der Wissenschaftsentwicklung aufnimmt, sondern auch allgemeine gesellschaftliche Strukturen und damit verbunden das politische und geistige Klima der Zeit berücksichtigt und ihre Wirkung benennt. Der Einfluss, den „außerfachliche Bedingungen/Ordnungen“ auf die archäologische Interpretation nehmen, wurde an anderer Stelle bereits diskutiert.[14]

Das Verständnis vom Werden der Prähistorischen Archäologie in Deutschland, aber auch anderen Nationen, ist im wesentlichen vom

12 Die Ausdifferenzierung der spezifischen archäologischen Disziplinen, sowie die ältere Entwicklung der Klassischen Archäologie wird nur gestreift, sofern sie für die Entwicklung der Prähistorischen Archäologie von Bedeutung war. Zu ihrer Geschichte vgl. zuletzt: Fischer 2005.

13 Hier seien nur einige Publikationen angeführt: Andree 1976, Callmer/Meyer/Struwe/Theune 2006; Cartier 2000, Daniel 1990, Eggers 1986; Eggert 2006, Hansen 2001, 2005, Halle 2002b; Levine 2002, Leube 2002; Marchand 1996, Schnapp 1997, Trigger 1989.

14 Vgl. zuletzt zu diesem Thema und den damit verbundenen Problemen: Gramsch 2006, 1 und 15.

Schlagwort der ‚Abgrenzung' geprägt.[15] Vornehmlich verstanden als Abgrenzung von den Altertumswissenschaften, aber im Zuge ihrer Weiterentwicklung auch von der Anthropologie. Während das Abgrenzen für andere Disziplinen konstitutiv ist, gilt das für die Prähistorische Archäologie in besonderem Maße. Bei anderen Disziplinen funktioniert die Abgrenzung vor allem durch die Identifizierung eines eigenen Untersuchungsgegenstands. Dieser war für die Prähistorische Archäologie von Beginn an klar. Methodisch war die Prähistorische Archäologie jedoch mehr als andere Fächer von Beginn an durch Koalitionen mit anderen Disziplinen geprägt. Erst die methodische Autonomie und daraus folgend eine eigenständige Fragestellung an den Untersuchungsgegenstand konnten diese Verbindung lösen.[16]

Dabei ist es besonders interessant zu untersuchen, wie diese Abgrenzung vorgenommen wurde, ob sie beispielsweise durch die Konstruktion von Gegensätzen in Ziel, Methode und Umsetzung wissenschaftlicher Vorgehensweise ihren Niederschlag fand, oder ob Abgrenzung eine rein thematische sein kann, die ergänzend zu anderen archäologischen Disziplinen funktioniert. Erst daraus resultiert das, was im folgenden als Selbstbild der Prähistorischen Archäologie bezeichnet werden soll.

Die nachfolgende Skizze macht vor allem klar, dass die Prähistorische Archäologie steten Veränderungen auch in ihrem

15 Kühn 1976, 11 sieht sogar die Wurzeln der Prähistorischen Archäologie gleich in drei Nachbardisziplinen, nämlich der Anatomie, der Germanistik und der Klassischen Archäologie. Ich sehe die Wurzeln der Prähistorischen Archäologie vielmehr in der ‚Heimatforschung', die zunächst von interessierten Laien geprägt und dann auch von Vertretern anderer Disziplinen wie den genannten vorangetrieben wurde. Dass die Forscher in anderen Fächern ausgebildet waren, lag schlicht an der zu Beginn fehlenden Möglichkeit, eine universitäre Ausbildung in der Prähistorischen Archäologie zu erwerben. Methodisch stimme ich jedoch mit Kühn überein, da sich die fachspezifische Methodik erst im Lauf der Zeit entwickeln sollte. An dieser Stelle möchte ich zudem ausdrücklich betonen, dass es sich nicht um eine ‚Abgrenzung' von der Tyrannei handelt, wie durch Eliza May Butler in ihrem Buch von 1935 „The Tyranny of Greece over Germany" propagiert und seitdem als etabliertes Klischee gilt.

16 Die neuen Methoden bedingten in der Folge, dass nicht mehr versucht wurde, die archäologischen Ergebnisse an Schriftquellen anzuschließen – übrigens ein Reflex, dem Schliemanns Vorgehen aus meiner Sicht noch einmal gehörigen Vorschub geleistet hat – sondern Aussagen über soziale und gesellschaftliche Konstruktionen rein aus dem Material zu erhalten.

Selbstbild bereits zu Beginn ihrer Geschichte unterworfen war und nur wenige Kontinuitäten bis heute ablesbar sind.[17]

Gespeicherte Vergangenheit: Die Objekte

Es sind die Objekte bzw. Artefakte, deren Sammlung den Beginn der Prähistorischen Archäologie markiert. Während die Beschäftigung mit den klassischen Altertumswissenschaften aufgrund der aufrecht stehenden antiken Architektur wie etwa der Porta Nigra und der erhaltenen schriftlichen Überlieferung geradezu selbstverständlich anmutet, weil es bei diesen Disziplinen keinen Erinnerungshiatus gegeben hat[18], bedurfte es für die Beschäftigung mit den prähistorischen Hinterlassenschaften erst einer eigenen Motivation.

Die Auseinandersetzung mit archäologischen Funden in Deutschland reicht – wenn auch nur in Einzelfällen – zurück bis in die Renaissance.[19] Dabei fanden vornehmlich Funde aus den ehemals römisch besetzten Gebieten nördlich der Alpen Eingang in die lokalen Privatsammlungen. Ziel war ihr Anschluss an Funde aus dem Bereich der klassischen Antike. Tauchten in Einzelfällen Bodenfunde auf, deren Erscheinung und Machart auf andere Hersteller hinwiesen, so kategorisierte man sie und wies sie Völkern zu, die aus römischer oder mittelalterlicher Überlieferung benannt und bekannt waren.[20] In Bezug auf prähistorische einheimische

17 Ich stimme im übrigen nicht mit der von Gramsch 2006, 14 geäußerten These überein, dass sich bis heute kein Paradigmenwechsel in der Deutung archäologischer Sachverhalte ablesen ließe, aufgrund der nach wie vor großen Dominanz des Positivismus. Wie ich im folgenden aufzuzeigen versuche, hat sich bereits in der Zeit bis 1930 eine wesentliche Veränderung in Deutungsansätzen der Prähistorischen Archäologie vollzogen, die aber in den meisten Wissenschaftsgeschichten übersehen wird, aufgrund des Raumes, den die Untersuchung der Erstarkung des Nationalismus in der Archäologie einnimmt. Kossack hat bereits 1999 in seiner Übersicht zur Forschungsgeschichte auf diese Problematik hingewiesen mit der Absicht diese Interpretation zu relativieren.

18 Siehe zur Entwicklung und Etablierung der Archäologien vor allem die Studien von Marchand 1996 und Trigger 1989, ebenfalls von Interesse: Zintzen 1998.

19 Kühn 1976, 16 f.; Kossack 1999, 9f.

20 So verfuhr beispielsweise Nicolaus Marschalk (etwa 1470-1525) nachdem er 1510 an die Rostocker Universität berufen worden war (entnommen aus Kossack 1999, 10). Siehe auch Kühn 1976, 16.

Artefakte kannte diese Zeit keinerlei Anspruch auf Einordnung bzw. Interpretation der Funde in einem historischen Verständnis.

Ärzte und andere Laienforscher: Das 18. Jahrhundert – erste Hälfte 19. Jahrhundert

Erst seit dem 18. Jahrhundert ist eine Entwicklung der Prähistorischen Archäologie zu fassen, welche sich weg vom Interesse des Individuums hin zu Institutionen bewegt und die letztlich in einer akademisch etablierten Wissenschaft mündet.[21]

Zu Beginn der so genannten „antiquarischen Epoche“[22] im 18. Jahrhundert war der Umgang mit Artefakten der Vergangenheit weit entfernt von der Auseinandersetzung mit Vorgeschichte, wie sie heute geläufig ist. Das lag in erster Linie an den Zielen und Fragestellungen, die an die eigene Vergangenheit zu dieser Zeit gestellt wurden. Das Objekt war zunächst beispielsweise aufgrund seines ungewöhnlichen Aussehens ein Prestigeobjekt, wie die zahlreichen Sammlungen der Zeit zeigten, die noch Kuriositätenkabinette und Wunderkammern waren, und Fakten und Folklore – zwar aus damaliger Sicht, aber keineswegs nach modernen Maßstäben – voneinander unterscheiden konnten.[23] Eine der bekanntesten Kunstkammern war das so genannten Museum *Wormianum* des Arztes Ole Worm (1588-1654) im 17. Jahrhundert. Die Sammlung Worms, die auch viele archäologische Gegenstände umfasste, war weit über ihren Standort Kopenhagen hinaus bekannt. Der Sohn Worms veröffentlichte sogar posthum einen Katalog der Sammlung; dem voran ging ein Werk seines Vaters im Jahr 1643, in dem er sich den dänischen Altertümern widmete.[24]

In wenigen Fällen dienten die Artefakte auch der Befriedigung ästhetischer Ansprüche ihrer Besitzer; ihre Interpretation war

21 Marchand 1996, 40.
22 So zu lesen bei Trigger 1989, 27f.
23 Zu Kuriositätenkabinetten: Bredekamp 2000 und immer noch Grote 1994.
24 Folgende Angaben zu dieser Publikation sind verfügbar: Willum Worm (Hrsg.), Museum Wormianum (Leyden 1655) und Olaus Wormius *Danicorum Monumentorum Libri Sex* (1643). Bedeutend ist diese Publikation bis heute vor allem deshalb, weil sie die einzige überlieferte Abbildung der so genannten Hörner von Gallehus enthält, die erst gestohlen und umgehend eingeschmolzen wurden: Kühn 1976, 19.

allerdings nicht das Ziel des Sammelns; Kunst stellt hier die ideale Verbindung von altem und neuem dar. Allen gemein war jedoch die Tatsache, dass die in den – insbesondere prähistorischen – Artefakten „gespeicherte Vergangenheit“[25], das heißt ihre historische Aussagekraft und Einordnung in einen größeren Kontext keine Rolle spielte bzw. auch noch nicht konnte. Es waren Textstudien, denen man zu dieser Zeit die größte Bedeutung beimaß.[26]

Finder und Laienforscher konnten sich allein aufgrund des damals allgemein gültigen Zeitverständnisses von einer Welt, die nach biblischen Belegen nicht älter als 6000 Jahre sein konnte, nicht vorstellen, dass diese Objekte von ‚ihren Vorfahren‘ hergestellt wurden.[27] Viel zitiert sind in diesem Zusammenhang die als „Donnerkeile“ bezeichneten Steinbeile.[28] Die gleiche Vorstellung liegt der Interpretation von im Boden gewachsenen Urnen zugrunde.

Erst die Entdeckung der ‚Neuen Welt‘ und der damit verbundene ethnographische Vergleich brachte die Erkenntnis, dass diese Tongefäße auch von Menschen hergestellt worden sein könnten.[29] Mit anderen Worten: Es gab noch kein Bewusstsein für die Vergangenheit. Das gilt sowohl für ihre zeitliche Dimension, als auch für das Verständnis von Vergangenheit als etwas

25 Begriff in Anlehnung an Pierre Nora: „places where memory is stored, places which carry the mark of time“ (zit. nach Schnapp 1997, 13).

26 Krzysztof Pomian (1993 nach Schnapp 1997, 11) bezeichnet das Sammeln als den Menschen eigentümliche Eigenschaft. Wobei er betont, dass nicht das Sammeln an sich von Bedeutung ist, sondern der dem Objekt zugeschriebene Status.

27 Ausführlich zu zeitgenössischen Zeitvorstellungen, von denen es sehr unterschiedliche parallel zueinander gab, und deren Wandel und Auswirkung auf Interpretation Cartier 2000. Zum Begriffswandel von „heidnischen“ zu „vaterländischen“ Altertümern und dem damit verbundenen Verständniswandel siehe weiter unten in diesem Kapitel, sowie Gramsch 2006, 2ff. Die Beziehung zwischen Tongefäßen als Zeugnisse der „vaterländischen Vorzeit“ stellte schon Marschalk im Zusammenhang mit seinen Ausgrabungen her: Kühn 1976, 16.

28 Eggers 1986, 25.

29 Trigger 1989, 53. Schon 1546 wies Georg Agricola in seinem Buch mit dem Titel *De natura fossilium* darauf hin, dass Urnen nicht, wie das leichtgläubige Volk glaube, in der Erde wachsen, sondern Aschegefäße der Germanen seien: Kühn 1976, 17. Sein Hinweis blieb aber weitgehend wirkungslos.

‚Vorausgegangenes‘, dies ist aber eine unbedingte Voraussetzung für die zielführende Beschäftigung mit dem Feld der Archäologie. Franz J. Bauer formuliert das folgendermaßen:

> „Neu ist an der Neuzeit auch ein neues Verständnis vom Wesen der Zeit. Die mit älteren Kulturstufen verbundene, an kosmologischen oder biologischen Elementarerfahrungen (etwa des Jahresablaufs und der jahreszeitlichen Vegetationszyklen) orientierte „mythische“ Auffassung einer zirkulären Zeit macht der „historischen“ Vorstellung einer linear fortschreitenden Zeit Platz.“[30]

Obwohl der Blick für die Veränderlichkeit der Natur durch die Entdeckung anderer Völker bereits seit dem Zeitalter der Aufklärung geschärft wurde, fehlte für dieses Verständnis noch die breite Anerkennung, und sie fand dementsprechend keinen Niederschlag in der Betrachtung der eigenen Vergangenheit.[31]

Zudem fehlte es an Mitteln, anhand derer man beispielsweise Aussagen über Hersteller oder Zeitstellung der jeweiligen Objekte hätte treffen können. Funde wie die Entdeckung der Höhle bei Gaillenreuth durch Johann Friedrich Esper (1732-1781) im Jahr 1774, in der sich menschliche Knochen unter fossilen Tierknochen fanden, wurden zwar richtig gedeutet, blieben jedoch Einzelfälle.[32] Die Forscher jener Zeit waren noch zu sehr in der stark von der Philologie geprägten Altertumsforschung verhaftet, und es fehlte vor allem der theoretische Unterbau wie beispielsweise eine generelle zeitliche Zuweisung oder das Verständnis von Zeit für ihre Interpretationen, sofern überhaupt interpretiert wurde. Auf den Punkt gebracht, könnte man diese Phase der Wissenschaftsgeschichte als Epoche der Jäger und Sammler von Altertümern bezeichnen, deren primärer Wert in ihrem Besitz und nicht in ihrer Einordnung gesehen wurden. Noch heute findet sich beispielsweise eine um 1560 in Zinn gefasste Urne im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt am Main.

Schnapp 1997, 138 pointiert diese Einstellung folgendermaßen: „Antiquities were first a matter of taste, then a status symbol, and lastly a means of gaining knowledge."

30 Bauer 2006, 18 mit weiterführenden Literaturverweisen.
31 Kossack 1999, 13f.
32 Kossack 1999, 15.

Der Kreis der prähistorisch Interessierten beschränkte sich zunächst, das heißt während des 18. Jahrhunderts, auf nomen est omen Antiquare, die von ihren jeweiligen Landesherren eingesetzt waren, um Funde der Vorzeit zu sammeln und zu inventarisieren.[33] Es waren zunächst der Adel und später dann die Vertreter des Bürgertums, die sich mit Altertümern beschäftigten bzw. sie sammelten. Dabei galt das Interesse nur in zweiter Linie den „heidnischen Altertümern“, sondern vor allem Kunstwerken der klassischen Antike. Sie entsprachen in ihrer Ästhetik viel eher den weltanschaulichen Vorstellungen der Zeit.[34] Erst viel später – 1852 – im Zusammenhang mit der Gründung eines *Centralmuseums für römische und germanische Altertümer* in Mainz und eines *Germanischen Museums* in Nürnberg änderten sich die mit den Altertümern befassten Personenkreise. Jetzt übernahm das Bürgertum sozusagen die Bewahrung heimatlicher Geschichte.[35]

In diesen Vorstellungen äußert sich auch das Selbstbild der zeitgenössischen Laienforscher, sofern das diffuse Interesse für die prähistorische Vergangenheit bereits über ein solches verfügte. Die Funde der klassischen Antike waren in Verbindung mit philologischen Hinterlassenschaften durchaus dazu geeignet, den Führungsanspruch der feudalen Landesherren nach außen zu legitimieren. Eine Aussage, die von den prähistorischen Hinterlassenschaften zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu erwarten war.

Diese eher private Leidenschaft für das Altertum wich erst im Laufe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts einer zielgerichteteren

33 Kühn 1976, 16-18.

34 Gramsch 2006, 2; Kühn 1976, 24f.

35 Vgl. zur aktuellen Diskussion um diese Institutionen und die jeweilige Wirkung: Zur Volksbildungsreform siehe bei Sfedu 2006, 55. Zur Geschichte des Nürnberger Museums ausführlich dies., 42-48; Die Gründung beider Museen ging auf einen Beschluss auf der *Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher* vom 16.-19.08. 1852 zurück. Das Zentralmuseum und der vorgesehene Ort Mainz sollten die Ansprüche eines nationalen Museums zur Zeit des Deutschen Bundes erfüllen. In den ersten Jahren standen jedoch das Mainzer und das Nürnberger Museum in Konkurrenz zueinander, was diesen nationalen Anspruch anging. Erst mit der Reichsgründung 1871 wurden die Ziele und Aufgaben beider Museen klarer definiert.

Forschung, die sich von nun an Archäologie nannte und damit den inhaltlichen Wandel markierte.[36]

Anlass dazu gaben vor allem die viel beachtetennnn Grabungen durch das Königshaus der Bourbonen in Herculaneum (1738-1740, 1745-1765), sowie Pompeji und Stabia (1748-1749) sowie die später unter Napoleon I. durchgeführten Grabungen in Ägypten und Rom, wobei erstere vor allem durch ihre umfangreiche Publikation zwischen 1809 und 1828 stark von der Öffentlichkeit rezipiert wurden.[37]

Die in Italien gemachten Funde boten erstmals die Gelegenheit sich ein Gesamtbild der Vergangenheit zu machen, das über die bekannten Ausschnitte in Form von Kunstgegenständen deutlich hinausging. Zwar fehlte hier die monumentale Architektur, wie man sie aus Grabungen kannte, die im Bereich der klassischen Antike durchgeführt wurden,[38] aber erstmals wurden Gegenstände des Alltags in ihrem Originalzusammenhang geborgen. Erst später fanden die Funde in Form des Klassizismus Eingang in die Alltagskultur. So war beispielsweise die Firma Wedgwood so von einer Publikation über etruskische Artefakte beeindruckt, dass diese die Vorlage für die Verzierungen auf einer Porzellanserie bildeten.[39] Auch die deutsche Firma Villeroy und Boch setzte sich mit Funden und ihren Verzierungen auseinander, wie ein Brief an Rudolf Virchow vom 25. Juli 1885 besagt. E. Wagner schreibt hier, dass die genannte Firma einige neu gearbeitete Stücke nach Karlsruhe gesandt hat, die sie nach dem Muster der in der Nähe von Karlsruhe gefundenen Scherben und nach entsprechenden Zeichnungen gefertigt hat. Es wird nicht ganz klar, ob es sich um

36 Schnapp 1997, 225.

37 Marchand 1996, 52. Zum Thema „Öffentliche Archäologie“ siehe Kap. 2. Napoleon ließ sich auf seinem Feldzug von einer ganzen Reihe von Gelehrten begleiten: Kühn 1976, 35, 87 f.

38 Goethe (Neapel am 11. März 1787) vermerkt in seiner *Italienischen Reise* sogar seine Enttäuschung über die Enge und Kleinheit der Häuser in Pompeji: „Selbst öffentliche Werke, die Bank am Tor, der Tempel, sodann auch eine Villa in der Nähe, mehr Modell und Puppenschrank als Gebäude“. Goethe 1997b.

39 Kühn 1976, 35; ausführlich Zintzen 1997, 97f.

eine eigene Serie handelt oder vielmehr um die Unterstützung bei der Rekonstruktion von Originalmaterial.[40]

In Ermangelung anderer Identifikationsmodelle führten diese Entdeckungen zu einer Antikesehnsucht und damit einhergehend zu einer Idealisierung der Antike, die vor allem in den gebildeten Bevölkerungsteilen populär war.[41]

Etwa zeitgleich begann man, sich die Gegenstände des Alltags gemäß dieser Vorliebe zu gestalten, neben den typischen antiken Säulen spielten hier auch die weithin bekannten Wandmalereien Pompejis eine Rolle.[42] In Bezug auf die zu untersuchenden Filme in dieser Arbeit wird auf die jeweilige Rezeption archäologischer Fundorte und Funde dezidiert eingegangen.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts weitete sich der Blick des gebildeten Bürgers auf die heimische Geschichte ungemein. Die Motivation für die *neue* Beschäftigung mit „heidnischen Altertümern“ – noch waren sie nicht zu vaterländischen geworden – hatte verschiedene Ursachen. Während im 18. Jahrhundert die Natur als statisch und unveränderlich wahrgenommen wurde, setzte sich im 19. Jahrhundert allmählich der Wandel, die Entwicklung als das tragende Element im Verständnis der eigenen Geschichte durch.[43] Die Beschäftigung mit lokalen Altertümern konnte dieses Interesse für das Werden der Welt bedienen. Damit einhergehend, geprägt durch frühe Reiseberichte, entwickelte das Bürgertum eine romantische Vorstellung vom Einfachen, Natürlichen, das mit dem Begriff des ‚edlen Wilden‘ schon im 18. Jahrhundert seinen Höhepunkt erlebte.[44]

40 Andree 1976, 517.
41 Gramsch 2006, 2-3; Marchand 1996, 52.
42 Hansen 2005, 206.
43 Zum Verständnis der eigenen Geschichte vgl. auch Bauer 2006, 18-24; Kühn 1976, 38.
44 Zu dieser Bewegung allgemein: Röhrs 1993. Ausschlaggebend war die Publikation *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes* (Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen), 1755 von Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Bauer spricht davon, dass innere Spannung und Ambivalenz die Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert kennzeichneten. Mit der aufkommenden Zivilisationskritik wurde beispielsweise einer Agrarromantik Vorschub geleistet, in die sich das Phänomen der Pfahlbauromantik gut einpassen lässt (vgl. Abschnitt 6.2.5.): Ausführlich Bauer 2006, 80-88.

Es sind also in erster Linie die Vertreter des Bürgertums[45], die sich neben ihrer Vorliebe für die Antike auch für die Vorgeschichte interessieren. Der Grund für dieses Interesse ist in der politischen Situation der Zeit zu suchen.[46] Die zahlreichen Umbrüche bis zum Wiener Kongress 1815 führten zu einer Erstarkung dieser gesellschaftlichen Schicht. In der Folge trieb diese die Ausbildung einer der bis heute wichtigsten archäologischen Institutionen maßgeblich voran: den Verein.[47]

Ihre Tätigkeit war vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts prägend für die archäologische Entwicklung und bezog sich vor allem auf kleine geographische Gebiete, ohne bereits in der Lage zu sein, methodische Unterschiede oder eine historische Periodisierung vorzunehmen.[48]

Als Ursache für die Gründung dieser Interessengemeinschaften findet sich in der Literatur vornehmlich der Hinweis auf ein Bedürfnis nach Identifikation.[49] Wobei nicht immer differenziert wird, ob die Identifikation mit dem Verein gemeint ist oder mit dem prähistorischen Untersuchungsgegenstand.[50] Bei Historikern gelten

45 Marchand 1996, 163 spricht sogar von einer „antiaristokratischen“ Altertumskunde im späten 18. Jahrhundert. Im 19. Jahrhundert bleibt der Antike-Diskurs gerade für gebildete Personenkreise der bestimmende. Die Erforschung der „vaterländischen Altertümer“ tritt sozusagen ergänzend hinzu, wird aber eher von schlechter ausgebildeten Personenkreisen abgebildet: Siehe hier zu auch Zintzen 1994. Zur Diskussion um den Begriff Bildungsbürgertum: Engelhardt 1986; Kocka 1995. Ausführlich zu den einzelnen Ausprägungen des Bürgertums an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert und der späteren Konsolidierung bzw. Auflösung einzelner Gruppen: Bauer 2006, 66-76.

46 Die obigen Ausführungen beziehen sich explizit auf die deutsche Fachgeschichte, die in dieser Arbeit dargestellt werden soll und für die Fragestellung relevant ist. In Großbritannien, Skandinavien und Frankreich nahm die Prähistorische Archäologie eine andere Entwicklung, die sich beispielsweise in den jeweiligen Forschungsschwerpunkten zeigt. Während die Briten zu Beginn der Fachgeschichte großen Wert auf die Kartographie und die Erstellung von Monumentlisten legten, war die französische Prähistorie lange mit der Katalogisierung von Einzelfunden wie Münzen oder Inschriften befasst. Ausführlich zu den Entwicklungen in den einzelnen Ländern: zum Beispiel Schnapp 1997, 154 ff.

47 Umfassend zuletzt Kunow 2002.

48 Marchand 1996, 163.

49 Vor allem Gramsch 2006, 4.

50 Vgl. vor allem Gramsch 2006, 4 und folgende. Ich halte die Reduktion von Gründen auf das reine Identifikationsbedürfnis für zu kurz gedacht. Eine Identifikation mit prähistorischen Funden zu dieser Zeit war allein deshalb nicht möglich, da der evolutionistische Gedanke noch nicht Allgemeingut

die Vereine dieser Zeit als Schlüsselinstrumente bourgeoiser kultureller und sozialer Selbstversicherung.[51] Hinzu kommt die enge Anbindung dieser Gruppe an die politische Oberschicht, wodurch Archäologie bereits zu diesem Zeitpunkt zum politischen Instrument wurde.[52] Konkret heißt das, dass Archäologie bereits zu dieser Zeit ebenso wie Germanistik, Historie und Kunstgeschichte zu den wissenschaftlichen Kerndisziplinen zählte, die man zur Konstruktion der Nation heranzog.

Schwerer als Identifikation mit dem Untersuchungsgegenstand wog jedoch das Bedürfnis nach Sicherheit, das durch die gemeinsame Institution gewährleistet wurde. Eine weitere Ursache für die Ausbildung des Vereinswesens dieser Zeit war das dadurch entstehende gemeinsame Betätigungsfeld. In ihrem formalen Zusammenschluss als Verein übernahmen sie Aufgaben der heimischen Bodendenkmalpflege und vertraten die Belange der heimischen Archäologie durch die Publikation von Periodika in der Öffentlichkeit.[53] Die Laienforscher, die erst seit kurzer Zeit organisiert waren, schufen sich hiermit eine Gemeinsamkeit, die sie von anderen absetzte. Zugleich war das Vereinswesen die erste Form der Abgrenzung von den klassischen Altertumswissenschaften und führte zur Entstehung lokaler Sammlungen und Museen. Ebenfalls für diese Sicht spricht die Tatsache, dass die Vereine regional organisiert waren und nicht zentralistisch. Gegen eine zentrale Organisationsform sprach vor allem die deutsche ‚Kleinstaaterei' in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Eine Rolle bei der großen Popularität der Altertumskunde spielte auch die Förderung des Nationalgedankens, wie er als Altlast aus den Befreiungskriegen von 1813 bei vielen Laienforschern noch vorherrschte. Die Verbreitung des Nationalismus ist als Resultat aus der französischen Besetzung und den so genannten ‚Freiheitskriegen' zu verstehen, der die große Popularität der

war. Die Vorgeschichte war also noch nicht Teil der eigenen Vergangenheit, mit wem sollte man sich also identifizieren?

51 Marchand 1996, 163.

52 Trigger 1989, 13.

53 Beispielhaft seien hier vor allem die *Nassauischen Annalen* genannt, die vom Wiesbadener Verein seit 1827 herausgegeben werden. Allgemein zu Vereinsgründungen: Ament 2000, 14.

Altertumskunde förderte. Schon vor 1813 wurde die Stimmung der Zeit in der Rigaer Denkschrift festgehalten:

> „Wahn, daß man der Revolution am sichersten durch Festhalten am Alten und durch strenge Verfolgung der durch solche geltend gemachten Grundsätze entgegen streben könne, hat besonders dazu beigetragen, die Revolution zu befördern und derselben eine stets wachsende Ausdehnung zu geben. Die Gewalt dieser Grundsätze ist so groß, sie sind so allgemein anerkannt und verbreitet, daß der Staat, der sie nicht annimmt, entweder seinem Untergange, oder der erzwungenen Annahme derselben, entgegensehen muß; Ja selbst die Raub- und Ehr- und Herrschsucht Napoleons und seiner begünstigten Gehilfen ist dieser Gewalt untergeordnet und wird es gegen ihren Willen bleiben. Es lässtt sich auch nicht leugnen, daß unerachtet des eisernen Despotismus, womit er regiert, er dennoch in vielen wesentlichen Dingen jene Grundsätze befolgt, wenigstens ihnen dem Schein nach zu huldigen genötigt ist.... Also eine Revolution im guten Sinn, gemach hin führend, zu dem großen Zwecke der Veredlung der Menschheit, durch Weisheit der Regierung und nicht durch gewaltsame Impulsion von Innen oder Außen – das ist unser Ziel, unser leitendes Prinzip. Demokratische Grundsätze in einer monarchischen Regierung: diese scheint mir die angemessene Form für den gegenwärtigen Zeit-Geist. Die reine Demokratie müssen wir noch dem Jahre 2440 überlassen, wenn sie anders je für den Menschen gemacht ist.“[54]

Zum Teil wurden Vereine auch auf das Betreiben der einzelnen Fürstentümer gegründet. Die Intention von der Erforschung der lokalen Altertümer bestand vor allem in dem Ziel die ‚Vaterlandsliebe‘ zu fördern und die entsprechende Identität auszubilden. Teilhaber und Förderer solcher Bestrebungen waren intellektuelle Größen, wie etwa Johann Gottlieb Fichte mit seinen *Reden an die deutsche Nation.* Diese in der Folge einer Vorlesungsreihe aus dem Jahr 1807 erstmals 1808 abgedruckten Reden entstanden unter den Eindrücken der französischen Besatzung. Ihre Absicht wird am deutlichsten in der letzten, abschließenden Rede:

> „Die Reden, welche ich hierdurch beschließe, haben freilich ihre laute Stimme zunächst an Sie gerichtet, aber sie haben im Auge gehabt die ganze-deutsche Nation, und sie haben in ihrer Absicht alles, was, so weit die deutsche Zunge reicht, fähig wäre, dieselben zu verstehen, um sich herum versammlet in den Raum, in dem Sie sichtbarlich athmen. Wärt es mir gelungen, in irgend eine Brust, die hier unter meinem Auge geschlagen hat, einen Funken zu werfen, der da fortglimme und das Leben ergreife, so ist es nicht meine Absicht, daß diese allein und einsam bleiben, sondern ich möchte, über den ganzen gemeinsamen Boden hinweg, ähnliche Gesinnungen und Entschlüsse zu ihnen sammlen und an die ihrigen

54 Zitat aus der so genannten Rigaer Denkschrift von 1807 nach Wehler 1987, 401. Ausführlich zum Thema Nationsbildung und nationale Einigung: Bauer 2006, 50-59.

> anknüpfen, so daß über den vaterländischen Boden hinweg, bis an dessen ferneste Grenzen, aus diesem Mittelpuncte heraus eine einzige fortfließende und zusammenhängende Flamme vaterländischer Denkart sich verbreite und entzünde."[55]

Durch ihre große Wirkung erwuchs ein neue Selbstwahrnehmung der Deutschen, die sich vor allem auf der hier postulierten Überlegenheit der eigenen Nation stützte.[56]

Folgerichtig ist es genau diese Zeit, in der sich der begriffliche Wandel von „heidnischen Altertümern" zu nunmehr „vaterländischen Altertümern" vollzog. Eine Bezeichnung von weitreichender Bedeutung, in der sich auch die Frage nach dem Hersteller hinter dem Objekt verbirgt, die Jacques Boucher de Perthes im 19. Jahrhundert formulierte[57]: Das Konzept von Heimat/Vaterland setzt sich zusammen aus Landschaft und Vorzeit, beides verband sich mit Hilfe der Archäologie/Ausgrabung.[58] Auf diese Weise förderten die Vereine Identitätskonstruktion bezogen auf die lokale Ebene und gleichzeitig auf den gesamtdeutschen Nationalstaat. Es setzte ein historisches Bewusstsein für die Heimat ein, das allerdings noch stark von Texten mitgetragen wurde. So waren es beispielsweise Ausgrabungen am Limes, den man durch römische Geschichtsschreibung einzuordnen wusste, die zu den Aufgaben der Heimatvereine zählten. Im weiteren Verlauf bildete sich der Gegensatz zwischen dem Romanismus und dem Germanismus stärker aus (vgl. hierzu Kap. 7).

Noch bedeutete archäologische Erforschung der vaterländischen Altertümer, dass man versuchte in der Vergangenheit bzw. den Objekten zu lesen. Vor allem die *Germania* des Tacitus, die 1473 in Deutschland publiziert wurde, galt als Wegweiser zum einfachen Leben und den Tugenden der eigenen Vorfahren. Die zwanglose

55 Fichte 1845/1846, 259f. Große Wirkung hatten Fichtes oder nachfolgend auch Friedrich Schleiermachers Reden wohl auch wegen der Wahl des Multiplikators Rede. In der Zeit des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts war eine „Verödung der Presse" festzustellen, was mündliche Kommunikationsformen beförderte: Hierzu Wilke 2000, 181.

56 Jansen/Borggräfe 2007, 48. Zu der Rolle, die die damit verbundene Paarung von Deutschland und Rom im Geiste spielte, ausführlich Marchand 1997, 156-187.

57 Schnapp 1997, 25.

58 Gramsch 2006, 4.

Verbindung dieser Aussagen mit den Funden machte erstmal keine eigene ‚schriftlose' Methodik erforderlich. Als Urgestalt des deutschen Heldentums dieser Zeit galt sicher die Figur Hermann/Varus. Die Bibel konnte nun nicht mehr als philologische Referenz herangezogen werden, da die zeitliche Konstruktion von Vergangenheit hier in deutlichem Gegensatz zu den bis dato gemachten Funden stand.[59]

Es zeichnete sich also bereits vor 1848 die Konstruktion von Traditionslinien von der deutschen Geschichte zur Vorgeschichte ab, wie auch der Titel der Rede *Hauptverschiedenheit zwischen den Deutschen und den übrigen Völkern germanischer Abkunft* von Fichte verdeutlicht.[60]

Ebenfalls an diesem Verständnis beteiligt war Johann Gottfried Herder (1744-1803) und seine Idee vom „Volksgeist", die die Gleichsetzung von Deutschen mit Germanen aus der Prämisse heraus erlaubte, als dass Urgeschichtsforschung auch Heimatforschung sei und damit Erforschung des Volkscharakters aller Deutschen. Die Geschichte der Völker bzw. Stämme steht im Mittelpunkt, deren Ursprünge die frühen Antiquare mit Hilfe des Vergleichs der schriftlichen Informationen mit Artefakten ergründen wollten. Bereits jetzt finden sich die ersten Gedanken zu so genannten „Kulturprovinzen" und „Formenkreisen",[61] die im Zuge der akademischen Etablierung des Faches noch von Bedeutung sein werden.

Das Selbstbild der Prähistorischen Archäologie der Zeit bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts war stark von der bis dato „existierenden Hierarchie zwischen Text und Artefakt"[62] geprägt. So versuchten die Antiquare des frühen 19. Jahrhunderts die Methoden der

59 Zur veränderten Zeitwahrnehmung Bauer 2006, 18-24.

60 Hier sei auch der unvermeidliche Begriff der *invented traditions* den Hobsbawn für solche Kontinuitätskonstruktionen prägte, erwähnt. Zum Bezug bis in die Vorgeschichte u.a. Jansen/Borggräfe 2007, 25.

61 Kossack 1999, 115.

62 Marchand 1996, 40. Diese Wahrnehmung kam nicht von ungefähr. Auch nach Ausprägung archäologischer Methoden mussten sich Fachvertreter noch gegen Angriffe in der Presse wehren, wie etwa der Bezeichnung als *Scheinwissenschaft*, oder Mommsen, der über Archäologen schrieb, das diese „...vorzugsweise nach dem forschen, was weder wißbar noch wissenwerth ist...": Beides nach Cartier 2000, 115; 161.

Textarbeit auf die Archäologie zu übertragen.[63] Neben anderen in dieser Vorstellung enthaltenen Problemen, wurde auch die Tatsache, dass Schriftquellen sich immer an Adressaten richten und damit auch zielgerichtet argumentieren erst später erkannt. Erst diese Erkenntnis ermöglichte es, den Funden einen höheren, weil „objektiveren“[64], Stellenwert einzuräumen.

Der „Zeitgeist“[65] war vor allem durch nationale Gedanken geprägt, deren Aktualität sich auch in der Betrachtung von Prähistorie niederschlug und in Versuchen resultierte, die Vergangenheit nach hinten auszuweiten. Dieser Ansatz war jedoch keineswegs konstant. Nach dem Ende der so verstandenen Freiheitskriege um 1820 zogen sich die Vereinsvertreter von den großen Zielen und nationalen Ansprüchen an die Vergangenheit zurück. Es zeichnet sich nun eine Zweiteilung in der Prähistorie ab, die durch die unterschiedlichen Ansätze ihrer jeweiligen Vertreter bestimmt war.[66] Während einerseits die (wenigen!) Experten – i.e. Textexperten – die Aufgabe der Interpretation und Synthese von Funden übernahmen, waren es die Amateure oder Laien, die sich vornehmlich des Sammelns annahmen und Grabungen durchführten.[67]

Gespeicherte Vergangenheit – Strukturen

In der zweiten Hälfte des 19. Jh.'s vollzog sich ein Wandel hin zur Wissenschaftlichkeit, jedoch ohne Zugang zu akademischen Kreisen zu erhalten. Die Vertreter der Prähistorischen Archäologie blieben weiterhin gut gebildete ‚Laienforscher‘. Das heißt sie waren ohne universitäre bzw. akademische Ausbildung im Fach tätig, denn die wurde erst im 20. Jahrhundert etabliert. Forscher wie etwa der Museumsleiter Ludwig Lindenschmit der Ältere (1809-1893) waren

63 Vgl. auch die Bezeichnung Eduard Gerhards: „the philology of monuments“ (zit. nach Marchand 1996, 41).

64 Dass es mit der Objektivität von Funden und Befunden nicht weit her ist, bezeugt die Diskussion um die Aussagekraft von Funden, die heute an einigen Orten geführt wird: vgl. z. B. Heinz/Eggert/Veit 2003. Dieser Diskurs spielte zu jener Zeit naturgemäß noch keine Rolle.

65 Mit dem Begriff ist an dieser Stelle und im folgenden das Interesse vieler an ähnlichen Themen zu einer bestimmten Zeit gemeint.

66 Marchand 1996, 165.

67 Esch 1972, 182.

aufgrund ihrer auf Erfahrung resultierenden Fachkenntnis jedoch sicher weit mehr als Laien.

Strukturen sind in doppelter Hinsicht seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts für die Abgrenzung der Prähistorischen Archäologie wichtig. Zum einen weicht die Beschäftigung mit dem Einzelobjekt einer Betrachtung von Strukturen und Zusammenhängen, die den singulären Fund in Befunde und gemäß übergeordneter Fragestellungen einzuordnen versucht. Hierfür ist ein Verständnis der Befunde als die Gesamtheit historisch aussagefähiger Beobachtungen in archäologischen Fundsituationen[68] nötig, das es vorher in dieser Weise noch nicht gab. Dazu trugen vor allem die Entdeckungen bedeutender Fundplätze wie die Pfahlbausiedlungen (durch Ferdinand Keller 1853, publiziert 1854), La Tène in der Schweiz (durch Friedrich Schwab 1858) und die Entdeckung des Gräberfeldes von Hallstatt in Österreich (Johann Georg Ramsauer 1846) bei. Die durchaus bekannten alten Großgrabungen wie beispielsweise Pompeji konnten erst jetzt ihre volle Wirkung in Bezug auf Aussagekraft entfalten. Die schwindende Bedeutung des einzelnen Objekts erwuchs aus dem Verständnis, dass man mit diesem Material allein keine weitreichenden archäologischen Erkenntnisse erlangen kann. Eine generelle Einordnung des Einzelnen gewann an Bedeutung.

Zum anderen sind mit Strukturen öffentliche Strukturen wie die genannten Vereine gemeint, die mit ihrer Entstehung archäologisches Arbeiten in Deutschland maßgeblich veränderten und beeinflussten.

Wie im folgenden zu zeigen sein wird, war die eigenständige Etablierung erst möglich, als die Mittel der Abgrenzung zu den klassischen Altertumswissenschaften zur Verfügung standen.[69]

Voraussetzung dafür war vor allem das evolutionistische Weltbild, das sich nicht nur auf die physische Anthropologie bezog, sondern auch auf die kulturelle Entwicklung der Welt übertragen wurde.

68 Zu dieser Definition von Befund: Veit 2005/2006, 1.

69 Zur Entwicklung der klassischen Altertumswissenschaften vor allem Marchand 1996.

Man versuchte sich von der „textgestützten Archäologie“[70] zu lösen, und auf den den Funden und Denkmälern innewohnenden Informationsgehalt zurückgreifen. Auf diese Weise trennte man sich erstmals von dem Versuch „sachliche Hinterlassenschaften an Schriftquellen anzuschließen“.[71]

Daraus resultierte aber nicht die akademische Etablierung der Prähistorischen Archäologie. Ein Schritt den die klassischen Altertumswissenschaften bereits vollzogen hatten. Sondern daraus resultierte der Versuch, die kleinteilige archäologische Heimatforschung der Vereine zu zentralisieren. Man suchte nach der gescheiterten Revolution von 1848 eine gemeinsame Basis mit der Möglichkeit zum Informationsaustausch, die sich im Jahr 1852 durch die Gründung eines *Gesammtvereins der deutschen Geschichts- und Alterthumsvereine* manifestierte.[72] Neben dem geplanten Informationsaustausch sollte nun wieder der Blick auf ein gemeinsames Ziel – die Erforschung der heimatlichen Vergangenheit – eine Rolle spielen, der man sich nur mit Hilfe von Aufgabenteilung gewachsen fühlte. Eine solche ist durch ein gemeinsames Institut verständlicherweise leichter zu handhaben. Doch die Vorgeschichte dieser Zeit war weit entfernt davon, eine nationale Vorgeschichte zu sein, sondern war immer noch zu stark in ihren lokalen Gruppierungen verhaftet. Die Gründung beispielsweise des *Römisch-Germanischen Nationalmuseums* in Mainz sollte erstmals einen übergreifenden Vergleich gewährleisten, um die Grenzen Germaniens, der Slawen und der Kelten festzulegen. Zwar wurde das Museum 1852 gegründet, aber die Bestände wurden durch viele Kopien gespeist. Dieser Versuch der Zentralisierung scheiterte unter anderem an der fehlenden Bereitschaft der einzelnen Vereine, dem Zentralantiquarium ihre Funde zur Verfügung zu stellen. Ihr föderales Kulturverständnis stand dem gemeinsamen Ansinnen diametral entgegen; in gleicher Weise, wie die Nation nur auf dem Papier aber noch lange nicht gedanklich geeinigt war.

70 Trigger 1989, 35f.
71 Kossack 1999, 20.
72 Vgl. Kunow 2002, 150.

Bis 1870/1880 wurde die Prähistorische Archäologie von in Vereinen engagierten Amateuren betrieben, die sich gegen eine Zentralisierung wandten. Ihre Arbeit – die stark mit partikularistischen Gefühlen behaftet war – entsprach weiterhin privaten Unternehmungen, die sich in privaten Sammlungen und Provinzmuseen niederschlugen.

Methodisch gab es deutlich zu verzeichnende Fortschritte: Die Vereine übernahmen nun die Aufgabe Lücken zu schließen, die die textbasierte Archäologie nicht zu schließen vermochte. Eine Grundlage dazu legten etwa Ludwig Lindenschmit der Ältere, der Mitbegründer und Leiter des Museums in Mainz war, und Karl Wilhelmi (1786-1857) durch den Vergleich von Grabbefunden – hier also der ganzheitliche Blick statt der Einzelwahrnehmung des Objekts –, die durch Münzfunde datiert waren mit vergleichbaren Gräbern ohne datierende Münzfunde. Rudolf Virchow formulierte das in diesen neu erkannten Quellengattungen innewohnende Potential deutlich:

> „Denn die Geschichtsschreibung hat ihre bestimmte Grenze; sie ist stumm, wenn wir Fragen aufwerfen über jene Zeiten, wo es noch keine Geschichtsbücher gab, wo noch nicht einmal die Sage verzeichnet, wo überhaupt noch nicht geschrieben wurde. An diesem Punkte muß der Geschichtsschreiber seine Rechte an den Naturforscher abtreten, oder, wenn er das nicht will, so muß er selbst Naturforscher werden und aus dem Buche der Natur lesen lernen.“[73]

Die methodische Initialzündung ging jedoch von den Forschungen Christian Jürgensen Thomsens (1788-1865) aus, der in den Jahren um 1830 durch Analyse von Form, Funktion und Verzierung der Artefakte in der Lage war, prähistorische Funde zeitlich zu systematisieren.[74] Es ist vor allem der Aspekt der Funktionalität der Thomsens Ansatz von älteren Deutungsmodellen unterscheidet. Die Beschreibung der Objekte durch genaue Beobachtung kannte man schon zu Goethes Zeit, jedoch spielte die funktionale Analyse in der

73 Zit. nach Veit 2005/2006, 3. Deutlich wird aus diesem Zitat auch, dass Virchow hier noch keine selbstständige Prähistorische Archäologie akzeptierte, sondern die Forschungen unter der Ägide der Naturwissenschaften angesiedelt sah. Vgl. dazu auch Virchows Vorwort in Lubbock 1874.

74 Vgl. hierzu auch Hansen 2005, 198-203.

humanistischen Tradition noch eine untergeordnete Rolle.[75]. Darüber hinaus war er der Erste, der unterschiedliche Fundzusammenhänge wie verschiedene Grabformen kategorisierte und hinsichtlich ihrer Aussagekraft in seine Deutung mit einbezog. Die Verfeinerung und Weiterführung von Thomsens Chronologie geht auf Oscar Montelius (1843-1921) zurück, der mit seiner typologischen Methode die Basis der Prähistorischen Archäologie maßgeblich erweiterte. Die Archäologie in Skandinavien war bei der methodischen Entfaltung bis 1860er Jahre federführend. Doch auch Universalgelehrte wie John Lubbock (1834-1913) in Großbritannien bereicherten die Kenntnisse um das Fach maßgeblich.[76] In Deutschland führte vor allem Georg Christian Friedrich Lisch (1801-1883) das Feld an. Er übertrug das Dreiperiodensystem auf Deutschland und hatte als Mitbegründer des *Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg auch als Person überregionalen Einfluss.[77]

Neben der theoretischen Grundlegung der Archäologie in Deutschland, führte auch die methodische Systematisierung von Grabungsarbeiten zu erhöhtem Erkenntnisgewinn in der Prähistorie und verstärkte damit ihre Stellung innerhalb der Altertumswissenschaften. Was von einigen zeitgenössischen Forschern, wenn auch nicht selbst angewandt, so doch ausdrücklich begrüßt wurde. Jacob Burckhardt (1818-1897) schildert in einem Vorlesungskurs zur Griechischen Kulturgeschichte bereits 1872 die neue Feldforschung äußerst positiv und verbindet mit ihr einen *realistic turn*[78]:

> „Groß war es doch, daß Schliemann die Gebeine von zwölf Männern, drei Frauen und vielleicht zwei Kindern in der Akropolis von Mykenä aufdeckte, und höchst lächerlich war die Verlegenheit der heutigen Gelehrsamkeit, als diese wirklichen Reste von Menschen aus der mythischen Zeit zum Vorschein kamen.[79]

Die stratigraphische Abfolge von Zeitaltern entnahm man einer Vorlage aus der Geologie und übertrug sie auf Bodendenkmäler.

75 Schnapp 1997, 277f.
76 Lubbock 1874.
77 Lehmann 2001.
78 Zintzen etablierte diesen Begriff 1998, 333.
79 Zit. nach Zintzen 1998, 333.

Dies ermöglichte nicht nur die zeitliche Einordnung von Funden. Eng mit dieser neuen Methode verbunden, war auch das Verständnis davon, was archäologisch überhaupt aussagekräftig ist. Alle Arten menschlicher Hinterlassenschaften wurden damit Teil der Kultur und fanden sich folgerichtig in der „Kulturschicht“ wieder. Der Begriff wurde übrigens von Ferdinand Keller nach der Auffindung der „Pfahlbauten“ 1854 geprägt und markiert damit auch den Zeitpunkt des neuen Verständnisses archäologischer Funde.[80]

Zudem deutete Carl Schuchhardt (1849-1943) aufgrund seiner Erfahrungen von den Ausgrabungen in Haltern (Westfalen) die runden Verfärbungen im Planum als Pfostenlöcher und konnte damit den Ausgrabungen auf der Römerschanze bei Nedlitz (Potsdam) im Jahr 1908 wesentlich weitreichendere Informationen abgewinnen als das bislang möglich war.[81] Plötzlich ließen sich auch ‚vergangene‘ Materialien im Befund aufzeigen und einordnen.

Diese methodischen Fortschritte reduzierten das Artefakt in Bezug auf seine Aussagekraft erheblich und verwiesen umso deutlicher auf die Bedeutung von Strukturen in der Archäologie. Diese Reduktion bezog sich nicht nur auf die Artefakte der Prähistorischen Archäologie. Gemäß der Einordnung in Strukturen, wie sie sich hier entwickelt hatte, wurden auch die antiken Artefakte durch diese Erkenntnisse bezüglich ihrer Aussagekraft entwertet. Zwar entsprachen sie weiter dem ästhetischen Verständnis von Schönheit der Zeitgenossen, aber nun stand tatsächlich nur noch der ‚Kunstwert‘ der einzelnen Objekte im Vordergrund, da ihre wissenschaftliche Aussagekraft nachgewiesener Weise nicht von Bedeutung war. Die neuen Möglichkeiten stärkten das Selbstbewusstsein der Prähistorischen Archäologie im Vergleich zu den klassischen Altertumswissenschaften erheblich.

Im Anschluss an die methodische Weiterentwicklung auf theoretischer wie praktischer Seite, war es zumindest theoretisch möglich geworden, mit Hilfe der heimatlichen Archäologie weiterführende Fragen zu stellen. Eine unabdingbare

80 Veit 2005/2006, 6.
81 Kühn 1976, 340f.; Trigger 1989, 211; zuletzt Becker 2001b, 128-129.

Voraussetzung für autonome, abgegrenzte prähistorische Forschung.

Die Apotheose Darwins und Virchows Einfluss auf die Prähistorische Archäologie

Angeregt durch die Publikationen Charles Lyells (1830-1833) und Charles Darwins (1859) prägte vor allem Rudolf Virchow in den folgenden Jahren die deutsche Archäologie.

Zu dieser Zeit hatte sich die Prähistorische Archäologie zwar endlich von der klassischen Altertumskunde und ihren Erkenntnismethoden abgegrenzt, ging aber aufs Neue eine Verbindung mit einer anderen Wissenschaft, der Biologie bzw. der Anthropologie, ein und blieb damit weiterhin eine Hilfswissenschaft. Auch diese Koalition prägte das Selbstbild der Prähistorischen Archäologie, vor allem da nun das Selbstverständnis der Forschung darin bestand, sich der Entwicklung von Kultur als Generalthema zu widmen, was einen übergeordneten Blick notwendig machte. Ermöglicht wurde das vor allem durch erstarkende nationale Gefühle ab 1870, eine fortschreitende, auch methodische Spezialisierung und das Wegfallen biblischer Vorurteile über den Ursprung der Menschheit. Die alte Vorstellung von der Vergangenheit als statischer Zustand, dessen Beschreibung die Archäologie zu leisten hatte, wurde abgelöst von einem dynamischen Element, das das Fach mit dem Film gemein hat.[82] Vorgeschichte bedeutete nun nicht mehr die Ablösung aufeinander folgender Stadien (wie es etwa die Kataklysmentheorie nach Cuvier nahelegte), sondern verstand sich als Werden. Mit diesem Verständnis vom Werden ist der Gedanke einer Entwicklung hin zur höher entwickelten Kultur verbunden. Maßgeblich ist aber das Selbstverständnis, am bisherigen Ende dieser Entwicklung zu stehen und damit die höchste mögliche Entwicklungsstufe erreicht zu haben. Mit diesem Verständnis von Vergangenheit sollte die Prähistorische Archäologie in Zukunft häufig argumentieren. Im Gegensatz dazu wurden beispielsweise zeitgenössische Ethnien, die

82 Der Gegensatz zwischen Dynamik und Statik wurde einleitend bereits formuliert.

durch zahlreiche Forschungsreisen immer bekannter wurden, als Degenerationsformen früherer Hochkulturen angesehen und wendete das Verständnis des Evolutionismus in sein Gegenteil.[83]

In der beginnenden Anthropologie ist aber auch die Ursache dafür zu sehen, dass die heimische Archäologie in ihren Anfängen stecken blieb. Denn das Vordringen in größere zeitliche Tiefe – wie beispielsweise durch Darwin propagiert – bedeutete die Loslösung der heimischen Altertumskunde von der Landesgeschichte.[84] Im Prinzip hieß das für die Archäologie eine Entfremdung von ihrem Objekt, indem sie nicht mehr eigene Geschichte schrieb. Während die Klassische Archäologie bestenfalls sogar namentlich genannte Personen als Identifikationsfiguren anbieten konnte, musste die Prähistorie sich konstant mit der Fremdheit ihres Untersuchungsgegenstandes auseinandersetzen. Daher war es nur konsequent, dass man versuchte, zu dieser Zeit Stammeseinheiten, wie sie aus der Ethnologie geläufig waren, archäologisch nachzuweisen. Dieser Ansatz schlug sich auch darin nieder, dass eines der bevorzugten Publikationsorgane die *Zeitschrift für Ethnologie* war.[85]

Wieder veränderte sich der Kreis, der mit der Archäologie in Deutschland befassten Personen. Waren es in der vorhergehenden Phase vornehmlich wissenschaftlich nicht ausgebildete Laien mit dem oben geschilderten Interesse an der heimischen Vergangenheit, sollten es nun vor allem Naturwissenschaftler sein, die sich mit dem Gegenstand des Faches auseinandersetzten. So übernahm der Naturwissenschaftler Moritz Hoernes (1852-1917) 1911 den Lehrstuhl für Prähistorische Archäologie in Wien, nachdem er durch Publikationen wie *Urgeschichte des Menschen* (1892) und *Natur- und Urgeschichte des Menschen* (1909) dafür geeignet erschien.[86] Für die vorliegende Untersuchung sind auch die Arbeiten des Quartärgeologen Richard Rudolf Schmidt im

83 Ausführlich zur ethnischen Interpretation und den damit verbundenen Aspekten Brather 2004, bes. 11-28.
84 Kossack 1999, 23.
85 Ders., 28. Inwiefern dieser Umstand auch darauf zurückzuführen ist, dass es sich hier um das Organ des zentralen Vereins in Deutschland handelte, muss an dieser Stelle offen bleiben.
86 Hoernes 1892; ders. 1909.

Federseemoor bei Bad Buchau in den Jahren 1919-1928 erwähnenswert.[87] Die präklassische Vergangenheit wird von Archäologen, Philologen und physischen Anthropologen als Ursprung von Schädeltypen, frühen Siedlungen und kulturellen Errungenschaften zu Rate gezogen. Ab 1880 und 1890 beschäftigten sich auch erstmals Kunsthistoriker verstärkt mit prähistorischen Hinterlassenschaften, wodurch wie Marchand 1996, 111 schreibt, erstmals ein „neuer musealer Zugang zu den Objekten“ ermöglicht wurde.

In den Jahrzehnten bis zu Virchows Tod spielte sich Prähistorische Archäologie in der *Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* ab. Ihre Organisationsform wich vom Vereinstum vor allem wegen ihrer überregionalen Struktur ab und fand sich in Verbänden zum regelmäßigem Austausch zusammen. Im Fokus dieser Gesellschaft standen ebenfalls anthropologische Fragen nach der Historie der Menschheitsentwicklung auf physischer wie kultureller Ebene. Natürlich wurde auch die Arbeit in den regionalen Organisationen wie den Heimatvereinen zeitgleich fortgesetzt. Sie genossen aber im Gegensatz zu Virchows Institution keinerlei wissenschaftliche Akzeptanz.

Im Rahmen der Gelehrtengesellschaften wurde nun erstmals in Form von Kongressen internationaler Austausch betrieben. Ab 1866 fand der ständige internationale Kongress *Congrès International d‘Anthopologie et d‘Archéologie prehistorique* statt, der 1869 von Virchow in Deutschland fortgesetzt wurde.[88]

Wie Gramsch 2006, 9 bemerkte, vollzog sich zu dieser Zeit wieder ein Wechsel in der Terminologie: „... von der vaterländischen Altertumskunde zum internationalen Kongress für Prähistorische Archäologie“, was sich allein aus der Beschäftigung mit ethnologischen Grundfragen erklärt.

87 Die dort entstandenen Filme sowie weiteres zu den wissenschaftlichen Untersuchungen vor Ort vgl. Kap. 6.

88 Kossack 1999, 25. Eine Übersicht über die Gründungsdaten von Gesellschaften und Kongressen vgl. Gramsch 2006, Abb. 6 sowie Parzinger 2002, 42f.

Kossack spricht in diesem Zusammenhang gar von einem weltumspannend erweiterten Blickfeld der Forschenden.[89] Neben dem Kongress wurden nun auch überregionale Zeitschriften – wie etwa ab 1865 die *Zeitschrift für Naturgeschichte und Urgeschichte des Menschen* – etabliert, die die wissenschaftliche Akzeptanz des Faches heben sollten. Denn, obwohl das Dreiperiodensystem akzeptiert war, fragte sich die wissenschaftlich orientierte Öffentlichkeit, wer die Bewohner solcher Siedlungen wie La Tène waren. Die durch die Evolutionstheorie zur Verfügung stehenden Erklärungen wurden nicht nur mit Hilfe der genannten Zeitschriften publik gemacht (vgl. zur Rezeption Abschnitt 8.2.). In zahlreichen Bändchen der *Kosmos Edition* – eine Publikationsreihe, die von der Gesellschaft der Naturfreunde in Stuttgart herausgegeben wurde – setzte sich Wilhelm Bölsche (1861-1939) mit der Geschichte der Menschheit und der Evolutionstheorie auseinander.[90] Dabei ist es wohl vor allem die Mischung aus Sachbuch und eigenen Ansichten, die der Autor wortreich vertrat, die seine Bücher so erfolgreich machte.

Im gleichen Zuge trieb man den Identifikationsprozess mit der eigenen Vergangenheit voran.

Dieser Gang an die Öffentlichkeit diente einem weiteren Zweck: Die Prähistorische Archäologie instrumentalisiert sich zu diesem Zeitpunkt selbst, um die notwendigen Mittel für Grabungen und Ausstellungsräume zu sammeln.[91] Dabei darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass Grabungen auch immer noch als Freizeitvergnügen galten.

Inhaltlich wird die Notwendigkeit der öffentlichen Zuwendung mit dem Hinweis auf die nationale Bedeutung des Forschungsgegenstandes begründet. Der Schwerpunkt liegt hier also weniger auf der von Virchow betriebenen „anthropologischen“

89 Kossack 1999, 116.

90 Ein komplettes Schriftenverzeichnis findet sich auf der Webseite des Forschungsprojekts zu Wilhelm Bölsche an der FU Berlin: <http://www.germanistik.fu-berlin.de/projekte/projekt_boelsche.html> (23.07.2008) und unter <http://www.niederelbe.de/boelsche/wilhlem2.htm> (20.07.2008).

91 Zur Bedeutung der Grabungen Heinrich Schliemanns und vor allem seiner medialen Instrumentalisierung siehe Kapitel 2.

Urgeschichtsforschung, deren Ansatz immer international war, sondern auf der Gleichsetzung von Volk mit Nation/Territorium nachgewiesen anhand seiner Geschichte, wie sie nach Gründung des Kaiserreichs im Jahr 1871 in weiten Teilen akzeptiert war bzw. werden sollte.[92] Wobei es sich eher um eine forcierte Einheit des Reiches handelt, die unter anderem mit Hilfe von Philologie, Archäologie und Historie inhaltlich getragen und begleitet wurde.

Dies ist vor allem im Hinblick auf den bevorstehenden Wechsel zum 20. Jahrhundert nachvollziehbar. In einer Zeit des fortschreitenden Verfalls der alten Standesordnung und ihrer Wertbegriffe, die zugleich die Folgen der rasanten Industrialisierung zu tragen hatte, war es nahe liegend, sich auf alte Werte beispielsweise nach dem Vorbild des Germanentums zu berufen.[93]

Abgrenzung

Die Prähistorische Archäologie verfügte nun über die Mittel und Inhalte, die notwendig waren, um sich endgültig von den klassischen Altertumswissenschaften abzugrenzen. Eigene Methoden wie Grabungstechnik oder Stratigraphie und nicht zuletzt die vergleichende Analyse von Funden sowie Befunden ermöglichten es, über die Philologie gewonnene Aussagen zu überprüfen und zu ergänzen.[94]

Wie oben bereits erwähnt, versuchte die Vorgeschichte sich nun auch von der Anthropologie abzusetzen. Der Status der Hilfswissenschaft wich dem der autonomen Wissenschaft mit eigenen Untersuchungsfeldern. Die Folge war eine immer größere Ausdifferenzierung der Prähistorischen Archäologie, die sich bis heute in den stark zeit- und themenbezogenen Studiengängen der verschiedenen Universitäten zeigt.[95]

92 Marchand 1996, 153.
93 Kossack 1999, 39.
94 Den Zusammenhang zwischen der Abkehr von philologischer Betrachtung der Vergangenheit und der deutschen Schulreform vgl. Marchand 1996, 135-137.
95 Mit der Einführung des Bachelors in den vergangenen Jahren wird interessanterweise die Generalisierung des Archäologiestudiums weg von der Segmentierung der letzten Jahrzehnte stark vorangetrieben. Es wäre sicher spannend, diesem Phänomen – vom allgemeinen zum besonderen

Als Vertreter für einen neuen Ansatz in der Prähistorischen Archäologie wird häufig Gustav Kossinna mit seiner „siedlungsarchäologischen Methode“ genannt. Ziel seiner Forschung war es, den Befunden ein ‚Gesicht‘ zu geben, das heißt eine ethnische Zuweisung vorzunehmen.[96] Im Prinzip war dieser Ansatz nicht neu – Kossinna griff hier auf Virchow zurück, ohne ihn zu nennen[97] –, aber Kossinnas Schwerpunkt lag offensichtlich auf den ‚autarken‘ archäologischen Methoden, indem er vor allem auf antiquarische und typologische Ausrichtung zurückgriff. Darüber hinaus bezog er die ethnische Deutung in seinen Befund mit ein und münzte sie in nationaler Weise um. Diese Vorgehensweise war ein klarer Bruch zu der älteren international orientierten anthropologischen Archäologie.

Laut Marchand 1996, 172 kreierte Kossinna das erste prähistorische Paradigma indem er Fragen und Ziele aus der Philologie auf den typologischen Positivismus der lokalen Assoziationen übertrug. Der nationalistische Deutungsansatz Kossinnas wird zu Recht kritisiert.[98] Dass dies nicht nur für die nachfolgenden Forschergenerationen gültig ist, sondern bereits von Zeitgenossen Kossinnas angezweifelt wurde, zeigen die deutlichen Äußerungen Gerhard Bersus (1889-1964) in seiner Dissertation. Hier wandte er sich explizit gegen die ethnische Deutung gemäß bestimmter Fundgruppen und stellte fest, dass die Archäologen „politische Geschichte einzig aus den Befestigungen lernen können“.[99]

zum allgemeinen – theoretisch nachzuspüren. Auch Cartier 2000, 164 äußerte sich zur Notwendigkeit der Abgrenzung, die bei der Etablierung der Prähistorie eine besondere Rolle spielte.

96 Zur Siedlungsarchäologischen Methode und ihrem Verständnis von der Übereinstimmung von materieller Kultur mit einer Ethnie, sowie einer gemeinsamen Sprache, und ausführlich zu Kossinna als Person: Grünert 2002.

97 Kossack 1999, 38.

98 Kritik übten beispielsweise Grünert 2002; Härke 1991.

99 Zit. nach Krämer 2001, 20-21. Aufgrund der besonderen Lebensumstände Bersus durch den ersten Weltkrieg hatte er seine Promotion erst am 04. März 1925 abgeschlossen. Aber auch seine zahlreichen vorausgegangenen Grabungspublikationen verdeutlichen seine Ablehnung gegen allzu voreilige ethnische Zuweisung von Funden und Befunden.

Zwei Aspekte dieses Blickwinkels sind aus meiner Sicht allerdings in diesem Zusammenhang erwähnenswert: Der oben beschriebene entfremdete Forschungsgegenstand *heimische Vergangenheit* konnte nur so wieder zur eigenen Geschichte werden. Das Selbstbild der Prähistorie wurde dadurch mit neuem Selbstbewusstsein versehen und konnte sich – ohne stetigen Legitimierungszwang – seinen Aufgaben zuwenden. Zum anderen waren spätestens ab 1885 die Konflikte mit den klassischen Altertumswissenschaften offensichtlich geworden. Hinweis auf derartige Konflikte sind beispielsweise öffentlich abwertende Äußerungen wie etwa die kategorische Einordnung der Prähistorie als „Pastoren-Archäologie“ durch den Historiker Leopold Ranke (1795-1886).[100] Daher weist Marchand völlig zu Recht darauf hin, dass eine solche Orientierung und Politisierung gerade zur Jahrhundertwende aus ihrer Sicht vielmehr damit zusammenhing, sich in Konfrontation zu den klassischen Institutionen aufzustellen.[101]

Sowohl Virchows anthropologischer Ansatz als auch etwas später Kossinnas Forschungsfeld offenbaren den Widerspruch im Selbstbild der Prähistorischen Archäologie in der Zeit um die Jahrhundertwende vom 19. Jahrhundert bis zum ersten Weltkrieg. Zum einen versuchte man wissenschaftliche Ansätze zu vertiefen und mit den entsprechenden Fragestellungen zu versehen. Andererseits verfolgte die Vorgeschichte auch nationalistische Ziele mit dem Nachweis der weit zurückreichenden eigenen Geschichte und der damit einhergehenden Etablierung einer ‚kulturellen und geistigen Einheit‘ Deutschlands. Man versuchte nun schon seit einigen Jahren die oben beschriebenen *fremden* Untersuchungsgegenstände zu Eigenen zu machen. Diese „doppelte Identität“[102] äußerte sich auch in ihren Untersuchungsmethoden, die einerseits naturwissenschaftlich, andererseits historisch-philologisch geprägt waren.

100 Nalbandian 1901, 72. Auch wenn das Zitat nicht wirklich auf Ranke zurückzuführen wäre, gäbe es doch Aufschluss über das zeitgenössische Verständnis.
101 Marchand 1996, 154.
102 Ebd.

Ihre Dichotomie spiegelte sich zunächst ebenfalls im akademischen Bereich: Viele der Prähistoriker hatten im frühen 20. Jahrhundert Lehrstühle inne, die an anderen Fächern wie etwa der Germanistik angesiedelt waren, obwohl die Selbstdefinition der Prähistorie schon damals umfasste, dass das Fach sich nur mit vor-schriftlichen Kulturen beschäftigt.[103]

Trotzdem waren mit den Methoden auch die Grundlagen für den ersten Lehrstuhl für Prähistorische Archäologie in Deutschland gelegt:

1902 trat Kossinna seine außerordentliche Professur für „deutsche Archäologie“ in Berlin an.

Die Institutionalisierung des Faches schritt durch die von Theodor Mommsen forcierte Gründung der *Reichs-Limes-Kommission* voran, die aber nicht – wie es sein Wunsch gewesen ist – völlig autonom war, sondern dem *Kaiserlichen Deutschen Archäologischen Institut* zugeordnet wurde und damit einer Reichsanstalt angehörte statt selbst eine zu sein.[104]

Mommsens Idee von der Institutionalisierung des Faches spiegelt sich in dem von ihm geprägten Begriff der „Großwissenschaft“ als Äquivalent zu „Großstadt“ und „Großindustrie“ wieder, den er ca. 1890 prägte und unter dem er lokale Forschung mit zentraler Auswertung verstand.[105]

---

103 Der schottische Antiquar Daniel Wilson (1816-1892) prägte den Begriff der Prähistorie und ihre Definition „as the study of the history of a region prior to the earliest appearance of written records relating to it“ (zit. nach Trigger 1989, 83). Zu den Lehrstühlen siehe Pape 2002, bes. 170. Hier auch zu den sich noch später etablierenden selbstständigen Universitätsinstituten.

104 Vgl. Veit 2006a, 50 und Ament 2000, 24. Sie wurde 1892 gegründet und hatte dem Fach entsprechenden Aufschwung verschafft: Baatz 2002, 228.

105 Marchand 1996, 75. Mommsen prägte diesen Begriff laut Marchand am 9. Dezember 1890 anlässlich seines zum Winckelmanntag gehaltenen Vortrags. Diese Forschung war aber, und das soll an dieser Stelle betont werden, eine in erster Linie historisch verstandene Wissenschaft. Während Mommsen den Themen der Prähistorischen Archäologie eng verbunden war, vergleiche beispielsweise sein Engagement, was die Einordnung der Funde um die Varusschlacht anging (vgl. Kap. 7), war er gegenüber der Methode der Grabung deutlich kritischer. Vor ihm stammt die Formulierung, dass Prähistorie so etwas wie die „Wissenschaft für Analphabeten“ sei: zit. nach Brather 2004, 2, der hier noch weitere Formulierungen nennt, die ebenfalls auf die Abwertung des Fachs der Ur- und Frühgeschichte abzielen.

Die bisher eher zerfaserte Untersuchung von Vergangenheit sollte nun endlich übergreifender Forschung mit gemeinsamem Ziel weichen. Die Altertumsvereine standen einem solchen Institut recht kritisch gegenüber, vor allem da sie befürchteten, dass sich die zentralen Aufgaben der Kommission sowohl zeitlich als auch räumlich mit ihrem eigenen deckten. Die Antwort der Vereine war der Zusammenschluss in Form von Verbänden.[106] 1899 wurde das *Institut für deutsche Vorgeschichte* gegründet und in seiner Gründung manifestiert sich ein Phänomen des fin de siècle: Die stetig zunehmende Deplatzierung archäologischer Vereine zugunsten einer etablierten Archäologie.[107]

In den öffentlichen Institutionen äußerten sich also weiterhin die Koalitionen, die die Prähistorie um 1900 einging. Neben den Vereinen, die vor allem lokale Forschung betrieben, standen die *Reich-Limes-Kommission* mit ihrem Forschungsfeld[108] und die Verbindung mit der Anthropologie im Vordergrund. Doch die ‚anthropologische Ära' mit ihren organisatorischen Maßnahmen und dem Rückgriff auf bewährte Methoden wie die Heuristik, die Quellenkritik und die Interpretation neigte sich ihrem Ende zu. Immerhin war mit ihr das wissenschaftliche Fundament für das Bemühen, prähistorische Vergangenheit als historischen Geschehen zu begreifen gelegt.[109]

Die Archäologie war nun kein Privatvergnügen mehr, sondern hauptberuflich angestellte Wissenschaftler waren die neuen Vertreter der heimischen Archäologie. Die Ausbildung dieser Wissenschaftler musste nun sichergestellt werden, der Weg in die Universitäten war damit geebnet. Bekannteste Vertreter dieser Zeit waren Gero von Merhart und Paul Reinecke. Ersterer wurde Inhaber der ersten ordentlichen Professur für Ur- und Frühgeschichte 1928 in Marburg.[110] Die Selbstständigkeit der Vor- und Frühgeschichte im

106 Kunow 2002, 150-156; Ament 2000, 14.
107 Marchand 1996, 178.
108 Ament 2000, 15-17.
109 Kossack 1999, 38.
110 Die erste allerdings außerordentliche Professur für historische Hilfswissenschaften und Alterthümer hatte Johann Gustav Büsching (1783-1829) an der Universität Breslau ab 1817 inne. Sie wurde 1823 zu einer ordentlichen Professur umdotiert: Kühn 1976, 79.

akademischen Bereich wurde also erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts erreicht, obwohl Aufgabe, Problematik und Methode des Faches bereits spätestens seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts definiert und geläufig waren (s.o.).

Während sowohl von Merhart als auch Reinecke sehr fundbezogen arbeiteten, trieb Kossinna begünstigt durch das politische Klima des endenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts seinen nationalistischen Ansatz von prähistorischer Forschung stark voran.

Abgesehen davon starben um die Jahrhundertwende viele Gründungsmitglieder beispielsweise der *Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* und mit ihnen der internationale Ansatz prähistorischer Forschung.[111] Eine solche nationalistische Ausrichtung der Archäologie fügte sich gut in die politischen Ambitionen ein, die vor dem ersten Weltkrieg so auch für die Bevölkerung nachvollziehbar wurden. So hatte sich bis 1914 das nationale Bewusstsein der Identität von modernen Deutschen und ihrer Geschichte etabliert.[112]

Das Selbstbild der Archäologie in Deutschland entsprach bis in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts dem des Traditionsstifters, und damit einhergehend zeigt sich auch die Bedeutung von Zeitgeist für die Fragestellungen und daraus resultierenden Interpretationen.

Hier spielt wieder die bereits mehrfach erwähnte Abgrenzung von den klassischen Altertumswissenschaften eine Rolle. Laut Marchand 1996, 155 liegt der Schlüssel zur Entwicklung der Prähistorischen Archäologie dieser Zeit im propagierten Gegensatz zwischen Rom und Germanien und nicht in der so genannten „racial biology“. Es wurde also bewusst ein Gegenentwurf gebildet, der die eigenen methodischen Ansätze um einen eigenen autarken Forschungsgegenstand ergänzte und die Akzeptanz der ‚barbarischen Vorfahren‘ erhöhte.[113] Aus den Barbaren wurden

111 Marchand 1996, 175.

112 Diese Identität steht im Gegensatz zum humanistischen Verständnis von Identität in enger Verbindung mit der Herleitung aus der griechischen und römischen Antike. Zum Wandel dieses Bildes: Wiwjorra 2002, 12-13, 79-83; ders. 2006, bes. 53.

113 Gegensatzpaare sind aus meiner Sicht auch der Schlüssel zum Spannungsfeld zwischen Archäologie und Film. Leider kann dieser Gedanke

„Anti-Römer“ und dieser „shift in self-conception predates, but only slightly, the acceptance of Germanic prehistory as a legitimate subject of scholarly interest.“[114]

Auf der methodischen Seite beschäftigte man sich hauptsächlich mit der chronologischen Zuordnung der Funde, aber auch ihrer ethnischen Zuweisung.

Bis 1914 spielte auch die Inventarisierung der Denkmäler im Gelände mit der entsprechenden Publikation im Sinne einer archäologischen Landesaufnahme eine Rolle. Dies galt vornehmlich für die Arbeit der Vereine, mit denen Kossinna eng zusammenarbeitete, da er in der etablierten Archäologie keine Akzeptanz genoss. So bildeten die Grundlagen der Kossinnaschen Siedlungsarchäologischen Methode von 1911 und ihrer Ausdeutung zu jener Zeit einen Forschungsschwerpunkt und reicherten das ihm vorliegende Material permanent an.[115]

Der bereits erwähnte Bruch mit bekannten Traditionen und Werten erlangte durch den Ersten Weltkrieg seinen Höhepunkt und wurde endgültig vollzogen.[116] Der Zusammenbruch der Monarchie führte zum Verlust von Leitbildern der älteren Generation. Abgesehen vom damit zusammenhängenden Ende persönlicher Beziehungen zur Monarchie und damit der Politik, wie sie beispielsweise durch Theodor Wiegand, Alexander Conze und andere gepflegt wurden.[117] Man suchte nach geistiger Orientierung in einer unberechenbaren

an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden.

114 Marchand 1996, 161.

115 Grünert 2002, 2006.

116 Bauer 2006, 85-86 formuliert das folgendermaßen: „Gerade in der Zwiespältigkeit der skizzierten Befindlichkeiten zwischen Sehnsucht nach verlorener Geborgenheit in der Tradition und der – scheinbaren – Einfachheit vor-industrieller Zustände auf der einen und dem Bedürfnis auf der anderen Seite, die Autonomie des Handelns zurückzugewinnen und aus der schalen, utilitaritisch durchorganisierten und überrationalisierten Gegenwart auf- und auszubrechen in eine offene Zukunft, in der die Karten neu gemischt und verteilt würden, in dieser Ambivalenz also lag die eigentümliche Zerrissenheit dieser Zeit begründet: Absage an die Rationalität, Zerstörung der Vernunft, Wiederkehr des Mythos. Aus dieser Gemengelage der Befindlichkeiten von Traditionsverlust, Gegenwartsverweigerung und nervöser Zukunftserwartung wird auch jene kollektive Stimmung am Vorabend des Ersten Weltkriegs verständlich, die zwischen einem mürrischen <So wie bisher kann es nicht weitergehen> und einem ruhelosen <Irgendwie muss alles anders werden> oszillierte.“

117 Marchand 1996, 243.

Zeit. Mit Ausbruch des Krieges waren vor allem Kultur und Wissenschaft im internationalen Fokus aufgrund expandierender Kulturpolitik und agierten ‚nationalistischer' als jemals zuvor.

Zeit nach 1914

Erkenntnistheoretische Gedanken oder Ansätze waren jedoch in der Prähistorie der 20er Jahre nicht spürbar. Der vierjährige Hiatus durch den ersten Weltkrieg zeigte nachhaltige Folgen, dennoch wollte sich die Archäologie am Wiederaufbau eines neuen „Bildungsprofils" aktiv beteiligen.[118] Stattdessen wandte man sich praktischen Aufgaben wie der Neugestaltung von Museen oder der Denkmalpflege zu und verdrängte damit theoretische Ansätze.[119] Die Ausgrabung und nicht die Interpretation der Ergebnisse galt nun als Legitimation der heimatlichen Archäologie. Es war ein strukturalistischer/funktionaler Ansatz, der beispielsweise Kultur im Gegensatz zur Wiener Kulturkreislehre nicht als Summe beobachteter Merkmale ansah, „...sondern als Zusammenhang ihrer Institutionen im technischen, sozialen, wirtschaftlichen und religiösen Bereich"[120]. Das heißt, dass es vielen Archäologen der Zeit und der zentralen Institution *Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaft*, die 1920 gegründet wurde, um eine neu zu etablierende Außenwirkung der durch den Krieg geschädigten Popularität der Prähistorie ging.[121] Der heimatlichen Archäologie war sozusagen der Argumentationsboden unter den Füßen weggezogen worden. Verständlicherweise hatte die Heimatliebe durch den Weltkrieg ihr Prestige völlig verloren, das es in den nachfolgenden Jahren von neuem aufzubauen galt.[122] Das Ansehen Deutschlands sollte vor allem durch internationale Kulturpolitik, wie

118 Marchand 1996, 242-258.
119 Parzinger 2002, 39.
120 ders., 38
121 Marchand 1996, 265.
122 Zur Stimmung in Bezug auf die Urgeschichtsforschung nach Ende des Ersten Weltkriegs jüngst: Sommer/Struwe 2006, 34. Die Autorinnen betonen vor allem, dass die universalistisch ausgerichtete Forschung an Boden verlor und in der Folge eine von Klassischer Archäologie und Anthropologie abgegrenzte Forschung an Bedeutung zunahm.

sie durch das Archäologische Institut und die Notgemeinschaft vertreten wurde, wieder rehabilitiert werden.[123]

Das Fach der Prähistorischen Archäologie war bis zum Beginn der 30er Jahre in Ziel und Methode zur Selbstständigkeit herangewachsen. Quellen des Faches wie Siedlungen, Gräber und Horte waren klar umrissen und das methodische Rüstzeug wie Typologie, Komparatistik, Stratigraphie, Chrono- und Chorologie war bekannt und abrufbar. Zusammenfassend formuliert lässt sich die antiquarische Ausrichtung der Prähistorischen Archäologie mit ihren Wurzeln in der klassischen Archäologie des späten 19. Jahrhunderts fassen, die in methodischen Schritten von der Wiedergewinnung der Denkmäler (Grabung), über ihre präzise Beschreibung und Datierung bis hin zu ihrer Erklärung (Hermeneutik) führte.

Ein Abriss der Genese des Faches macht deutlich, dass sich sowohl das Selbstverständnis der Prähistorischen Archäologie, sowie ihre jeweiligen Vertreter im Laufe der Zeit bis 1930 ändern. Mit dem Wandel des Selbstbilds gehen auch wechselnde Fragestellungen und Ziele einher, die nicht immer einheitlich für die gesamte Prähistorische Archäologie gelten.

Obwohl die Heimatforschung wie oben erläutert bereits auf Anfänge in der Renaissance zurückblicken konnte, bildete sich ein Bewusstsein für die Beschäftigung mit der Vergangenheit erst mit Beginn des „antiquarischen Zeitalters“ aus. Zu der *Jagd nach Schätzen* in Form von Artefakten gesellte sich nun die *Jagd nach Informationen*, die mit Hilfe der Funde gewonnen werden konnten. Diese Zeit war stark vom einzelnen Objekt und von der Bedeutung philologischer Interpretation geprägt. Die klassischen Altertumswissenschaften erlebten in dieser Phase erstmals großes öffentliches Interesse unter anderem ausgelöst durch die Grabungen Napoleons, das sich in einer Antikensehnsucht niederschlug. Ebenfalls zu dieser Zeit bildete sich die Gruppe des Bürgertums aus, die sich nach anfänglichem Interesse für die

123 Krämer 2001, 23. Gerhard Bersu wurde als zweiter Direktor der *Römisch-Germanischen Kommission* mit Sondermitteln des Auswärtigen Amtes für wissenschaftliche Außenarbeit ausgestattet: Krämer 2001, 25.

Antike auch der heimatlichen Geschichte zuwandte. Mit dem Anspruch der ‚Selbstversicherung' und der Schaffung einer gemeinsamen Traditionsbasis wurden prähistorische Fundstücke nun betrachtet und eingeordnet, wobei die zeitliche Kategorisierung erst später möglich sein sollte. Es ging um *Verräumlichung* und nicht um *Verzeitlichung*.[124]

Die Erschaffung eigener Traditionslinien bis in die Vorgeschichte war in Ermangelung anderer Methoden aber noch stark an die klassischen Altertumswissenschaften angelehnt. So konnte man sich in der Vorgehensweise zwar noch nicht absetzen, versuchte es aber durch den eigenen Untersuchungsgegenstand, hier die heimatliche Geschichte. Begrifflich schlug sich das in der Bezeichnung der „vaterländischen" Altertümer nieder, die vorher wohl eher kuriose „heidnische Altertümer" waren. Gemeint waren in beiden Fällen „einheimische" Altertümer im Gegensatz zu „römischen" (i.e. Inschriften).[125]

Ab Mitte des 19. Jahrhundert zeichneten sich Strukturen in der Erforschung deutscher Vergangenheit ab, die auch das Denken und damit das Selbstbewusstsein der mit prähistorischer Archäologie befassten Personen prägten. Die Interessierten und Laienforscher fanden sich schon früh in der Form des Vereins zusammen, der mit der Gründung des Gesamtvereins 1852 erstmals auch überregional auftrat. Am Verständnis der eigenen Tätigkeit änderte das allerdings wenig. Die Vereinsarbeiten i.e. vor allem Grabungen dienten der Erforschung regionaler Vergangenheit und eigene partikulare Interessen wurden auch im überregionalen Forum massiv vertreten. Grundlegende methodische Fortschritte wie in Grabungsmethodik oder in der chronologischen Zuordnung der Funde mit Hilfe des Dreiperiodensystems ermöglichten zwar peu a peu die Autonomie von den klassischen Altertumswissenschaften mit den meist textgestützten Aussagen, hoben aber nicht das Problem einer übergeordneten Fragestellung des Faches auf.

124 Diese beiden Begriffe lehnen sich an Hansen 2005, 203 an, der allerdings anders gemeint die „räumliche Anordnung der Wissensbestände" anführt.

125 Hansen 2005, 198.

Während die Pioniere der Prähistorischen Archäologie sicher in den Vereinen zu suchen sind, ist in der Evolutionstheorie und dem daraus resultierenden Evolutionismus die Basis für die wissenschaftliche Etablierung der Prähistorischen Archäologie zu sehen. Dieser nahm sich der Kultur als Generalthema an und ging damit in eine andere Richtung als die kleinteilige Heimatforschung, die in ihren zerfaserten Untersuchungsgegenständen die fehlgeschlagene Einigung des Reiches nur allzu deutlich spiegelte. Die Vertreter der Anthropologie, allen voran Virchow, verfolgten einen internationalen Ansatz mit ihren Untersuchungen, denen sie sich dank des Evolutionismus mit eigenen, nicht textgestützten Interpretationen nähern konnten.

Mit der Reichseinigung 1871 ist eine Erstarkung ‚lokal-patriotischer' Fragestellungen an die Vergangenheit feststellbar, die vor allem nach Ende der Virchowschen Ära mit seinem Tod um 1900 und vor dem ersten Weltkrieg in der Vorgeschichtsforschung einen zentralen Platz einnimmt. Und auch nach 1914 herangezogen wird, um die eigene Selbstversicherung zu stärken. Die Studien zur Prähistorie in Deutschland orientierten sich zu dieser Zeit – vgl. auch die existierenden Verbände und Vereine der Zeit – entlang geokultureller Grenzen, welche das ‚römische Germanien' von ‚Germania libera' trennten.[126] Inhaltlich bestand der generelle Unterschied in der Beschäftigung der einen mit fremden Einflüssen auf deutschem Boden, während die anderen sich mit *indigenen* Artefakten auseinandersetzten. Marchand sieht in diesem Gegensatz zunächst ein schwer zu überbrückendes Hindernis.[127] Wesentlich für die Forschung deutscher Archäologie in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts waren nicht nur die methodischen Fortschritte, die zu dieser Zeit bereits erreicht waren und die nun zur vollen Entfaltung kommen konnten. Stattdessen kann man durch den Rückgriff auf die ‚antiquarische' Vorgehensweise in der Archäologie die Problematik in der Fragestellung an das Thema des Faches sehen, die mit dem ersten Weltkrieg weggebrochen ist.

126 Marchand 1996, 154.
127 Ebd.

Mit der Etablierung der Anthropologie als Untersuchungsfeld der Prähistorischen Archäologie und zugleich der Fortführung heimatlicher Vorgeschichtsforschung zeichnet sich eine Dichotomie im Selbstverständnis/Selbstbild der Prähistorischen Archäologie ab, die bis 1930 und darüber hinaus prägend sein wird und sich auch im Film widerspiegelt. In Abgrenzung von den klassischen Altertumswissenschaften stellt die Prähistorische Archäologie seit dieser Zeit die Frage nach der eigenen Vergangenheit, noch stärker formuliert nach der patriotischen Vergangenheit. Hier schlägt sich vor allem der Wandel im Denken nieder, der Vergangenheit nun nicht mehr als Stadienmodell sieht, sondern unter der Entwicklungskomponente, die impliziert am Ende einer Entwicklung hin zum Besseren zu stehen. Auch aus diesem Grund zeigt sich in den Deutungsansätzen schon früh, dass der ‚Ausgräber' nicht der Realität der Vergangenheit auf der Spur ist, sondern ihrer Imagination, also den Aussagen, die der Vergangenheit bewusst entnommen werden sollen.[128]

Dieser ‚vaterländisch/heimatkundliche' Ansatz steht im Gegensatz zu einem wissenschaftlichen Ansatz, der versucht ein Bild von der Vergangenheit zu entwerfen, das weitestgehend unabhängig von einer ethnischen Zuordnung ist. Und auch methodisch anders agiert. Während der erste Ansatz wiederum die Textzuweisung und Erklärung erfordert, kann man sich letzterem durch Stratigraphie, Chorologie und Chronologie nähern. Interpretativ stieß man mit diesem Weg allerdings schneller auf seine Grenzen. Es gab eindeutige Lücken, vor allem in der Frühzeit der Wissenschaftsgenese, die noch nicht durch archäologische Methoden zu schließen waren.

Interessanterweise zeigt sich in diesen unterschiedlichen Herangehensweisen an die Vergangenheit auch die starke Abhängigkeit der Prähistorischen Archäologie von anderen Wissenschaften. Der patriotische Ansatz kann eher durch philologische und der wissenschaftliche eher durch naturwissenschaftliche Methoden verfolgt werden. Die bereits erwähnte Hierarchie zwischen Text und Objekt wird im Laufe der

128 Schnapp 1997, 30.

Zeit ersetzt durch eine Hierarchie zwischen Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, was das Selbstbewusstsein und damit das Selbstbild der Prähistorie maßgeblich prägte.

Die naturwissenschaftlichen Aussagen wurden höherwertig im Sinne von verlässlich eingestuft, während die ‚rein' archäologischen Aussagen als stark interpretativ wahrgenommen werden. Ein Teil des Selbstbildes der Prähistorischen Archäologie ist daher von der Notwendigkeit der Zusammenarbeit mit den Naturwissenschaften geprägt und zugleich von dem Willen nach Eigenständigkeit, der sich in Form verschiedener Legitimationsstrategien zeigt. Die in diesem Dualismus angelegten Gegensätze sollen in Bezug auf das Spannungsfeld zwischen Archäologie und Film im Rahmen dieser Arbeit erneut behandelt werden.

Die ‚Selbstkonzeption' der Prähistorie durch ihre jeweiligen Vertreter sowie die jeweiligen Fragestellungen wie sie hier aufgezeigt wurde, schlägt sich auch in der öffentlichen Darstellung und Rezeption des Faches nieder. Ein Überblick zur Darstellung der Prähistorischen Archäologie in der Öffentlichkeit zeigt, inwiefern sich das Fach an seiner öffentlichen Darstellung selbst beteiligt ist und hier Einfluss nimmt und inwiefern sich das gezeigte Selbstverständnis der Prähistorischen Archäologie in der öffentlichen Rezeption niederschlägt.

2. Mediale Geschichte der Archäologie

> „Vier feindliche Zeitungen richten mehr Unheil an als 10.000 Männer auf dem Felde.“
> Napoleon Bonaparte über die Presse[129]

Wirkungsgeschichte/Plurimedialität[130]– Alte und neue Bekannte

Während das Selbstbild der Prähistorischen Archäologie stark von dem Bedürfnis nach inhaltlicher und methodischer Autarkie geprägt war, wurde das Fremdbild erst durch das zunehmende öffentliche Interesse am Fach, vor allem aber an seinen Themen mit fortschreitender Entwicklung und Etablierung entwickelt. So wurden beispielsweise die publikumswirksamen Funde aus den Feuchtbodensiedlungen in mannigfacher Weise von zeitgenössischen Künstlern und Schriftstellern aufgegriffen und verarbeitet (siehe dazu Kap. 7). Es ist ebenfalls der fortschreitenden Fachentwicklung geschuldet, dass sich frühe Formen der öffentlichen Präsentation von Archäologie ausprägten. Grundlegend ist in diesem Zusammenhang die zunehmende Institutionalisierung, die dazu führte, dass die Popularisierung des Faches zum Teil eines ureigenen Anliegens von Seiten der Institute und subventionierten Körperschaften wurde.[131] Doch

> „in Ermangelung institutionalisierter Vermittlungs- und Publikationsstrukturen für archäologische Fakten reagiert die Öffentlichkeit des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts zunächst nach dem traditionellen Modell der Rezeption von Mirabilien.“[132]

Dieses Modell der Rezeption verliert – bezogen auf die Prähistorische Archäologie – bis ins frühe 20. Jahrhundert kaum an

129 Zitiert nach Wilke 2000, 166.
130 Dieser Begriff geht auf Wilke 2000 zurück, der ihn anstatt der heute gängigen ‚Multimedialität‘ verwendet. Während letzterer auf die Verschmelzung der Massenmedien abzielt, deutet Plurimedialität auf die gegenseitige Ergänzung und Erweiterung der Massenmedien hin (ders., 304). In Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit bedeutet das, dass Film natürlich nicht das einzig prägende Massenmedium ist, sondern auch unter permanenten Einfluss anderer vorhergehender oder gleichzeitiger medialer Darstellungen von Prähistorie steht. Dieser Umstand gilt als Voraussetzung öffentlicher Präsentation und wird im Rahmen dieser Arbeit im einzelnen nicht weiter vertieft.
131 Zintzen 1998, 139.
132 Zintzen 1998, 137.

Bedeutung, wohl auch deshalb, weil wissenschaftliche Institutionen bis zu diesem Zeitpunkt zunächst keine explizite Rolle in der Vermittlung archäologischer Fakten einnahmen, sondern die Verbreitung in den Händen Einzelner lag.[133] Dabei steht die Popularisierung von Archäologie in der Tradition des so genannten ‚Prinzips der Öffentlichkeit', wie es seit Mitte des 19. Jahrhunderts in erster Linie bezogen auf die Naturwissenschaften vorherrschte. Hier etablierte sich eine Populärwissenschaft, die fest eingebettet in die bürgerliche Selbstorganisation und Geselligkeit funktionierte. Sie wurde über Vereine, Feste und das Bildungswesen konstituiert und ist ein Resultat dieser Bestrebungen. Bezogen auf diese Arbeit kann man die so genannte *Stellvertreterarchäologie* als spezifische Ausprägung einer allgemeineren Populärwissenschaft verstehen.

Dabei entfernen sich die Bilder und Inszenierung der Populärwissenschaft nie ganz von ihrem intellektuellen d.h. fachwissenschaftlichen Ausgangspunkt. Vielmehr werden die Bilder mit emotionalen und ästhetischen Elementen aufgeladen, die der Öffentlichkeit einen leichten Zugriff ermöglichen und Identifikationsangebote vermitteln.[134]

Ein ähnliches Phänomen ist auch für die Darstellung von Prähistorie und ihren Motiven in der Öffentlichkeit zu beobachten und legt hier Grundlagen, deren sich die filmische Inszenierung noch in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts bedienen sollte.

Kunstformen wie Malerei, Oper und Literatur nahmen sich prähistorischer Motive genauso an, wie Zeitungen und Illustrierte in ihrer Funktion als Berichterstattungsmedien. Während erstere sich

133 Bei der Klassischen Archäologie sind bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts Strategien zur Wissensvermittlung erkennbar, die durch die zunehmende akademische Etablierung des Faches bestimmt sind (dies., 139-140). Die Feststellung Zintzens 1998, 137, dass wissenschaftliche Institutionen an der Popularisierung von (klassischer) Archäologie zunächst keinen Anteil hatten, stimmt zwar, liegt aber daran, dass es solche Institutionen zu Beginn der fachlichen Entwicklung noch nicht gab. Wie weiter unten ausgeführt wird, beteiligten sich zunächst einzelne Wissenschaftler an der Vermittlung von Archäologie und ihren Fakten im Rahmen so genannter wissenschaftlicher Medien (Fachzeitschriften u.a.), sowie an der Verbreitung im Rahmen populistischer Medien (vgl. Zeitschriften und ähnliches). Zur späteren Beteiligung von Institutionen an der Verbreitung von Wissen über die Prähistorie vgl. Kap. 6.

134 Daum 2002, 9.

vornehmlich zur Illustration von Vergangenheit (Szenarien und Lebenswelten) eignen, spiegeln letztere besonders das Fremdbild des Faches (Methode und Fragestellung) und seiner Vertreter wider. Es ist gerade diese Vielschichtigkeit der Präsentation, was sie ausmachte, von wem sie geprägt wurde und wie sie nachwirkt, die im folgenden dargestellt werden soll.

Der Film steht in der Tradition all dieser Medien, wobei es neben einflussreichen Vorläufern vor allem eine prägende Gleichzeitigkeit ist, wie die Kapitelüberschrift andeutet: Plurimedialität, die die stärkste Wirkung entfaltet. Um die Facetten dieses Phänomens eingehender zu beleuchten, werden neben ‚Alten Bekannten' auch ‚Neue Bekannte' vorgestellt.

Alte Bekannte – Malerei und Literatur[135]

Die Sichtbarmachung von (prähistorischer) Vergangenheit ist kein Phänomen des 19. Jahrhunderts, sondern fand schon früh ihren Niederschlag in der Malerei sowie diversen bildgebenden Kunstformen und ist somit älter als das Fach selbst.[136] Damit sind es die künstlerischen Medien noch vor den wissenschaftlichen, die ein Bild der Prähistorischen Archäologie bzw. ihres Untersuchungsgegenstandes nach außen trugen und prägten.

Naturgemäß umfasste der Kanon des Dargestellten zunächst vor allem aus Schriftquellen bekannte Völker: Im Zentrum standen hier antike Schilderungen, wie etwa Gaius Julius Caesars *De bello Gallico* (51. v. Chr.) und Publius Cornelius Tacitus *De Origine et Situ Germanorum Liber* (98 n. Chr.).[137] Schon in der Antike inspirierte vor allem letztere bildende Künstler zu Darstellungen der Germanen. Ältestes bekanntes Beispiel scheint der Germanenkopf

135 Die Rezeption prähistorischer Themen in der Oper spielt nur eine untergeordnete Rolle, weshalb ihr kein eigenes Unterkapitel gewidmet wird. Lediglich die durch Maria Callas' Interpretation berühmt gewordene Bellini Oper „Norma" von 1831 ist hier zu nennen. Zur Bedeutung des Stoffes in Bezug auf Themen der Antike vgl. Heilmann 2004a, 40-52, sowie Meier 2007.

136 Ein Katalog bildlicher Darstellungen prähistorischer Sujets und der Archäologie findet sich bei Ickerodt 2004, Kat. 5 s.v. Malerei.

137 Auch das Kapitel in den *Annales* über Arminius von Tacitus wird rezipiert. Zur Rezeptionsgeschichte und Bedeutung: vgl. Kap. 7.

aus der Sammlung Somzée des Brüsseler Museums (100 v. Chr.) zu sein.[138]

Das antike Germanenbild ist wesentlich vom in der Schriftform entworfenen Feindbild geprägt worden und wohl in Abhängigkeit vom älteren Gallierbild entstanden.[139] Noch lange nach seiner Entstehung griff die Ikonographie des 19. und des 20. Jahrhunderts auf diese älteren Vorlagen zurück (vgl. hierzu ausführlicher das Unterkapitel Inspirationen und Quellen in Abschnitt 7.3.). Dies liegt wohl vor allem an dem Anspruch, mit der Neuentdeckung und Publikation antiker Literatur an die dort übermittelten Völkerbilder im Rahmen neu entstehender nationaler Selbstbilder anzuknüpfen. Eine Tendenz, die für den gesamten Untersuchungszeitraum dieser Arbeit, also bis 1930, im Film erkennbar bleibt.[140]

Die Historienmalerei mit ihrem Schwerpunkten im 18. und 19. Jahrhundert war gemäß zeitgenössischer Verhältnisse ein aktuelles Genre. Tagespolitische Themen waren ebenso Gegenstand der Bilder wie Porträts herausragender Persönlichkeiten. In dieser Zeit wurden auch vermehrt prähistorische Sujets bzw. Völker von Historienmalern auf Leinwand verewigt. Das lag am bereits erwähnten wachsenden Interesse der Öffentlichkeit an dem sich neu etablierenden Fach. Besonders ab Mitte des 19. Jahrhunderts erregte die Entdeckung bedeutender Fundplätze die Aufmerksamkeit des Publikums. Dazu zählen beispielsweise die durch Ferdinand Keller entdeckten Feuchtbodensiedlungen am Zürichsee (Entdeckung 1853/54), das durch Johann Georg Ramsauer entdeckte Gräberfeld auf dem Salzberg nahe dem namengebenden Fundort Hallstatt in Oberösterreich (Entdeckung 1846) oder die Entdeckung fossiler Skelettreste durch Johann Carl Fuhlrott im Neandertal bei Düsseldorf (Entdeckung 1856).[141]

Andererseits wuchs die Bedeutung der Darstellung des Fremden aufgrund der politischen Verhältnisse der Zeit enorm, – vor allem in der Zeit nach der Reichsgründung, als der Staat zunehmend zum

138 Krierer 2004. Leider steht mir keine Abbildung des Kopfes zur Verfügung.
139 Vgl. hierzu ausführlich Krierer 2004, 61-86.
140 Einführend zu Nation und Nationalität: Jansen/Borggräfe 2007.
141 Zur dadurch ausgelösten Diskussion und dem daraus resultierenden öffentlichen Interesse vgl. Abschnitt 8.1.

Referenzpunkt für geschichtliche Entwicklung wurde – enorm, zu dessen Illustration sich die Prähistorie hervorragend eignete.[142]

Es ging also weniger um die archäologischen Realien und deren Präsentation, sondern vielmehr um nationale Debatten; es handelte sich um ein Unternehmen zur Klärung nationaler Identität. So lässt sich also gegen Ende des 19. Jahrhunderts – mit der Etablierung archäologischer Fachwissenschaften und der genannten spektakulären Grabungen – ein verstärktes Bemühen nachweisen, der prähistorischen vor allem aber der antiken Lebenswelt in Darstellung und Ausstattung gerecht zu werden. Vor allem die drei bekannten Maler Lord Frederick Leighton (1830-1896), Edward Poynter (1836-1919) und Lawrence Alma-Tadema (1836-1912) gehörten zu ihren Vertretern. Gerade das Moment der Ausstattung und im folgenden häufig zitierten Monumentalität lässt sich schon mit einem Beispiel aus dem Bilderkanon der drei genannten Maler verdeutlichen. Abb. 2 zeigt ein Gemälde Poynters aus dem Jahr 1867 mit dem Titel *Israel in Egypt*.

Begeistert notierte der Kritiker der Illustrated London News von 1867:

> „every evidence of having fully profited be recent Egyptological research ... a typical example of the successful application of the modern principle of wedding archaeology to art."[143]

Die Art der Darstellung von Vergangenheit bereitete die Präsentation im Film vor, wie Caroline Dunant gezeigt hat.[144] Die Wahl breiter Leinwände, Vorlagen durch Fotografien aber vor allem der gewählte Szenenausschnitt vermittelte den Eindruck einer in der Bewegung eingefrorenen Szene, ähnlich einem Filmstill. Auch die erst in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts populäre Technik des Cinemascope, des Breitwandbildes im Kino, wird hier bereits vorweg genommen. Poynters Bild lässt sich mühelos in eine solche Reihe stellen und weist alle spezifischen Merkmale auf.

142 Zur Darstellung des Fremden im Film und als Topos archäologischen Verständnisses: Rahemipour 2003, Veit 1998 und diese Arbeit Kap. 7 und Abschnitt 8.5.3, siehe auch Cartier 2000, 127.
143 Illustrated London News 1867.
144 Dunant 1994, 82-93.

Wie geeignet solche Darstellungen für die Übernahme im Film sind, zeigt die gleich dreifache Verwendung von Jean-Léon Géromes *Pollice Verso* aus dem Jahr 1872, das nicht nur in der *Quo vadis?* Version von 1912 nachgestellt wird, sondern auch in *Demetrius and the Gladiators* (USA 1954) sowie jüngst in *Gladiator* (USA 2000).[145] Auch das germanische Altertum wurde in Form von Kunstwerken für die Öffentlichkeit aufbereitet. Besonders interessante Vertreter dieser Malerei waren die auch als Altertumsforscher bekannten Wilhelm Lindenschmit der Ältere (1806-1848) und Wilhelm Lindenschmit der Jüngere (1829-1895). Sie malten die Wandgemälde in den Arkaden des Hofgartens in München; die Fresken im Schloss Hohenschwangau gehen ebenfalls auf sie zurück.[146]

Die Art der Darstellung wie sie von den Gemälden bekannt ist, war jedoch nur der Ausgangspunkt einer weiteren Streuung. Die Motive der Gemälde wurden in Stil und Inhalt kopiert und fanden durch Postkarten oder Vereinsembleme großer Verbreitung.

Schon zu dieser Zeit war es eine recht eingeschränkte Motivik, die Eingang in die öffentliche Darstellung fand: Aufgrund nationaler Anliegen eigneten sich die Germanen besonders zur Visualisierung. Archäologische Außendarstellung befasste sich meist mit Völkergruppen.

Die Fokussierung auf eine bestimmte Auswahl an präsentierten prähistorischen Kulturen entsteht einerseits durch die Möglichkeit ihrer Benennung, die ihre Erwähnung in antiken Schriftquellen[147] ermöglicht. Andererseits ist hierin zunächst eine Eigenart aller Bildmedien zu erkennen, die eine Einschränkung auf bestimmte Themenfelder geradezu einfordern, um durch eine stereotypisierte Darstellung die beabsichtigten Effekte (nationale Mythenbildung, das Moment der Fremdheit aufheben/verstärken u.a.) beim Zuschauer mit größtmöglicher Sicherheit auszulösen. Dabei stellen

145 Wieber 2007, 32; Lindner 2005b.

146 Kühn 1976, 37 und 65. Eine Abbildung von der *Hermannsschlacht* von Wilhelm Lindenschmit dem Älteren bei Flacke 1998, 107.

147 Antike Schriftquellen und deren Informationsgehalt wurden häufig verblendet mit Sagen- oder Mythenwissen, wie beispielsweise die Artus Sage und die Kelten: vgl. Rahemipour 2007.

die ausgewählten Ethnien und damit bevorzugten Zeitperioden nicht den Endpunkt der Fokussierung dar, sondern die *Stellvertreter der Stellvertreter* – hier sei nur das Beispiel von Druiden statt Kelten oder Hermann statt Germanen erwähnt – übernehmen vermittelnde Funktion.[148]

Ein besonderer Reiz scheint von Megalithanlagen ausgegangen zu sein.[149] William Stukeley (1687-1765), ursprünglich praktizierender Arzt, wurde vor allem als Antiquar und Illustrator bekannt. Seine Aufmerksamkeit galt bereits früh dem Repräsentanten aller Megalithanlagen: Stonehenge.[150] In Anlehnung an John Aubrey (1626-1697)[151], der im 17. Jahrhundert diese Anlage den Druiden zuschrieb, unterstützte Stukeley diese Auffassung und manifestierte sie durch Illustrationen (Abb. 3).

Stukeley selbst ist einer derjenigen, der das Bild der Megalithanlagen, respektive Stonehenge und Avebury, durch selbst gestaltete visuelle Interpretationen nachhaltig prägte. Zugleich war er Antiquar und überprüfte seine Aussagen durch eigene Beobachtungen. So vermaß er zwischen 1719-1725 als erster die komplette Anlage von Stonehenge.[152] Daraus folgend ging er über zeitgenössische Deutungen hinaus, indem er nicht von einer mittelalterlichen Zeitstellung der Anlage ausging, sondern sie als wesentlich älter einstufte.[153] Auch die Großsteingräber wie sie für den Nordwesten Deutschlands typisch sind, wurden rezipiert und gaben viel Anlass, Sagen und Mythen um sie herum zu spinnen. So etwa die volkstümlichen Sagen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, wo man sich über die Steinkimmer Großsteingräber erzählte, sie seien durch Ballspiele zweier Riesen entstanden. Beredtes Beispiel für die anregende Wirkung, die diese

148 Zur Druidendarstellung, ihrer Tradition und ihrer Verwertung als filmisches Motiv: Ebd. und Abschnitt 8.5.2.

149 Und geht bis heute von ihnen aus, wenn man die Anzahl der Webseiten zugrunde legt, die im Internet vertreten sind.

150 Ich beziehe mich im folgenden auf Haycock 2002.

151 Redhouse 2006; Kühn 1976, 21

152 Ickerodt 2004, Kat. 4, 51.

153 Zu Stukeley und seinen Forschungen Haycock 2002. Das ältere Bild der Megalithanlagen geht von einer Errichtung durch *Riesen* aus, da es nicht vorstellbar war, mit welchen Hilfsmitteln derartig monumentale Architektur in der Vergangenheit errichtet werden konnte. Stukeleys Bilder lösen die älteren *Riesendarstellungen* ab.

Grabbauwerke auf das Publikum hatten, sind Namensgebungen wie *Visbeker Braut*, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Ziel zahlreicher Sonntagsspaziergänge war (s. Abb. 4):

Das prägendste Bild von Megalithanlagen entspringt der Vorstellung, dass sie von Riesen erbaut wurden. Größten Anteil an der Verbreitung dieser Vorstellung hatten wohl die Stiche von Johann Picardt (1600-1670) (vgl. Abb. 5).

Sofern man nicht annahm, dass die Bauwerke von Riesen errichtet worden sind, schrieb man ihnen religiöse Bedeutung zu und deutete sie als Heidenopfertisch oder als Altäre (vgl. Abb. 6). Die rötlichen Flechten der Reckumer Steine wurden demnach folgerichtig als Reste vertrockneten Bluts interpretiert.[154]

Stukeley stellte mit seiner Fachkenntnis die Ausnahme unter den Illustratoren prähistorischen Vergangenheit dar. Es waren in erster Linie Künstler, die prähistorische Themen aufgriffen und damit eine nachhaltige Motivik prägen sollten. Beispielhaft seien hier die Holzschnitte in Clüvers Publikationen erwähnt, die auf die Germanendarstellungen nachhaltigen Eindruck machten (vgl. Abschnitt 7.3.3.).

Erst im Verlauf des frühen 20. Jahrhunderts bedienten sich auch Fachvertreter immer häufiger der Möglichkeit, Einzelfunde in bildliche Szenarien einzufügen, und für das Publikum auf diese Weise leichter rezipierbar zu machen.[155] Dies geschah natürlich zum einen in Form der Illustration von Texten z. B. in Illustrierten, aber auch im musealen Rahmen, wie ihn die Weltausstellungen boten. So wurden im Auftrag des Schweizerischen Bundesrates für die Weltausstellung 1867 in Paris Gemälde von Rudolphe-Auguste Bachelin (1830-1890) angefertigt, die ein Pfahlbaudorf der Steinzeit zeigen (vgl. Abschnitt 6.2.6.).[156]

154 Diese Idee geht wohl auf Ole Worm zurück: Vgl. zu Worm: Schnapp 1997, 157; 161.

155 Das gilt insbesondere für Rekonstruktionen: Siehe Abschnitt 6.2.5 und 6.3.1 in Teil II dieser Arbeit.

156 Müller-Scheeßel 1998/99, 24.

Schriftbilder oder literarische Visualisierung

Schriftbilder (in Form von Literatur) sind weniger konkret als die Malerei, aber durchaus dazu geeignet, einem großen Publikum vergangene Lebenswelten zu verbildlichen. Dies geschieht hier auf verschiedenen Ebenen, wobei die Situationsbeschreibung dem Bild noch am nächsten kommt. Darüber hinaus ergänzen beispielsweise Dialoge oder implizit bzw. explizit formulierte Moralvorstellungen die bereits gängigen Visualisierungen. Indem sich Literatur (prä-)historischer Sujets bedient bzw. Geschichten aus vergangenen Zeiten erzählt, werden die meist älteren visuellen Stereotype um bestimmte Eigenschaften/Konnotationen wie etwa die Attribute *wild* oder *unzivilisiert* ergänzt.[157]

Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhundert gewannen verschiedene Literaturgattungen an Bedeutung, die an der Popularisierung von (Prähistorischer) Archäologie Teil hatten. Der Einfluss der antiken Literatur auf zeitgenössische Vorstellungen von Vergangenheit wurde bereits erwähnt. Darüber hinaus entstanden zahlreiche ethnographische Berichte und Reiseliteratur[158], historische Romane, aber auch Jugendliteratur, die sich mit prähistorischen Themen beschäftigte, oder zumindest aktuelle Geschichten im prähistorischen Gewand erzählte.

Auch eine ganze Anzahl von Sachbüchern wandte sich an ein größeres Publikum.[159] Gerade letztere wurden zum Teil gezielt von den Archäologen selbst verfasst bzw. in Auftrag gegeben. Auf der

157 Darauf, dass die Konnotationen zu den Klischees/Stereotypen nicht gleichbleibend sind, und ein Bild mit unterschiedlichsten seiner Zeit entsprechenden Eigenschaften versehen werden kann, werde ich noch zurückkommen.

158 In diesem Zusammenhang soll auch auf die Bedeutung der *Grand Tour* für das Verständnis von (klassischer) Vergangenheit verwiesen werden. Das Winckelmannsche Ideal von der Antike führte viele Reisende zunächst in die klassische Antike. Die wachsende Begeisterung, auch für die heimische Vergangenheit, schlägt sich hier nur insofern wieder, als die Reisen ein gesteigertes Interesse an Archäologie und ihren Methoden zeigen. Zur Grand Tour: vgl. Zintzen 1998, 61ff. und neuerdings Hachtmann 2007, 43-48, bes. 44.

159 In Bezug auf die jeweiligen Themenkomplexe werden diese in den einzelnen Kapiteln genannt. Hier stellvertretend für die anderen die Publikationen Hugo Obermaiers: Vgl. Abschnitt 8.3.

240. Sitzung der *Antiquarischen Gesellschaft Zürich* am 25. Februar 1854 beschloss man laut Protokoll:

> „... es möchte eine populäre, zu möglichst vielseitiger Verbreitung bestimmte Schrift über die keltischen und römischen Alterthümer unseres Landes verfasst werden."[160]

Neben den Sachbüchern waren es vor allem die neu etablierten illustrierten Zeitungen, die sich an ein großes Publikum wandten und dieses auch an eine optische Rezeption von Information gewöhnten. Sie gelten als das erste Massenmedium überhaupt und sind in ihrer Wirkung als einer der Vorläufer des Films zu verstehen.[161] Eine gute Übersicht über die große Anzahl an Zeitschriften vor und im Kaiserreich verschafft die Tabelle von Wilke 2000, 278, nach der sich allein im Jahr 1894 127 Publikationen mit den Themen *Geschichte und Erdbeschreibung* beschäftigen.

Durchaus populär aber mit geringeren Einflussbereich waren die Publikationen der Vereine. Sie wandten sich vor allem an ein regional interessiertes Publikum und erstatteten in Form von Nachrichten Bericht über die neuesten Grabungsergebnisse bzw. aussagekräftige Funde. Die *Abhandlungen der Naturhistorischen Gesellschaft zu Nürnberg* werden beispielsweise seit 1852 bis heute publiziert.[162]

Es ist schwierig nachzuweisen, in welchen Größenordnungen Literatur im ausgehenden 19. Jahrhundert und den nachfolgenden Jahrzehnten rezipiert wurde. So ist beispielsweise die

160 Das betreffende Protokoll findet sich in den *Verhandlungen der Gesellschaft* (Bd.3) 1852-1860, zitiert nach Martin-Kilcher 1979, 4.

161 Wilke 2000, 287.

162 Heute unter dem Titel *Natur und Mensch.* Diese außerordentlich einflussreiche Gesellschaft hat heute ca. 2000 Mitglieder und ist auch durch ihre Publikationen überregional bekannt. In den Anfängen ihrer Publikationstätigkeit waren die Adressaten allerdings vor allem Interessierte aus Mittelfranken. Für die Anfangsjahre kann angenommen werden, dass der Einflussbereich des Vereins und seine Mitgliederzahl noch deutlich geringer waren. Ein ähnliches Bild zeigt Schöbel 2001, der im Anhang der einzelnen Kapitel die Mitgliederlisten des *Vereins für Pfahlbauten- und Heimatkunde, Unteruhldingen* abbildet. Hier sind in den ersten Jahren nur Personen aus der Region als Mitglieder verzeichnet und erst mit den Jahren gewinnt der Verein auch überregional Mitglieder.

Auflagenstärke der Bücher nur wenig aussagekräftig, was an verschiedenen Faktoren liegt.

Ein Großteil der Bürger ist zwar im Zuge der Bildungsreform alphabetisiert worden[163], dennoch kann davon ausgegangen werden, dass nur die wenigsten wirklich in der Lage oder gewillt waren, längere Texte zu konsumieren. Auch waren Bücher für die meisten Leser zu kostspielig, da sie zu jener Zeit vergleichsweise teuer waren.[164] So etablierten sich recht schnell die so genannten Lesezirkel: Die Kosten für den Erwerb eines Buches, das dann im Rotationsprinzip weitergegeben wurde, verteilten sich auf Mehrere. Nur circa ein Zwölftel kostete die Lesemappe im Gegensatz zum Einzelkauf der Publikation.[165] Zum Teil wurden die neuesten Publikationen in den parallel existierenden Lesegesellschaften oder Salons gemeinsam gelesen. Schließlich war es im Zeitalter der Industrialisierung üblich, so genannte Vorleser einzustellen, die in Fabriken nicht nur aus Tageszeitungen sondern auch Literatur verschiedenster Gattungen vorlasen.[166]

Aussagekräftiger als die Auflagenzahlen einzelner Publikationen ist die Suche im Schlagwortregister nach archäologischen Perioden, das im Rahmen des Projekts *Historischer Roman* von der Universität Innsbruck erarbeitet wurde:[167]

Unter verschiedenen Schlagwörtern[168] finden sich insgesamt 35 Romane, die den Bereich der Prähistorischen Archäologie thematisieren, im Gegensatz zu 90 Titeln unter dem Schlagwort ‚Antike', von denen allerdings 14 Publikationen nach 1930 erschienen sind. Die Mehrheit der historischen Romane nimmt sich also der Antike an oder beschäftigt sich im Rahmen der

163 Zur Bildungsreform: Wilke 2000, 157.

164 Vgl. auch Wilke, ebd. der die zügige Verbreitung von Zeitschriften auch auf die hohen Kosten für Bücher zurückführt.

165 Vgl. Noelle-Naumann/Schulz/Wilke 2000, s.v. Lesezirkel; Wilke 2000, 286.

166 Wilke 2000, 156; Seitter 2007.

167 Vgl. folgende URL <http://www.uibk.ac.at/germanistik/histrom/start.html> (19.12.2007). Die hier publizierte Datenbank verzeichnet insgesamt 6300 historische Romane aus dem Zeitraum von 1780-1945.

168 Der Bereich der Prähistorischen Archäologie ist im Schlagwortregister nicht so genau definiert, wie das für den Bereich der Antike gilt. Romane mit prähistorischem Sujet findet man unter anderem unter den Schlagworten *Dritte Zwischeneiszeit, Steinzeit, Bronzezeit, Eisenzeit, 1. Jahrhundert vor Christus* usw.

Ägyptomanie mit Ägypten.[169] Doch auch prähistorische Sujets sind vertreten. Die Themenwahl ähnelt der Auswahl, wie sie bereits für die bildende Kunst beschrieben wurde: Die Germanen durch ihren *Stellvertreter* Hermann[170] finden sich ebenso wie Kelten und noch recht vage die Altsteinzeit in Form des Neandertalers.[171] Die Periode Bronzezeit mit Übergang zum Neolithikum wird durch ihren *Stellvertreter* Pfahlbauten vertreten, allerdings erst ab Beginn des 20. Jahrhundert (vgl. detailliert dazu Abschnitt 6.1.).[172] Dass auch Archäologen diese populären Publikationen wahrnahmen, zeigt ein Blick in die Zeitgenössischen Fachzeitschriften, wo Wissenschaftler populäre Romane rezensierten.[173]

Vor allem die zuletzt genannten Themenschwerpunkte stehen in Zusammenhang mit der Gattung des Reiseberichts. In einer Zeit, als es den wenigsten vergönnt war, weite Reisen außerhalb der Landesgrenzen zu unternehmen, genoss der Reisebericht enorme Popularität.[174] Besonders in Romanform und weniger in der gleichzeitig existierenden wissenschaftlichen Beschreibung erreichte er ein großes Publikum, das auf diese Weise sein

169 Ausführlich beispielsweise zu Pompeji und verwandten Themen: Zintzen 1998. Zur Ägyptomanie mit weiterführender Literatur: Wenzel 2005, 63-83 und zum Vorderen Orient: Heilmann 2004a.

170 Zum Beispiel Eugen Hermann von Dedenroth, *Hermann, der erste Befreier Deutschland's. Romantische Geschichte für das deutsche Volk* (Berlin 1862/63). Dieser Roman ist übrigens als Kolportageroman erschienen, um seinen Einflussbereich zu vergrößern.

171 So beispielsweise Dirnböck-Schulz, Jenny, *Agunta. Kulturbild aus der Keltenzeit* (Wien 1915); Albrecht, Paul. *Ein teutscher König. Roman aus großen germanischen Tagen* (Berlin 1917); Achermann, Franz Heinrich, *Der Jäger vom Thursee. Roman aus den Wildnissen der Steinzeit* (Konstanz 1918). Letzterer hat sich der Prähistorie in diversen Romanen gewidmet.

172 Dieser Umstand erscheint zunächst recht ungewöhnlich, da doch die Feuchtbodensiedlungen und mit ihnen bronzezeitliche Funde bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckt wurden. Aus zeitgenössischer Sicht ist diese späte Themenvorliebe gut nachvollziehbar: Erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts wurden Feuchtbodensiedlungen auf deutschem Boden popularisiert. Und erst zu dieser Zeit dienten vergangene Kulturen, die durch archäologische Fakten belegt waren als Traditionsstifter, auch ohne schriftlichen Beleg. Wie in Kapitel 1 ausgeführt war die Prähistorische Archäologie erst zu dieser Zeit in ihrer Methode ausreichend selbstständig, um Fakten der Vergangenheit zu ‚schaffen', die nicht noch zusätzlich schriftlich legitimiert werden mussten.

173 Vgl. beispielsweise die Rezension über Fr. Wolters, *Der Deutsche. Ein Lesewerk* (Breslau 1925) von Schottländer in Gnomon 1925, 153.

174 Der Bereich des Tourismus spielt im Zusammenhang einer Betrachtung zur Prähistorischen Archäologie eine untergeordnete Rolle. Für den Bereich der Klassischen Antike: siehe Zintzen 1998, 61ff.

Bedürfnis nach Exotik und Fremde befriedigen konnte. Die epische Ausprägung des Reiseberichts steht zudem in engem Zusammenhang mit dem Abenteuerroman. Es sind gerade die Schlagworte von Abenteuer, Exotik und Spannung, die seit dieser Zeit mit der Archäologie in Verbindung gebracht werden und deren Einfluss sich einige Protagonisten des Faches noch zu nutze machen werden (vgl. dieses Kapitel unten in Bezug auf Protagonisten und Kap. 6, 7, und 8; für die Verwertung in den hier untersuchten Filmen).

Eine Art *harmloses* Abenteuer konnte das Publikum in der Mitte des 19. Jahrhunderts jenseits der Literatur in Form einer Art Grabungstourismus erleben: So zitiert Bernhard Andree einen Gutsinspektor der im Jahr 1869 von „festlichem Urnengraben mit Coffee und frischen Kartoffeln“ berichtet.[175] Interessant ist hier die Verbindung von aktiver Popularisierung von Seiten der Archäologen mit dem unterhaltenden Charakter der archäologischen Tätigkeit. Das Klischee von der unterhaltsamen Arbeit des Archäologen bzw. vom Reiz der Entdeckung bei der Grabung wird noch häufig wiederkehren.

Die meisten Reise-Publikationen waren reich illustriert, und bald wurde eine Verbindung zu archäologischen Artefakten hergestellt. Dieser Vorgehensweise lag der zutiefst evolutionistische Gedanke zugrunde, dass prähistorische Kulturen auf dem gleichen zivilisatorischen Stand zu verorten seien, wie rezente Ethnien in unerforschten Gegenden. Zugleich nahmen die Altertumsforscher die den Illustrationen der Reiseberichte innewohnende Deutungshilfe dankbar an. Funde deren Einordnung ohne den Vergleich nicht oder nur schwer möglich gewesen wäre, konnten nun klar angesprochen werden. Die Prähistorische Archäologie gewann auf diese Weise eine neue Arbeitsmethode hinzu, die jenseits der Deutung von Schriftquellen lag, ging aber wiederum eine Verbindung mit einer anderen Forschungsrichtung ein: der Ethnologie.[176]

175 Zit. nach Cartier 2000, 106.
176 Zum darin beinhalteten Konflikt bezüglich der Autonomie des Faches: vgl. Kap. 1.

David Friedrich Weinland (1829-1915) verfasste 1878 einen so genannten Jugendroman, der viele der oben genannten Gattungen auf interessante Weise miteinander verknüpft.[177] Zum einen ist *Rulaman* (so der Titel) ein Roman mit jugendlichem Zielpublikum. Erzählt wird die Geschichte des namens gebenden Titelhelden Rulaman, der zeitlich zwischen ausgehender Steinzeit und beginnender Bronzezeit eingeordnet werden kann. Die geschilderte Lebenswelt ist in Südwestdeutschland, genauer im Bereich der Schwäbischen Alb angesiedelt. Die Romanerzählung bietet alles, was das Publikum erwartet: Abenteuer und Gefahren, aber auch Beschreibung des Unbekannten/Fremden. Die damals populäre Vorstellung vom Schamanismus, wie sie gerade durch Reiseliteratur verbreitet wurde, findet sich auch hier. Doch Rulaman bietet weit mehr. Die epischen Abschnitte werden von didaktischen Textteilen abgelöst und verfolgen einen klaren Bildungsauftrag: Die Kenntnis über die Vorfahren auf der Schwäbischen Alb zu vergrößern:

> „Die zum Teil ausführlichen teils beweisenden, teils erläuternden Anmerkungen werden dem erwachsenen Leser nicht uninteressant sein. Wir hatte bei ihnen speziell den vorlesenden Vater, die Mutter den Lehrer im Auge. Die Erzählungen haben zu Hause vielfach anregend, belehrend und unterhaltend gewirkt, vielleicht vermögen sie es auch in weiteren Kreisen.[178]

Darüber hinaus war der Roman reich bebildert und nährte die Vorstellungen von der heimischen Vorzeit ungemein (vgl. Abb. 7).[179] Rulaman war ein großer Erfolg. Der Roman wird bis heute im Raum der Schwäbischen Alb gelesen, er wurde in neun Sprachen

177 David Friedrich Weinland, *Rulaman. Erzählung aus der Zeit des Höhlenmenschen und des Höhlenbären* (Leipzig 1878).

178 Inwiefern die durch Virchow ausgelöste öffentliche Diskussion um den Neandertalerfund den Naturforscher Weinland dazu anregte, gerade diese Zeit und ihre Funde literarisch zu verarbeiten, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Er kommentiert die Neandertaler jedoch bis zur 6. Auflage des Buches im Jahr 1905 mit keinem Wort. Das Zitat aus dem Vorwort zur ersten Auflage nach: Weinland 1878.

179 Wie weit diese sich später in den jeweiligen filmischen Umsetzungen wieder finden: vgl. Kap. 6, 7, 8. Für die Literatur der Zeit, die sich mit prähistorischen Szenarien auseinandersetzte, war neben der bildlichen Beschreibung auch die umfassende Illustration der Bände typisch: Kempen 1994, 221. Dies gilt übrigens nicht nur für Sachbücher, sondern auch für fiktionale Texte.

übersetzt und kann eine geschätzte deutsche Gesamtauflage von ca. einer halben Million Exemplare vorweisen.[180]

Neue Bekannte

Neben Literatur, Malerei und Zeitungswesen existierten im späten 19. Jahrhundert und frühen 20. Jahrhundert noch weitere Vehikel zur Popularisierung von Archäologie mit massentauglicher Wirkung, die heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind. Der kursorische Überblick über diese *Neuen Bekannten* soll das Bild einer öffentlichen Archäologie jener Zeit vervollständigen.

Archäologische Fakten, Neuigkeiten und Erkenntnisse wurden im Untersuchungszeitraum nicht nur in schriftlicher Form verbreitet. In diversen Salons und sich regelmäßig zusammenfindenden Gesellschaften wurde ein ‚interdisziplinärer Diskurs' geführt, der archäologische Arbeit und ihre Ergebnisse in den dort anzutreffenden Gesellschaftsschichten bekannt machte. Meist wurde ein bestimmtes Diskussionsthema im Anschluss an einen einführenden Vortrag festgelegt und für einen Abend besprochen. Hier schlug sich besonders die Interdisziplinarität der Anwesenden aus unterschiedlich gesellschaftlichen wie professionellen Hintergrund positiv nieder. Zintzen spricht von einem „liberal-demokratischen Geist {der} schon früh das Selbstverständnis der wissenschaftlichen Vereinigungen prägt".[181] Zu den bekanntesten Vereinigungen zählen sicherlich der *Wissenschaftliche Verein* sowie die *Berliner Mittwochsgesellschaft*, die seit 1863 wöchentlich gemeinsame Abende veranstaltete. Der Untertitel *Freie Gesellschaft zur wissenschaftlichen Unterhaltung* macht den Anspruch der Mitglieder deutlich, zu denen auch bekannte Persönlichkeiten wie Ferdinand Sauerbruch zählten. Besonders rege präsentierte sich in diesem Zusammenhang Ernst Curtius, der im *Wissenschaftlichen Verein* drei besonders Aufsehen erregende Vorträge hielt und im Kreise der *Mittwochsgesellschaft* sogar mit 24 Vorträgen an die Öffentlichkeit trat.[182] Auch Rudolf Virchow sprach

180 Vgl. Kloeppel 1972, 285.
181 Zintzen 1998, 156.
182 Vgl. Zintzen 1998, 156/157.

vor einem großen Publikum über die in Mecklenburg gefundenen Pfahlbauten. So beispielsweise im Jahr 1865 mehrfach vor dem Berliner Handwerkerverein, was auch seinem Verständnis von Popularisierung archäologischer Ergebnisse entsprach.[183]

Vorträge waren demnach ein weiteres Instrument, das in Form mündlicher Kommunikation auf die Verbreitung archäologischer Fakten setzte – nicht nur im Kreis wissenschaftlicher Gesellschaften.[184] Das Vortragswesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellte sich als eigene Kategorie zur Popularisierung archäologischer Erkenntnisse dar. Dafür sprechen zum einen die großen Besucherzahlen (s.u.), aber auch die populistische Aufbereitung der Vorträge selbst. Sie richteten sich bewusst an ein vielschichtiges Publikum und waren auch für Ungebildete rezipierbar. Der Grundsatz der Anschaulichkeit herrschte dabei gegen Ende des 19. Jahrhunderts vor. So sollten schriftliche Ausarbeitungen, die Nutzung visueller Hilfsmittel, Leitfäden und Diskussionen sowie Fragekästen, die zur kommunikativen Ausgestaltung und der Rückkopplung des Vortrags beitrugen, diesem Grundsatz dienen.[185]

Interessant ist in diesem Zusammenhang der Hinweis, dass die erste Filmvorführung durch die Brüder Lumière im Jahr 1895 eigentlich eine Vortragsveranstaltung war, bei der der Film lediglich als Illustration – ähnlich einem Diavortrag – eingesetzt wurde.[186] Die Brüder selbst glaubten scheinbar nicht an die Eigenständigkeit und Aussagekraft des neuen Mediums und waren von den Reaktionen der Öffentlichkeit auf ihre Erfindung sichtbar überrascht (vgl. hierzu allgemein und speziell mit Blick auf Archäologie und Film Kap. 5)

Das Vortragswesen des 18. und 19. Jahrhunderts wurde auch durch die Tradition der Bildungsvereine für Arbeiter maßgeblich beeinflusst und genoss eine heute kaum vorstellbare Popularität.

183 Andree 1976, 57.

184 Vorträge, wie sie beispielsweise auf den Kongressen der *Anthropologischen Gesellschaft* gehalten wurden bzw. Kongresse im speziellen, hatten nur bedingt öffentliche Wirkung. Die Einschätzung Virchows zum Fund des Neandertalers und die in Fachkreisen geführte Diskussion hierzu, ist eines der wenigen gegenteiligen Beispiele (vgl. hierzu Abschnitt 8.2.).

185 Seitter 2000.

186 Motschmann 2007.

So wurden beispielsweise von der 1871 gegründeten *Gesellschaft für die Verbreitung von Volksbildung* gegen Ende des 19. Jahrhunderts jährlich zwischen 15.000 und 20.000 Vorträge organisiert.[187] Dieses rasch bekannter werdende Medium wurde von einem großen Publikum genutzt und vor allem von denjenigen, denen ansonsten Wege zur Bildung versperrt waren.[188] Dem Wissenschaftler und Vortragenden bot es die Möglichkeit zur Selbstinszenierung mit der Perspektive auf Prestige und der Gelegenheit zur direkten Kommunikation.[189] Nicht zu vergessen dienten derartige Veranstaltungen der Legitimation des Faches sowie der Einwerbung finanzieller Mittel. Die didaktische Intention der Vorträge, d.h. die Bildung der Zuhörer, wie sie in der Tradition der Erwachsenenbildung zunächst angelegt war, spielte in diesem Zusammenhang eine untergeordnete Rolle.[190] Am deutlichsten zeigt sich das an einem der wirkungsvollen Auftritte von Ernst Curtius in der Berliner Sing Akademie, der in einem am 10. Januar 1852 gehaltenen Vortrag die Idee von der Ausgrabung in Olympia formulierte und König Friedrich Wilhelm IV. dadurch persönlich zur Kollekte für die Finanzierung des Projektes animierte. Curtius schafft es, seine Unternehmungen als staatstragende Prestigeobjekte zu präsentieren.[191]

Andere Vortragende verstanden es, die Aktualität und den Ereignischarakter von Archäologie in den Vordergrund zu stellen. So etwa Virchow in seinen 1865 im Saal des Berliner

187 Ausführlich hierzu Dräger 1975.

188 Inwieweit sich das lediglich auf das weibliche Publikum bezieht, oder generell auf das ungebildete: vgl. Zintzen 1998, 154. Hier auch über die Diskussion zur Verbreitung von Halbwissen durch die populistischen Vorträge.

189 Ebd.

190 Vgl. zur Tradition des Vortragswesen Seitter 2000.

191 Curtius wurde nicht aufgrund dieses Vortrags zum Privatlehrer am Hofe berufen, wie Zintzen 1998, 258 schreibt. Er war schon seit 1844 Hauslehrer am Hofe. Erst später wird auch Curtius, wahrscheinlich wegen des großen Erfolges Schliemannscher Selbstinszenierung, seine eigene Popularisierungsstrategie anpassen und folgendermaßen argumentieren: “The Sheer volume of excavated artifacts made the disappointment of the dig easier to bear, Curtius claimed, and his final accounting of the important (that is, sculptural) finds was indeed impressive...The main achievement, however, is not the individual pieces, but the whole, the resurrected vista of the whole area of Olympia“, so Marchand 1991, 91 über Curtius und Olympia.

Handwerkervereins gehaltenen Vorträgen *Ueber Hünengräber und Pfahlbauten*, die sich auf seine selbst unternommenen Untersuchungen am schleswig-holsteinischen Plönesee bei Lübtow bezogen.[192]

Im Rahmen von Vorträgen trat der Archäologe besonders deutlich und sichtbar als Vermittler seines Faches auf und beteiligte sich damit aktiv an der Schaffung eines Fremdbildes der Archäologie. Die Gründe hierfür sind trivial.

Die eigene Begeisterung am Fach trägt das Bedürfnis in sich, diese auch zu verbreiten und damit die Bedeutung des Faches und durchaus auch die eigene Bedeutung zu steigern. Darin steckt auch ein Teil des bereits dargestellten Selbstbildes der Prähistorischen Archäologie, das – wie bereits erwähnt – stark vom Willen nach Abgrenzung von anderen archäologischen Wissenschaften geprägt war. Der öffentliche Raum respektive Vortrag bot die Gelegenheit, ein großes und vor allem breit gemischtes Publikum zu erreichen. Die Trivialisierung des Faches, so passte man sich beispielsweise sprachlich an, und der Arbeit seiner Vertreter ging damit einher. So mussten beispielsweise rund 950 Personen unterschiedlichster Herkunft die Ausführungen Curtius in seinen Vorträgen folgen können.[193]

Doch das Medium Vortrag bot auch Gelegenheit, eigene Methoden und Strategien zu unterstreichen und sich dadurch von anderen abzusetzen. Und schließlich wurde der eigene Legitimationsanspruch im Vortrag als Nutzenargument vorgetragen. Das heißt, es wurde dem Publikum aufgezeigt, wie wichtig das Wissen um die heimische Tradition und Vergangenheit für es selbst ist, und das Fremde wurde zu Eigenem. Vor diesem Hintergrund wurden die abschließenden Gesuche um monetäre Unterstützung der kostspieligen Arbeit nicht nur begründet, sondern zur nationalen Notwendigkeit erhoben.

In der Folge wurde der Wissenschaftler selbst zum Protagonisten und fungierte als Bindeglied zwischen Vergangenheit und

192 Publiziert ein Jahr später: Virchow 1866.
193 Marchand 1997, 78.

Gegenwart. Eine Funktion, die bis heute kaum an Aktualität verloren hat.[194]

Exkurs: Protagonisten der Archäologie

Am Beispiel Heinrich Schliemanns lässt sich die Interaktion zwischen Archäologie und Öffentlichkeit wohl am besten aufzeigen. Dazu gilt es, verschiedene Ebenen seiner von ihm inszenierten Popularisierung zu berücksichtigen. Der Selbstentwurf, wie er ihn in seiner Autobiographie[195] exerzierte, wurde auch durch Vorträge, Artikel und Bildkolportage verbreitet. Zwar entsprach sein Arbeitsfeld streng genommen dem Bereich der Klassischen Archäologie, aber die Form der Selbstinszenierung als Person wie als Archäologe ist bis heute die Folie aller Archäologendarstellungen ungeachtet ihrer speziellen fachlichen Ausrichtung.[196] Es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass die bronzezeitlichen Funde Trojas im Gegensatz zum bekannten klassischen Formenkanon ästhetisch weniger akzeptiert waren und auf den Hohn Klassischer Archäologen stießen.[197] Dies

194 Vgl. hierzu die Inkarnation von Archäologie in der Figur des Indiana Jones, die aus meiner Sicht schon von Heinrich Schliemann und seiner öffentlichen Interaktion begründet wurde. Eine umfassende Studie zum Bild des Archäologen wird von Sultana Zorpidu als Dissertation vorbereitet.

195 Schliemann 1892. Die Autobiographie Schliemanns erschien nach seinem Tode als Monographie, vorher war diese Publikation ein Teil des Buches *Ilios*, das 1881 erschien. Diese Publikationsform, also eine Verbindung von wissenschaftlichem und persönlichem Bericht, ist außerordentlich interessant. So verband der Autor das Ergebnis der Ausgrabung mit dem dynamischen Akt, den das Ereignis des Findens darstellt.

196 Inwiefern das Prinzip der *Stellvertreterarchäologie* dazu führte, dass die öffentliche Meinung jedes *archäologische* Stereotyp völlig undifferenziert einer allgemeinen Altertumswissenschaft zurechnet, kann nicht geklärt werden.
Ganz klar in der Tradition dieser öffentlichen Inszenierung des Archäologen steht die Entdeckung des Grabes des Tut-ench-Amun durch Howard Carter im Jahr 1923. Der Ausgräber öffnete das Grab und ließ alles genau mit Hilfe der Kamera dokumentieren. Während die eigentliche Öffnung des Grabes mit der Fotokamera festgehalten wurde, gibt es originale Filmaufnahmen von der Bergung des Grabinventars. Wahrscheinlich waren die Maße der Filmkamera ungeeignet, um in den kleinen Vorraum der Grabkammer zu passen. Bei den Fotografien wurde eine wirkungsvolle Kameraeinstellung gewählt, die den Gegensatz zwischen hell und dunkel – also die Idee vom „Ausgräber, der Licht ins Dunkel der Vergangenheit bringt“ – klar hervorhebt. Diese Ikonographie bezieht sich auf ältere Vorlagen, wie etwa das Gemälde von Francois Mazios *Découverte d‘un Squellete dans l‘Officine des Bains* von 1824. Abgebildet bei Zintzen 1998, 60.

197 Zintzen 1998, 269.

gilt häufig auch für Funde aus dem Bereich der Prähistorischen Archäologie, weshalb die Popularisierungsmaßnahmen andere Pfade einschlagen. Der ästhetische Wert der Stücke als Selbstzweck konnte keine ausreichende Begründung für die Ausgrabung der Objekte sein, sondern der Wissenszuwachs als solcher musste hier stärker propagiert werden.

Das Spannungsfeld der Schliemannschen Selbstdarstellung liegt zwischen Wirtschaft und Wissenschaft. Christiane Zintzen konnte durch die rein literarische Lektüre der Schliemann Biographie wirksame belletristische Muster herausarbeiten:

> „Besonders die aus Fakten und Fiktionen amalgamierte Autobiographie fördert eine Rezeption, die in den Passagen über Reisen und Grabungen das Außergewöhnliche, Abenteuerliche, Exotische und Sensationelle goutiert, zugleich aber an der Geschichte eines bürgerlichen Aufsteigers die eigenen Werte modellhaft bestätigt sehen kann. In der Tat bietet sich eine rein literarische Lektüre dieser Autobiographie an: Die Posen, Rollen und Handlungssequenzen sind nach durchwegs belletristischen Mustern gestaltet. Hier wie an den zahlreichen in archäologischen Publikationen eingeschalteten episodischen Erzählungen läßt sich die romaneske Selbstinszenierung eines Helden beobachten und mit literaturwissenschaftlichem Handwerkszeug analysieren: Auf diese Weise ist ein gewisses Arsenal rekurrenter narrativer Muster, stereotyper Sprachgesten und neuralgischer Topoi innerhalb des enormen von Schliemann produzierten Textkorpus auffindbar.“[198]

Diese Muster richteten sich an ein populäres Segment der Öffentlichkeit und wurden von Seiten des wissenschaftlichen Establishments strikt abgelehnt, dennoch drangen die mit der Zeit etablierten Stereotype bzw. Muster nach und nach ins Bewusstsein der Öffentlichkeit und sind bis heute kaum modifiziert bzw. modifizierbar. So erfüllte Schliemann in personam und in seiner Nachfolge der Archäologe als solcher schlechthin die Rolle des Pioniers und Entdeckers[199], des modernen Columbus, aber auch des Dilettanten und Aufsteigers.[200]

Bei Zintzen unerwähnt bleibt die Tatsache, dass die Klischees/Stereotype zwar zunächst auf die Person des Ausgräbers

198 Zintzen 1998, 258.

199 Die Attribute des Entdeckers wurden schon Johann Joachim Winckelmann zugeschrieben. Vor allem in seiner Autobiographie betont er seine angeblich ärmliche Herkunft (er war Pfarrerssohn), seine Berufung, das Autodidaktentum. Vgl. dies., 263. Gerade die Selbstinzenierung untersuchte: Flügge 2001.

200 Dies., 260-265.

i.e. Schliemann appliziert wurden, aber in der Folge viel mehr der Altertumskunde im allgemeinen, ungeachtet ihrer fachspezifischen Orientierung, anhaften. Heinrich Schliemann produziert in seiner Autobiographie das Bild des Ausgräbers, der ungeachtet aller Unbill sich nicht von der Suche nach der Wahrheit abhalten lässt:

> „Nichts erregt mehr Durst, als die schwere Arbeit des Ausgrabens bei einer Hitze von 52 Grad in der Sonne. Wir hatten zwar drei ungeheuere Krüge voll Wasser und eine große, vier Liter Wein enthaltende Flasche mitgebracht. Der Wein reicht für uns aus, weil der Rebensaft Ithakas dreimal stärker ist als Bordeauxwein, aber unser Wasservorrath war bald erschöpft, und zweimal waren wird gezwungen ihn zu erneuern. Meine vier Arbeiter hatten die Ausgrabung des nachhomerischen Hauses in derselben Zeit beendigt, in welcher ich mit der Aufgrabung des kleinen kreisrunden Kirchhofes fertig war. Ich hatte allerdings mehr Erfolg gehabt als sie; doch ich machte ihnen keinen Vorwurf darüber, da sie tüchtig gearbeitet hatten, und mehr als tausend Jahre können vergehen, ehe der bloßgelegte Raum wieder von atmosphärischem Staube ausgefüllt wird.
>
> Der Mittag kam, und wir hatten seit 5 Uhr morgens nichts gegessen; wir machten uns daher an unser Frühstück unter einem Oelbaum, ungefähr 15 Meter unterhalb des Gipfels. Unser Mahl bestand in trockenem Brot, Wein und Wasser, dessen Temperatur nicht unter 30 Grad war. Aber die Erzeugnisse des Bodens von Thaka waren es, welche ich genoß, und zwar im Palasthofe des Odysseus {...} Ich kann wohl sagen, daß ich niemals in meinem Leben mit größerm Appetit gegessen habe als bei diesem frugalen Mahle im Schlosse des Odysseus. nach dem Frühstück ruhten meine Arbeiter anderthalb Stunden aus, während ich, die Hacke in der Hand, das Terrain auf der Baustelle des Palastes und zwischen den Einschließungsmauern untersuchte, um womöglich weitere Entdeckungen zu machen.“[201]

Körperliche Leiden wie Durst und Hunger, aber auch große Hitze werden klaglos in Kauf genommen. Hier wird das Bild vom Archäologen als Berufenem etabliert, die Archäologie als Berufung vorgestellt. Während die Arbeiter schlafen, ruht Schliemann nicht, sondern sucht weiterhin nach der Wahrheit. Die Autobiographie gibt zahlreiche weitere Hinweise auf die Etablierung von Klischees, die weiterhin mit Archäologie in Verbindung gebracht werden. Beispielhaft sei hier nur die pittoreske Inszenierung des Schatzes von Priamos genannt, die er in der Biographie aber auch in anderen Medien vermarktet. Erst der Fund des Schatzes versichert dem Ausgräber auf dem richtigen Weg zu sein, und das Homerische Troja gefunden zu haben. Durch diese Inszenierung, die einerseits darauf abzielte zu zeigen, dass Schliemann recht behalten hat und

201 Schliemann 1892, 29-30.

das Geld richtig investiert worden war, wurde andererseits die Verbindung von Ausgrabung und Goldfunden etabliert, die nach wie vor enorm populär ist.

In seinen Monographien wählte der Autor die beliebte Form des Tagebuchs, das dem besonders populären Reisetagebuch äußerst ähnlich ist.[202] Hiermit befördert er ganz bewusst die Identifikation des Lesers mit dem Ausgräber, was die Attraktivität des Berichts ungemein steigert.

Neben monographischen Publikationen zum Stand der Ausgrabungen, ergänzt Schliemann sein Werk durch Veröffentlichungen in Zeitungen und Zeitschriften, wie die bekannte Artikelserie in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung*, der *Times* und der *Wiener Presse*. Aber auch die Abbildung seiner Frau Sophia, die heute als *Stellvertreter* des so genannten Priamos Schatzes funktioniert, wurde ausreichend publiziert. Dabei kamen vor allem populäre Zeitschriften infrage. 1880 zierte ihr Foto sogar das Titelblatt der *Illustrirten Frauen-Zeitung* (vgl. Abb. 8).[203]

Auch posthum ist Schliemann in der Öffentlichkeit vertreten, indem die von ihm begonnene Strategie durch bekannte Fachvertreter fortgesetzt wurde. So publizierte Virchow in der populären Zeitschrift *Die Gartenlaube* in drei Folgen Erinnerungen an Schliemann.[204]

Noch stärker auf den Faktor der Identifikation zielte die Präsentation Schliemanns in Vorträgen ab. Die fehlende Anerkennung in wissenschaftlichen Kreisen und sein selbstbestimmtes Aufsteigertum vor dem Hintergrund der angeblich ungebildeten Familie erleichterten dem Publikum die Übernahme seiner Werte und Ziele (vgl. Abb. 9).

202 Wie etwa Goethes *Italienische Reise:* ders. 1997b (Erstpublikation von 1786).

203 Die Reichweite solcher Zeitschriften im Kaiserreich sollte nicht unterschätzt werden. Allein die Auflagenhöhen reichen nicht aus, den Leserkreis zu bestimmen. Abgesehen von häuslichen Mitlesern sei nochmals an die gewerblichen Lesezirkel und die Lesemappen als Multiplikator hingewiesen: Wilke 2000, 286. Dass sich diese Art von Zeitschriften regelmäßig mit Archäologie beschäftigte, machte Sösemann 2002, 69 am Beispiel Olympias deutlich.

204 Virchow 1891.

Im Gegensatz zu anderen Archäologen wie beispielsweise Curtius, die persönlich und deren Arbeit im Kaiserreich durchaus populär waren, machte Schliemann sich mit dem Publikum ein stückweit gleich. Jeder hätte das von ihm erreichte auch erreichen können. Er war der erste, der durch seine Person eine direkte Verbindung zur Vergangenheit herstellte. Interessanterweise taucht der *Stellvertreter* des Archäologen im Film bis 1930 trotz der gezielten und erfolgreichen Popularisierung durch Schliemann und seine Nachfolger nicht auf. Ein Hinweis auf die Darstellung des Archäologen durch seinen *Stellvertreter* Abenteurer, inklusive Hut und anderen Attributen ist höchstens die Figur des Hiram Bingham und ihre filmische Adaption durch Fritz Lang in *Die Spinnen* (D 1919-1920).[205]

Räume – Begegnungen mit prähistorischer Archäologie jenseits des Films

Der Sammlungsgedanke war zu Beginn in erster Linie vom Selbstzweck des Sammlers getragen. Man schmückte sich mit diversen Objekten, und wenn sie ästhetischen Vorstellungen nicht entsprachen, wie die klassisch antiken Stücke, so waren sie doch zumindest kurios. Ihre genauere Einordnung in kulturelle Systeme und die daraus resultierende Aussagekraft ermöglichte eine Präsentation der prähistorischen Artefakte in sinnvollen für das Publikum rezipierbaren Zusammenhängen.[206] Die Ausstellung der ‚vaterländischen' Geschichte, zuerst in Sammlungen später in Museen, stieß rasch an die Grenzen der Vorstellungskraft des Publikums. Es ist daher nur logisch, dass Ausstellungsmacher mit dem Willen zu einer gewissen Publizität ihrer Arbeit auf die Präsentationsformen in anderen Räumen archäologischer Präsentation blickten, diese zum Teil mit gestalteten und für ihre Zwecke übernahmen. Im Untersuchungszeitraum gab es eine ganze Reihe solcher Räume, deren Funktion aus heutiger Sicht wenig bis gar nicht mehr bekannt ist.

205 Ein ausführliche Darstellung dieses *Stellvertreters* in Form eines Artikel ist durch Sultana Zorpidu in Vorbereitung.
206 Zum Museum: Bennett 1995.

Die Beschäftigung mit ‚vaterländischen Altertümern' und deren Bedeutung in Bezug auf ein traditionsstiftendes und identitätsstiftendes Moment schlägt sich auch in einer Reihe von öffentlichen Spektakeln nieder. Dazu zählen beispielsweise folkloristische Umzüge oder Volks- und Schützenfeste. Es sind keine prähistorischen Lebenswelten oder archäologische Artefakte, die hier im Mittelpunkt stehen. Es werden statt Geschichte vielmehr Geschichten gezeigt, die sich um Themenkomplexe wie die bereits erwähnte Hermannsschlacht ebenso drehen, wie um *Das Kostüm im Laufe der Zeit*.[207]

In den Bereich der Jahrmarktunterhaltung, die ein großes und nicht besonders gebildetes Publikum ansprach, fallen die so genannten pyrotechnischen Schauspiele. Man griff aktuelle politische oder gesellschaftliche Ereignisse auf und inszenierte sie mit Hilfe von Feuerwerkstechnik. Die aufwändige und beeindruckende Technik nährte den spektakulären Charakter der Veranstaltung. In diesem Rahmen wurden auch bedeutende geschichtliche Eckdaten in Szene gesetzt und so selbst zu Spektakeln. Bereits ein Jahr nach

207 Derartige Veranstaltungen sind immer mal wieder auf Film dokumentiert worden, beispielsweise: *Das Kostüm im Laufe der Zeit* (D 1911) Mag.Nr. 16396, *Mode im Wandel der Zeit* (D 1914), Mag.Nr. 16397; *Blumenkorso der Gartenstadt von Mannheim-Waldhof* (D 1925) *mit einem „Heranzug der Hunnen"* Mag.Nr. 3597; *Die Jahrtausendfeier der Rheinlande* (D 1925) Mag.Nr.1256; *Deulig Wochenschau*, versch. Einzelsujets ohne speziellen Titel (D ca. 20er Jahre) Es wird die 700-Jahr-Feier von Alt-Landsberg bei Berlin mit historischem Umzug und Personen in entsprechenden Kostümen dargestellt Mag.Nr. 1217; *Wochenschauaufnahmen aus Bergzabern Pfalz* (D 1912), die ein Sommerfest mit historischem Umzug zeigen Mag.Nr.1434; *Streifzüge durchs bayerische Oberland (Hochland) die 600 Jahrfeier des Marktes Dissen und festlicher Umzug mit Szenen aus der prähistorischen und historischen Vergangenheit des Ortes* Mag.Nr. 8063; *Hermannslauf der Deutschen Turnerjugend mit Anmarsch auf das Denkmal* (D 1925) Mag.Nr. 1080/R3.
Die hier genannten Titel finden sich über die im Karteikartenverzeichnis aufgelisteten Filme, die noch im Bundesarchiv vorhanden sind.
Da es sich um unkommentiertes Abfilmen handelt, werden diese Filme im Rahmen dieser Arbeit nur erwähnt. Mir waren leider nicht alle im Bundesarchiv/Filmarchiv vorhandenen Listen von Filmen zugänglich. Daher kann ich kein abschließendes Urteil über Quantität von Beiträgen mit ‚prähistorischem Bezug' geben. Über echte archäologische Nachrichten lässt sich noch weniger sagen, da die visuellen Berichterstattungsmedien nur mit der Überschrift Wochenschau (Emelka, Deulig oder Ufa, je nach Produzent) und dem jeweiligen Datum versehen sind. Einzelnachrichten werden nicht gelistet. Die angegebenen Magistratsnummern beziehen sich auf das Katalogisierungssystem im Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin. Einsicht in die Kataloge wurde im Februar 2003 genommen.

der ersten Publikation pompeijanischer Funde wurde 1849 in Rom die *Auffindung des Theaters von Herkulanum und die künftige Auferstehung der verschütteten Orte aus der Asche des Vesuv* dargestellt.[208]

Die Rekonstruktion ganzer Szenen aus der prähistorischen Vergangenheit ist besonders im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit von Bedeutung. Das im 19. Jahrhundert beliebte Panorama machte genau das möglich, wenngleich sich die meisten Rekonstruktionen wie schon bei den pyrotechnischen Schauspielen auf Ereignisse aus dem Bereich der Klassischen Antike bezogen.[209] Gemeint sind damit riesige Rundgemälde, die einen Anblick von 360° Grad in gemalter Form festhielten und in großenteils eigens dafür konstruierten Gebäuden (Rotunden) einem schaulustigen Publikum zugänglich machten.[210] Ihre Wirkung war zum einen ihrer Größe aber auch ihrer Detailtreue geschuldet, die eine Illusion der Realität vervollständigten, wie sie später zum Erfolg des Filmes beitragen sollte. Erst letzterer sollte in der Lage sein die menschliche „Sehsucht“[211] nachhaltig zu befriedigen.

Vereinzelt wurden prähistorische Szenen nachgestellt, und das Panorama allgemein trug wesentlich zur Popularisierung von Archäologie bei. Interessanterweise fanden sich Panoramen in den unterschiedlichsten Ausstellungszusammenhängen, was sie zu echten Massenmedien und zum Vorläufer bewegter Bilder machte.[212] Sie fanden sich zunächst als Attraktion auf Jahrmärkten, wo übrigens auch der frühe Film zunächst präsentiert wurde. Im Laufe der Zeit wurden ihre Möglichkeiten für eine originalgetreue und vorstellbare Rekonstruktion erkannt, so dass auch einige Ausstellungsmacher sie in ihre Museen aufnahmen.

208 Vgl. Zintzen 1998, 89ff.
209 Heilmann 2004a, 21-22.
210 Wilke 2000, 308.
211 Wilke 2000, 309.
212 Heilmann 2004a, 22 spricht sogar vom ersten Massenmedium überhaupt. In der Literatur wird allerdings auf die Illustrierten als das ältere Massenmedium verwiesen (Wilke 2000).

Ihren Platz fanden Panoramen zudem auf den Weltausstellungen, die von Anfang an mit progressiven Ausstellungskonzeptionen aufwarteten.

Exkurs: Die ganze Welt ausstellen

Mit der Idee der Weltausstellungen wurde eine Form öffentlicher Präsentation des aktuellen Gewerbes aber auch seiner geschichtlichen Vorläufer etabliert, die bislang in der fachhistorischen Literatur trotz ihres bedeutenden Einflusses auf die damalige Zeit und auf die Vorstellung der Bevölkerung von Vergangenheit noch nicht angemessen gewürdigt wurde.[213] Die erste *Great Exhibition of the Works of Industries of All Nations* fand in London vom 01. Mai bis 15. Oktober 1851 statt und hatte sich zum Ziel gesetzt, die Errungenschaften der modernen Zivilisation voller Stolz an einem Ort zu versammeln. Der betriebene Aufwand, der sich beispielsweise im heute noch legendären Crystal Palace als Bauwerk niederschlug, lässt sich auch für die Ausgestaltung der Ausstellungsräume festhalten. Im Crystal Palace waren insgesamt 14.000 Aussteller aus 25 Ländern sowie zahlreiche Kolonien versammelt. Die Besonderheit der Weltausstellungen lag vor allem darin, dass sie sich zum einen an ein großes Publikum – im Fall der ersten Great Exhibition wurden über 6 Millionen zahlende Besucher gezählt – wandten und zum anderen trotz der zunehmenden Zahl an Kongressen und anderer Veranstaltungen zum Wissensaustausch lange die wirklich einzige internationale Veranstaltung blieb:

> „Ihr Einfluß auf Industrie, Handel, Politik und Kultur ist unbestreitbar, wie überhaupt der Beitrag der ganzen Ausstellungsbewegung zum Weltbild des 19. Jahrhunderts. Und es war die Great Exhibition, die (...) Maßstäbe setzte.“[214]

Nicht selten waren die Besucher von der Masse des Ausgestellten überfordert und so notierte beispielsweise der populäre

213 Einen spannenden Beitrag liefern die Magisterarbeit und der Artikel von Nils Müller-Scheeßel, mit zahlreichen Informationen und Anregungen. Es wäre sicher gewinnbringend, einige der Hinweise eingehender zu verfolgen: vgl. Müller-Scheeßel 1998/99 mit Hinweis auf ältere Literatur.

214 Schröder-Gudehus/Rasmussen 1992.

Zeitgenosse Charles Dickens: „I find I am ‚used up' by the Exhibition. I don't say there is nothing in it: there's too much."[215]

Wenn auch die Ausstellungsmacher zum Teil mit der Präsentation des *menschlichen Schaffens* überfordert waren, fanden sich doch einige unkonventionelle Präsentations- und Rekonstruktionsformen, die von großer Nachhaltigkeit sein sollten. Während zahlreiche museale Präsentationen auf den Weltausstellungen übernommen wurden, gab es auch eine Rückwirkung derselben auf die Museen. So ist die Idee originale historische Wohnbauten in realiter aufzubauen und auszustellen sicher auf den großen Erfolg dieser Ausstellungsvariante bei den Weltausstellungen zurückzuführen, und findet sich vor allem in den zu dieser Zeit entstehenden bis heute populären Freilichtmuseen wieder.[216]

Ursache für die Ausstellung bewahrenswerter Geschichte ist sicher, dass es in der Zeit der Industrialisierung auch in diesem Bereich einschneidende Veränderungen gab und man die Vergangenheit auf diese Weise ein stückweit konservierte. Die Erinnerung an bäuerliches Leben sollte damit genauso aufrecht erhalten werden, wie der Gegensatz zwischen Vergangenheit und Moderne hier betont wurde. Die Ausstellung von 1867 in Paris präsentierte das Thema der *Geschichte der Arbeit* und griff damit ebenfalls den Gegensatz von Vergangenheit und Moderne auf. Den Beginn der Geschichte der Arbeit definierten die Ausstellungsmacher mit der Steinzeit, weshalb die Präsentation mit Artefakten dieser Periode eingeleitet wurde. Im Prinzip war diese Geschichte der Arbeit eher eine (frankreichzentrierte) Geschichte der Zivilisation und des Fortschritts. Denn neben den Wohnverhältnissen waren es die Arbeitsverhältnisse und -bedingungen, die sich in der Zeit der Industrialisierung ganz wesentlich veränderten und daher von den Ausstellungsmachern als relevant aufgegriffen und präsentiert wurden.

Auch diese Ausstellung wirkte auf die deutschen Museen zurück. Rekonstruktionen finden sich rund 70 Jahre später in Filmen als

215 Zit. nach Bosbach/Davis 2002, 212.
216 Vgl. Schöbel 2007.

Kulisse wieder (vgl. hierzu die *Pfahlbaufilme* Abschnitt 6.2.1 - 6.2.3.).

„Wie es bei solchen auf das breitere Publikum berechneten Werken zu gehen pflegt, sie werden von Außenstehenden ernst genommen und von kritischen Geistern verworfen.“[217] In diesem Zitat Kossacks drückt sich, möglicherweise das Selbstbild des Autors, aber auch das Verhältnis zwischen Archäologie und Öffentlichkeit recht deutlich aus. Doch für die Zeit um 1900 gilt das nur eingeschränkt. Es lässt sich zwar durch die zunehmende Differenzierung des Faches auch eine kritischere Haltung zur Popularisierung der Archäologie im allgemeinen feststellen. Dennoch ist die Kluft zwischen Archäologie und Öffentlichkeit längst nicht so ausgeprägt wie heutzutage. Prominente Forscher scheuten sich nicht, in populären Magazinen zu veröffentlichen oder ihre neuesten Grabungserkenntnisse im Rahmen von Massenvorträgen zu präsentieren. Dabei zeigt sich, dass die öffentliche Altertumswissenschaft von zwei generellen Themen – dem Ereignis an sich sowie der ethnischen Deutung des Funde – geprägt ist, die zu *Stellvertretern der Archäologie* mutieren. Geprägt durch der Ereignischarakter der Grabung, sind es vor allem diese Ergebnisse, die im Rahmen von Zeitschriftenartikel oder Vorträgen vorgestellt werden. Dieser Ereignischarakter archäologischer Entdeckungen qualifiziert sie laut Zintzen 1998, 146 besonders für diese (tages-)publizistische Verwertung. Zeitschriften sind überdies als Vermittler zwischen Wissenschaft und Publikum auch Indikatoren für das Interesse an bestimmten Themen (vgl. Abschnitt 6.3.5.; 7.3.4.; 8.4.3. zur öffentlichen Wahrnehmung und Diskussion bestimmter Filme).[218]

Bei den anderen vorgestellten Medien, wie der Literatur und Historienmalerei, fällt besonders auf, dass nur Teilbereiche der Prähistorischen Archäologie öffentlich thematisiert werden. Dazu zählen prominente ‚Völker‘ wie Germanen und Kelten. Als Gründe dafür mag das Bedürfnis nach ‚Ansprechbarkeit‘ von Vergangenheit und ihrer personalen Vertreter gelten. Die Vergangenheit wird so

217 Kossack 1999, 20.
218 Cartier 2000, 115.

vom Fremden zum Eigenen gemacht. Diese *Überlieferungsselektion* hat aber eine kadrierte[219] Sicht auf die Prähistorische wie die anderen Archäologien zur Folge. Die Ausdifferenzierung der einzelnen Fächer – ein wesentlicher Punkt im Selbstverständnis der Prähistorischen Archäologie – wird sozusagen von außen nur in Ausschnitten wahrgenommen. Das öffentliche Verständnis der Archäologie ist das von einer allgemeinen Altertumskunde, wobei konstatiert werden muss, dass der Klassischen Archäologie mehr kunsthistorische Methoden zugesprochen werden, wobei die Prähistorische Archäologie ihre Erkenntnisse in Form von Grabungen gewinnt.

Aus der Form des Reiseberichts wurden Motive wie die Erotik, Abenteuer und Spannung entnommen und auf archäologische Themen appliziert. Zudem wurden frühe Reise- bzw. ethnographische Berichte herangezogen, um archäologischen Funden einen Deutungsrahmen zu geben. Die Motive von erotischer Exotik, Abenteuer und Spannung werden im Medium Film mit bestimmten Bildattributen versehen und durch stetige Wiederholung zu Stereotypen, deren Ursprung wie gesehen in älteren Bild- aber auch Schriftmedien zu finden ist.[220]

Die Selbstbeteiligung der Archäologen an der Vermarktung des Faches ist vor allem an Medien wie Zeitschriften und Vorträgen ablesbar. Beispielhaft wurde hier Heinrich Schliemann als Promoter aber auch Schöpfer einer öffentlichen Archäologie angeführt, die sich vor allem in seiner dauerhaften Wirkungsabsicht niederschlägt. Der Archäologe selbst wird zum Bindeglied zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

219 Der Begriff der Kadrage ist ein filmwissenschaftlicher Begriff, der die Platzierung von Gegenständen und Personen innerhalb eines Rahmens beschreibt, der identisch mit der Leinwand ist; oder auch die Wahl des Bildausschnittes einer Szene, bei der man die Platzierung nicht selbst bestimmen kann. Das Bildfeld, das vom Bildformat eingeschlossen ist, heißt Kader, der Rahmen des Bildausschnitts Kadrierung. Die Begriffe werden häufig synonym verwendet; Vergleiche hierzu Hickethier 1996, 49.

220 Vgl. hierzu ausführlich bei der jeweiligen Filmdiskussion. Hier soll ebenfalls auf die Veränderung der mit bestimmten Bildern verbundener Attribute hingewiesen werden.

Meist stand das Präsentierte in enger Verbindung mit aktuellen Grabungen oder Debatten, wie beispielsweise der Virchow/Haeckel Disput.[221] Damit erhält Prähistorische Archäologie nicht nur aktuellen, sondern vor allem spektakulären Charakter. Dieser Eindruck wurde auch durch die Präsentation archäologischer Fakten im Rahmen von Jahrmärkten – also in Form eines Panoramas –, sehr speziellen populistischen Ausstellungskonzeptionen wie den Weltausstellungen, festlichen Umzügen, die sich bestimmten Themenschwerpunkten widmeten und spektakulären pyrotechnischen Spektakeln verstärkt.

In der Zeit des Umbruchs vom 19. zum 20. Jahrhundert fällt besonders auf, dass es noch nicht die gleichen Berührungsängste mit einer ungebildeten Öffentlichkeit wie heute gab. Ausschlaggebend war in diesem Rahmen sicher die *Herkunft* der Prähistorischen Archäologie aus dem Laien- und Sammlertum, die sich erst in dieser Periode professionalisierte. Dennoch waren es auch bekanntere Fachvertreter, die für sich selbst einen hohen Anspruch an Wissenschaftlichkeit reklamieren, die Funde und Fakten bewusst im Rahmen verschiedener öffentlicher Räume diskutieren und vorstellen und damit eine Trivialisierung ihrer Ergebnisse in Kauf nehmen oder durch ausschnitthafte Präsentation sogar eigens befördern.

Das Thema der Abgrenzung spielt in diesem öffentlichen Rahmen, der eben am Fremdbild der Prähistorischen Archäologie maßgeblich beteiligt ist, wiederum eine Rolle. Man entlässt die Darstellung des Faches nur ungern in fremde Hände. Die Möglichkeit der Selbstdarstellung beinhaltet auch die Option der Prägung eines Fremdbildes, indem beispielsweise die autarken Methoden wie Grabung, entsprechend hervorgehoben werden. Der eigene Anteil an der Popularisierung des Faches durch Archäologen selbst wird besonders in der Literatur, insbesondere in Zeitschriftenpublikationen, an der Beteiligung am Vortragswesen

221 Dabei ging es um die Anerkennung des Alters der auf Java durch Dubois gemachten Funde des Pithecanthropus. Virchow lehnte ihr geschätztes Alter auf einer Tagung in Leiden ab und klassifiziert die Funde als Fälschungen: Kühn 1976, 115-116; Andree 1976, 162-164, Cartier 2000, 100.

und damit einhergehend an der aktiven Teilnahme an diversen Veranstaltungen von wissenschaftlichen Gesellschaften deutlich. Der museale Kontext ist ein indigener, den Archäologen zur Präsentation ihrer Ergebnisse und Artefakte vorbehaltener, Raum, der im Rahmen der Weltausstellungen – hier wiederum unter Beteiligung der Fachwissenschaftler – sozusagen um einen Appendix ergänzt wurde.

In der Folge der Selbstdarstellung spielen grundlegende Fragen der Prähistorischen Archäologie an sich selbst, ihren Untersuchungsgegenstand oder ihre Methoden in der öffentlichen Präsentation keine bzw. eine sehr untergeordnete Rolle. Das öffentliche Interesse am Fach nahm nun auch schon zu einer Zeit zu, in der die Wissenschaft selbst kaum standfest ausgeprägt war und noch keinen eigenen Ort in den Universitäten gefunden hatte, sondern vielmehr auf der Suche nach eigenen Wegen und Motiven war. Es war daher nur konsequent, die Bedürfnisse der Allgemeinheit zu bedienen und die Fragestellungen entsprechend anzupassen, sowohl in dem was öffentlich dargestellt wurde als auch intern indem spezielle Themen vorrangig untersucht wurden.

Die vorherigen Ausführungen haben bereits gezeigt, dass man von einer Plurimedialität ausgehen muss, also von einer gegenseitigen Beeinflussung und der Gleichzeitigkeit sowie Gleichwertigkeit verschiedener Medien (die Archäologie präsentieren) im 19. und 20. Jahrhundert. So wurden bestimmte Bilder und Motive der Vergangenheit bereits durch Malerei geprägt, und sind damit älter als das Fach selbst. Im Rahmen der Filmbesprechungen soll diese Interaktion anhand von Beispielen eingehender belegt werden, sowie deren Folgen – in Form von Stereotypen und Spannungsfeldern, sowie ihre Wirkung auf Fachentwicklung und Popularisierung – dargelegt werden.

Teil 1I

Im Fokus: Die Filme

3. Forschungsgeschichte Archäologie und Film

Das Interesse der Wissenschaft an der Verbindung von Archäologie und Film schlägt sich seit Mitte der 1970er Jahre in einer stetig größer werdenden Zahl an Publikationen nieder.[222]

Als erster stellte John Cary 1974 eine Reihe entsprechender Filme in *Spectacular. The Story of Epic Film* vor. Gefolgt wurde diese Publikation von weiteren kursorischen Zusammenstellungen, häufig mit reichem Bildmaterial versehen. Erst vier Jahre nach Cary legte der Altphilologe Jon Solomon eine erste umfangreiche Betrachtung des Genres Antikfilm vor, die zugleich die erste Bearbeitung des Themas aus Sicht der Altertumswissenschaften darstellt. Derek Elleys *The Epic Film. Myth and History* von 1984 greift viele Aspekte Solomons auf und führt diese weiter aus. Während eine zunehmende Anzahl von Veröffentlichungen zum Thema Antikfilm folgt, werden die Betrachtungen nun spezifischer. Eine erste Dissertation zu dem Thema legte Nadine Siarri 1987 vor, die auf Microfiche publiziert wurde. Der Schwerpunkt der Arbeit *L'antiquité latine au cinéma* liegt auf der Darstellung des antiken Roms. Die Autorin erarbeitet hier nicht nur den Bezug zur „historischen Wahrheit", sondern untersucht auch zeitgenössische Einflüsse und Figurenkonstellationen. Seit 1988 widmet sich der Historiker Claude Aziza in diversen Artikeln den verschiedenen Aspekten des Antikfilms.

Seit Mitte der 90er Jahre hat sich die Zahl der Veröffentlichungen zum Thema enorm vergrößert. Die Archäologin Ruth Lindner verfasst seit 1999 regelmäßig Artikel zu Filmthemen, wobei sie einen Schwerpunkt auf die Einflussnahme von Zeitgeist (in Form von Politik) auf die Darstellung von Archäologie im Film legt. Zudem bezieht sie andere Medien in ihre Filmanalysen mit ein.

222 Alle hier genannten Publikationen finden sich in der Literaturliste dieser Arbeit, weshalb auf einzelne Fußnoten zu jedem Werk verzichtet wird. Einen aktuellen Überblick über die Literatur zu Antike und Film liefert 2006 und 2007 Alexander Juraske, der im Rahmen seines Dissertationsprojektes zu *Die römische Republik im Historienfilm* an der Universität Wien systematisch Literaturzitate zum Thema zusammengestellt hat.

Eine erste Anthologie zum Thema, die sich auch mit Antike im Film befasst, erschien 1997: *Visions of the East, Orientalism in Film* von Matthew Bernstein und Gaylyn Studlar. Im gleichen Jahr wurde erstmals das Archäologie-Film-Kunst Festival Cinarchea in Kiel veranstaltet. Unter der Herausgeberschaft des Festivalleiters Kurt Denzer liegen inzwischen mehrere Textbände zu einschlägigen Aspekten von Archäologie und Film vor.

Die Beschäftigung mit der Frühzeit des Films und seiner Darstellung von Archäologie fand in der Wissenschaft bislang kaum statt. Wird sie thematisiert, so liegt ein Schwerpunkt der Betrachtung auf den so genannten ‚Monumentalfilmen'. Andere Genre wie etwa Dokumentationen, Spielfilme jenseits des Monumentalen oder Komödien fanden nur am Rand Berücksichtigung in den Untersuchungen.

Einen wesentlichen Beitrag zum Gegenstand *früher Archäologiefilm* leistete Maria Wyke mit *Projecting the Past*, die sich trotz des allgemeiner angelegten Themas auch frühen Kleopatra-Verfilmungen widmet. Irmbert Schenk verfasste 2001 einen fundierten Artikel zu italienischen Monumentalstummfilmen, der vor allem politische Gesichtspunkte der Entstehung des Genre berücksichtigt, und dessen Betrachtung sich schwerpunktmäßig auf die Jahre bis 1914 richtet.

Der erste und bislang einzige Kolloquiumsband, der sich ausschließlich Monumentalstummfilmen widmet, ist *Imaginierte Antike* aus dem Jahr 2002. Der Band wurde von den beiden Filmwissenschaftlern Ines Loaker und Armin Steiner herausgegeben. Die Autoren des Bandes sind neben Filmwissenschaftlern auch Germanisten und Archäologen.

Das Genre der ‚archäologischen' Dokumentation fand bislang lediglich in seiner besonderen Ausprägung des Propagandafilms wie er im Dritten Reich hergestellt wurde, im wissenschaftlichen Diskurs Berücksichtigung. Der Altorientalist Tom Stern und der Filmwissenschaftler Thomas Tode widmen sich seit 1997 häufig gemeinsam einschlägigen Produktionen. Im Rahmen ihrer Artikel verweisen sie auch auf ältere Vorbilder, die jedoch nur kursorisch

behandelt werden. Ein Zufallsfund[223] ist der Artikel von Thomas Zotz, der sich mit der filmischen Tätigkeit seines Vaters und deren propagandistischer Verwertung im Dritten Reich auseinandersetzt, aber keine wissenschaftliche Analyse enthält. In Bezug auf die Entstehung der Produktion, die auch Grabungsaufnahmen zeigt, ist der Betrag durchaus aufschlussreich.

Das Gros der Literatur beschäftigt sich zwar wenig mit der Frühzeit des archäologischen Films, aber bisweilen sind dem Zeitraum – wie bei den nachfolgend genannten – kurze Absätze gewidmet. Einen versierten Überblick über die Geschichte des archäologischen Films liefert die Historikerin Anja Wieber in Eiglers *Bewegte Antike* von 2002: *Auf Sandalen durch die Jahrtausende – eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“*. Der Artikel findet sich in gekürzter Fassung in Band XIII des *Neuen Pauly zur* Rezeptions-*und Wissenschaftsgeschichte der Klassischen Antike*. Erst 2007 erschien eine erneute Überarbeitung des dieser Übersicht in dem Sammelband *Antike und Mittelalter im Film* von Meier/Slanicka. In diesem Band findet sich auch der einzige Artikel zu einem in dieser Arbeit behandelten Filme: *Germanische Helden und deutsche Patrioten. Nationalismus und Geschlecht im Stummfilm Die Hermannsschlacht* (1922/23) von der Historikerin Wiebke Kolbe.

Älter und von zwei Filmwissenschaftlern verfasst, ist der Artikel in Fischers Filmgeschichte Bd. 1, der sich allerdings wiederum ausschließlich den Monumentalspielfilmen widmet. Indiz für die große Aufmerksamkeit, die derartige Produktionen schon früh erfuhren, ist beispielsweise auch die kritische Auseinandersetzung mit dem Motiv des Römers im Film durch bekannte Theoretiker wie Roland Barthes und Siegfried Kracauer. Von Seiten der Filmwissenschaften wurden einschlägige Produktionen immer wieder behandelt. So finden sich beispielsweise bei Georg Seesslen zahlreiche Analysen in seinen immer größer werdenden Oeuvre zu

223 Einige der in dieser Arbeit zitierten Publikationen zum Thema Archäologie und Film beruhen, da die Arbeiten weit verstreut vorliegen, auf Zufallsfunden oder hilfreichen Hinweisen durch Kollegen. An dieser Stelle möchte ich mich für die Unterstützung unter anderem von Herbert Birett, Erwin Keefer, Gunter Schöbel, Ute Klawitter, Regina Heilmann und Tom Stern besonders bedanken.

den Genres des Films. Insbesondere seine Betrachtungen zum Abenteuerfilm sind aufschlussreich, da sie ganz explizit auch die Darstellung von Vergangenheit in die Analyse einbeziehen.

Neben zahlreichen weiteren Publikationen zum Thema ist vor allem die 2005 erschienene Dissertation der Ägyptologin Diana Wenzel *Kleopatra im Film – Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur* zu erwähnen, die Kleopatra Figuren im Film – darunter auch der Stummfilmzeit – untersuchte. Ihr Schwerpunkt gilt dabei der Motivwahl und der zeitgenössischen Bedingungen für die Entstehung der Motive.

Der Darstellung von Babylon im Film ist die Dissertation von Regina Heilmann gewidmet, die im Rahmen ihrer Analyse der Filme auch die Implikationen anderer Medien in die Art der Darstellung einbezieht.[224]

Neben den Publikationen, die sich spezifisch mit Film auseinandersetzen, ist auch der ‚Seitenblick' auf Veröffentlichungen zu anderen Mediendarstellungen unerlässlich. So setzt sich Bernhard Kempen in seiner 1994 erschienenen Dissertation mit dem Titel *Abenteuer in Gondwanaland und Neandertal* mit prähistorischen Motiven in Literatur und Film auseinander. Der Schwerpunkt des Literaturwissenschaftlers liegt dabei deutlich auf den literarischen Motiven, die er in Ausschnitten zu ihrer Umsetzung im Film in Beziehung setzt. Dabei galten ihm insbesondere frühe ‚Dinofilme' als Materialgrundlage, die in dieser Arbeit nur kurz behandelt werden. Seine Hinweise auf die Stummfilmkomödien der 20er Jahre (vgl. Kap. 8) machen deutlich, dass dem Verfasser das Filmmaterial nicht zugänglich war. Zusammen mit Thomas Deist veröffentlichte er 1999 das *Dinosaurier Filmbuch,* das vor allem als Katalogwerk sehr informativ ist. Die Dissertation von Ulf Ickerodt von 2004 wurde ebenfalls wegen ihres außerordentlich umfangreichen Katalogs herangezogen, der auch viele Filme der Frühzeit auflistet.

224 Die bislang unpublizierte Arbeit wurde mir von der Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Daneben ist vor allem das Verhältnis von Archäologie und Öffentlichkeit von Bedeutung, wobei die in den letzten Jahren signifikant ansteigende Publikationszahl ein deutlicher Hinweis auf das auch hier zunehmende Interesse am Thema ist. Die Beschäftigung mit dem Thema ist allerdings noch recht punktuell, so dass viele Autoren zwar einzelne Gesichtspunkte beleuchten und aber nur wenige einen Überblick liefern. Allerdings mit zwei Ausnahmen von besonderer Qualität: Mit der Darstellung von Archäologie und Öffentlichkeit hat sich vor allem die Literaturwissenschaftlerin Christiane Zintzen in ihrer bemerkenswerten Arbeit *Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert* befasst. Die Verfasserin richtete ihren Blick dabei in erster Linie auf die öffentliche Darstellung von Archäologie. Hier findet sich auch erstmals der Gedanke einer möglichen Rückwirkung der Rezeption des Faches auf das Fach selbst. In *Down from Olympus* befasste sich die Autorin Suzanne L. Marchand mit dem Phänomen des Philhellenismus im 19. Jahrhundert und den Implikationen von Seiten der Klassischen Archäologie und Philologie.

Der kurze Überblick über die Fachliteratur zeigt deutlich, dass die Frühzeit des Films bislang in der Beschäftigung mit dem Thema Archäologie und Film kaum eine Rolle gespielt hat. Sofern die Stummfilmzeit in die Untersuchungen mit einbezogen wurde, handelte es sich vor allem um so genannte Monumentalfilme, andere Genres fanden kaum Berücksichtigung. Während Themen aus der Ägyptologie und der Altorientalistik neben solchen aus der Klassischen Antike durchaus vertreten waren, fand die Darstellung der Prähistorischen Archäologie bislang so gut wie keine Berücksichtigung. Das liegt vor allem an der schlechten Quellenlage und an der quantitativen Unterrepräsentanz der Prähistorischen Archäologie im Film überhaupt.

4. Das Material – die Quellen

Der gewählte Untersuchungszeitraum von 1895 bis 1930 stellt eine Herausforderung in Bezug auf die zur Verfügung stehenden Quellen zu Archäologie und Film dar.

Zunächst galt es, sich einen Überblick über die kulturellen Rahmenbedingungen zu verschaffen, unter denen die Prähistorischen Archäologie in Deutschland während dieser Zeit agierte. Von besonderem Interesse waren – neben den oben bereits genannten spezifischen Publikationen – diverse Diskussionen in den Fachpublikationen zum Thema Visualisierung von Geschichte, Darstellbarkeit von Vergangenem und zur Positionierung des Archäologen selbst.[225]

Primäre Materialgrundlage der vorliegenden Arbeit sind jedoch die Filme der Zeit zwischen 1895-1930. Man muss davon ausgehen, dass lediglich 10 Prozent der damaligen Produktionen noch vorhanden sind, die meisten davon in Fragmenten.[226] Es ist vor allem das Material, das die Vergänglichkeit der Filme erhöhte. ‚Lavendelfilm' – das Standardmaterial dieser Zeit – ist äußerst leicht entflammbar. Daher sind die meisten Filme während der Weltkriege zerstört worden. Weitere Faktoren, die zum Verlust der meisten Filme führten, waren neben der Teilung Deutschlands und damit der Verteilung der Bestände auf die unterschiedlichsten Archive[227], die fehlenden finanziellen Mittel zur Erhaltung der Filme durch angemessene Restaurierung.

Im Rahmen der Vorarbeiten zu dieser Arbeit wurden rund 425 Filmtitel und ihre Produktionsdaten für den Zeitraum von 1895-

225 Maßgebliche und wichtige Publikationen zum Thema sind immer noch: Rother 1991; Stettner 1989; Sorlin 1980; Landy 2001.

226 Quelle <http://www.bundesarchiv.de/aktuelles/aus_dem_archiv/galerie/00187/index.html> (17.01.2008): Im Rahmen des Mottos für das Jahr 2007 „Lost Films" wird im Tätigkeitsbericht des Archivs darauf hingewiesen, dass von fast 700 produzierten Filmen im Jahr 1913 nur 60 im Bundesarchiv noch vorhanden sind.

227 Diese Umverteilung führte häufig zu Verlust der Produktionen bzw. dazu, dass nicht mehr bekannt ist, wohin die Filme gebracht wurden. So wurde beispielsweise der in Kapitel 7 besprochene Film *Die Hermannsschlacht* erst kürzlich im Filmarchiv von Krasnogorsk, Russland wiederentdeckt.

1930 in einer Filmografie erfasst – von denen der Anteil mit den 10er Jahren zunimmt und die Produktionen aus den 20er Jahren den größten Anteil ausmachen – in denen Archäologie als Kulisse oder Sujet fungiert.[228] Ein Großteil dieser Produktionen gehört jedoch in den Bereich Antikefilm und wird im Rahmen dieser Arbeit kursorisch in Kapitel 5 behandelt. Rund 70 Produktionen erlauben aufgrund von Titel, Plotsynopse oder Produktionsdaten eine Zuordnung zum Thema ‚Prähistorische Archäologie', dazu zählen nur im Ausnahmefall Nachrichtensequenzen, die im Rahmen von Wochenschauen als Vorfilm gezeigt wurden. Leider ist von den genannten Filmen nur ein Bruchteil erhalten. Sie werden im zweiten Teil der Arbeit eingehend vorgestellt.

Ausgangspunkt der Filmrecherche waren die im Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin aufbewahrten Filme. Das dort vorhandene Material liefert einen ersten Überblick. Problematisch ist die unzureichende Archivierung der Filme, so dass nicht sichergestellt werden kann, ob alle Produktionen in den zugänglichen Listen verzeichnet sind. Es wurden ebenfalls die Bestände der Filmmuseen in Frankfurt, Berlin und München gesichtet, sowie die vom Haus des Dokumentarfilms Stuttgart zugängliche Datenbank von nahezu 5000 Dokumentarfilmen des Untersuchungszeitraums abgefragt. Letztere ist das Ergebnis eines jüngst abgeschlossenen Projekts zur Geschichte des Dokumentarfilms, in dessen Rahmen im Oktober 2005 der erste Band zum Film der Weimarer Zeit vorgelegt wurde. Zuverlässige Quelle aller in Deutschland projizierter Filme sind die zeitgenössischen Zensurkarten, die in den Polizeiarchiven lagern. 1984 publizierte Herbert Birett eine komplette Liste aller in Deutschland gezeigter Filme bis einschließlich 1911. Der zweite

228 Vgl. zur Unmöglichkeit einer Definition Wenzel 2005, 17-19. Die hier behandelten Filme fallen weder unter ein spezifisches Genre, noch weisen sie andere verbindende Elemente auf, als dass sie alle ein prähistorisches Thema behandeln oder eine prähistorische Kulisse wählen, oder die Arbeit prähistorischer Archäologen definieren. Zur Erinnerung: Nur in Deutschland gelaufene Filme wurden berücksichtigt, da nur diese Rückschlüsse auf ihre öffentliche Wirkung im Land und auf die Fachentwicklung der Prähistorischen Archäologie zulassen. Filme, deren Thema vordergründig ‚Dinosaurier' sind, fallen in den Bereich der Science Fiction und werden nur am Rand thematisiert (vgl. Abschnitt 8.5.4.).

Band, der alle Produktionen bis einschließlich 1930 umfassen soll, ist in Vorbereitung[229]. Da die Zensurkarten häufig nur Titel und nicht Inhalt des Films umfassen, waren weitere Recherchen zu Inhalten der Produktionen notwendig. So konnten zusätzlich Filme berücksichtigt werden, deren Titel nicht auf archäologische Themen schließen lassen.[230]

Bei der Internetrecherche wurde vornehmlich auf die Internet Movie Database (www.imdb.com) zurückgegriffen, die umfangreichste aller Filmdatenbanken im Netz. Weniger umfangreich ist der All Movie Guide (www.allmovie.com), über den aber ausführlichere Quellennachweise und Informationen über den Erhaltungszustand der Filme erfahrbar sind. Weiter wurden Webseiten berücksichtigt, die sich speziell mit der Frühgeschichte des Films beschäftigen und zu spezifischen Themen Filmlisten führen, die systematisch für die Jahre 1895-1930 durchgesehen wurden.[231]

Ziel der Arbeit war keinesfalls die vollständige Dokumentation aller Archäologiefilme, die im Untersuchungszeitraum in Deutschland gelaufen sind. Es ging vielmehr darum, anhand aussagekräftiger und wirkungsmächtiger Beispiele die öffentliche Wirkung der Filme, ihre Rückwirkung auf die Prähistorische Archäologie, die Mitwirkung derselben sowie ihre Prägung von Motiven und *Stellvertretern* zu zeigen. Eine solche Mitwirkung von Seiten der Prähistorischen Archäologie kann nur festgestellt werden, wenn auch die archäologischen zeitgenössischen Fachpublikationen mit in die Betrachtung einbezogen werden. Daher wurde die Materialgrundlage durch systematische Sichtung aller zeitgenössischen Zeitschriften wie *Prähistorische Zeitschrift*,

229 Die Filmliste zum zweiten Band wurde mir von Herbert Birett freundlicherweise zugänglich gemacht.

230 Hilfreich waren in diesem Zusammenhang auch die kenntnisreichen Hinweise von Thomas Tode (Hamburg) und Tom Stern (Essen), die mir ihre zahlreichen Publikationen sowie einiges Videomaterial zur Verfügung stellten, wofür ich mich an dieser Stelle nochmals herzlich bedanken möchte.

231 www.deutsches-filminstitut.de, www.filmportal.de, www.beepworld.de/members78/stummfilm-fan/index.htm, www.latrobe.edu.au/screeningthepast, www.silentladies.com, www.precinemahistory.net, www.silentera.com, www.earlycinema.com, www.csse.monash.edu.au/%7Epringle/silent.

Mannus oder der *Berichte der Römisch-Germanischen Kommission* usw. im Veröffentlichungszeitraum bis einschließlich 1930 ergänzt.

Die ausgewählten Filme sind nach Themenkomplexen zusammengestellt. Die jeweiligen Einzelbesprechungen werden um weitere zeitgenössische Filmbeispiele ergänzt, die aber nicht ausführlich besprochen werden. Eine rein chronologische Ordnung der Filme ist im Rahmen der vorliegenden Betrachtung nicht sinnvoll, da der Schwerpunkt der erhaltenen Beispiele aus den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts stammt. Gesellschaftliche Prozesse der Zeit werden, sofern sie eine Rolle spielen, in der Auswertung berücksichtigt.

Die Filme, die in Einzelbesprechungen vorgestellt werden und besonders aussagekräftig für die Fragestellung dieser Arbeit sind, erfüllen bestimmte Voraussetzungen: Zunächst sollte die Existenz des Filmes oder wesentlicher Teile gewährleistet sein. Außerdem sind solche Filme besonders geeignet, die auf entsprechende öffentliche Resonanz gestoßen sind, wie sie sich beispielsweise in Form von Filmkritiken und Besprechungen in bekannten Publikationsorganen niederschlägt. Nur kurze Erwähnung finden archäologische Nachrichten, wie sie die Wochenschauen produzierten. Nach Sichtung des noch vorhandenen und relevanten Filmmaterials der Zeit, wurden aussagekräftige Produktionen für die detaillierte Einzelauswertung ausgewählt. Diese Filme umfassen ein Spektrum an Themen, das im Rahmen der öffentlichen Präsentation von Prähistorischer Archäologie besonders nachhaltig an der Produktion von *Stellvertretern* beteiligt ist. Die Filmografie umfasst rund 70 Filme; von den meisten existiert leider keine Kopie mehr.

Als Sekundärquellen werden zeitgenössische Filmbesprechungen und Literatur zur Produktionsgeschichte der Filme hinzugezogen. Beispielhaft sei hier das Magazin *Der Kinematograph* genannt, das erstmals am 6. Januar 1907 erschien und mit dem Untertitel *Erste Fachzeitschrift für die gesamte Licht-Bild Kunst* für sich warb. Der seit 1919 sogar täglich erschienene *Film-Kurier* wird ebenfalls berücksichtigt. Sofern zugänglich wurde auch auf Drehbücher,

Kritiken, Plakate, Filmstills, screen shots, Programmhefte und Broschüren zurückgegriffen. Interessanterweise war in einem Fall sogar der Kommentar der am Film beteiligten Fachwissenschaftler verfügbar. Sofern relevant für die Arbeit wurde das gesamte Oeuvre des Regisseurs berücksichtigt und in die Analyse einbezogen. Die Wahl der Schauspieler ist für die vorliegende Betrachtung nicht relevant. Ebenso wurden technische Aspekte, Stil, Schnitt oder Filmmusik (sofern bekannt) nur in Ausnahmefällen berücksichtigt, da diese Gesichtspunkte zwar aus filmhistorischer Sicht bedeutend sind, aus wissenschaftshistorisch-archäologischer Sicht aber nur in Einzelfällen.

Die erhaltenen und zugänglichen Produktionen aus dem Zeitraum bis 1930, die sich mit Prähistorischer Archäologie beschäftigen oder eine prähistorische Kulisse wählen, erlauben eine inhaltliche Gruppierung des Materials. Danach wurden drei Themenschwerpunkte ausgemacht und bilden im folgenden die Ordnung für den zweiten Teil der Arbeit (vgl. Vorspann). Die ausgewählten Filmbeispiele, die drei Hauptgruppen[232] zugeordnet sind, werden nach bestimmten Kriterien untersucht und vorgestellt.[233]

Archäologischer Ausgangspunkt und gesellschaftlicher Hintergrund

Der vorzustellende Themenkomplex der Filme soll zunächst in einen fachgeschichtlichen Hintergrund eingeordnet werden. In diesem Zusammenhang ist es nicht von Bedeutung, ob archäologische Fakten in korrekter Art und Weise präsentiert werden, sondern es wird die Frage nach der öffentlichen Relevanz und Wirkung des Themas verfolgt. Gleichzeitig lässt sich anhand dieses Kriteriums die Mitwirkung von Fachwissenschaftlern an der

232 Vgl. auch die folgenden Kapitel für Art und Grund dieser Gruppeneinteilung.

233 Hier werden nur die Kernkriterien und deren Inhalt rekapituliert. Bestimmte Untersuchungsgesichtspunkte wurden für jeden Film durchgeführt, um die Vergleichbarkeit des Materials zu gewährleisten. Darüber hinaus gibt es natürlich auch Kriterien, die spezifisch für den jeweiligen Themenkomplex sind und nur dort als Unterkapitel auftauchen. Diese werden hier nicht vorgestellt.

Popularisierung ihrer Ergebnisse aufzeigen und erlaubt einen weiteren Blick auf das ‚Selbstbild' der Prähistorischen Archäologie.

Um diese Relevanz in ihren zeitgeschichtlichen Kontext einzuordnen, wird auch der gesellschaftliche, politische Hintergrund der Zeit beleuchtet, wie etwa die Bedeutung der Evolutionstheorie. Diese Kategorie wird den jeweiligen thematischen Gruppen vorangestellt und nicht jedem auszuwertenden Film.

Materieller Niederschlag

Im Rahmen dieses Kriteriums wird untersucht, inwiefern sich die Ergebnisse der Prähistorischen Archäologie in der Alltagskultur der Zeit niederschlugen.

Im Fokus

Die Kategorie *Im Fokus* dient der detaillierten Filmanalyse. Dazu zählen auch Vorbemerkungen zum Film, in denen die Eckdaten der Entstehung des Filmes vorgestellt werden. Besondere Umstände der Produktion werden hier ebenso vermerkt, wie Informationen zu den Regisseuren. Im Zentrum steht jedoch die detaillierte Filmbeschreibung anhand der Handlung. Diese Beschreibung wurde als Fließtext verfasst; bei *Die Hermannsschlacht* und *The Three Ages* tabellarisch, da aufgrund der Länge der Filme die Lesbarkeit so erhöht wird. Das Set Design, Ausstattung und Kostüme werden in einem Unterkapitel gesondert beschrieben. Die Auswertung findet sich unter Inspiration und Quellen.

Rezeption und Wirkung

In dieser Kategorie werden die Auswirkungen vorgestellt, die das Filmmaterial auf andere Filmproduktionen hatte.

Öffentliche Wahrnehmung

Zeitgenössische Kritiken sowie Vorführdaten geben Aufschluss über die öffentliche Resonanz auf die Darstellung von Prähistorie im Film. Diese Kategorie erlaubt es, das in der Öffentlichkeit durch die

Filme entworfene Bild des jeweiligen archäologischen Themas zu analysieren. Hier wird ebenfalls die Wirkung von öffentlicher Darstellung auf Archäologiegenese sowie die Mitwirkung von Seiten der Archäologie an öffentlicher Darstellung fassbar.

Inspirationen für Motive und Stellvertreter der Archäologie im Film

Mit der Analyse der Inspirationen der Motive und *Stellvertreter* wurden Vorläufer in anderen Medien aufgespürt, die die Regisseure, Kostümbildner oder andere am Film beteiligte Personen angeregt haben. Anhand dieses Kriteriums können einerseits die Interventionen des Regisseurs aber auch die Mitwirkung von Fachwissenschaftlern, in direkter oder indirekter Weise aufgezeigt werden.

Fazit: Bilder und Botschaften

Abschließend werden die Motive und *Stellvertreter* von Archäologie, wie sie im analysierten Themenkomplex fassbar wurden, zusammenfassend vorgestellt. Hier wird auch ein Blick auf die Kontinuität visueller Stereotype geworfen, auf die Möglichkeit ihrer filmspezifischen Umsetzung sowie auf die mit den gleichbleibenden Bildern einhergehenden wechselnden Botschaften. Erst die Verbindung statischer visueller Motive mit sich kontextuell verändernden Botschaften bildet einen *Stellvertreter der Prähistorischen Archäologie.*

Die in den Einzelkapiteln erarbeiteten Ergebnisse werden zum Abschluss des Themenkomplexes ebenso wie im Gesamtfazit der Arbeit erneut rekapituliert.

Doch zunächst bietet das Kapitel *Archäologie im Scheinwerferlicht bis 1930* eine Übersicht über die Entwicklung der Verbindung von Archäologie und Film im Allgemeinen. Hier werden auch Filme berücksichtigt, die dem Bereich des Antikfilms zuzurechnen sind, und der Zeitraum von 1895 bis zu Beginn der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts genauer vorgestellt. Da die Filme, die sich der Prähistorischen Archäologie und ihrem Untersuchungsgegenstand

widmen, in dieser Phase alles andere als zahlreich sind, werden hier vor allem maßgebliche Protagonisten dieser ‚Filmarchäologie' und entscheidende Eckdaten und Wendepunkte in der Entwicklung aufgezeigt.

5. Archäologie im Scheinwerferlicht bis 1930

„It's like writing history with lightning…" soll Teil des begeisterten Ausspruchs von Präsident Woodrow Wilson nach der Vorführung des umstrittenen, mit höchst rassistischen Motiven durchsetzten Films *Birth of a Nation* (USA 1915) gewesen sein.[234] In diesem Satz sind die Möglichkeiten ebenso wie die Grenzen einer Verbindung von Archäologie und Film bereits genannt.

Begeisterung löste und löst die Möglichkeit der Sichtbarmachung der Vergangenheit aus, die in diesem Umfang in der Zeit vor Erfindung des Films nicht denkbar war. Andererseits birgt Film durch sein manipulatives Element auch neue unkontrollierbare Wirkungen in sich, die Wilson – unwissentlich? – bereits 1915 formulierte. Die Relevanz des Themas ‚Archäologie und Film' ist damit umrissen und bedarf zur Einordnung des in dieser Arbeit vorgestellten Materials[235] einer generellen Übersicht, die beispielsweise auch Filme mit antiken Themenschwerpunkten umfasst.

Der Film hat wie kein anderes Medium die Wahrnehmung von Archäologie in der Öffentlichkeit geprägt.[236] Besonders die vorher unbekannte Breitenwirkung, die er ausübte, unterscheidet ihn von Literatur, Malerei und Theater (vgl. zu anderen Medien Kap. 2). Ablesbar ist die Nachhaltigkeit seines Einflusses beispielsweise an

234 Zitiert nach Wyke 1997, 9. Übersetzt findet sich der Hinweis ebenfalls bei Charyn 1995, 122. Es ist unbestritten, dass David W. Griffith mit seinen Filmen Meilensteine der Filmhistorie geschaffen hat. Die Blendentechnik, die relativ bewegliche Kamera, der Einsatz von Massenszenen sowie die Lichtführung in *Birth of a Nation* waren epochemachend. Allerdings ist es gerade diese technisch perfekte Umsetzung, die den perfiden moralisch-rassistischen Inhalt des Films so überzeugend transportiert. Der Südstaatler Griffith distanziert sich erst Anfang der 20er Jahre durch die Reedition des Filmes von seinen Bezügen zum Ku-Klux Klan. Vgl. zu diesem Thema: Simmon 1993. Wilson soll angesichts der Proteste zum Film seine Aussage später zurückgezogen haben: Rother 1991, 10.

235 Das Material umfasst alle Filme, die in der Zeit zwischen 1895 und 1930 in Deutschland gelaufen sind und deren Gegenstand oder Kulisse in Verbindung mit Prähistorischer Archäologie steht, unabhängig vom Genre. Zur Begründung vgl. den Vorspann dieser Arbeit

236 Dabei zähle ich zu Archäologie in diesem Zusammenhang generell alle archäologischen Fachwissenschaften, wie beispielsweise Klassischen Archäologie, Prähistorische Archäologie, aber auch kleinere Zweige wie etwa die Vorderasiatische Archäologie.

der filmspezifischen Ikonographie von Antike – z. T. entworfen und z. T. fortgeführt in der Stummfilmperiode –, die noch aktuelle Produktionen prägt.[237]

Mit den folgenden Ausführungen wird vor allem ein Blick auf Kontinuitäten und Brüche in der Verbindung von Archäologie und Film geworfen.[238] Im Vordergrund stehen dabei die Produktionen, deren Inhalte und Sujets sich der Antike widmen, da diese allein aufgrund des großen zahlenmäßigen Anteils, den diese Produktionen in der Verbindung von Archäologie und Film übernehmen, bestimmend bezüglich bestimmter Strömungen wirkten.[239] Dabei scheint es sinnvoller zu sein, sich dem Gegenstand nicht chronologisch, sondern thematisch zu nähern, um übergeordnete Zusammenhänge besser veranschaulichen zu können.

Materialien: Quellenlage und Zeitgeist

Die seit Mitte der 1970er Jahre immer größer werdende Zahl der Publikationen, die sich mit der Thematik von Archäologie im Film beschäftigt und einen deutlichen Schwerpunkt auf die Antike setzt, hat neben einem regen Diskurs leider auch zu einem Begriffsbabylon beigetragen, das schwer zu entwirren ist.[240] Länderspezifische Bezeichnungen wie etwa Antikfilm, Archäologiefilm oder Epics variieren zwischen einer Vielzahl von Begriffen, die nur zum Teil dasselbe ausdrücken und meinen. Hinzu

237 Wieber weist zu Recht darauf hin, dass die Wirkung antiquierter Geschichtsbilder durch permanente Wiederholungen im Fernsehen stetig erneuert und manifestiert wird. Vgl. Wieber 2002, 5, FN 7.

238 Dabei kann in dieser Arbeit keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit erhoben werden. Zu den Spezifika des Themas wie beispielsweise dem italienischen Monumentalfilm vgl. Schenk 1991.

239 Die in diesem Zusammenhang genannten Filme finden sich nicht in der Filmografie, da sie in den zahlreichen Publikationen zum Themenkreis Antike und Film bereits verfügbar sind. Zuletzt und mit zahlreichen Hinweisen: Wieber 2002a. Der Katalog dieser Arbeit umfasst die Filme, die prähistorischen und verwandten Themen gewidmet sind und bislang in der Literatur kaum oder sogar keine Berücksichtigung fanden.

240 Zu den wichtigsten Monografien aus archäologischer Sicht zählen Arcand 1974, Cary 1974, Solomon 2001 (Erstauflage bereits 1978), Elley 1984, Smith 1991, Wyke 1997.

kommt, dass sich die Filme, die Archäologie thematisieren, nur selten einem Genre zurechnen lassen.[241]

Den Ausgang nahm diese Entwicklung (des Historienfilms wie seiner Genres) in einer Zeit des Wandels und Umbruchs, die wie ein Jahrmarkt für technische Neuerungen wirkte: Das Fin de siècle hielt alle Bedingungen bereit, die zur Erfindung des neuen Mediums notwendig waren. Da ist zum einen sicherlich die Tatsache, dass der Film als hochtechnisiertes Produkt in einer Zeit der zunehmenden Industrialisierung den Ideen seiner Erfinder von technischer Machbarkeit entsprach. Eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten aber auch wirtschaftliche Faktoren, die den durchschlagenden Erfolg des Films erklären. Aufgrund der durch die Industrialisierung mit initiierte Klassengesellschaft differenzierten sich erstmals mehrere große Gruppen in der Bevölkerung, also dem potentiellen Publikum, heraus, deren ökonomische Bedürfnisse annähernd oder sogar gänzlich übereinstimmten. Sie teilten Träume, Hoffnungen und Utopien, die der Film befriedigen konnte und kann.[242]

Folgerichtig entstanden Vorführ- und Filmapparaturen an verschiedenen Orten gleichzeitig und wurden ab 1895 erstmals vorgestellt: Der ‚cinématographe' der Brüder Lumière (in Paris), das ‚Bioscope' der Brüder Skladanowsky (in Berlin) und das Edinsonsche ‚vitascope' (1896 in New York).[243]

Von Sensations- und Schaulust: Zu den Anfängen

Der Anfang mit den so genannten Aktualitäten war geprägt von der Faszination der neuen Technik. Film war zu dieser Zeit nicht mehr als ein Beleg für technischen Fortschritt, und die Masse war mit

241 Eine überzeugende Zusammenstellung und verschiedene Definitionen, die hier übernommen werden, legte Diana Wenzel in ihrer 2005 erschienenen Dissertation vor: Wenzel 2005, 17 ff.

242 Wenn hier von ähnlichen Voraussetzungen die Rede ist, so wird dabei vernachlässigt, dass länderspezifische Bedingungen individuelle soziale Ansprüche zu Folge hatten. Trotz aller Vorbehalte bezüglich dieser nationalen Asymmetrie lässt sich doch zumindest eine gemeinsame Entwicklungsrichtung ausmachen. Vgl. hierzu auch: Korte/Faulstich 1994, 14.

243 Vgl. Faulstich/Korte 1994, 13. Zu den Bedingungen der Entstehung von Kino: diess., 51ff.

Filmen über das Frühstück des Babys oder die berühmten Zugszenen der Brüder Lumière zufrieden zu stellen. In den ersten Jahren der Filmgeschichte spielten also weder Themen noch Genre der Filme eine Rolle.[244] Erst mit der abklingenden Sensations- und aufkommenden Schaulust am neuen Medium wurden die Ansprüche an die Inhalte der Filme höher. Bereits in dieser Übergangsphase zeigt sich erstmals die Verbindung von Archäologie und Film – anfänglich mit einer recht unspezifischen Themenauswahl: Thomas Alva Edison nimmt sich bereits 1897 des Themas von *Cupid and Psyche* (USA 1897) an. Etwa zeitgleich entsteht sein Film über die Passionsspiele in Oberammergau: *The Passion Play of Oberammergau* (USA 1898). Nur wenig jünger sind die Filme des französischen Filmpioniers Georges Méliès: *La Sibylle de Cumes* (F 1898); *(Le Vol de la Tome de) Cléopatre* (F 1899) und *Neptune et amphirite* (F 1899). Die unverhältnismäßig große Anzahl französischer Produktionen erklärt sich durch die marktführende Rolle, die dortige Produktionsfirmen zu dieser Zeit einnahmen.

Themen, Epochen oder Kulissen aus dem Bereich der Prähistorischen Archäologie spielen zu dieser Zeit im Film eine marginale Rolle, was sich auch bis 1930 nie maßgeblich ändern sollte. In lediglich einer Produktion, für die ebenfalls eine französische Produktionsfirma verantwortlich zeichnete, wurden Germanen gezeigt: *Germanengruppe aus dem Sänger-Festzug in Stuttgart* (F 1896). Gedreht wurde diese Produktion anlässlich der Automaten Ausstellung in Hamburg, wo sie laut Biretts Angaben zumindest am 30.08.1896 gezeigt wurde.[245] Dieser Rahmen der Präsentation macht zumindest klar, dass es hier nicht um die Inhalte des Gezeigten ging, sondern noch ganz das Prinzip der Sensationslust am neuen Medium im Vordergrund stand.

244 An dieser Stelle ist jedoch der Hinweis von Faulstich und Korte zu beachten, dass bereits zu diesem Zeitpunkt die Grundlage für die spätere Entwicklung verschiedener Gattungen und Genre gelegt wurde: Faulstich/Korte 1994, 15 und 88.

245 Birett 1991.

Verortung der Archäologie: Zur Wissenschaft und zeitgenössischen Intentionen

Das späte 19. Jahrhundert war gleichzeitig die Hoch-Zeit archäologischer Entdeckungen und schloß die Formierung der dazugehörigen Wissenschaften ab (vgl. Kap. 1). Die Entdeckungen Schliemanns verdeutlichen dies ebenso wie Ernst Curtius Grabungen in Olympia, Jacques de Morgans Ausgrabungen in Susa, Robert Koldeweys Grabungen in Babylon und die Arbeiten Walter Andraes in Assur. Die Funde und Befunde erfuhren durch Pressemeldungen die entsprechende Breitenwirkung und beeinflussten spürbar den Zeitgeist.[246] Dieser schlug sich besonders in einer speziellen Vorliebe für antike Dekors und andere Elemente der materiellen Kultur nieder. Nachdem zuvor in erster Linie die Bibel als geeignetes Instrument der Geschichtsschreibung angesehen wurde, ist dieser Wandel ein beredtes Zeugnis für die Gegenwart der Antike im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Eine vergleichbare Gegenwart der Prähistorie hat es in der öffentlichen Wahrnehmung der Zeit nie gegeben. Die Profanisierung der Ergebnisse, wie beispielsweise beim so genannten Pfahlbaufieber (s. Abschnitt 6.2.6.), die durch ‚Verkitschung' Eingang ins bürgerliche Wohnzimmer fanden, gab es zwar, war aber nicht Ausdruck einer Strömung.

Die ‚Gegenwart der Antike' dagegen ist Ausdruck für die scheinbare Kontinuität von identitätsstiftender Tradition während der Etablierung von Nationen.

Die Bildung der Nationalstaaten[247] mit ihren dazugehörigen Kolonien veränderte das Verständnis fremder Länder und Kulturen maßgeblich. Im Zuge der imperialistischen Bestrebungen machte man sich das Fremde zu Eigen.[248]

246 Exemplarisch sei hier auf die Zeitschrift *Die Gartenlaube* verwiesen, die zwischen 1853 und 1884 erschien und von einem Millionenpublikum konsumiert wurde: Zur Zeitschrift selbst Wilke 2000, 184-185, 277. Hier wurde auch über Archäologie berichtet: Lindner 1999/2000, 175.

247 Ausführlich zu diesem Zusammenhang in Italien: Schenk 1991.

248 Dies ist im wahrsten Sinne wörtlich zu nehmen. Man bedenke allein die Entstehungsgeschichte der meisten nationalen Archäologiemuseen und ihren umstrittenen ‚Erwerb' der Exponate: Hier sei beispielhaft das Pergamonmuseum in Berlin genannt. Zum Zusammenhang zwischen Archäologie und imperialistischer Politik: Zorpidu 2003.

Die Archäologie und ihre Artefakte waren demnach bereits durch aktuelle Funde im öffentlichen Leben vertreten, und es lag daher nicht fern, besonders beliebte Sujets auch im Film zu verwenden.[249] Dennoch ist davon auszugehen, dass es sich hier eher um einen Anstoß als um die Ursache für den Einsatz archäologischer (d.h. vergangenheitsorientierter) Themen im Film handelte. Es setzt sich eine Tradition fort, deren Wurzeln in der Malerei, beim Theater und in der Literatur liegen.

Literarische Artefakte: Literatur, Archäologie, Film

Die Darstellung von Antike setzt mit der Verwertung von Literaturvorlagen im Film ein. Spätestens seit 1905 entsteht eine nennenswerte Anzahl von Antikfilmen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass derselbe Stoff mehrfach filmisch verarbeitet wird. Möglicherweise ist dies ein Hinweis auf die zeitgenössische Präsenz von Literatur zu antiken Themen oder auf die zunächst in der Tradition des Theaters stehenden Filme: Bühnenstücke erreichen erst durch diverse Inszenierungen ihre vollständige Aussagekraft.

Eindruckvollstes Beispiel in diesem Zusammenhang sind die filmischen Adaptionen der Romanvorlage von Edward Bulwer-Lytton (1803-1873): *The last days of Pompeii* erschien erstmals im Jahr 1834 und war bereits kurz nach seiner Veröffentlichung eines der meist gelesenen Bücher seiner Zeit. Die Wiederaufnahme der Grabungen in Pompeii in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts hatte sicher einen großen Anteil am großen öffentlichen Interesse an diesem Thema.[250] Thema des Romans ist – in einem antiken Setting – eine recht private Geschichte, die durch den katastrophalen Ausbruch des Vesuvs entsprechend dramatisiert wird.[251] Allein bis 1930 sind vier Filmadaptionen belegt.[252]

249 Der Begriff der Verwendung bedeutet hier auch ‚Nutzbarmachung' antiker Themen im Sinne eigener zu transportierender Standpunkte. Kreimeier 1992, 23 drückt das in Bezug auf Film folgendermaßen aus: „Ein Jahrzehnt vor Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924) exerzierten die italienischen Großproduzenten Cinés und Itala-Turin massenwirksame politische Propaganda im Format des historischen Monumentalfilms vor."

250 Wyke 1997, 147ff.

1880 erschien der Roman *Ben-Hur: A tale of Christ* des amerikanischen Generals und Politikers Lew Wallace (1827-1905). Er wurde nicht nur in zahlreiche Sprachen übersetzt, sondern war im 19. Jahrhundert das nach der Bibel meist gedruckte Buch überhaupt.[253] Nach einer unauthorisierten Filmfassung aus dem Jahr 1908[254] wurde der Stoff filmisch erst wieder 1925 unter der Regie von Fred Niblo aufgegriffen. Als weitere Literaturvorlagen, die Verwendung im Film fanden, sind *Quo Vadis?* nach Henryk Sienkiewicz,[255] der Einakter *Salome* aus dem Jahr 1891 von Oscar Wilde[256], aber auch Shakespearestücke[257] zu nennen. Letztere sind ebenso wie der Rückgriff auf Vorlagen aus der Mythologie nicht zeitgenössisch und spiegeln das Interesse des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts an der Antike wider.[258] Neben vielen anderen Ursachen für die Verwendung von literarischen Vorlagen im Antikfilm sind vor allem die Kontinuität von Film zur gängigen Theatertradition und der Rückgriff auf eine vertraute Antike in einer Zeit des Wertewandels hervorzuheben.[259]

251 Es wäre sicher interessant, die Bedeutung und Wirkung auf Zeitgenossen der geowissenschaftlichen Doktrin der Kataklysmentheorie, die Georges Cuvier im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert popularisierte, in die Überlegungen nach dem Erfolg der Vorlage mit einzubeziehen. Ein anderer zu berücksichtigender Aspekt ist hier die Individualisierung von Geschichte durch das Erzählen historischer Fakten anhand von Einzelschicksalen. Zur Bedeutung der erstarkenden Individualisierung der Zeit: Ariès/Duby 2000, 427 ff.

252 *The Last days of Pompeii* (GB 1900); *Gli ultimi Giorni di Pompeii* (I 1908); *Gli ultimi Giorni di Pompeii* (I 1913); *Gli ultimi Giorni di Pompeii* (I 1926).

253 Solomon 2001, 3.

254 Birett 1991, 67. Bei Smith ist derselbe Film mit dem Veröffentlichungsdatum 1907 angegeben: Smith 1991, 22.

255 Die Romanvorlage stammt aus dem Jahr 1896. 1898 erschien die deutsche Übersetzung. *Quo Vadis?* wurde unter diesem Titel 1902 in Frankreich, 1912 und 1924 in Italien verfilmt.

256 Zum Beispiel *Salome* (USA 1908) von Stuart Blackton; *Salome* (USA 1918) Regie: Gordon Edwards; *Salome* (USA 1923) von Charles Bryant. www.imdb.com listet sechs Verfilmungen der Stummfilmzeit. Bei Birett finden sich gar zehn Adaptionen: Birett 1991, 563. Zur Salome-Thematik und ihren Implikationen im Orientalismus: Studlar 1997.

257 Hier beziehe ich mich auf die Stücke *Julius Caesar* und *Antony & Cleopatra*. Als weiteres Beispiel sei auch *Cleopatrè* (F 1910) genannt: ausführlich hierzu Wenzel 2005, 140 ff.

258 Beispielhaft sei hier lediglich Homers Odyssee genannt, die in ihrer Funktion als Heldenepos in verschiedenen Filmen adaptiert wird: Vgl. dazu Solomon 2001, 355.

259 Den von Wieber 2002, 12 vermuteten Zusammenhang zwischen Zeitenwende mit ihren Untergangsszenarien und der Zuwendung zu Themen aus der vertrauten Vergangenheit, sehe ich nicht. Für die

In Bezug auf prähistorische Themen spielten Literatur bzw. literarische Vorlagen naturgemäß eine untergeordnete Rolle. Anders als die Antike kann die Prähistorie nicht auf schriftliche Hinterlassenschaften von Zeitgenossen zurückgreifen, und die meisten literarischen Umsetzungen beziehen sich demnach auf Ergebnisse der damals aktuellen Forschung und deren häufig phantastische Ausgestaltung (vgl. zu den individuellen literarischen Vorlagen: Abschnitt 6.3., 7.3., 8.5.). Es ist nicht ganz klar, ob vereinzelte Produktionen aus Frankreich eventuell durch den Rückgriff auf gängige Theatervariationen der Themen entstanden sind. Leider sind nur die Titel von Filmen wie *Velada, eine germanische Sage* (F 1911) oder *Ein alterthümlicher Helm (*F 1908) erhalten, was eine eingängige Überprüfung unmöglich macht.

Im weitesten Sinne als – wenn nicht literarische aber doch zumindest schriftliche – Vorlage ist die Publikation der Evolutionstheorie durch Darwin zu werten, die große öffentliche Aufmerksamkeit genoss und Anregung für diverse filmische Umsetzungen war (ausführlicher zur Theorie Darwins und ihrer Wirkung vgl. Abschnitt 8.2.). So lassen sich ab der Jahrhundertwende bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs immer wieder Produktionen, hier vor allem amerikanische, fassen, die die Evolutionstheorie aufgreifen, als Grundlage für eine Phantasievorstellung, die aber zumeist in dokumentarischer Form umgesetzt wurde.[260] Insbesondere das Genre der Dokumentation ist für die Darstellung prähistorischer Sachverhalte zu Beginn der Filmgeschichte typisch. Titel wie *Damenhüte vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (F 1909), *Die ersten Anfänge der Kunst* (F 1910), *Die*

Stummfilmära ist diese Aussage schon deshalb nicht gültig, weil die meisten Verfilmungen erst ab 1905 entstanden sind. Die erneute Hinwendung zum Thema nach dem ersten Weltkrieg ist eher in produktionstechnischen Bedingungen zu suchen. So lag die europäische Filmindustrie während des ersten Weltkriegs verständlicherweise brach. Der Blick auf amerikanische Produktionen zeigt, dass hier die Themen zwar während des Kriegs weiter umgesetzt, aber erst ab 1918 bedeutende Filme hergestellt wurden.

260 Vergleiche beispielsweise Filme wie *The Doctor‘s Experiment (USA 1908); Unser Urahne (USA 1909); A Primitive Man‘s Career to Civilisation (USA 1911); The Man (USA 1911).* Der dokumentarische Charakter dieser Filme entspricht dem damals besonders gängigen Genre. Fiktionale Filme sollten sich erst mit der Erweiterung technischer Möglichkeiten durch längere Produktionen durchsetzen.

Grotten von Lamouroux (F 1911) oder auch *Hallstatt* (D 1910) machen das überdeutlich. Schon zu Beginn deckte die Prähistorie im Film demnach einen Bereich ab, der mit der Darstellung der Antike im Film nur in Ausnahmefällen übereinstimmt, deren Schwerpunkt schon zeitig auf der abenteuerlich verklärten fiktionalen Darstellung der Antike lag. Die Dokumentation wird auch in den nachfolgenden Jahren *das* Genre sein, in dem prähistorische Themen im Film umgesetzt werden, und erst die amerikanischen Produktionen der 20er Jahre verlagern diesen Schwerpunkt ein wenig.[261]

Nobilisierung: Das Publikum verändert sich

Während der Film zu Beginn seiner Geschichte stark in der Tradition des Theaters stand,[262] entwickelte er im Laufe der ersten Jahre eine Eigenständigkeit, die vor allem durch die gestiegenen Erwartungen des Publikums befördert wird. War es zunächst vor allem das staunende gebildete Publikum, das sich dem neuen Medium näherte, veränderte sich bald die Publikumsstruktur. Es waren vornehmlich die ‚kleinen Leute', die ihre Zerstreuung im Kino suchten. Gründe dafür waren neben den Inhalten der Filme vor allem auch die Varietés und andere Vergnügungsorte als Spielstätten, die den Ansprüchen des gebildeten Publikums nicht entsprachen. Die Kinobetreiber mussten in der Folge auf zurückgehende Zuschauerzahlen reagieren.[263]

Mit der Etablierung der Zwischentitel[264] und der Erfindung neuer filmtechnischer Mittel war es möglich, komplexere Geschichten zu

261 Bis heute nehmen die Dokumentationen bei der Darstellung von Prähistorie im Film den größten Raum ein. Deutlich erkennbar ist das beispielsweise an den regelmäßig bereit gestellten Programminformationen der Webseite von Archäologie online: <http://www.archaeologie-online.de/nc/magazin/tv_programm/> (15.09.2008).

262 So erscheint in den Produktionen von Méliès zu Beginn, zwischen den Akten und am Schluss der abgefilmte Vorhang, die Schauspieler treten auf und ab, die Kamera behält ihre starre Position. Vgl. Faulstich/Korte 1994, 18.

263 Dies wurde vor allem von der französischen Film d'Art Bewegung aktiv vorangetrieben: vgl. dies., 20-23.

264 Aussagekräftiger Hinweis auf die Publikumsstruktur ist die Einführung der Zwischentitel ab 1905/6, die von den Zuschauern erst nach einigen Jahren akzeptiert wurde. Das wenig lesegeübte Publikum konnte die zum Teil in epischer Länge verfassten Zwischentitel nicht erfassen. Vgl. auch Faulstich/Korte 1994, 17.

erzählen. Filme wie Giovanni Pastrones *Cabiria* (I 1914) oder auch der komplex angelegte *Intolerance* von Griffith (USA 1916) sind Zeugnis dieser Entwicklung.[265] Grundlage dafür bildeten häufig literarische Vorlagen, wie oben bereits ausgeführt. Der Rückgriff auf antike Themen entsprach wiederum dem Anspruch des Bildungsbürgers, für den die Beschäftigung mit der Antike zum üblichen Kanon der Zerstreuungen gehörte. Die Nobilisierung des Kinos wurde konsequenterweise durch die Errichtung fester Spielorte, der so genannten Filmpaläste weitergeführt.[266] Dabei orientierte man sich offensichtlich an der Theaterarchitektur. Weiteres Element waren aufwendig inszenierte Premieren, ähnlich dem Theater gestaffelte Eintrittspreise und Unterbrechungen der Vorführungen durch Pausen.[267] Auch die Inneneinrichtung folgte dem Geschmack des Zeitgeistes: So war das Cinés am Berliner Nollendorfplatz bei seiner Eröffnung 1911 ganz in ägyptisierendem Stil eingerichtet worden.[268]

Als weiteres Mittel der Niveauhebung diente der zunehmende Rückgriff auf angesehene Schriftsteller, Musiker oder bildende Künstler. Wurden die Namen der am Film Mitwirkenden bis in die 10er Jahre des 20. Jahrhunderts nie genannt, zeichnete sich nun ein Wechsel ab. So wird beispielsweise der berühmte Dichter Gabriele d'Annunzio als Autor bei dem Film *Cabiria* aufgeführt, obwohl er pikanterweise lediglich die Zwischentitel beigetragen hat.[269]

Protagonisten: Zu nationalen Ausprägungen und ihren Regisseuren

Nach dem recht willkürlichen Agieren des Kinos der ‚Pionierzeit', differenzierte es sich jetzt zunehmend aus. Es wird eine ausgeprägte nationalspezifische Vorliebe für bestimmte Genres ersichtlich. So stammt das Gros der bis zum Ersten Weltkrieg

265 Ausführlich zu diesen Filmen: (*Cabiria*) Schenk 1991; (*Intolerance*) Heilmann 2003a, 96-110. Zum Thema Film und Narration: Ellis 1992, 62-76; Gregor/Patalas 1976, 26 ff.

266 Zur Nobilisierung des Kinos: Hake 2004, 35; sowie Faulstich/Korte 1994, 135 ff.

267 Faulstich/Korte 1994, 96; Wieber 2002, 18.

268 Zu ägyptisierenden Motiven in Architektur und Ausstattung: Wenzel 2005, 83.

269 Hinweis bei Schenk 1991, 33 und Gregor/Patalas 1976, 21.

produzierten Historienfilme aus Italien.[270] Mit der Nennung der am Film Beteiligten zeigt sich – außer der bereits genannten Affinität einzelner Kulturkreise für bestimmte Themen und Sujets –, dass der Kreis der beteiligten Personen an Antikfilmen im jeweiligen Land durchaus begrenzt ist.

Erste Produktionen von Filmen, die sich antiker Themen annehmen, sind zunächst in Frankreich zu verzeichnen. Vor allem durch den großen Erfolg der Firma Pathé getragen, ist Frankreich in den ersten Jahren die dominierende Nation.[271] Der Filmpionier Georges Méliès gilt bis heute als eine der bedeutendsten Gestalten des frühen Films und hat maßgeblich zu seiner Bekanntheit beigetragen. Der frühere Zauberkünstler war in den Jahren 1896-1914 als Regisseur tätig und griff immer wieder auf historische und antike Themen zurück. Die Entwicklung des Stopptricks und Mehrfachbelichtung sind untrennbar mit seiner Person verbunden. Einer der frühesten Filme aus seiner Hand, der sich mit einem historischen, wenn auch nicht antikem Thema auseinandersetzte, ist *Jeanne d'Arc* (F 1899).[272] Besonders zu Beginn seiner Schaffensperiode widmete er sich immer wieder historischen und im Verlauf vermehrt antiken Themen: Seine Filmografie nennt rund 15 entsprechende Titel.[273]

Die vielfach zitierten drei Phasen des Historienfilms werden von einem ersten Abschnitt angeführt, der zwar nicht ausschließlich, so doch ganz wesentlich von italienischen Produktionen geprägt ist.[274] In der Zeit von 1908 bis 1914 entstehen unter italienischer Regie zahlreiche Antikfilme, die alle wesentlichen Elemente des Monumentalfilms bereits beinhalten.[275] Dieses durchaus national

270 Vergleiche erneut zum italienischen Peplum: Schenk 1991.

271 Zur Etablierung der Produktionsfirmen und der ökonomischen Rahmenbedingungen: Gregor/Patalas 1976.

272 Da der Rückgriff auf die Vergangenheit im Allgemeinen recht ähnlich, wenn nicht gleich motiviert ist, werden hier zum Teil auch relevante Filme mit historischen Themen aufgeführt.

273 Zur Filmografie Méliès <http://german.imdb.com/name/nm0617588/> (03.01.2008). Zur Person: Schröder 2003, 10-15.

274 Sorlin 2008. Die erste Phase wurde hauptsächlich durch italienische Filme bis zu Beginn des ersten Weltkriegs bestimmt. Die zweite Phase datiert in die 20er Jahre des 20. Jahrhunderts, eine dritte Phase, in der viele Monumentalfilme produziert wurden, datiert in die 60er Jahre.

geprägte Genre[276] ist eng verbunden mit den Namen Arturo Ambrosio, Mario Caserini, Enrico Guazzoni und Giovanni Pastrone. Insgesamt zeichnen sie für rund 35 Historienfilme[277] verantwortlich, von denen einige als Meilensteine der Filmgeschichte gelten. Neben dem bereits erwähnten *Cabiria* (I 1914) von Pastrone ist besonders *Gli ultimi giorni di Pompeii* (I 1913) von Guazzoni[278] hervorzuheben. Beide Filme setzten ikonographische Standards, die bis heute – auch in Form ihrer Weiterentwicklung durch den amerikanischen Film – das populäre Verständnis von Antike in der Öffentlichkeit prägen. Sie stehen am Endpunkt der Entwicklung des italienischen Historienfilms und stellen zugleich ihren Höhepunkt dar. Die Zäsur des Ersten Weltkriegs hatte nachhaltige Folgen für die italienische Filmökonomie, von denen sie sich nicht mehr erholte.[279] Erst in der dritten Phase des Monumentalfilms können italienische Produktionen wieder verstärkt Fuß fassen, wobei sie aber zu keiner Zeit an ihren innovativen Einfluss der ersten Jahre anknüpfen können.

Versuche der ehemals führenden französischen Filmemacher am Erfolg der monumentalen filmischen Umsetzung von Geschichte Teil zu haben, wurden vom Publikum nicht angenommen. *In der Gewalt der Cäsaren* (F 1910) und *Der Apostel der Gallier* (F 1909) blieben erfolglose Ausnahmen. Mögliche Ursache war wahrscheinlich nicht die ‚Unfähigkeit' der Filmemacher sondern die zu diesem Zeitpunkt noch technisch eingeschränkte Machbarkeit, die eben erst nach 1910 in entscheidendem Maße Fortschritte machte. Nur eine einzige Produktion ist ein Hinweis auf den Versuch der Darstellung prähistorischer Geschichte im Rahmen eines Monumentalfilms in der frühesten Filmgeschichte, und er stammt ebenfalls aus Frankreich. *Vercingetorix* (F 1909) wurde von

275 Zum Beispiel pompöse Kulissen, Schwertkämpfe und unvermeidliche Tänzerinnen.

276 Siehe zu Hintergründen der politischen und gesellschaftlichen Intentionen: Schenk 2008 und Sorlin 2008.

277 Die Filmlisten der drei Regisseure finden sich auf: www.imdb.com unter ihrem jeweiligen Namen. Weitere italienische Antikfilme anderer Regisseure bei Solomon 2001, 4.

278 Laut Wyke war der verantwortliche Regisseur Giovanni Enrico Vidali: Wyke 1997, 213.

279 Schenk 1991.

Pathé Frères produziert und sogar in einer kolorierten Fassung vertrieben, was seinen Erfolg aber nicht förderte.

Während der durch den Ersten Weltkrieg ausgelösten Wirtschaftskrise konnten amerikanische Filmproduzenten immer mehr Raum im internationalen Filmmarkt einnehmen, was sie nicht durch besonders zahlreiche Filme als vielmehr durch hochwertige Filme erreichten. Auch hier ist die Verbindung von Archäologie und Film mit nationalen Filmpionieren verbunden. Vor allem David W. Griffith und Cecil B. DeMille zählen bis heute zu den bekanntesten Vertretern amerikanischer Filmgeschichte. Doch zunächst zu ihren Vorläufern:

Eines der interessantesten überlieferten Dokumente der ersten Filmjahre ist die von Thomas A. Edison nachgestellte Hinrichtung von Maria Stuart: *Execution of Mary, Queen of Scots* (USA 1895).[280] Meines Wissens handelt es sich hier um die erste fiktionale Inszenierung eines historischen Sachverhalts im Film überhaupt. Neben dem bereits genannten Film über die Passionsspiele in Oberammergau widmete er sich als Produzent der Shakespeareadaption *Julius Caesar* (USA 1913) nur noch einmal einem antiken Thema im Film.

Auch der 1873 geborene Sidney Olcott zeichnet lediglich für zwei Antikfilme verantwortlich, deren fiktive Thematik stark christlich motiviert war. Im Jahr 1908 führte er Regie bei der ersten Verfilmung von *Ben Hur* und 1912 entstand unter seiner Ägide *From Manger to the Cross*. Ebenfalls christlich motiviert ist der 1909 entstandene *The Way of the Cross or a Story of Ancient Rome*, bei dem J. Stuart Blackton Regie führte.[281]

280 Der Film ist heute im Deutschen Technikmuseum in Berlin zu sehen.

281 Immerhin entstanden unter der Regie von Blackton noch weitere Historienfilme: *Macbeth* (USA 1908); *A Romance in the Time of King George III (USA 1908); Lady Janes Flight* (USA 1908); *The Vikings Daughter* (USA 1908); *Salome* (USA 1908); *Richard III* (USA 1908); *Antony and Cleopatra* (USA 1908); *Julius Cäsar* (USA 1908); *The Dancer and the King: A Romantic Story of Spain* (USA 1908); *Virginius* (USA 1909); *Saul and David* (USA 1909); *King Lear* (USA 1909); *Napoleon and the Empress Josephine* (USA 1909), *The Life of Napoleon Part I + II* (USA 1909), *The Judgement of Solomon* (USA 1909); *Electra* (USA 1910); *The Last of The Saxons* (USA 1910).

In den ersten Jahren des Films spielen antike Themen keine oder nur eine geringe Rolle in amerikanischen Produktionen. Eine Ursache dafür ist sicherlich darin zu suchen, dass die Antike für das amerikanische Traditionsbewusstsein von nur geringer Bedeutung ist, anders als christliche Traditionen beispielsweise, daher rührt wahrscheinlich auch die filmische Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie. Eine verstärkte Beschäftigung mit antiken Themen ab dem ersten Weltkrieg ist dagegen durch das klassische Heldenepos im antiken Gewand motiviert – das dem amerikanischen Selbstverständnis durchaus entspricht.

Cecil B. DeMille steht mit seinen beiden Frühwerken *The Ten Commandments* (USA 1923) und *The King of Kings* (USA 1927) ebenfalls in der Tradition der Bibelverfilmungen[282], wobei er sich zahlreiche Elemente der italienischen Monumentalfilme zu Eigen machte, um der ‚Größe' des Themas gerecht zu werden. Als eigene Schöpfung DeMilles gilt sein Anspruch an den Naturalismus der Darstellung. Vom entsprechenden Theater beeinflusst, das um die Jahrhundertwende am New Yorker Broadway Furore gemacht hatte, setzte er bei seinen Produktionen auf pompösen Bühnennaturalismus, wozu der Film in hervorragender Weise geeignet war.

Unter der Regie des eingangs bereits erwähnten David W. Griffith sind ebenso wichtige wie diskutierte Filme verwirklicht worden: Neben anderen auch *Judith of Bethulia* (USA 1916); sowie *The Fall of Babylon* (1919).[283] Eine Reihe von Antikfilmen entstand unter der Regie von J. Gordon Edwards, unter anderem der wohl meist

282 Schröder 2003, 22 sieht in der Themenwahl eine direkte Reaktion DeMilles auf die Installierung der Hays Zensurbehörde in den Vereinigten Staaten, die einen äußerst restriktiven Umgang mit dem im Film Dargestellten pflegte. Außerdem entsprachen und entsprechen Themen die auf christlichen Ideen gründen der kulturellen Identität der USA: Wieber 2002, 32. Die Wahl des Mediums Film bot sich zur Zeit des Stummfilms vor allem deshalb an, weil „während einer langen Phase, in der die Emigranten aus aller Welt noch nicht richtig Englisch sprechen konnten, (der Stummfilm PR) Schauspieler und Vorstellungen anbieten konnte, die für alle Zuschauergruppen verständlich waren." wie Ferro 1991, 26 formuliert.

283 Einem prähistorischen Thema widmete er sich mit *Man's Genesis* (USA 1912), vgl. Abschnitt 8.4.4. Die Filmografie findet sich unter www.imdb.com.

gesuchte Film der Geschichte: *Cleopatra* (USA 1917) mit Theda Bara in der Hauptrolle.[284]

Nur im weitesten Sinn können eine Reihe von Verfilmungen um den Themenkreis der Dinosaurier als Filme zu prähistorischen Themen angesprochen werden, da sie – wie erwähnt – eher zum Genre des Science Fiction gerechnet werden müssen. Ab 1910 und mit der Entwicklung der so genannten Stop-Motion Technik wurde diese große Vorliebe des amerikanischen Kinos etabliert: Die Darstellung von Monstern im Kampf mit dem Menschen. Vertreter dieses Kinos waren zum einen Techniker wie Willis O'Brien, der schon in seinem ersten Trickfilm aus dem Jahr 1914 einen Neandertaler und einen Brontosaurus gegeneinander antreten ließ. In der Nachfolge werden viele Filmdinosaurier aus seiner Werkstatt stammen.[285]

Neben den Technikern ist es wieder ein eingeschränkter Kreis von Regisseuren, die sich dieses Themas annahmen. Dazu zählen beispielsweise Merian C. Cooper und Ernest B. Schoedsack, die schon in den 1910er Jahren einschlägige Filme drehten, und spätestens mit ihrer *King Kong* Fassung aus dem Jahr 1933, die übrigens filmhistorisch durchaus in die Reihe der Dinosarierverfilmungen gestellt werden kann, in die Filmgeschichte eingingen. Relevant für die Begegnung von Prähistorie und Film sind die Dinosaurierfilme nur in sehr eingeschränktem Maße. Zum einen handelt es sich bei den meisten dieser Filme um Trickfilme, wie beispielsweise *Gertie the Dinosaur* (USA 1914) und zum anderen gehören die hier vorgestellten Themen wie erwähnt zumeist in den Bereich der Fantasy. Dinosaurier im Film gehören schon seit Frühzeit der Filmgeschichte eher zur Gattung der Monster als zu den fossilen Lebensformen.

Neben diesen Nationen und ihren Akteuren, die nachhaltigen Einfluss auf die Filmgeschichte, insbesondere die Geschichte des Antikfilms nahmen, dürfen auf keinen Fall die Werke der deutschen und österreichischen Filmemacher unerwähnt bleiben, nicht nur

284 Solomon 2001, 83.
285 Kempen/Deist 1993, 22-37. Hier übrigens auch im Anhang eine ‚Dinosaurier-Filmografie' bis zum Jahr 1993.

weil in dieser Arbeit die in Deutschland gezeigten ‚prähistorischen' Filme im Mittelpunkt stehen.

2002 wurde von Ines Steiner und Armin Loacker der lesenswerte Band zu österreichischen Monumental-Stummfilmen herausgegeben.[286] Die dort vorgelegte Analyse ist derart umfassend, dass an dieser Stelle lediglich die Nennung der Filme und ihrer Regisseure anschließt: Michael Kertész führte sowohl bei *Sodom und Gomorrha* (A 1921/22) als auch bei *Die Sklavenkönigin* (A 1924) Regie. Alexander Korda zeichnet für *Samson und Delila* (A 1922) verantwortlich und Pierre Marodon für *Salammbo* (A 1924).

In Deutschland wurde in den ersten Jahren der Filmgeschichte eine kaum nennenswerte Zahl von Antik- bzw. Historienfilmen hergestellt. Erst nach Gründung der Ufa, die dieses Genre – vor allem aufgrund ökonomischer Überlegungen, und erst später wegen der politischen publizistischen Möglichkeiten, die im Historienfilm angelegt waren – zu ihrer Spezialität machte, änderte sich das.[287] Unter der Regie von Ernst Lubitsch wurden einflussreiche Filme produziert: *Die Augen der Mumie Ma* (D 1918), *Sumurun* (D 1920) und *Das Weib des Pharao* (D 1922) entsprachen in ihrer Ausstattung und Thematik der zeitgenössischen Vorliebe für den Orientalismus, obwohl der Regisseur nach eigenen Aussagen versuchte, seine Filme zu „entopern"[288]. Seine Produktionen wurden vor allem in den USA mit großem Erfolg rezipiert, wohin er 1922 auswanderte.

Fritz Lang gelang das „Entopern" deutlich besser als Lubitsch. Er widmete sich mit *Die Spinnen* (D 1919) den Inka und mit dem Zweiteiler *Die Nibelungen* (D 1922/24) der deutschen Sagenwelt, der vor allem was die Ausstattung und die Kulissen anging, Standards setzte (vgl. Abschnitt 7.3.4.).[289] Mit den *Nibelungen* betonte er ganz offensiv Elemente der nationalen

286 Loacker/Steiner 2002.
287 Gregor/Patalas 1974, 48.
288 Zitiert nach Schröder 2003, 26. Ausführlich zum Regisseur und seinen Filmen: Prinzler/Patalas 1984, 128, 139, 143.
289 Der Vollständigkeit halber sei hier auch F. W. Murnaus *Satanas* (D 1920) erwähnt.

Gründungsmythologie.[290] Der Film *Die Spinnen* ist trotz des Themas eher als Abenteuer- denn als Historienfilm zu werten. Bereits zu dieser Zeit ist eine Vermischung der Genres zu verzeichnen, wo die Elemente des einen wie des anderen gegenseitig verwertet werden.[291] Ebenso vereinzelt wie die großen deutschen Regisseure der 20er Jahre setzten sich regionale Größen mit historischen Themen in fiktionalen Filmen, also in Monumentalfilmen, auseinander. *Die Hermannsschlacht* (D 1924) von Kaufmann ist die zentrale Produktion, die im zweiten Teil dieser Arbeit vor allem den *Nibelungen* von Lang gegenübergestellt wird.

In Süddeutschland entstanden zu dieser Zeit drei Dokumentationen, die sich den Pfahlbauten widmeten und die Tradition der dokumentarischen Umsetzung prähistorischer Themen im deutschen Film fortsetzten. Eine ausführliche Betrachtung dieser Produktionen findet sich in Kapitel 6 dieser Arbeit.

Zwischenspiel: Zum Anspruch des frühen Antikfilms

Die Bedeutung der Filme, die Archäologie thematisieren, aus der Frühzeit des Mediums unterscheidet sich maßgeblich von jüngeren Produktionen, wie die zahlreichen Beispiele zeigten. In einer Zeit des Experimentierens mit Film und seinen Möglichkeiten bildete gerade der Historienfilm eine hervorragende Plattform, die die Regisseure für sich nutzen. Der hohe qualitative Anspruch an den Film findet exemplarisch in zahlreichen technischen Innovationen der Zeit seinen Ausdruck. Derartige Neuerungen wie unter anderem der Einsatz einer beweglichen Kamera wurden hier erstmals umgesetzt und setzen bis heute Standards.

Von ebenso großer Aussagekraft ist die gezeigte national-motivierte Vorliebe für bestimmte archäologische Themen. Es ist inzwischen ein Allgemeinplatz, dass gerade Historienfilme nutzbar gemacht werden, um traditionsstiftende Vergangenheit zu transportieren. Dies macht vor allem der Hinweis auf die von

290 Seesslen 1996, 65ff.
291 Über die Zusammenhänge von Historien- und Abenteuerfilm: Lindner 1999, 520; Seesslen 1996, 7ff. und 175ff.

DeMille eingesetzten Rückblenden in seinen Filmen *Male and Female* (USA 1919) und *Manslaughter* (USA 1922) deutlich, die er als „moral lessons for his modern characters“ einsetzte.[292] Und nicht nur das, in der Frühzeit des Filmes sind sie auch Ausdruck von Zeitgeist, der sich in den unterschiedlichen Ausprägungen des Orientalismus und seinen Spielarten wie der Ägyptomanie äußerte.

Nicht zuletzt ist es auch das Element der Monumentalität, das immer wieder dazu veranlasste, antike Themen im Film umzusetzen.

Motive und Malerei: Zum filmischen Paradigma von Archäologie

Bereits zur Pionierzeit kristallisiert sich die filmische Ikonographie von Archäologie heraus und weist bis heute nur geringfügige Modifikationen auf. Ihre Schauplätze, Helden und Attribute sind ebenso prächtig wie limitiert.[293] Dabei rekurriert der Film von Beginn an auf seine medialen Vorläufer, wie die Historienmalerei, die bei vielen Kulissen Pate stand. So kamen beispielsweise die Regisseure Enrico Guazzoni und Mario Caserini aus der Malerei und waren entsprechend vorgebildet.[294] Die Kenntnis der Gemälde ist in breiten Gesellschaftsschichten des Fin de Siècle vorauszusetzen. Zu dieser Zeit gewann die idealisierte Antike wieder an Reiz, verkörpert als Idylle, Flucht- oder Ruhepunkt.[295] Der Film, ebenso wie andere Medien, arbeitete mit Vorstellungen von Antike, die das Publikum akzeptierte und für die der Klassizismus, die Romantik und der Historismus die Denkmuster geliefert haben.[296] Die Prähistorie war nicht in gleichem Masse wie die Antike öffentlich vertreten und blickte auf eine jüngere wissenschaftliche Geschichte zurück. Ihre öffentliche Motivgenese und vor allem Etablierung rekurriert daher möglicherweise nicht notwendigerweise auf

292 Smith 1991, 224.
293 Vgl. Seesslen 1997, 247.
294 Schenk 1991, 25.
295 Ausführlich zur zeitgenössischen Antikenrezeption (mit Blick auf Deutschland): Lindner 1999/2000, 181.
296 Lindner 1999, 520. Christoph Brecht beschreibt das folgendermaßen: „Der Historienfilm erzählte demnach nicht Geschichte nach, sondern jene Geschichten aus der Geschichte, die im Lauf des 19. Jahrhunderts unter der Ägide des Historismus, vor-geschrieben worden waren.“: Brecht 2003, 379.

klassizistische, romantische oder historistische Denkmuster, was in der Folge zu klären sein wird.

Dem ikonographischen Kanon der Antike entspricht auch der Niederschlag in der zeitgenössischen Genremalerei, wobei historische und antiquarische Genauigkeit nur selten beabsichtigt waren.[297] Die Regisseure bedienten sich gerne bei diesen Bildvorlagen. So auch bei den für Antikfilme typischen Wagenrennen.

Als Inspiration für die Darstellung des Wettkampfes in Form eines Wagenrennens bieten sich verschiedene Quellen an. Ulpiano Checas Bild aus dem Jahr 1905 titelt mit *Altrömisches Wagenrennen*. Schon dieses Gemälde nimmt die Spannung vorweg, die ein frontal auf den Betrachter zu rasendes Vierergespann haben kann. Als Vorläufer ist ein Gemälde Géromes von 1876 zu verstehen. Am überzeugendsten ist jedoch der Nachweis von der Verwendung des Monumentalgemäldes Alexander Wagners im Jahr 1901 für das Plakat einer amerikanischen Theaterproduktion.[298] Das Ergebnis der Umsetzung im Film ist in *Ben Hur* (USA 1925) zu betrachten. Und nicht erst die Nachahmung dieser Szene durch Wiliam Wyler in der gleichnamigen Verfilmung aus dem Jahr 1956 adelte ihre Vorlage.

Häufig ist die Entstehung der hier im Blickfeld stehenden Filme von intensiven Recherchen zum Thema begleitet. In seinem Kombinationsfilm *Intolerance* (USA 1916) verwendete Griffith beispielsweise die umfangreichen Bildersammlungen eines Mitarbeiters, die dieser in seinem Auftrag erstellt hatte.[299] In Bezug auf die Belagerungsszene Babylons zitierte man aufgrund mangelnden Bildmaterials aus der spätbabylonischen Kunst die Darstellungen assyrischer Reliefs.[300] Die Bezüge in *Intolerance* sind nicht ausschließlich in antiken Vorlagen zu suchen. Auch hier fand

297 So wurde der Unterschied zwischen griechisch und römisch hier schon immer verwischt. Lindner 1999/2000, 184.
298 Lindner 1999/2000, 189.
299 Faulstich/Korte 1994, 269.
300 Lindner 1999, 522.

ein Rückgriff auf zeitgenössische Gemälde, so Edwin Longs *The Babylonian Marriage Market* von 1875 statt.[301]

Wie sehr bereits die Vorstellung von Antike die ‚Realität' überdeckte, wird an der Anekdote über Griffiths *Intolerance* deutlich. Bei der Szene über die Eroberung Babylons rechnete der Regisseur mit negativen Zuschauerreaktionen wegen seiner Verwendung der authentischen Cuneiformen-Dokumente statt des populäreren und als ‚echter' wahrgenommenen Buches Daniel, woraufhin er erklärende Fußnoten einfügen ließ.[302] Ein deutliches Zeichen für die Aktualität der frühen archäologischen Filme ist das Zitat populärer zeitgenössischer Funde. L' Odissea (I 1911) gehört eine vergrößerte und vereinfachte Nachbildung des Nestorbechers aus der Schliemanngrabung zu den in einer Szene übergebenen Gastgeschenken.[303] Gerade in Bezug auf die wechselseitige Wirkung, die öffentliche Archäologie aber auch archäologische Öffentlichkeit aufeinander haben, ist die Umsetzung prähistorischer Themen oder Sujets im Film besonders aufschlussreich und lässt sich anhand der einschlägigen Filme darstellen (vgl. Kap. 6; 7; 8).

Als Inspirationsquelle für Kulissenausstattung und Dekor dienten bei *Gli ultimi Giorni di Pompeii* (I 1913) die Bilder des Malers Sir Lawrence Alma Tadema, wie eine Amsterdamer Ausstellung verdeutlichte.[304] Der Einsatz von Anleihen aus Malerei war dem Publikum in höchstem Maße vertraut und entsprach dem, was es bereit war, als antik zu akzeptieren.

Dazu zählt auch der Topos des Gelages: Bis heute verzichtet kaum ein Historienfilm auf eine solche Szene. In Verbindung mit der namengebenden Monumentalität von Antikfilmen ist die Gelageszene Inbegriff der Üppigkeit, Freizügigkeit, Dekadenz und frivol-erotischer Genusssucht.[305] Zudem bot das Element der Masse ein weiteres Mittel, sich von der Theatertradition zu emanzipieren,

301 Dies., 524.
302 Solomon 2001, 31, der dieses Problem als „inauthentic authenticity" bezeichnet.
303 Lindner 1999, 531, mit Verweis auf zahlreiche weitere Anleihen.
304 Der allgemeine Hinweis darauf und im speziellen die Besprechung der einzelnen Szenen: Lindner 1999, 524. Tademas Bilder wurden auch in späteren Antikfilmen rezipiert: Vgl. dazu Wieber 2002, 35. Zur Bedeutung seiner Werke: Wyke 1997, 154-156.

indem man Bilder und Szenen inszeniert, die den Rahmen der Bühne gesprengt hätten.[306]

Eine Kombination, die nicht nur zur Zeit der Stummfilmära dazu geeignet war, Sehnsüchte zu wecken. Besondere Beachtung verdienen auch die filmimmanenten Schöpfungen von Stereotypen in Bezug auf Kulissen, Kostüm und Dekor. Dies soll im folgenden nicht nur anhand der bereits erwähnten Pfahlbaufilme aufgezeigt werden, sondern auch bei einer Reihe von Komödien, die sich eines steinzeitlichen Sujets bedienen und vor allem in den 20er Jahren in den USA hergestellt wurden.

Es ist nicht nur Theda Bara in der Rolle der Kleopatra, die bei Make-up und Frisur bis heute im Film zitiert wird.[307] Der Typus der Femme fatale, wie er hier in Szene gesetzt wurde, wird nun regelhaft von diesen Ausstattungsklischees begleitet und entwickelt eine entsprechende Eigendynamik. Die Darstellung der Kleopatra als femme fatale findet sich seitdem in zahlreichen Filmen.[308] Einschlägig ist auch *Queen of Sheba* (USA 1921), der vor allem für die „brevity of Blythe's costuming" bekannt wurde.[309] Auch in den Pfahlbaufilmen sind die Darstellerinnen leicht bekleidet und meist mit freiem Oberkörper dargestellt. In den amerikanischen Komödien sind die Protagonistinnen zwar ebenfalls in Fell, aber deutlich züchtiger gekleidet, der Oberkörper ist immer bedeckt. Archäologische Themen im Film erlaubten in dieser Zeit besonders freizügige Darstellungen, die in Filmen zu zeitgenössischen Themen aufgrund gängiger Moralvorstellungen nicht präsentiert werden durften. Die Regisseure umgingen so die Zensurbehörden bei

305 Die Darstellung eines Gelages schwappt sogar in die *Steinzeitkomödien* über (vgl. Kap. 8).

306 Kracauer 1974, 44. Hier kritisiert Kracauer auch, dass das Monumentale, das all diesen Filmen zu eigen ist, in Widerspruch zur letztlichen Bedeutungslosigkeit der erzählten Geschichte steht: Ebd. Erste Massenszenen finden sich wohl in *The Massacre* (USA 1913): Faulstich/Korte 1994, 123

307 Zu weiteren Ausstattungsmerkmalen ägyptisierender und orientalischer Art: Wenzel 2005, 264.

308 Wenzel 2005, 273 ff. Diana Wenzel weist in ihrer 2005 erschienenen Dissertation schlüssig nach, dass Kleopatra im Film noch weitere Klischees wie beispielsweise die Idee der kindlichen Herrscherin transportiert.

309 Smith 1991, 258.

gleichzeitiger Befriedigung des Zuschauerbedürfnisses nach Erotik im Film.

Interessant ist die Übertragung des Historien-Klischees mit seinen filmischen Attributen auf andere Genres. Hier vollzieht sich der Wandel von der antiken Filmgestalt zum Bedeutungsträger, wie etwa bei Kleopatra.[310]

Die Vielfalt des hier vorgestellten Materials verbietet ein einheitliches Fazit. Die Verbindung mit der Archäologie in der Stummfilmära ist mit ihren Bezügen zum Historismus und Orientalismus sowie seinen Vorlagen in der Romantik ein zeitgenössisches Dokument, das bis heute nachwirkt. Die Etablierung topischer Beigaben, Ausstattungen und Kulissen entwarf ein Bild der Antike, aber auch der Archäologie, das dem Zuschauergeschmack entsprach und ihm vertraut war. Die Rezeption der Filme spricht eine eindeutige Sprache: Für die Bedeutung beispielsweise der Antikfilme in der Alltagskultur spricht auch Chaplins *His New Job* (USA 1915), wo sich der Protagonist auf dem Set eines Films mit historischem Sujet zunächst über die Darsteller lustig macht und schließlich unter einer Kulissensäule begraben wird.

Wie die Übersicht über einschlägige Protagonisten, nationale Vorlieben und thematischer Schwerpunkte zeigt, spielte der Antikfilm in der Verwertung von Archäologie im Film eine quantitativ größere Rolle. Dementsprechend sind für diese Produktionen bestimmte Entwicklungen und Schwerpunkte nachweisbar. Dazu zählen die so genannten Hochphasen des Monumentalfilms ebenso wie die Vorliebe für das Genre des fiktionalen Films.

Prähistorische Themen im Film spielen zwar eine untergeordnete, aber stetige Rolle. So werden sie seit Beginn der Filmgeschichte immer wieder aufgegriffen. In der Übersicht fällt vor allem die Vorliebe für das Genre des Dokumentarischen auf. Mangels überlieferter Geschichten über die Prähistorie wurden nur in

310 Beispielhaft seien noch weitere Stars der Antike erwähnt: Cäsar, Nero und Alexander.

Ausnahmefällen Monumentalfilme wie etwa *Die Hermannsschlacht* hergestellt. Auf die Kulisse, zum reinen Attribut reduziert, wird die Prähistorie dann, wenn ein anderes Genre bedient wird. So ist die Steinzeit in den Komödien lediglich Folie der modernen Geschichte um Liebe und Eroberung (vgl. Kap. 8).

Die Verbindung von Archäologie und Film entspricht der Verbindung von Archäologie und Populärkultur (Film, Malerei u. a.) im Fin de Siècle, wirkt aber in ihrer Eigenschaft als Massenmedium stärker. Der Entwurf von Traumwelten, die Erfüllung von Wünschen, aber auch die Verkörperung politischer Ambitionen und nationalstaatlicher Ideen mit filmtechnischen Mitteln gelang schon zu Beginn der Filmgeschichte. Die national motivierte Themenwahl wird illustriert durch ‚länderübergreifende' Bilder, die überall als ‚archäologisch' verstanden werden.

Es kann und soll aber nicht der wenig ergiebige antiquarische Ansatz bei der nun folgenden Analyse der Filme mit prähistorischer Thematik im Vordergrund stehen, denn Filme sind immer mehr Kunstwerk denn Dokument.

6. Im Fokus: Utopische Vergangenheit[311]

Den Auftakt zur detaillierten Materialanalyse bildet der Themenkomplex der so genannten *Pfahlbaufilme*. Dabei handelt es sich um drei Produktionen, die alle in den 1920er Jahren entstanden sind:

Das *Haus im Wilden Ried* wurde 1921 am Federsee gedreht; *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* (am Bodensee) und *Die Wasserburg Buchau* entstanden in den Jahren 1926 und 1927 (weitere Informationen vgl. Filmografie). Erwin Keefer erwähnt 1992, 33 einen weiteren Film über die nordischen Vorfahren am Federsee, der nicht mehr erhalten sei und über den auch kein Material existiere.[312]

Im weiteren zählt der Film *Natur und Liebe – Vom Urtier zum Menschen* aus den Jahren 1927/28 zu diesem Themenblock, der im Rahmen eines Seitenblicks berücksichtigt wird. In dieser Produktion sind Sequenzen aus *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* zu sehen, die jedoch in eine Gesamtdarstellung der ‚Menschheitsgeschichte' und Entwicklung eingebettet sind, so dass er gesondert zur Sprache kommen soll.

Mit den Schlagworten Grabung und Rekonstruktion sind bereits die verbindenden Elemente dieser Produktionen genannt. Es sind aber noch weitere Aspekte, die diese Filme für die vorliegende Arbeit und ihre Fragestellungen besonders aufschlussreich machen, und die deren gemeinsame Zusammenfassung zu einem Themenkomplex nahe legen:

311 Der Titel des Kapitels zitiert Himmelmann 1976, ohne inhaltlich mit diesem Begriff das Gleiche zu verbinden. Im folgenden Kapitel wird mit Utopischer Vergangenheit die visuelle Konstruktion von wünschenswerten Lebenswelten im Film bezeichnet.

312 Möglicherweise ist mit diesem Film *Das Haus im Wilden Ried* – der 1992 noch als verschollen galt – gemeint. Auch Schöbel 2001, 4 geht davon aus, dass der Film verloren sei. Es könnte sich aber auch um den Film *Sterbende Völker* (D 1922) handeln, dessen letzte Kopie wohl im russischen Filmarchiv Moskau/Krasnogorsk liegt (siehe Filmografie). Siehe auch Breitwieser/Stradal 2001, Abb. 2.

Zunächst zählen die berücksichtigten Filme zu den so genannten Lehrfilmen, einem Untergenre des Dokumentarfilms[313]. Sie alle verfolgten die Absicht der Wissensvermittlung über bestimmte Phasen der Vergangenheit bzw. über die archäologische Arbeit an sich mit Hilfe des Mediums Film. Interessanterweise wird diesem Filmgenre im Gegensatz zum Spielfilm der kommerzielle Charakter abgesprochen, was hier zu überprüfen ist (siehe auch Abschnitt 7.3.4. und 7.3.5.). Daraus ergibt sich auch die Frage nach der aktiven Beteiligung von Wissenschaftlern an dieser Form der Popularisierung ihrer Arbeitsergebnisse. Von welcher Absicht dieser Wille in die Öffentlichkeit zu gehen getragen ist, wird dabei ebenso in den Blick genommen wie die Art der Beteiligung an den jeweiligen Filmproduktionen. Zentral ist hier aber nach wie vor die Frage nach der Entstehung einer *Stellvertreterarchäologie* in Form diverser Stereotype.

Das Thema ‚Pfahlbauten'[314] war nicht nur für die Wissenschaft außerordentlich interessant, sondern auch für ein breites Publikum. Der Begriff der Pfahlbauromantik war seit dem 19. Jahrhundert etabliert und ‚materialisierte' sich in Form von Postkarten, Malerei und schwärmerischen Beschreibungen. Selbst die Artefakte an sich waren Teil der Distributionsmaschinerie: So gaben nach den ersten Funden im Bereich der Schweizer Seen Fischer ihren Beruf auf und

313 Vgl. zur Definition des Begriffes Dokumentarfilm: Nichols 2001, 20-41. Unter dem Stichwort Lehrfilm fasse ich Produktionen, die mit einem klaren didaktischen Auftrag hergestellt wurden. Bei meiner Definition gehe ich über die Tom Sterns hinaus, der unter Lehrfilm alle Produktionen fasst, „die zur Vermittlung archäologischer Themen für Unterricht und Wissenschaft produziert wurden, z. B. Filme des Instituts für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (FWU) in Grünewald bei München" (vgl. den unpublizierten Vortrag Tom Sterns zum Thema *Archäologie und Film* aus dem Jahr 1998, 8, den der Autor mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat). Der Begriff Ufa-Kulturfilm wird an dieser Stelle bewusst vermieden, da er sich auf eine Produktionsgesellschaft bezieht und die so bezeichneten Filme in unterschiedlichen Anteilen die Themen Unterhaltung, Kultur, Wissenschaft, Exotik und Erotik sowie Aufklärung miteinander verbinden sollen, was hier nur teilweise zutrifft. Zum Begriff Ufa-Kulturfilm siehe: Bock/Töteberg 1992, 64-70 und 470 ff. Zum Kulturfilm *Natur und Liebe,* siehe unten.

314 Den Begriff benutzte Ferdinand Keller als erster in seinem ersten „Pfahlbaubericht" in archäologischem Kontext, und ersetzte damit den älteren der „Pfahlwerke": Keller 1854.

verkauften stattdessen Funde aus der ‚Urzeit' körbeweise auf dem *Pfahlbaumarkt* in Neuenstadt (Schweiz).[315]

Außerdem kann aufgrund der erhaltenen Originalquellen – für die beispielsweise zahlreiche Zeitungsartikel Zeugnis ablegen – angenommen werden, dass die Arbeit der Archäologen aufgrund der romantisierenden Vorstellungen über diese Funde große Popularität genoss. So spricht das damalige Wochenblatt nach Bekanntwerden der ersten einschlägigen Funde am Federsee schwärmerisch vom „schwäbischen Pompeji".[316]

Die *Pfahlbaufilme* eignen sich also einerseits für die Untersuchung der Beteiligung der Wissenschaft resp. der Wissenschaftler an der Popularisierung ihrer Ergebnisse und zugleich dem Niederschlag dieser öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen mit entsprechender Rückwirkung auf die Entwicklung der Prähistorischen Archäologie. Darüber hinaus lassen diese frühen Darstellungen Rückschlüsse auf die Entstehung von Motiven, Klischees und Stereotypen zu, die durch die Pfahlbauromantik etabliert wurden und bis heute Teil einer *Stellvertreterarchäologie* sind, wo gemäß des *Pars-Pro-Toto Prinzips* die Summe verschiedener Motive als Teil für das Ganze steht und es repräsentiert.

6.1. Archäologischer Ausgangspunkt

Das Pfahlbaufieber[317] ergriff den europäischen Kontinent im Winter 1853/54, als der Schweizer Lehrer Aeppli dem damaligen Präsidenten der *Antiquarischen Gesellschaft* von Zürich, Ferdinand Keller, aufgrund eines außerordentlichen Wassertiefstands im Zürichsee verwitterte Holzpfähle, Keramik und Knochenreste meldete. In der *Zürcherischen Freitagszeitung* vom 10. März 1854 berichtet er über diese Entdeckung, interpretiert sie bereits anhand von ethnographischen Parallelen und löst damit die genannte Welle

315 Hafner 2004, 32.
316 Zitat bei Lehmkühler 2002, 14. Die *Größe* der Vergleiche wird übrigens beibehalten: In anderen Artikeln ist vom „Schwäbischen Troja" die Rede: Keefer 1992, 43.
317 Den Begriff prägte laut Gerhardt 1967, 218 Ludwig Lindenschmit der Jüngere.

großen Interesses und Begeisterung aus.[318] Im Zentrum der nachfolgenden Forschungen standen nun jahrelang die Alpenseen, in denen nach und nach weitere (prähistorische)[319] Siedlungen entdeckt wurden. Diese Funde, vor allem aber die umfangreichen Befunde sollten in ihrer Einmaligkeit die archäologische Fachwissenschaft ebenso wie das Publikum noch einige Jahre beschäftigen.[320]

Fast zwei Jahrzehnte später – im Jahr 1875 – zeigte der Schussenrieder Waldschütze Aberle seinem Vorgesetzten, dem Oberförster Eugen Frank, Funde von Hölzern, Gefäßscherben und Knochenfragmenten am Federsee an.[321] Infolge der zahlreichen naturräumlichen Veränderungen im Bereich des Federsees hatte sich seine ursprüngliche Seefläche von 1095 ha auf damals 250 ha verringert. Seit den 1860er Jahren wurde das Gebiet um das *Wilde Ried* schrittweise trockengelegt und die Hochmoortorfe dadurch nutzbar gemacht. Der folgende industrielle Torfabbau im Gebiet führte zur Entdeckung und Ausgrabung von Fundorten wie *Schussenried* oder der so genannten *Wasserburg Buchau*.[322]

Die Fundstellen im Federseegebiet weisen nach aktuellen Erkenntnissen mit den ältesten Funden aus der Zeit um das 5. Jahrtausend v. Chr. bis in die Spätbronze- bzw. Urnenfelderzeit eine

318 Zürcherische Freitagszeitung Nr. 10 vom 10. März 1854. Den ersten größeren Bericht veröffentlichte Ferdinand Keller am 17. März 1854 in der Zürcherischen Freitagszeitung Nr. 11. Es ist typisch für diese Zeit, dass der Bericht in zahlreichen anderen Blättern in wesentlichen Teilen übernommen wurde: vgl. beispielsweise Basler Zeitung Nr. 62, 14. März 1854; Nr. 67, 20. März 1854; Thurgauer Zeitung Nr. 66, 18. März 1854; Intelligenzblatt der Stadt Bern Nr. 73, 14. März 1854, Nr. 78, 19. März 1854; Le Pays, 21. März 1854. Alle zitiert nach Martin-Kilcher 1979, 11 (Anm. 9).

319 Vor allem wegen der gefundenen Bronzeobjekte an den Seen der Ostschweiz, schrieb Keller die Funde den ‚Kelten' zu, die nach damaligen Vorstellungen zu einem sehr frühen Zeitpunkt aus dem Osten eingewandert waren. Die identische Siedlungsform war für ihn ein Beweis, dass auch die rein steinzeitlichen Stationen von Kelten bewohnt waren. Erst später klassifizierte man sie als neolithisch oder bronzezeitlich ohne ethnische Einordnung (Martin-Kilcher 1979, 8).

320 Die andauernde Aktualität des Themas zeigt auch der 2006 von der ARD produzierte Dreiteiler *Steinzeit – Das Experiment,* in dem das Leben im Pfahlbaudorf nach aktuellen Befunden nachgestellt wurde. An dieser Produktion waren Wissenschaftler des Pfahlbaumuseums in Unteruhldingen maßgeblich beteiligt: vgl. <http://www.daserste.de/steinzeit/> (08.10.2007).

321 Lehmkühler 1992, 13-14.

322 Keefer 1992, 12.

lange Belegung auf. Das große zeitliche Spektrum erlaubte es in Verbindung mit den außergewöhnlichen Erhaltungsbedingungen organischer Materialien in Feuchtbodengebieten insbesondere die Siedlungsarchäologie voranzutreiben.

Der genannte Oberförster Frank führte nach der Fundanzeige 1875 die ersten Grabungen durch; die erste Nachgrabung von offizieller Seite fand durch den damaligen Landeskonservator Eduard Paulus (1803-1878) vom 22. Juni bis 17. Juli desselben Jahres statt. Einen Gesamtplan des Gebiets – der bis heute eine wichtige archäologische Quelle darstellt – fertigte er nach Angaben Franks an. Letzterer war zwar zunächst weniger am Gesamtbefund als an einzelnen Artefakten interessiert, wie ein Brief von Paulus an das Kultusministerium verdeutlicht, in dem er klagt, dass Frank „sämtliche Holzwerke zerstörte, so daß nichts, als ein großer Schutthaufen zu sehen war“.[323]

Der so Kritisierte war sich seines Mankos durchaus bewusst und schreibt über die verwirrende Anordnung der Hölzer und ebenso „daß mit jedem Tage weiteren Grabens mehr Unklarheit, statt Licht, bemerklich wurde.“[324] Hier schlägt sich zu Beginn deutlich der unterschiedliche Anspruch des Landesamtsvertreters und des Laienforschers an die Aussagemöglichkeiten von Archäologie nieder. Dennoch fand sich der fachfremde Laie schnell in seine ungewohnten Aufgaben ein und hatte in der Region nachhaltigen Anteil an der Popularisierung der Ergebnisse. Denn Franks ‚Laientum‘ darf nicht nur als Nachteil verstanden werden, war er doch auf anderem Gebiet der Profi und wusste durch seine Tätigkeit im Torfabbau die geologischen Gegebenheiten der Region deutlich besser einzuschätzen und zu den Funden in Beziehung zu setzen. Das Publikum jedenfalls schätzte Franks Engagement, das er durch Vorträge auch an den ‚Mann‘ zu bringen wusste. So wurde laut Lehmkühler der Schussenrieder Fundplatz, der schon bald nach

323 Ortsakten des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg, Außenstelle Tübingen: Zitiert nach Lehmkühler 2002, 14.

324 Frank 1876 (zit. nach Lehmkühler 1992, 14). Mit dem Gegensatz zwischen Licht und Dunkel, sozusagen eins der Spannungsfelder, das die Archäologen als Personen überbrücken, spielen die meisten Publikationen. Eine zukünftige Untersuchung zu diversen Gegensatzpaaren wie etwa Hell/Dunkel, Statisch/Dynamisch, usw. wäre sicher aufschlussreich.

seiner Auffindung als das „schwäbische Pompeji“ galt, in weinseliger Laune nach einem von Franks Vorträgen in „Frankland“ umbenannt.[325]

Im weiteren Verlauf seiner langjährigen Tätigkeit vor Ort war von den anfänglichen Differenzen nichts mehr zu spüren, im Gegenteil wurde Frank ausdrücklich nach der funktionalen Einordnung einzelner Artefakte gefragt, wo die Archäologen die rein chrono- und typologische Zuordnung vornahmen.[326] Hier zeigt sich bereits, was Frank von fachlichen wie nichtfachlichen Autoritäten im Laufe seiner weiteren Tätigkeit unterscheiden sollte, und sich auch in der Inspiration der in diesem Kapitel thematisierten Filme niederschlägt.

Die bereits erwähnten Schwierigkeiten, was die Herangehensweise an archäologische Funde und vor allem Befunde angeht, überwand er schnell, um sie durch einen Blick auf das Ganze abzulösen, was sich auch in den für ihn typischen Fragen an das archäologische Material zeigen sollte. Eugen Frank verstand, dass er ohne den Rat anderer Forscher, die Spezialisten auf dem Gebiet der Siedlungsarchäologie waren, und noch mehr ohne die Auswertungsmöglichkeiten benachbarter Disziplinen – wie beispielsweise der Geologie – das „unleserliche Blatt der Kulturgeschichte“[327] wohl kaum würde entziffern können. In diesem Zitat offenbart sich Franks Bestreben: Kulturgeschichte anhand der Funde und Befunde ‚zu schreiben‘. Mit diesem Ansatz ging er weit über die Fragestellungen zeitgenössischer Fachwissenschaftler hinaus, die viel punktueller an das Material herantraten, indem sie es rein chronologisch einzuordnen versuchten.

So gab es beispielsweise bereits 1875 ein Treffen von Frank und dem *Pfahlbaupionier* Keller in Zürich, wo beide über die Frage diskutierten, ob die Befunde überhaupt eine Interpretation als

325 Lehmkühler 1992, 14.

326 Auf Eduard Paulus als Landeskonservator folgte der Stuttgarter Eberhard Fraas, der mit Frank 700 m^2 ausgrub. Vgl. Lehmkühler 1992, 17.

327 Zit. nach Lehmkühler 1992, 17. Er war also im besten Sinne *auf der Suche nach der Vergangenheit* wie der programmatische Titel des Sammelbandes von 1992 es nennt.

Pfahlbauten zuließen. Eine Diskussion, die noch länger geführt werden sollte (siehe unten).

Dieser unverstellte, von keinerlei Ressentiments eingeschränkte Blick war keineswegs Kennzeichen für alle mit der Archäologie befassten Laien – auch hier stellt Frank eine Ausnahme dar. Er verstand Prähistorische Archäologie bereits als Wissenschaft, die Erkenntnisgewinn in Bezug auf ‚soziologische' Fragestellungen versprach. Sabine Lehmkühler resümiert 1992 in diesem Zusammenhang, dass Eugen Frank bereits alle wichtigen Fragen der Siedlungsarchäologie stellte.[328] Diese sicher zutreffende Feststellung kann noch weiter gefasst werden, denn Frank ging es nicht nur um Siedlungsarchäologie – wenn auch in erster Linie –, sondern um Kulturgeschichte bzw. Heimatgeschichte, um mit dem damals geläufigeren Begriff zu sprechen. Und genau diese Möglichkeiten boten Feuchtbodensiedlungen durch den spezifischen Erhaltungszustand auch organischer Materialien. Es fanden sich nicht nur Webgewichte und Spinnwirtel, sondern eben auch die dazugehörigen hölzernen Flechtrahmen (vgl. zur Bandbreite der gefundenen Materialien und den Auswirkungen auf die Pfahlbauromantik dieses Kapitel weiter unten). Die daraus resultierende Interdisziplinarität zeichnet Forschung auf diesem Gebiet bis heute aus und sollte auch in der anschließenden Grabungsperiode eine prominente Stellung einnehmen.

Archäologie im Federseegebiet war stark von Persönlichkeiten geprägt, und an Frank schloss Heinrich Forschner seine Untersuchungen der Region an. Der gelernte Zahnarzt beschäftigte sich schon seit seiner Jugend und anschließend dann während des Studiums mit Archäologie und begann ab 1906 mit ersten Grabungen im Federseeried.[329] Seine Bekanntschaft mit Peter Goessler vom *Staatlichen Amt für Denkmalpflege* führte dazu, dass er ab 1919 für die Stuttgarter Behörde als Beobachter und Berichterstatter an den großen Grabungen im Gebiet teilnahm. Nach der ersten Welle von Ausgrabungen im späten 19. Jahrhundert und der Entdeckung weiterer Fundplätze wurde das

328 Lehmkühler 1992, 17.
329 Loftus 1992, 19.

Engagement in diesem Gebiet wie anderswo durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs unterbrochen.

Die Grabungen am Federsee hatten jedoch großen Einfluss auch auf die Aktivitäten am Bodensee, genauer in Bad Buchau, wo später in den dortigen Siedlungsrekonstruktionen auch die hier vorgestellten Filme entstanden.

So wurde bereits am 12. März 1922 durch Georg Sulger die Gelegenheit zur Gründung des Vereins für Pfahlbau und Heimatkunde e.V. in Unteruhldingen am Bodensee ergriffen.[330] Auf dessen Wirkung hin entstanden im selben Jahr die ersten beiden Pfahlbauhäuser unter Anleitung des Urgeschichtlichen Forschungsinstituts Tübingen (UFI) (Beratung durch Schmidt und Reinerth), die den Ausgangspunkt für das heutige Freilichtmuseum Unteruhldingen bildeten.

Schon 1919 begann Hans Reinerth im Auftrag von Robert Rudolf Schmidt, dem späteren Leiter des UFI, mit Ausgrabungen im oberschwäbischen Moor (Aichbühl, Riedschachen, Wasserburg Buchau und Bad Schussenried), die bis zum Jahr 1930 dauern sollten. Schmidt wurde später als wissenschaftlicher Berater[331] bei den im folgenden untersuchten Filmen herangezogen, weshalb die Diskussion um Grabungsergebnisse und ihre Rekonstruktion hier kurz vorgestellt werden soll.

Die Pfahlbau–Moorbau Kontroverse/Theorien um die Pfahlbauten[332]

Die Fülle an Befunden stellte die jeweiligen Ausgräber von Beginn an vor große Probleme, was die Deutung derselben anging. Zudem wurden die Grabungen am Federsee von sehr unterschiedlichen Personenkreisen durchgeführt, die aufgrund unterschiedlicher Herkunft, persönlichen Absichten und Bildungshintergrund eine

330 Zu Geschichte und Entstehung des Museums: Schöbel 2001, 6.

331 Ab den 1930er Jahren war auch Reinerth vermehrt als Berater von Filmen tätig: Beispielsweise *Wir wandern mit den Ostgermanen* (D 1932).

332 Sie wurde vor allem in der *Prähistorischen Zeitschrift* ausgetragen: Reinerth 1925, 1927a, 1927b, 1927c und die entsprechenden Erwiderungen durch Staudacher 1925, 1926a, 1926b. Kurze Zusammenfassung dieser Kontroverse: Vogt 1977. Aktueller: Schlichtherle 1986, 18ff.; Kimmig 1992, 28ff.; Schöbel 2001, 78 ff.

Vielfalt an Interpretationsvarianten für möglich hielten. Neben dem UFI aus Tübingen, vor Ort vertreten durch Hans Reinerth, waren in den 20er Jahren auch der Buchauer Verein für Altertumskunde vertreten durch seinen Vorsitzenden August Gröber[333], Oskar Paret als Hauptkonservator an der Landessammlung in Stuttgart und der Privatmann Heinrich Forschner dort tätig. Fachwissenschaftler und Laienforscher gruben zu gleichen Teilen in der Gegend und kamen zu recht unterschiedlichen Ergebnissen bezüglich der Bauweise der Siedlungen.

Die Debatte um die Deutung der Befunde entweder als Moor- oder ufernahe Pfahlbauten war weniger in politischen oder sachlichen Anliegen verwurzelt, sondern war laut Schöbel 2001, 79 vielmehr durch persönliche Animositäten motiviert.

Bereits Frank und später Eberhard Fraas (1862-1915) waren im Federseemoor auf Befunde gestoßen, die auf alles andere als auf eine bodenfreie Bauweise hindeuteten. Folgerichtig prägte Eduard Paulus 1877 die Bezeichnung der „Moorbauten“[334], womit er im Feuchtboden errichtete Architektur beschrieb, die zwar auf Pfahlkonstruktionen steht, aber nicht im offenen Gewässer errichtet wurde, sondern im Uferbereich. Schon Ende des 19. Jahrhunderts wurde Paulus heftig kritisiert.

Die Grabungen der 1920er Jahre sollten dieser Diskussion eigentlich ein Ende setzen. Während Reinerth auf der so genannten *Wasserburg Buchau* grub, hatte Forschner 1920 seine nachfolgend so genannte *Siedlung Forschner* entdeckt und strengte dort Ausgrabungen an.[335]

Die Siedlungsgrabungen der 20er Jahre waren groß angelegt und sollten vor allem wissenschaftliche Grundlagen für die so persönlich

333 Hier ist vor allem August Gröber zu erwähnen, der als Vorsitzender starken Einfluss ausübte. Wichtig ist ebenfalls, dass das finanzschwache Tübinger Institut auf die Unterstützung des Buchauer Vereins in monetärer Form angewiesen war und daher eng zusammenarbeitete. Das UFI existierte nahezu ausschließlich über Spenden, die über die *Deutsche Gesellschaft zur Förderung des Urgeschichtlichen Forschungsinstituts* eingetrieben wurden, hier landeten wohl auch die Gelder des Buchauer Vereins: Heiligmann 1992, 30. Zur Finanzierung auch Veit 2006, 101.

334 Schlichterle/Walster 1986, 16-18.

335 Um hier ungestört graben zu dürfen, kaufte Forschner die entsprechenden Parzellen. Vgl. Loftus 1992, 23.

geführte, aber wenig fundierte Diskussion um die Konstruktion der Siedlungen liefern. Sie erbrachten den Hinweis auf mehrere eindeutig ebenerdig errichtete Moordörfer und nur in einem Fall *Riedschachen I* ging man noch von Pfahlhäusern auf Einzelplattformen mit geringer Bodenfreiheit aus.[336] In einem Vortrag in Lindau am Bodensee stellte Hans Reinerth am 12. September 1921 erstmals seine Theorie bezüglich der Befunde in Schussenried-Riedschachen vor: Er propagierte Ufersiedlungen am Federsee, die nur bei Wasserhochstand erreicht werden und keine gemeinsame Plattform, sondern Einzelplattformen hatten (vgl. Abb. 10).

Lediglich bei der Wasserburg Buchau vertrat er auch weiterhin die Auffassung einer Siedlung in Insellage. Damit distanziert er sich explizit von Kellers Rekonstruktion von 1854, die die Häuser auf einer gemeinsamen Plattform errichtet vorsieht. Doch auch Reinerths Position blieb nicht unumstritten: Oskar Paret, der sowohl die Grabungen als auch die Gegend gut kannte, wies jegliche Pfahlbaukonstruktion als romantische Schwärmerei zurück. Dies tat er bereits in den 20er Jahren und manifestierte seine Auffassung dann 1941 auch schriftlich.[337] Der genannte Vortrag war auch in anderer Hinsicht von Bedeutung, da hier die Idee zur Rekonstruktion der Pfahlbauten in Unteruhldingen entstand, die später die Kulisse des gleichnamigen Filmes bilden sollten.[338]

336 Schlichterle 1986, 17.
337 Paret 1941.
338 Schöbel 2001, 5.

6.2. Im Fokus: Die Filme[339]

6.2.1. Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen (D 1926/27)

Im Jahr 1926 wurden von der Ufa sieben Tage lang in den rekonstruierten Häusern am Bodensee, den Pfahlbauten in Unteruhldingen Filmaufnahmen gemacht.[340] Teile dieser Aufnahmen, die hier zunächst in Übersicht und Gesamtheit vorgestellt werden, sollten später im Film *Natur und Liebe* verwendet werden. Die Länge der hier besprochenen Szenen umfasst 8 Minuten 30 Sekunden.

Die Ufa hat die vorliegenden Aufnahmen extra für den Kulturfilm *Natur und Liebe* anfertigen lassen. Viele aktive Vereinsmitglieder aus dem ortsansässigen Altertumsverein waren an der Entstehung der Aufnahmen beteiligt.

Szenenbeschreibung

Die Handlung des Filmes gibt einen Einblick in das tägliche Leben der so genannten *Pfahlbauern*. Es gibt bei dem im Bundesfilmarchiv verwahrten Material keinen Vorspann mit Titel.

In der ersten Szene öffnet sich die runde Kadrierung mit Fokus auf den Türausschnitt eines Hauses. Ein Mann mit Bart und Schurz um

339 Die anschließenden Filmbeschreibungen beziehen sich auf mir vorliegende Kopien des Materials im Bundesfilmarchiv sowie im Landesmuseum Stuttgart und im Pfahlbaumuseum Unteruhldingen. Die letzten beiden wurden mir freundlicherweise von Erwin Keefer, Stuttgart und Gunter Schöbel, Unteruhldingen zur Verfügung gestellt. Von *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* gab es zwei Fassungen. Zum einen die Fassung, die in *Natur und Liebe* verwertet wurde. Eine zweite Fassung ist ein Zusammenschnitt des gesamten damals entstandenen Filmmaterials, der im Bundesarchiv erhalten ist. Die in *Natur und Liebe* verwendeten Szenen und die Szenen aus dem Bundesarchiv, die dort unter dem Titel *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* liegen, sind nur zum Teil deckungsgleich. Im vorliegenden Kapitel wurde die Version aus dem Bundesarchiv zugrunde gelegt und die Version aus *Natur und Liebe* in Form eines Exkurses besprochen. Gunter Schöbel geht davon aus, daß das im Bundesarchiv/Filmarchiv erhaltene Material ein Zusammenschnitt an Ausschussszenen ist (frdl. Telefonische Mitteilung durch Schöbel im Oktober 2008).

340 Schöbel 2001, 14 (Jahresbericht des Vereins aus dem Jahr 1926). Auch das Protokoll von 1927 bezieht sich auf den Film, in dem erwähnt wird, dass der Ufa Film *Schöpferin Natur* (einer der Alternativtitel von *Natur und Liebe*. PR) nun angelaufen sei (Ebd.).

die Hüften öffnet die Tür, tritt heraus und geht nachdem er sich mit suchendem Blick umgesehen hat, wieder hinein. Nach einem Schnitt sieht man dasselbe Haus aus einem anderen Blickwinkel und auch die Plattform, auf der es errichtet ist. Zwei Männer mit Speeren in der Hand, einer davon ist derselbe wie in der ersten Szene, treten auf die Plattform. Wieder sieht er sich suchend um. Eine Frau mit prähistorischem Krug in der Hand kommt aus dem Haus und läuft aus dem Bild. Weitere Personen mit Gerätschaften verlassen das gleiche Haus. Die im folgenden ungeschnittene Szene zeigt geschäftiges Treiben auf der Plattform. Zwei Männer, die in Nahaufnahme gezeigt werden, prüfen ihre Bögen. Im Anschluss daran treten sie aus dem Bild heraus. Zugleich tritt eine schwangere Frau ins Bild, um danach gleich wieder ins Haus zu gehen. Nach dem nächsten Schnitt sind drei Männer zu sehen, die über eine Leiter von der Plattform auf ein zunächst noch nicht sichtbares floßartiges Konstrukt steigen. Ihnen folgen eine Frau und ein Mann, die in der nächsten Szene mit einem Einbaum aus dem Bild fahren. Im Hintergrund sind die drei Männer auf dem Floß zu sehen. Die Szene ist unfreiwillig komisch, da das Floß nicht schwimmt und man kurz vor dem nächsten Schnitt noch sieht, wie das Gefährt unter der Last der drei Männer kentert. Die nächste Einstellung gibt erstmals den Blick auf die Siedlung, die aus insgesamt zwei Häusern besteht, frei. Die Kamera ist am Ufer positioniert worden und zeigt die gesamte Plattform. Rechts im Bild ist wieder eine Frau mit Krug zu sehen, die auf dem Steg auf die Häuser zugeht. Im Hintergrund ahnt der Zuschauer weiterhin geschäftiges Treiben auf der Plattform. Die nächste Szene zeigt einen Mann beim Töpfern von Keramik. Nach dem folgenden Schnitt sind eine Frau und ein Kind in der Totale zu sehen. Die Frau hackt mit prähistorischem Werkzeug Holz, das Kind füllt wohl Weizenstreu in ein Gefäß. Die nächste Szene zeigt wieder in der Totale eine sitzende Frau beim Mahlen von Mehl. Im folgenden sind zwei Frauen an einem Webrahmen beim gemeinsamen Weben zu sehen. Der Mann aus der Eingangsszene wird wieder mit suchendem Blick und der Hand an den Brauen sitzend gezeigt. Er befestigt eine Pfeilspitze. Nach dem nächsten Schnitt sind Mann

und Frau im Einbaum auf dem Wasser zu sehen. Er steht hinten im Boot mit Pfeil und Bogen in der Hand, während sie sitzend rudert. Es folgt eine Nahaufnahme der Frau beim Rudern. Der Mann schießt und im folgenden Bild ist eine vom Pfeil durchbohrte Ente zu sehen, die im Wasser schwimmt. Der Mann hebt die Beute ins Boot.

Die zwei Männer mit Speeren und Bögen aus der zweiten Szene werden nach dem nächsten Schnitt in der Totale gezeigt. Sie bewegen sich mit ihren Waffen in der Hand gebückt und vorsichtig, und immer wieder innehaltend, offensichtlich auf der Jagd. Nach einem Schuss wird die erlegte Beute gezeigt: eine Hirschkuh.

Im folgenden sieht man erneut die Plattform an der Stelle, wo die Frau und der Mann bei der Leiter mit ihrem Einbaum wieder angelegt haben. Sie entladen ihre reiche Beute von immerhin 12 Enten, ein Mann steht auf der Leiter und nimmt die Enten an, um sie auf die Plattform zu werfen. Die nächste Szene zeigt die Frau im Fokus und in Nahaufnahme beim Entladen. Im Anschluss verlassen alle den Einbaum. Und steigen über die Leiter auf die Plattform.

Die nächste Szene zeigt zunächst eine idyllische Landschaftsaufnahme ohne Personen, in die von rechts die zwei Jäger einlaufen. Sie tragen die Beute mit Hilfe eines Stabes auf ihren Schultern. Nach dem nächsten Schnitt wird ein Mann gezeigt, der auf der Plattform steht und mit Hilfe einer Steinbohrmaschine arbeitet. Nach der Nahaufnahme wird erneut die Totale gezeigt, und eine Frau mit Kind auf dem Arm tritt ins Kamerafeld. Sie läuft grüßend aus dem Bild heraus. Alle anderen in der Szene gezeigten unterbrechen ihre Arbeiten und laufen aus dem Bild.[341] Die Anschlussszene zeigt die Siedlung in der Totale vom Ufer aus gefilmt, aus zwei unterschiedlichen Kamerawinkeln. Der zweite Winkel lässt Personen erkennen, die über den Steg laufen. In der nächsten Szene filmt die Kamera von der Plattform mit Blick auf den Steg. Von links laufen die Jäger in das Bild. Im folgenden sieht

341 Offensichtlich war an dieser Stelle zunächst der direkte Schnitt auf die heimkehrenden Jäger geplant, was aber bei der Montage verworfen wurde. Die Anschlussszene zeigt die Siedlung in der Totale. Der Zuschauer hat im folgenden Probleme die Szenen einander zuzuordnen.

man den Hauseingang und zahlreiche Personen, die sich um die Beute scharen. Eine Frau gibt einem Jäger einen Krug, aus dem er trinkt. Sie räumt Bogen und Speer ins Haus. Die anderen kümmern sich weiter um die Beute.

Erneute Einstellung auf den Anlegeplatz mit Einbaum und Leiter. Ein Fisch wird mit Hilfe eines Netzes an einem Stab aus dem Wasser geangelt. Im Hintergrund der ersten Szene waren bereits zwei Personen zu sehen, die sich mit einem solchen Netz beschäftigten. Im nächsten Bild ist der Angler zu sehen, wie er den Fisch aus dem Netz befreit und ihn danach in eine Keramikschale wirft. Auch diese Szene ist unfreiwillig komisch, da die Schale durch den hineingeworfenen Fisch zerbricht, also offensichtlich nicht zu diesem Zweck geeignet ist.

Die nächste Einstellung zeigt im Hintergrund einen Jäger, der dem erlegten Wild, das inzwischen aufgehangen wurde, das Fell abzieht. Im Vordergrund töten zwei Männer die geangelten Fische.

Im folgenden wird erneut die Siedlung in der Totale aus verschiedenen Winkeln gezeigt. Die Abschlussszene zeigt die gesamte Gemeinschaft, die um eine Feuerstelle herumsitzt und gemeinsam isst. Zwei Männer werden beim Essen von Fleisch in Nahaufnahme gezeigt, ein alter wie ein junger Mann. Im Schlussbild wird die Siedlung im Sonnenuntergang gezeigt. Im rechten Bildhintergrund rudern drei Personen im Einbaum durch das Bild.

Set Design, Ausstattung und Kostüme

Die Protagonisten des Films sind alle bis auf eine Ausnahme mit Fellen um die Lenden bekleidet. Eine Frau trägt einen Bastrock. Frauen wie Männer tragen keine Oberbekleidung. Es fällt auf, dass die blonden Haare der Männer lang sind und alle, wiederum bis auf einen, einen Bart tragen. Ein Mann, der in der Schlussszene zu sehen ist, hat keinen Bart, ebenfalls lange Haare und zwei geflochtene Schläfenzöpfe. Die Frauen tragen ihr blondes Haar auch lang, wirken aber etwas gepflegter als die männlichen Protagonisten. Einige Frauen sind mit Ketten aus durchbohrten Zähnen geschmückt. Die Kinder sind alle nackt. Die geschilderten

Szenen wurden in einer Pfahlbausiedlung auf dem Wasser mit gemeinsamer Plattform gefilmt. Die Jagdszene wurde auf dem Feld gefilmt, die Entenjagd auf dem Bodensee. Alle gezeigten Tätigkeiten, wie Weben, Jagen, Fischen oder Töpfern, wurden mit Gerätschaften oder Werkzeugen ausgeführt, die den Funden des Gebiets und der Zeit entsprechen.

6.2.2. Das Haus im Wilden Ried (D 1921)

Der Film *Das Haus im Wilden Ried* ist der älteste der drei so genannten Pfahlbaufilme und mit einer Länge von fast 14 min auch der längste der hier vorgestellten Filme. Leider sind eine Reihe von Szenen in der erhaltenen Kopie nur unvollständig. Zudem weist das Material einen starken Grünstich auf, was auf seinen schlechten Erhaltungszustand hinweist. Der Produzent und die Produktionsfirma von *Das Haus im Wilden Ried* sind nicht mehr bekannt. Jedoch machen die erhaltenen Szenen nicht den Eindruck eines durchkonzipierten Filmes, sondern sollten wohl auch für sich alleine stehen.

Die Sequenzen sind nicht aufeinander bezogen, sondern wirken singulär. Filmisch bietet dieser Film keinesfalls das an, was zu dieser Zeit bereits möglich war. So ist Kamera zwar prinzipiell statisch ausgerichtet, der unebene Untergrund ließ aber wohl keine komplett ruhige Aufnahme zu. Zeitgleich und früher entstandene Produktionen wie etwa *Das Cabinet des Doktor Caligari* von Robert Wiene aus dem Jahr 1920 sind beispielsweise aufgrund von Kameraführung und Ausstattung als Meilensteine des expressionistischen Films in die Geschichte eingegangen. *Das Haus im Wilden Ried* blieb hier weit hinter den Möglichkeiten mit einer bis auf eine kleine Ausnahme starren Kamera, die statisch an einem Ort verankert ist. Die wissenschaftliche Beratung dieses Films oblag R. R. Schmidt. Obwohl Hans Reinerth sich vor allem seit den 1930er Jahren vermehrt an der Produktion von Filmen zur Archäologie beteiligen sollte, wehrte er sich in diesem Fall stark gegen die Rekonstruktion und Abfilmung der Arbeiten im Wilden Ried. Wie ein Brief von 1933 belegt, scheint Schmidt das Vorhaben einer

Rekonstruktion derart wichtig gewesen zu sein, dass er während der laufenden Grabungssaison mit den Arbeiten daran begann. Dies geschah unter Zuhilfenahme einiger Arbeiter, die eigentlich als Grabungshelfer auf Schmidts Grabung beschäftigt waren. Die Assistenten Reinerth und Kraft gerieten durch die unerwartete Knappheit an Arbeitskräften in zeitliche Bedrängnis und zeigten sich verärgert über das Vorhaben Schmidts.[342]

Szenenbeschreibung

Die erste Szene des unvollständig erhaltenen Films zeigt eine Frau und ein Kind, die vor einem Haus den moorigen Untergrund festklopfen. Es tritt ein Mann hinzu und unterstützt die beiden. Der Mann läuft aus dem Bild. Im folgenden sitzen Frau und Kind neben einem Ofen, der angefeuert ist, und töpfern. Sie formt ein Gefäß aus, der Junge knetet Lehm/Ton. Im Hintergrund ist ein Schaf zu sehen. Als die Frau das Gefäß fertiggestellt hat, nimmt sie sich einen Lehmklumpen und beginnt ein neues Objekt zu fertigen. Das Kind bricht Zweige und wirft sie in den Ofen. Links neben dem Haus ist zu sehen, wie der Mann die Szene betritt. Er löst den Jungen beim Befeuern ab. Der Mann stellt das fertige Gefäß zum Brennen in den Ofen. Der Junge bringt weitere Gefäße zum Brennen, die Frau bemalt derweil eine kleine Kanne. Alle Protagonisten unterhalten sich bzw. kommunizieren über Blickkontakt miteinander. Die Frau blickt sich suchend um.

Schnitt zur nächsten Szene: Ein alter Mann, der Junge und der Mann aus den ersten beiden Szenen sitzen an einem Werkplatz. Der Alte hat eine Axt in seinen Händen und erklärt. Der junge Mann greift die Axt, geht zu einem Baum und schlägt dagegen. Die Klinge löst sich aus der Schäftung woraufhin der Alte sich das Werkzeug wiedergeben lässt und sie erneut schäftet. Auf dem Werkplatz ist auch so etwas wie eine Bohrapparatur zu sehen. Der Junge beobachtet das Geschehen. Nach dem zweiten Versuch, einen

342 Schöbel 2001, 5 (Anm. 8). Wie wichtig Schmidt die Öffentlichkeit war, äußerte er selbst, wenn es davon sprach „eine der Schule entsprechende Materialienbereitung des urgeschichtlichen Lehrstoffes vorzunehmen, und durch kurze volkstümliche Darstellungen geeignete Wegweise zu schaffen.“ (zit. nach Veit 2006b, 106).

kleinen Ast vom Baum abzuschlagen, der gelingt, verlässt der Mann die Szene indem er ins Haus geht. Der Alte sägt erklärend etwas ab. Der Junge hebt ein Gerät mit Hirschhornklinge auf.

Nach dem nächsten Schnitt ist die Frau aus der Eingangsszene zu sehen, die an einer Art Webstuhl arbeitet. Es handelt sich hierbei um ein schlichtes Gestell, an dem Baststreifen aufgehängt sind, die mit Hilfe von Querfäden miteinander verknüpft werden und nicht verwoben. Der Junge betritt mit Pfeil und Bogen die Szene und betrachtet die Arbeit.

Wieder sind der Alte und der Junge zu sehen. Ersterer sitzt immer noch auf dem Boden und zeigt dem Jungen, wie man Feuerstein schlägt. Die großen Abschläge drückt er danach an einen Stein, womit wohl die Begradigung der seitlichen Klinge dargestellt werden.

Danach wickelt der Alte die Sehne eines Bogens um einen länglichen Stein (das Material ist nicht erkennbar) und klemmt diesen unter ein Holzgestell. Mit Hilfe der Bogenbewegung dreht sich der eingespannte Stein und locht so einen darunter liegenden Gegenstand. Der junge Mann tritt aus dem Haus und gibt dem Alten die Axt zur Begutachtung. Dieser bessert nach und entfernt die Klinge aus der Schäftung. Der Schluss der Szene ist offensichtlich nicht erhalten, da der Film während der Tätigkeit des alten Mannes abbricht.

Die Kamera verharrt an einer fixen Stelle, obwohl eine bewegliche Kameraführung technisch bereits seit längerem möglich war,[343] statisch in der Totalen.

Die nächste Szene zeigt drei zeitgenössisch gekleidete Männer, von denen einer im Torf etwas vermisst. Im Verlauf der Szene und aufgrund der mitschwenkenden Kamera wird die Grabungssituation deutlich und Balken im Befund erkennbar. Der Mann, der auch vermessen hat, entnimmt zwei kleinere Hölzer. Die Szene bricht unvermittelt ab, und ist offensichtlich nicht vollständig erhalten.

343 Zur technischen Filmentwicklung vgl. Monaco 2001, 65f.

Der Eingang eines zeitgenössischen Hauses von der Seite und ein Kirchturm im Hintergrund stellen das erste Bild der folgenden Szene. Ein Mann steht in der Tür und begrüßt drei Besucher, eine Frau und zwei Männer. Eine weitere Frau geht auf den Eingang zu und guckt mit einer anderen zur Kamera.

Nächste Szene:

Zwei Männer mit Schilfbündeln sind am Ufer stehend zu sehen. Sie sensen weitere Schilfpflanzen ab. Von rechts fährt ein Boot ins Bild, von dem wiederum zwei Männer weitere Bündel abladen. Das Boot wird aus dem Bild gerudert. Im folgenden sieht man ein anderes Boot an der gleichen Stelle vorbeifahren. Es ist voll beladen mit Gras oder etwas ähnlichem und eine Frau rudert im Stehen, die andere Frau sitzt. Indem sie weiterfahren, sieht man, dass auch auf der anderen Seite ein weiterer rudernder Mann steht. Die Männer arbeiten weiter. Ein Mann ärgert einen anderen mit einem Schilfstengel, sie beginnen, miteinander zu ‚fechten'. Ein Ausflugsboot mit drei Personen (eine Frau und zwei Männer) im Sonntagsstaat hält kurz an. Der Mann steigt vom Boot und fängt an, den Arbeitern zu helfen. Er versinkt im moorigen Untergrund.

Die nächste Szene zeigt den Blick auf die bereits aufrecht stehende Grundkonstruktion eines Hauses und fünf Personen. Dabei handelt es sich um zwei Kinder und drei Männer. Alle arbeiten am Aufbau des Hauses, das ebenerdig errichtet ist. Ein Junge ist damit beschäftigt, Zweige von einem Strauch abzureißen, um damit das im Hintergrund brennende Feuer anzufachen. Die Bauhölzer sind nicht entrindet. Nach dem nächsten Schnitt sieht man zwei Männer, die sich mit der Befestigung einer Tür beschäftigen. Nachdem die Tür beweglich eingehängt ist, kommt ein Hund aus dem Inneren des noch nicht fertiggestellten Hauses ins Bild. Ungeplant war sicher der nun folgenden Auftritt eines modern gekleideten Mannes, der versucht das Tier aus dem Haus zu locken.

In der nächsten Szene sieht man einen Jungen und einen Mann. Der Mann steht im Vordergrund und schlägt mit einem großen Rundholz, das fast wie eine Keule aussieht ,auf einen senkrecht stehenden Pfahl, um diesen weiter in den Boden einzurammen. Im

Hintergrund ist das ebenerdige Haus zu sehen. Der Junge steht im Hintergrund und zielt mit Pfeil und Bogen. Die Frau erscheint im Bild und beobachtet den Mann. Der Junge bringt ein kleineres Kind ins Haus.

Dies ist die letzte von dem Film noch erhaltene Szene. Der Film macht insgesamt den Eindruck, als ob die Szenen nur einzeln Verwendung finden sollten.

Set Design, Ausstattung und Kostüme

Die Protagonisten von *Das Haus im Wilden Ried* sind alle gleich bekleidet. Männer, Frauen und Kinder bedecken ihre Scham mit „Lederröcken“[344], die teilweise mit einem Zickzackmuster verziert sind. Keiner der Darsteller trägt Oberbekleidung. Die Kinder tragen das gleiche wie die Erwachsenen. Ein Kind und eine Frau tragen eine Kette um den Hals, aber keinen weiteren Schmuck. Die Frau trägt ihr Haar lang und offen. Der auffallend trainierte männliche Darsteller hat halblange Haare.[345] Alle Darsteller wirken gepflegt. Der alte Mann hat kurze Haare und trägt als einziger einen Bart.

Die Rekonstruktion des Hauses geht auf die Funde der Ansiedlung in Riedschachen I, Moorbau I zurück, wobei die Position des Backofens sich von der des Originals unterschied.[346] Der Film wurde im Federseegebiet aufgenommen. Es werden in den einzelnen Szenen verschiedene Tätigkeiten präsentiert, mit dem jeweiligen auf die Funde zurückgehenden Gerätschaften. Neben einer Axt und einem Hirschhornbeil, sind ein Bohrer und im Zusammenhang mit dem Töpfern sogar ein Ofen zu sehen.

6.2.3. Die Wasserburg Buchau (D 1927)

Der Film über *Die Wasserburg Buchau* entstand 1927 während der Ausgrabungen des Urgeschichtlichen Forschungsinstituts aus Tübingen. Die Leitung der Grabung oblag Hans Reinerth, der auch

344 Inwiefern dieses Kleidungsstück aus Anleihen aus den Darstellungen der indianischen Ureinwohner Amerikas gespeist wurde, vgl. Abschnitt 8.4.2.

345 Es handelte sich wahrscheinlich um einen professionellen und nicht um einen Laiendarsteller.

346 Schöbel 2001, 5 (Anm. 10) korrigiert Keefer 1992, der fälschlicherweise Aichbühl als Vorlage dieser Rekonstruktion angab.

den Film wissenschaftlich begleitete. Er hat eine Länge von 11 Minuten. Als Kameramann wird Julius Hofherr, Buchau a. F. im Vorspann angegeben. Es ist zu vermuten, dass es sich um den Geschäftsführer der gleichnamigen Produktionsfirma in Buchau handelte, und er den Film zugleich produzierte, was aber aufgrund der erhaltenen Unterlagen nicht mehr nachweisbar ist.

Szenenbeschreibung

Der Film zeigt im Vorspann den Titel *Die Wasserburg Buchau* und wissenschaftliche Bearbeitung durch Dr. Hans Reinerth vom Urgeschichtlichen Forschungsinstitut, Tübingen. Die Fotografie führte Julius Hofherr, Buchau a.F.

In der Eingangsszene, die in der Totale gefilmt wurde, werden drei Männer gezeigt, die mit Spaten Erde auf einen Karren schippen. Zwei der Männer tragen einen Hut. Im Hintergrund ist nur schwach erkennbar eine vierte Person zu sehen. Die nächste Szene zeigt den Arbeiter ohne Hut total, aber näher aufgenommen, wie er Grassoden auf die Lore auf Schienen schippt. Nachdem die Lore voll beladen ist, schieben die Männer sie aus dem Bild. Die Kamera ist statisch. Die nächste Szene zeigt die gleiche Tätigkeit aus anderem Blickwinkel immer noch in der Totalen. Mit leichter Kamerabewegung schwenkt diese bis zum Ende der Schienen, verharrt dort aber nicht, sondern schwenkt weiter auf die Landschaft. Im nächsten Bild ist zu sehen, wie die Männer die Lore entleeren. Nach dem nächsten Schnitt sieht man zwei Arbeiter an verwitterten Holzpfählen arbeiten. Einer raucht Pfeife. Beide arbeiten mit der Kelle. Bei dem Mann am rechten Bildrand könnte es sich um den Vorsteher des Buchauer Vereins handeln. Die Kamera schwenkt nun über die Szene nach links und zeigt einen der Männer wieder mit einem Spaten.[347]

Die nächste Szene zeigt einen gebückt stehenden älteren Mann, der vor einem Feld voll mit Pfählen steht. Es ist zu erkennen, dass

347 Diese Szenen scheinen übrigens identisch mit Aufnahmen von *Wir wandern mit den Ostgermanen* (D 1932) zu sein. Hier also der Hinweis auf die so typische Wiederverwertung von Material.

diese Pfähle in mehreren Reihen im Halbrund angeordnet sind. Er bearbeitet einen Pfahl mit der Kelle.

Zwischentitel: „Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß."

Im nächsten Bild sieht man den gleichen Mann, wie er inzwischen kniend sich die Stirn abwischt. Im Anschluss schnupft er aus der Tabaksdose. Weit im Hintergrund ist ein weiterer Arbeiter zu sehen. Die folgende Szene beginnt mit dem Schwenk über die im Kreis angeordneten Pfahlreihen. Am rechten oberen Bildrand kommt ein Mann mit weißem Hemd ins Blickfeld, der sich offensichtlich Notizen macht. An dieser Stelle ist das Filmmaterial nicht sauber montiert und zeigt eine Sekunde der Szene doppelt. In der nächsten Szene zeigt die Kamera die Fortsetzung der Pfahlreihe. Der Zuschauer gewinnt den Eindruck als hätte man sich umgedreht, um die Reihe bis zu ihrem Ende zu verfolgen.

Im folgenden Bild ist ein Mann mit Kamera zu sehen, der sich niederkniet. Im Vordergrund kann man ein Pflaster aus Steinen erkennen, das er offensichtlich fotografieren will. Im Hintergrund der totalen Aufnahmen sind zunächst drei Männer zu erkennen, die von rechts nach links durch das Bild laufen. Die Kamera schwenkt gegen den Lauf der Männer und nimmt im Hintergrund sehr viele Personen in den Fokus. Es wird klar, das es sich hierbei um zahlreiche Besucher der Grabung handeln muss. Der nächste Ausschnitt nimmt die Steinpackung ins Blickfeld. Der nächste Schnitt zeigt einen knienden Mann mit Hut, der die Fläche sehr kleinteilig auf Funde untersucht. Links ist eine Steinpackung zu sehen. Die nächste Szene zeigt eine ganz ähnliche Steinpackung, wahrscheinlich ein Ofen, in der Mitte eines Holzbodens, der von einem Mann gesäubert wird. Die Kamera schwenkt weiter nach rechts über die Fläche. Um anschließend wieder zurück zu schwenken, während der Mann weiter rauchend den zweiten Teil des Holzbodens säubert. Es folgt die Nahaufnahme einer vorher bereits gezeigten Steinsetzung oder -packung. In der folgenden Nahaufnahme ist die Eckverzapfung zweier Balken zu sehen und eine säubernde Hand mit Pinsel. Die Szene scheint unvollständig zu sein, da der Schnitt mitten in der Bewegung erfolgt. Die nächste

Aufnahme zeigt zwei Arbeiter an einem Bohlenfußboden arbeiten. Einer arbeitet mit Schaufel, während der andere kniend mit einem Spatel arbeitet. Die Kamera schwenkt nach rechts und zeigt eine dritte männliche Person, die mit einem Besen die freigelegten Hölzer säubert. In der nächsten Szene ist ein kompletter Hausgrundriss zu sehen, mit Steinpackung in der Mitte. Ein Mann säubert. Die darauf folgende Szene zeigt einen Mann, der sich über Funde in einer Grube beugt und vorsichtig mit einem löffelartigen Werkzeug ein umgekehrtes Gefäß freilegt. Als das Gefäß nahezu komplett freigelegt ist, winkt er jemanden herbei. Ein zweiter Mann tritt hinzu, legt sich auf die Erde und hilft bei der Bergung des Gefäßes. Dabei macht er zu Beginn beschwichtigende Bewegungen. Im folgenden Bild halten beide das Gefäß vorsichtig in den Händen. Sie unterhalten sich lächelnd über den Fund und unterstreichen ihre Äußerungen durch ausgeprägte Gestik. Der zuletzt hinzugekommene Mann erhebt sich und kippt etwas in die Hände des ersten. In der Nahaufnahme wird gezeigt, wie das Gefäß vorsichtig von darin enthaltenem Schlamm entleert wird. Die Erde wird vorsichtig auf weitere Funde untersucht. In der nächsten Szene sind zwei Personen vor einem Haus zu sehen. Die Frau rechts steht und das Mädchen links sitzt. Beide sind mit Scherbenwaschen beschäftigt. Aus dem Haus tritt eine weitere Frau, die ein Tablett mit gewaschenen Scherben hinein trägt. Frau und Mädchen unterhalten sich lächelnd. Das Mädchen wird in der nächsten Einstellung im Vordergrund gezeigt, der Blickwinkel ist ein anderer. Es wird deutlich, dass das Mädchen mit der Inventarisierung der Scherben beschäftigt ist und diese beschriftet. In der folgenden Szene ist der Grabungsfotograf zu sehen, wie er auf eine Leiterkonstruktion steigt. Man sieht nur Ausschnitte der Leiter. In der folgenden Einstellung sieht man in der Totalen die gesamte Höhe der Konstruktion. Von einem weiteren Mann in der Szene werden Markierungen auf dem Feld aufgestellt. Die nächste Szene zeigt den gleichen Ausschnitt wie zuvor, wie der Fotograf, nun unter ein Tuch gehüllt, ein Foto macht. In der folgenden Einstellung fährt ein Auto durchs Bild, und Kinder, sowie ein Mann laufen durchs Bild. Geschäftiges Treiben auch in der nächsten Szene. Eine

Kutsche sowie Radfahrer sind in der folgenden Einstellung zu sehen. Die Kamera schwenkt auf einige Autos, sowie zurück auf entgegenkommende Gruppen von Männern, Frauen und Kindern. Die folgende Szene zeigt wie ein Auto angeschoben wird. In der folgenden Szene wird das wieder fahrende Auto gezeigt und im Vordergrund eine Frau, die mit dem Absatz im Torf hängen bleibt. Einige der Gefilmten machen Späße in Richtung Kamera, wie beispielsweise das Schleudern mit dem Spazierstock. Es werden in den folgenden Szenen immer wieder Autos gezeigt, die im torfigen Untergrund Schwierigkeiten haben. Die anschließende Einstellung zeigt in der Totale einen Blick über die Landschaft und unzählige Menschen sowie Fahrräder, die hier abgestellt wurden. Die Kamera schwenkt mit der Menschenbewegung nach links. Immer mehr Personen kommen ins Blickfeld der Kamera und stellen Räder ab oder laufen vorbei. Die nächste Szene zeigt den Strom der Besucher in eine Richtung auf die Kamera zu und dann links an ihr vorbei laufend. In der darauf folgenden Szene sind viele Menschen zu sehen, die um einen Tisch mit Funden im Viereck stehen. Die Personen stehen dicht gedrängt. In der Mitte hinter dem Tisch ist ein Mann zu sehen, der ein Keramikgefäß hoch hält und spricht. Der Mann läuft auch nach vorne und zeigt das Gefäß in den vorderen Reihen. Danach legt er das Gefäß wieder auf den Tisch und ergreift ein anderes Gefäß, das er wiederum hoch hält und in alle Richtungen präsentiert. Dabei spricht er. Ebenso verfährt er mit einem Geweih, das er präsentiert. Eine weitere derartige Szene schließt sich an, er hält zwei Objekte hoch, die aber nicht zu erkennen sind.

Die nächste Szene zeigt einen Mann von links über das Grabungsfeld laufen. Dabei wird er von zahlreichen Personen beobachtet, die am Rand der Grabung auf einer Erhöhung stehen. Es folgen Erklärungen, die er mit einem Stock unterstreicht. Der Schwenk der Kamera zeigt, dass die zunächst gezeigten Zuschauer nur einen Teil der insgesamt anwesenden darstellen. In der anschließenden Einstellung ist im Vordergrund ein Holzboden zu sehen. Im Hintergrund drängen sich erneut zahlreiche Personen. Eine Frau mit einem Zeigestab in der Hand weist einem Mann

seinen Platz am Rand der Ausgrabung zu und beginnt zu sprechen. Der Film endet abrupt.[348]

6.2.4. Zur Entstehung der Filme

Die Informationen zur Entstehung der Filme sind in allen drei Fällen recht spärlich.

Um mit dem ältesten zu beginnen, *Das Haus im Wilden Ried*: Hier kann man nur einige Vermutungen anführen. Aufgrund der Tatsache, dass Reinerth wegen des von Schmidt angeregten Nachbaus und der damit ‚abgezogenen' Grabungsarbeitern erbost war, ist nicht anzunehmen, dass er an der Entstehung des Films aktiv beteiligt war. Dennoch zeigt ein Foto von 1919 oder 1920 ihn wie auch Schmidt am Ort der Hausrekonstruktion. Im Vordergrund des Fotos sind die Darsteller in Kostüm zu sehen.[349]

Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen entstand auf Anregung der Ufa Kulturfilmabteilung; die insgesamt siebentägigen Dreharbeiten wurden 1926 durchgeführt. Der zuständige Altertumsverein wurde für seine Freundlichkeit und Unterstützung finanziell entlohnt. Die Zensurkarten der Zeit geben auch einen Eindruck von der hinter der Produktion stehenden Absicht:

> „In München und Nürnberg ist im Laufe der letzten Zeit der Bildstreifen: „Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen. Schöpferin Natur. Ein Film von Liebe und lebendigem Werden" hergestellt von der Universum-Film A.G. Berlin, vorgeführt worden. Der Film ist von der Filmprüfstelle Berlin unter Prüfnummer 17545 am 17.12.1927 zur öffentlichen Vorführung auch vor Jugendlichen zugelassen worden; er ist von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht. Berlin, am 21.12.1927 als Lehrfilm anerkannt worden...."[350]

348 Hier wird die Ausstattung des Filmes nicht berücksichtigt, das es sich nicht um ein prähistorisches Szenario, sondern um eine Grabungsdokumentation handelt.

349 Schöbel 2001, 4 (Abb. 2).

350 Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs Sig.12113: Zensurvermerk Nr. 2546 b 9, 10, 17 vom 16. März 1928. Der Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* wurde vor allem bekannt durch seine Einbettung in das Gesamtbild von *Natur und Liebe*. Die hierzu gemachten Angaben, dass die Ufa 1928 einen abendfüllenden Film im Wilden Ried drehte, entsprechen nicht der Richtigkeit. Die Aufnahmen im Wilden Ried wurden zu Beginn der 20er Jahre gemacht. Die Beteiligung eines Regisseurs namens Dix, wie Thomas Stern ihn nennt, ist ebenfalls nicht nachvollziehbar: Stern 1992, 53. Wahrscheinlich hat Stern hier den Namen der Produktionsfirma DIX, die an der Entstehung beteiligt war, falsch interpretiert. Die Beteiligung dieser

In Bezug auf die Entstehung des Film *Wasserburg Buchau* ist leider nichts Näheres bekannt. Die Angabe der Filmfirma des Kameramanns Julius Hofherr aus Buchau könnte aber ein Hinweis sein, dass es sich um eine Eigenproduktion, entweder des Altertumsvereins oder des Grabungsteams, gehandelt hat. Vor allem der Charakter des Films, den man lapidar als ‚Imagemovie' bezeichnen könnte, passt in die Popularisierungsstrategie von Museum und zuständigen Archäologen, die eigene Arbeit bekannt zu machen.[351]

Inwiefern ökonomische Gründe oder persönliche Eitelkeiten die Entstehung der Filme förderten, kann hier leider nicht mehr nachvollzogen werden.

6.2.5. Gesellschaftlicher Hintergrund – Pfahlbaufieber

Erst mit dem Verständnis der so genannten Pfahlbauromantik bzw. dem Pfahlbaufieber wird die hitzige Debatte um Deutungen und Interpretationen nachvollziehbar, sowie die Anliegen, die sich bisweilen hinter den vorgetragenen Positionen verbergen. Beflügelt durch den Anspruch, die Lebenswelt der *eigenen Vorfahren* sichtbar zu machen, gewannen im 19. Jahrhundert stark romantisierende Vorstellungen von Geschichte an Bedeutung. Der Geist des ‚edlen Wilden', wie ihn schon Joseph-François Lafitau (1681-1746) im 18. Jahrhundert geprägt hatte, übrigens auch schon in illustrierter Form, belebte von nun an die Idee des prähistorischen Menschen.[352]

Von der Archäologie wurde sozusagen eine Bestätigung der romantischen Vorstellungen, wie sie durch ethnographische Berichte genährt wurden, erwartet (siehe Abschnitt 7.3.). Und von

Produktionsfirma an *Natur und Liebe* erwähnt auch Gunter Schöbel in seinem Schreiben an die Autorin vom 08.08.2008.

351 Dazu zählen beispielsweise die Pfahlbaustrandbäder oder die Diskussion über die Einführung einer Pfahlbaulotterie (Schöbel 2001). Möglicherweise wurden die Aufnahmen an einem der Besuchstage gemacht, die regelmäßig abgehalten wurden: Schöbel 2002a, 326. Im Archiv des Pfahlbaumuseums ist beispielsweise auch die Korrespondenz zur Freigabe von Szenenbildern mit der Ufa aus dem Film *Natur und Liebe* erhalten. Die Bilder waren die Grundlage für den Druck von Postkarten und zum Weiterverkauf im Museum bestimmt.

352 Lafitau 1724. Hier ergänzend das Prinzip des *soft primitivism* und des *hard primitivism* nach Lovejoy/Boas 1973.

den Feuchtbodenfunden der Schweiz und am Bodensee erwar tete man nicht nur die Präsentation diverser Fundkategorien oder einzelner Artefakte, sondern die Möglichkeit einer umfangreichen Rekonstruktion prähistorischer Lebenswelten. Ähnlich wie beim Fundort Pompeji gestatteten auch Fundorte wie Schussenried oder Aichbühl eine ‚Momentaufnahme' der Vergangenheit.[353]

Der Archäologie kam dieses öffentliche Interesse sicher nicht ungelegen. Die Pfahlbauromantik, die bereits einige Jahrzehnte vor den Entdeckungen am Federsee und Bodensee durch die Schweizer Pfahlbaufunde und koloniale Inbesitznahme der Fremde inspiriert war, gewährleistete große öffentliche Anteilnahme an den archäologischen Unternehmungen der Region Federsee und am Bodensee, die nicht nur aus ökonomischen Interessen von Bedeutung war (siehe hierzu Abschnitt 7.3.4; 7.3.5.). Diese Welle war daher notwendige Voraussetzung für die Öffentlichkeitsarbeit und die gewählte Vorgehensweise der 1920er Jahre, die sich unter anderem auch in der Produktion und vor allem im Klischeespektrum der *Pfahlbaufilme* niederschlagen sollte.

Das große Interesse für Pfahlbauten, wie es für das ausgehende 19. Jahrhundert festzustellen ist und dann in abgeschwächter Form auch in den 1920er Jahren wiederkehrt, kann an verschiedenen Aspekten festgemacht werden. Zunächst spielten Berichte früher Ethnologen aus unbekannten Regionen eine nicht unwesentliche Rolle und erfreuten sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wachsender Beliebtheit. Möglicherweise ist die Ursache für diese Popularität darin zu suchen, dass Bildung zu dieser Zeit von Realien, dem Anschaulichen ausging. ‚Anschauung' in Form von Feldforschung ist die grundlegende Methode aller ethnologischen Forschung und fiel damit auf fruchtbaren Boden.

Die Schilderung eines J. Dumont d'Urville war beispielsweise hervorragend geeignet, ein entsprechendes Bedürfnis zu stillen (vgl. mehr dazu Abschnitt 6.3.1.).[354] Der Reiz des Fremden mit seinem Anteil an Exotik/Romantik bot einen Fluchtpunkt, den die

353 Ausführlich zum Fundort Pompeji und dem öffentlichen Interesse: Zintzen 1998.

354 d'Urville 1834/1835.

Realität und Gegenwart des 19. Jahrhunderts nicht gewährte. Es war die berühmte „Utopische Vergangenheit“ – wie sie schon Nikolaus Himmelmann beschrieb.[355]

Bislang weithin unbeachtet blieb die Tatsache, dass die Reisebeschreibungen der Ethnologen bereits selbst den Bezug zur Vergangenheit herstellten und in ihre Berichte eingeflochten haben und so den Archäologen den Rückgriff auf die romantischen Vorstellungen nahe legten. Ebenso wie die Prähistorie selbst, griff auch die Ethnologie auf die Analogie zwischen rezenten und prähistorischen ‚Lebensformen‘ als Erklärungsmodell zurück.[356] Der britische Sozialanthropologe Edward Burnett Tylor begann beispielsweise in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts damit, sich Aufzeichnungen zu prähistorischen Artefakten zu machen, die in schweizerischen Museen ausgestellt worden waren. Später übt er sich in der Analogiebildung, die er folgendermaßen begründete: Zwar, so Tylor, mögen

> „rücksichtlich des praktischen Lebens diese Völker (er bezieht sich hier auf Berichte von Cooks Reisen, Catlin's Nordamerikanische Indianer, und Prescott's Berichte PR) nichtsbedeutend für uns sein; aber indem wir von ihnen lesen, vervollständigen wir mit oder ohne Bewußtsein das Gemälde und erforschen den Lebensgang der Menschheit (...).[357]

Mit dieser Begründung stellte er in seiner Schlussbetrachtung folgende Analogie her:

> „z.B. wenn wir finden, daß die Bewohner der alten Pfahlbauten der Schweiz und die neuzeitigen Neuseeländer eine gleichartige Construction bei ihren merkwürdigen Fabrikaten aus zusammengeknüpften Faserbündeln wählen, – da ist der solchergestalt in verschiedenen Zeiten und Orten gethane ähnliche Schritt geeignet, die Aehnlichkeit der Geister zu beweisen, die ihn thaten. (...)[358]

Von archäologischer Seite bediente man sich dieser Reisebeschreibungen – und zwar inklusive der darin enthaltenen romantischen Überzeichnung – schon zu Beginn der Grabungen. Wenn auch die Intention hier eine etwas andere war. Tylor sah in

355 Himmelmann 1976.
356 Zum Thema der Analogisierung zuletzt und mit zahlreichen weiterführenden Hinweisen: Kauz 2000.
357 Tylor 1866, 2. Auch ältere Reisebeschreibungen stellen solche Bezüge her: vgl. Kauz 2000, 10ff.
358 Tylor 1866, 467.

den aufgezeigten Ähnlichkeiten einen Hinweis auf zeitlich und räumlich wiederholbare Entwicklungssegmente, während beispielsweise Keller Analogien nutzte, um Prähistorie zu bebildern und zu veranschaulichen.[359] Ein weiterer Aspekt, der die Rückbesinnung auf die Lebensumstände der eigenen Vorfahren befördert haben mag, ist die um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert und in der Folge bis zum ersten Weltkrieg stärker gewordene Zivilisationskritik, die sich in einer Verklärung der agrarischen Existenzsicherung niederschlug, und heute unter dem Schlagwort ‚Agrarromantik' firmiert.[360]

Die *Deutungsunfähigkeit* der Anfänge wurde schnell durch die oben angeführte Debatte über Moor- oder Pfahlbauten abgelöst, die klar durch ethnographische Berichte, aber auch persönliche Differenzen der einzelnen Beteiligten beeinflusst war. Das Interesse der forschenden Laien und der Öffentlichkeit war anders gelagert. Die Frage nach der genauen Deutung der Befunde war sicher von Interesse, aber das öffentliche Bedürfnis nach Aufklärung ging weit über rein siedlungsarchäologische Fragestellungen hinaus. So fragte das *Wochenblatt* schon am 29. Juli 1875:

> „Die Geschichte vergangener Jahrhunderte zu durchforschen und der Gegenwart auf Grund urkundlicher Nachweise ein Bild von dem Leben und Weben unserer Ahnen zu geben, haben sich seit langer Zeit viele Gelehrte zur Aufgabe gestellt. ... es hat sich daher ein Verein gebildet, der die sogenannte prähistorische Zeit in etwas helleres Licht zu rücken bemüht ist ... Durch seine Tätigkeit erhalten wir Kenntniss vom dem Kulturzustand unserer Väter ..."[361]

Das zeigen auch die bereits erwähnten vielfältigen Ansätze eines Eugen Frank bei der Deutung der Fundplätze. Man war auf der *Suche nach Vergangenheit*, wie der programmatische Titel von Erwin Keefers Ausstellungskatalog es zusammenfasst. Die Rekonstruktion vergangenen Lebens in all seinen Facetten sollte die Archäologie leisten, und im Zuge eines erstarkenden regionalen[362] Identifikationsbedürfnisses war man auf der *Suche*

359 Kauz 2000, 15.
360 Bauer 2006, 80-81.
361 Zitiert aus dem Wochenblatt, zugleich Amts- und Intelligenzblatt für der Oberamtsbezirk Waldsee vom 29. Juli 1875, abgedruckt in Keefer 1992, 16.
362 Man kann vermuten, dass die Funde auf eigenem Boden nun auch den Anspruch nach eigener Geschichtsklärung befriedigten. Gerade die

nach der eigenen Vergangenheit. Man kann Erwin Keefer nur zustimmen, wenn er schreibt, dass „es im Umfeld der Pfahlbauforschung auch um nationales und politisches Selbstverständnis ging“.[363] Der politische und gesellschaftliche Hintergrund, der dieser Suche zugrunde lag, liegt auf der Hand. Und zwar sowohl bei den ersten ‚deutschen‘ Pfahlbaufunden um 1875, also kurz nach der Gründung der Nationalstaaten, als auch bei den Buchauer Grabungen in den 1920er Jahren, die kurz nach dem verlorenen Weltkrieg begonnen wurden. In einer Zeit der Umbrüche und damit zugleich des Unberechenbaren, war das Bedürfnis der Öffentlichkeit nach Kontinuität groß. Die politische, und daraus resultierend die gesellschaftliche, Realität sah anders aus. Diese Kontinuität in Form von Traditionslinien sollte die Archäologie bzw. ihre Ergebnisse anbieten.

Die Umbrüche der Zeit um 1871 bedeuteten für das Gros der Bevölkerung einen Verlust an Tradition und Identität. Man suchte nun Bestätigung in der Vergangenheit und setzte auf die Fortschreibung eigener Geschichte bis in prähistorische Zeit.[364] In den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts hatte der verheerende erste Weltkrieg dieses Nationalgefühl zunächst geschwächt und vor allem die Praxis seiner Umsetzung verändert.[365]

Doch schon bald nach Ende des Krieges und mit Beginn der Diskussion über den Schandfrieden von Versailles wurde die nationalistische Identität von Neuem gestärkt, und die

Vereinsvertreter mit starker regionaler Identifikation haben sicher die Funde der Schweizer Alpenseen neidvoll beäugt.

363 Keefer 1992, 16. Er bezieht sich hier auf den Aspekt, dass die Ergebnisse der Federseeforschungen auf die Befunde an den Schweizer Alpenseen übertragen werden sollten. Der Impetus des Nationalen sollte die Archäologie noch lange begleiten, wenngleich sie aus meiner Sicht in den 20er Jahren des vergangenen Jahrhunderts zunächst noch aus den Nachwirkungen der Nationalstaatenbildung von 1871 und dem ‚verlorenen‘ Selbstbewusstsein nach dem ersten Weltkrieg resultierte. Besonders Hans Reinerth sollte spätestens mit Beginn der 30er Jahre im Zusammenhang mit einem ‚neuen‘ Nationalismus mehr als unangenehm auffallen. Zu Reinerth und seiner Stellung im Nationalsozialismus: Schöbel 2002.

364 Ausführlich zum Nationalismus, den sich ändernden Bedeutungen desselben, seinen unterschiedlichen Ausprägungen und ihrem Höhepunkt zu Beginn des ersten Weltkrieges im August 1914: Jansen/Borggräfe 2007, 66-81.

365 Diess., 186-191.

archäologischen Ergebnisse aus dem Bereich der Pfahlbauarchäologie sollten dem nicht widersprechen. Vielmehr bot die Archäologie Identifikationsmodelle an, die durch romantische Vorstellungen gespeist wurden.

Ebenso vielfältig wie die Auslöser des Pfahlbaufiebers waren auch die Rezipienten in der Öffentlichkeit. Da waren zunächst die Laienforscher (vgl. Kap. 1), die mit großem Interesse den Fortgang der Grabungen beobachteten und zum Teil auch selbst gruben. Aus diesem Interesse resultierte der Wunsch nach Information durch Medien wie Zeitungen und andere. Zudem handelte es sich bei den Mitgliedern der Vereine zumeist um Vertreter des im 19. Jahrhundert erstarkenden „Bildungsbürgertums“[366], denen Information auch in Form von Vorträgen oder Diskussionszirkeln zugänglich war.[367]

Man kann also die Kenntnis der Schweizer Grabungen und ihrer Funde bei weiten Teilen der Bevölkerung voraussetzen. Gleiches ist für die populären Reiseschilderungen aus Neu Guinea oder die von James Cook anzunehmen.[368] Neben diesen Laien mit großer Sachkenntnis hatten auch Interessierte ohne Vorbildung den Wunsch nach Information, wie beispielsweise die Besucherzahlen im Freilichtmuseum Unteruhldingen belegen.[369]

6.2.6. Materieller Niederschlag der Pfahlbauromantik

Eigentlich erlebte das Pfahlbaufieber seine Hochzeit ab der Mitte bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert, motiviert durch die Suche nach der eigenen Vergangenheit, eigener Tradition und Identifikationsmodellen. Dennoch gelang es, das Interesse an den früheren Bewohnern der Gegend mit Beginn der 1920er Jahre erneut zu entfachen, durch gezielte Popularisierung der neuen Grabungsergebnisse und Nutzung vieler Medien, und nicht zuletzt des Massenmediums Film. Doch in den 1920er Jahren war das Bild

366 Vgl. zum Begriff und den hier vertretenen Berufsgruppen Sfedu 2006.
367 Zu den Vorträgen über die Schweizer Funde und die Publikationen in Zeitschriften siehe Martin-Kilcher 1979, bes. 4-5.
368 Zit. nach Sfedu 2006,188.
369 Schöbel 2001 (Anhang an jeweiligem Kapitel zu Besucherzahlen).

von den Pfahlbauten und ihrer Bewohner in der Öffentlichkeit bereits stark geprägt.

Die materiellen Äußerungen des so genannten Pfahlbaufiebers waren vielfältig und fanden sich in allen zeitgenössischen Medien. Dies gilt vor allem für die erste ‚Welle' ausgelöst durch die Funde an den Schweizer Alpenseen. Die Erwartung des Publikums war also schon deutlich vorgeformt, als das Federseegebiet zum Pfahlbaugebiet wurde: Da sind zum einen die bekannten ersten Rekonstruktionsversuche Kellers[370], Populärartikel wie Postkarten u.a. und zum anderen zahlreiche Zeitungsberichte und populäre Literatur in Form von Romanen[371] oder beispielsweise ein „Pfahl-Dorf Schattenspiel"[372] über die Funde im Bereich der Schweizer Alpenseen. Die Popularität des Themas wird auch dadurch sichtbar, dass es beispielsweise vom ‚einfachen' Bürger im Form von Festumzügen aufgegriffen wurde (vgl. Abb. 11).[373]

370 Vgl. Abschnitt 6.3.1.

371 Niederschlag in zahlreichen zeitgenössischen populären Romanen wie etwa: Albert Jahn, Johann Uhlmann, *Die Pfahlbau-Alterthümer von Moosseedorf, im Kanton Bern* (Bern 1857). M. Reymond, *Der Culturkampf in der Bronze. Eine Pfahl-Dorf Geschichte für heitere Naturforscher und verwandte Gemüther* (Bern 1877). Kurd Lasswitz, *Homchen. Ein phantastischer Vorzeitroman vom Vater der deutschen Science Fiction* (Bergisch Gladbach 1982) wahrscheinlich eher fachlich, aber dennoch populär rezipiert: Eduard von Sacken, *Der Pfahlbau im Garda-See* (Wien 1865); ders., *Der Pfahlbau im Laibacher Moore* (Wien 1865); Eugen Toeltsch, *Die Pfahlbauten des Bodenseegebietes* (Stuttgart 1902), Wilhelm Schnarrenberger, *Die Pfahlbauten des Bodensees* (Konstanz 1891); Constantin Gutberlet, *Die Pfahlbauten und ihr Zusammenhang mit dem Alter der Menschheit* (Münster 1870); Emil Rückert, *Die Pfahlbauten und Völkerschichten Osteuropas, besonders der Donaufürstentümer* (Würzburg 1869); Carl Ferdinands, *Die Pfahlburg* (Mainz 1908); ders., *Die Pfahlburg: eine rheinische Urzeiterzählung* (Berlin 1924). Auch Sachbücher genossen einige Popularität. Hier seien die zwei wichtigsten genannt: Frédéric Troyon, *Habitations lacustres des temps anciens et modernes* (o.O. 1860), eine Art Kulturgeschichte der Pfahlbauten, die eine kontinuierliche Linie bis in die Moderne nachzeichnete. Spezieller aber ebenso populär: Johannes Staub, *Die Pfahlbauten der Schweizer Seen* (Fluntern bei Zürich im Selbstverlag 1864).

372 Das Schattenspiel nach dem Roman von M. Reymond wurde 1874 in Bern aufgeführt (Martin-Kilcher 1979, 9 (Abb. 13).

373 Eder/Trümpy 1979, 33 ff. erwähnen mehrere Festumzüge in der Schweiz, so etwa der Fritschiumzug, der 1876 in Luzern stattfand und auch eine Gruppe von Pfahlbauern präsentierte (ebd., Abb. 9), der historische Umzug des Zürcher Sechseläutens vom Jahre 1880 (ebd., Abb. 10) und den historischen Umzug in Bern 1882 (ebd., Abb. 1).

Die Ähnlichkeit dieser Verkleidungen mit dem Titelbild der durch H. Messikomer und dem jungen Robert Forrer herausgegebenen, aber nur wenige Jahre publizierten Zeitschrift *Antiqua. Unterhaltungsblatt für Freunde der Altertumskunde* ist frappierend (vgl. Abb. 12).[374] Alle Medien wirkten untereinander und beeinflussten sich gegenseitig.

Besonders nachhaltig ist jedoch die visuelle öffentliche Prägung, die durch die bereits erwähnte Historienmalerei (vgl. Kap. 2) ihren Ausgangspunkt nahm,[375] und später beispielsweise in Form von Postkarten aber auch Kalendern weite Verbreitung fand.[376]

Man reihte die neuen Funde und Erkenntnisse also eher in den bereits existierenden Kanon von Illustrationen und Deutungen ein, als diesen zu korrigieren. Nicht zuletzt förderten die gehaltene Vorträge oder Publikationen die weitere Popularisierung des Themas und befeuerten damit gleichsam den ausgebrochenen Flächenbrand.

6.3. Inspiration für Motive und Stellvertreter

Öffentliche Archäologie, so eine These dieser Arbeit, ist *Stellvertreterarchäologie*. Das heißt: Bestimmte Motive fungieren als *Stellvertreter* für die gesamte Disziplin. Dabei funktionieren die *Stellvertreter* häufig übergreifend und beziehen sich selten auf eine spezifische Form der Archäologie, beispielsweise die Prähistorische Archäologie. Dennoch gibt es Motive und Klischees, die eng mit dem Untersuchungsgegenstand der Prähistorie verknüpft sind, wie die untersuchten Filme zeigen. Wichtig ist hierbei, mehr als nur

374 Bild aus Martin-Kilcher 1979, 9. Im Hintergrund der Vignette sind Pfahlbauten zu sehen.

375 Bedeutung und Einfluss von visuellen Rekonstruktionen spiegelt auch das Projekt der Arbeitsgemeinschaft für Urgeschichtsforschung in der Schweiz, das im Sommer 1999 initiiert wurde. Inzwischen ist eine Datenbank verfügbar, die Wissenschaftlern und interessierten Laien online zur Verfügung steht und die Suche nach populären wie unter wissenschaftlicher Beratung entstandenen Lebensbildern in Form von Malerei und Modellen ermöglicht. Zur Datenbank: <http://lebensbilder.landesmuseen.ch/index.php> (05. März 2008). Vorausgegangenes Kolloquium und die entsprechende Publikation: Jud/Kaenel 2002.

376 Eder/Trümpy 1979, 33-34 (Abb. 1 + 2).

Filmbilder in den Blick zu nehmen. Zunächst sind es natürlich in erster Linie visuelle Motive, die *Stellvertreter* konstruieren, aber Klischees und Stereotype[377] gehen darüber hinaus. So spielt der Rahmen, in dem bestimmte Bilder eingesetzt werden, ebenso eine Rolle wie das ‚Weglassen', die Montage oder der gewählte Kamerastandort.

Erst der Gesamteindruck aus diesen Aspekten bildet in der öffentlichen Wahrnehmung einen typischen *Stellvertreter* und wird mit spezifischen Konnotationen also Bedeutungen verbunden. Im Unterkapitel zu Inspiration und Quellen werden die *Stellvertreter*, wie sie die Filme nutzen oder sogar präsentieren, in den Blick genommen. Dabei gilt es, neben der Analyse derselben auch ihre Herkunft bzw. ältere Vorlagen herauszuarbeiten. Nur so wird klar, welche Rolle ältere Motivvorlagen und Konnotationen spielen und ob die Prähistorie selbst an ihrer Entstehung und Verbreitung Anteil hatte. Aber auch der Film, der beispielsweise durch Wiederholung bestimmte Klischees erst manifestiert. Und nicht zuletzt, inwiefern sich Selbst- und Fremdbild der Prähistorischen Archäologie voneinander unterscheiden.

6.3.1. Rekonstruktion[378]

Wie bereits der Überblick zur Grabungsgeschichte der Pfahlbauten am Federsee gezeigt hat, war für Archäologen das zentrale Thema ihrer Arbeit die Frage nach der Art der Rekonstruktion der zahlreichen Hausbefunde. Es ist daher besonders interessant, welche Kulissen die Filme präsentieren, gerade da die Filme unter Mitwirkung von Wissenschaftlern entstanden, die an den Ausgrabungen aktiv beteiligt waren oder zumindest an der oben erwähnten Diskussion teilnahmen.

Das *Haus im Wilden Ried* präsentiert einen so genannten Moorbau. Es ist ebenerdig gebaut, steht aber auf moorigem Untergrund, der wie die Eingangsszene zeigt, von den Bewohnern entsprechend befestigt wird. Zum Ende des Films wird das Thema Hausbau

377 Beide Begriffe werden hier synonym verwendet.
378 Da bei *Die Wasserburg Buchau* keine Rekonstruktionen gezeigt werden, wird dieser Film gesondert auf seine Intention und Wirkung hin vorgestellt.

wieder aufgegriffen, und der Zuschauer kann den Bau des Hauses verfolgen. Man sieht erstmalig nicht nur einen Ausschnitt der Behausung, sondern das Haus in der Totale. Vorlage für die Rekonstruktion dieses Hauses sind die Grabungsergebnisse aus Riedschachen I.

Für *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* wurden die gleichen Grabungsbefunde als Vorlage für die Rekonstruktion gewählt. Die Maße, Holzart und Zurichtung der Bauhölzer entsprechen den Befunden der unteren Siedlung im Moordorf bei Bad Schussenried, die aber den Umständen am Bodensee entsprechend auf Pfähle gestellt wurden. Sie stellten für die damalige Zeit, trotz aller später vorgebrachten Kritik, zweifellos die wissenschaftlich bis dahin am besten fundierte Modellbildung dar. Die Inneneinrichtung wurde nach originalen Befunden von der Modellwerkstatt in Tübingen gefertigt.[379]

Zwei Aspekte sind in diesem Zusammenhang besonders interessant. Zunächst ist das die erwähnte Tatsache, dass beide 1:1-Rekonstruktionen sich auf die Hausbefunde aus Riedschachen I beziehen, also sowohl die Bauten von 1919 als auch die von 1922 den damaligen Forschungsstand der Wissenschaft repräsentieren. Der zweite wesentliche Aspekt ist, dass die Rekonstruktionen in beiden Fällen nicht für die Filme im Besonderen, also in Form einer Kulisse, gebaut wurden, sondern, dass ihre primäre Funktion eine völlig andere war (vgl. Abschnitt 6.1.).

Das Thema der Rekonstruktion hatte im Federseegebiet – jenseits der Schweizer Ergebnisse – seine eigene Tradition. Die Archäologie der Gegend war, wie bereits geschildert, schon früh interdisziplinär orientiert und bezog Erkenntnisse durch die unterschiedlichsten Zugänge zum archäologischen Material. Gerade zu Beginn der 1920er Jahre versuchte man, die wenig fundierten Diskussionen durch valide Befunde zu beenden. Neben moorgeologischen Untersuchungen, der Analyse von Pflanzenresten, gehörte auch das Thema der experimentellen Archäologie, dem man sich eben durch Rekonstruktionen näherte, zur interdisziplinären Ausrichtung einer

379 Schöbel 2007, 3.

sehr modernen Forschung, die vor allem durch das UFI und die Personen Schmidt und Reinerth vorangetrieben wurde. So war es üblich, im Anschluss an die jährlich stattfindenden Ausgrabungen, die verschiedenen Hausmodelle im Maßstab 1:10 zu rekonstruieren.[380] Die Absicht, die mit diesen Rekonstruktionen verfolgt wurde, war laut Schmidt, Fragestellungen zu formulieren, die bei den Nachbildungsversuchen anhand des Grabungsbefundes auftreten. In der Folge sollten diese Fragen als Ansatzpunkt in die aktuelle Grabung einfließen.[381]

Schließlich ist auch die Bedeutung des lokalen Museums und des Pfahlbauvereins an dieser Stelle nicht groß genug einzuschätzen. Gerade die durch das Museum intensiv gepflegte Öffentlichkeitsarbeit beförderte einerseits die Produktion der Filme und andererseits die Wahrnehmung der aktuellen Befunde durch das Publikum. Die Entstehung des Freilichtmuseums nahm am 15. Mai 1922 ihren Anfang, als der Unteruhldinger Verein mit dem UFI einen Vertrag zur Überlassung von Forschungs- und Ausgrabungsergebnissen zur Erbauung und Errichtung von Pfahlbauten schloss. In diesem Vertrag wurde dem UFI nicht nur die Bestätigung des geistigen Urheberrechts zugesichert, sondern auch eine finanzielle Beteiligung an zukünftigen Einnahmen.[382] Darunter fielen auch Museumsartikel wie Postkarten, Bilder und andere Druckerzeugnisse mit einem Gewinnanteil von 50 %, die der Verein über Tübingen beziehen musste. Dieser Vertrag erklärt sich unter anderem aus der Tatsache, dass das UFI nicht vom Land Württemberg finanziert wurde, sondern eine selbstständige ‚Forschungsfirma' war.[383] Mit diesem Konstrukt im Hintergrund eröffneten am 1. August 1922 die ersten beiden Häuser, und gleich im ersten Jahr wurden 6000 Besucher des Museums gezählt.[384] Die

380 Schmidt 1930, 13f.; Schöbel 2001, 4 und 5 (Anm. 7); Schöbel 2002a, 326. Die berühmte Modellwerkstatt des Instituts wurde erst 1930 durch Reinerth institutionalisiert, aber auch schon früher wurden in Tübingen Modelle gefertigt.

381 Schöbel 2001, 5.

382 Schöbel 2001, 6.

383 Schöbel 2001, 7; Heiligmann 1992, FN 21. Das UFI requirierte erst seine Mittel aus der schwäbischen Industrie und später durch Vortragsreisen in Amerika: Schöbel 2002a, 325.

384 Die Besucherzahlen stiegen stetig: Schöbel 2001 (mit Hinweis auf die Besucherzahlen im Anhang der einzelnen Kapitel).

lokale Presse berichtete in zahlreichen Artikeln über das neue Museum.[385] Auch überregional war das Interesse ungebrochen groß(vgl. Abb. 13).[386]

Dass nicht nur der betreibende Pfahlbauverein ein Interesse am Erfolg des Museums hatte, zeigt sich daran, dass sich das UFI schon vier Wochen nach der Eröffnung des Museums mit Verbesserungsvorschlägen zu Wort meldete.[387] Getragen von dem geschilderten finanziellen Interesse an dem Museum, beteiligten sich die Wissenschaftler nun auch aktiv an der Distribution ihres Forschungsgegenstandes. Neben dem regen öffentlichen Interesse reagierten auch Fachleute auf die Rekonstruktionen. 1923 fand in Tübingen der *48. Kongreß der deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Volkskunde und Urgeschichte* statt, dessen Mitglieder das Museum unter der Führung von Schmidt besichtigten, was dann auch dem *Seeboten Überlingen* eine Nachricht wert war.[388]

Neben dem Blick auf die Rekonstruktion der Häuser an sich ist vor allem deren Unterbau, also die Art der gewählten Plattform, von Bedeutung. Hier lassen sich interessante Beobachtungen machen, die gerade in Verbindung mit der Art ihrer Inszenierung in den Filmen bestimmte Konnotationen beim Betrachter auslösen. Die Rekonstruktionen, die die Kulisse der Filme bilden, sind zwar im Wasser gebaut worden, aber es handelt sich um Einzelplattformen im Gegensatz zur Kellerschen Gesamtplattform wie sie in der 30 Jahren in den Unteruhldinger Bronzezeitrekonstruktionen ausgeführt werden sollte. Gegen den Einwand Reinerths/Schmidts hatte sich der Vorsitzende des Unteruhldiger Vereins Sulger für den

385 Der erste Bericht erschien am 06. August 1922 im *Meersburger Gemeindeblatt*.

386 Laut Schöbel wurde in allen großen Zeitungen berichtet: Schöbel 2002a, 326, FN 30.

387 Schöbel 2001, 8.

388 Schöbel 2001, 8 ff. zu weiteren Entwicklung des Museums. Schon in den Jahren 1877 (Konstanz) und 1899 (Lindau) fanden Kongresse in der Region statt. Diese wurden durch die Gesellschaft für Anthopologie, Ethnologie und Urgeschichte ausgerichtet und alle einflussreichen Personen wie etwa Ranke und Virchow waren vor Ort, um das Thema Pfahlbauten zu diskutieren (Schöbel 2007, 2).

Ausbau des Bronzehauses im See ausgesprochen, das seiner Ansicht nach dort mehr wirken würde als an Land.[389]

Doch zurück zu den Schussenrieder Häusern und ihrer Funktion als Kulissen für *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen*. Die Filmemacher verstanden es, die Häuser so abzufilmen, dass der Eindruck einer gemeinsamen Plattform entstand. Welche Vorlagen machten diesen Anspruch so bedeutsam?

Die Vorlagen sind vielfältig und finden unter anderem ihren Ursprung in der Skizze zu Obermeilen, wie sie von Ferdinand Keller bereits 1854 bekannt gemacht worden ist (s. Abb. 14). Zentral ist in diesem Zusammenhang die gemeinsame Plattform, auf der die Häuser im Wasser stehen. Sie stehen in Ufernähe und sind über einen Steg erreichbar.

Keller selbst, dessen Arbeit und Fragestellungen weiter oben kurz dargestellt wurden, war seinerseits – gemäß seiner Maxime der Interdisziplinarität – durch ethnographische Quellen inspiriert worden. Dazu zählten vor allem die zu dieser Zeit bekannt gewordenen Bilder von „Wasserdörfern“ beispielsweise an der Doreh-Bai in West-Neuguinea durch die Berichte des französischen Reisegelehrten Jules S. C. Dumont d'Urville von 1834.[390] Die Publikation von 1834 wurde durch einen Tafelband ergänzt (vgl. Abb. 15). Er selbst zitierte d'Urville und James Cook in seinem Pfahlbaubericht folgendermaßen:

> „Ähnliche auf Pfahlwerk errichtete Hütten finden sich ... in der Bucht des Dorfes Dorei in Neu Guinea. (folgt französischer Originaltext) – Wir haben der Zeichnung (hier Abb. 5), welche die Construction der Pfahlbauten im Zürcher- und Bielersee veranschaulichen soll, die von Dumont d'Urville mitgetheilten Ansichten des Dorfes Dorei zu Grund gelegt."[391]

389 Schöbel 2001, 10. Ein weiterer Grund, die Hütten nicht direkt am Ufer rekonstruieren, war durch die Tatsache bedingt, dass das Gelände der Eisenbahnverwaltung gehörte und nicht bebaut werden durfte. Dagegen sollten nach 1926 unter den im Wasser stehenden Bronzezeit Häusern Schilf und Binsen gepflanzt werden, um eben den Eindruck zu vermitteln, die Bodenseepfahlbauten mit ihren Federseehäuschen stünden optisch, wenn schon nicht physisch, am Ufer (Schöbel 2001, 26 und 113).

390 Mit Zitaten aus den Berichten von d'Urville 1834/1835 und den dortigen Abbildungen schließt Keller die Argumentation des ersten Pfahlbauberichts: Keller 1854, 80f.

391 Keller 1854, 81.

Dementsprechend behielt er sich bei seiner so berühmt gewordenen Skizze vor, nicht nur eine mögliche Rekonstruktion der Häuser zu präsentieren.[392] Vielmehr bildete er vier voneinander abweichende Haustypen als diverse Möglichkeiten ab. Die Abbildung von Louis-Antoine de Sainson, dem Zeichner d'Urvilles, der ihn auf seinen Expeditionen begleitete, hatte hierbei unverkennbaren Einfluss auf Keller, was vor allem an der Hausrekonstruktion mit asymmetrischem Dach deutlich wird (vgl. erneut Abb. 15). Die Kenntnis von Häusern oder Hütten auf Pfählen im Wasser konnte aber auch aus der lokalen Überlieferung herrühren und möglicherweise aus der Schilderung des Pfahlbaus von Tom Hutter im Otsego-See, wie sie J. F. Cooper im *Wildtöter* schildert.[393] Bei einem Aspekt hatte Keller jedoch keine konkreten Vorbilder, auf die er zurückgriff: Die Rekonstruktion der gemeinsamen Plattform, wie es seine Zeichnung zeigt, war das Produkt seiner ‚Phantasie' bzw. ist nicht ethnographisch belegt.[394] Und damit Produkt der romantischen Verklärung, die eine solche Gemeinschaft auch suggeriert: Gemeinsame Plattform – ein Dorf – eine Gemeinschaft.[395] Interessanterweise entspricht dieses Bild nicht ganz dem, welches Keller in seinem ersten Pfahlbaubericht entwirft und im zweiten noch verstärkt. Vielmehr folgte er radikalen Beschreibungen, wie sie von anderen Zeitgenossen publiziert wurden:

392 Die Durchsicht der Literatur zeigt, dass viele Autoren sich auf ein unter dem Einfluss von Kellers Zeichnung von 1854 etwa um 1863 entstandene Zeichnung von E. Desor bezieht. Dieses unterscheidet sich kaum vom Original bis auf die Ergänzung des Hintergrunds durch eine alpine Landschaft und die größere Entfernung zum Ufer. Der Zeichner ließ seiner Phantasie also fast freien Lauf. Tatsächlich deutet die Zeichnung Kellers etwas ähnliches an, unterlässt aber bewusst eine detaillierte Zeichnung des Hintergrunds, da es ihm um die Hausrekonstruktionen ging. Das jüngere Bild zählt damit eindeutig zu den bewusst romantisierenden Visualisierungen von Pfahlbauten (vgl. zur Abbildung Kellers: Bandi 1979, 29 (Abb. 2) und ders. zu Desors Bild: Abb. 4.

393 Kaufmann 1979, 13. Die Autorin weist auf einen Zeitungsbericht Kellers hin, in dem er sich nach Kaufmann auf die Lebensweise europäischer Fischer und ‚amerikanischer Hinterwäldler' bezieht (dies., Anm. 2).

394 Wahrscheinlich ist, dass sich Keller hier von der Schilderung Herodots anregen ließ: Herodot, Historien V 16. Keller erwähnt im zweiten Pfahlbaubericht, dass ihm die antike Schilderung schon bei Abfassung des ersten Pfahlbauberichts bekannt gewesen sei. Kaufmann 1979, 18ff.

395 Kaufmann 1979, 16.

> „weisen (…) auf eine Zeit zurück, da alle Hügel und Thäler unserer Niederungen mit Waldung und Dorngesträuch bedeckt waren, Wölfe, Bären, Luchse gegenseitig um die Herrschaft stritten und miteinander gegen die Auerochsen, Elennthiere und die schwächeren Thiergeschlechter, Hirsche, Rehe, Hasen, Biber, Fischotter in stetem Vernichtungskriege wetteiferten. Ueber ihnen kreiseten beutehungrig Geier und Adler und unter ihnen wälzte sich jeden Schlangengewürm der Drach, von welchem die Sage so manche grausige Geschichte zu erzählen weiß."[396]

Entgegen „unseren Vorstellungen von der lässigen, größere Anstrengung scheuenden Lebensweise eines Jäger- und Fischervolkes", verwirft Ferdinand Keller im Initialtext von 1854 ebenfalls die Vorstellung einer sorgenfreien Lebensweise der Seeanwohner. Im Text von 1858 interpretiert er dann Überreste von Haustieren, Funde von Getreidevorräten und Flachs und Hanf als Hinweise auf die Anfänge von Ackerbau und Viehzucht, sieht also „die ersten Schritte zur Gesittung bereits gethan."[397] Kellers Texte hatten also weit weniger Wirkung auf die öffentliche Vorstellung als seine Visualisierung, die in der Folge in den Kontext des gängigen romantischen Bildes eingereiht wurde.

Zwölf Jahre später korrigierte er seinen (Haus-)Entwurf und präsentierte der Öffentlichkeit ein völlig anderes Bild der Siedlungen (s. Abb. 16). Militärisch ausgerichtet stehen die Häuser zwar immer noch auf einer gemeinsamen Plattform im See, aber der Haustyp entspricht einem Rechteckhaus mit Spitzdach und die Ausrichtung der Häuser ‚wie an einer Schnur' widerspricht deutlich dem älteren Bild mit einer lockeren Hausformation.

Die jüngere Rekonstruktion konnte sich jedoch nie durchsetzen, die Öffentlichkeit rezipierte weiterhin die ältere Zeichnung.

Dafür können zwei Gründe angeführt werden: Motivation der Öffentlichkeit war, wie oben bereits gezeigt, die Sehnsucht nach Romantik und Idylle. Paradiesische Zustände werden aber kaum mit Militäranlagen gleichenden Siedlungsrekonstruktionen verbunden. Die Öffentlichkeit wünschte demnach keine Korrektur ihrer Vorstellung, d.h. die erste Rekonstruktion verselbstständigte sich, wie Kaeser bemerkt.[398]

396 Pupikofer 1862, 2.
397 Keller 1858, 136. Vgl. auch zu diesem Thema Kauz 2000, 7.
398 Kaeser 2002, 33.

Zum anderen suggerierte die Allgegenwart von Kellers älterer Rekonstruktion einen hohen Wahrheitsgehalt. Bilder werden durch Wiederholung wahr.[399] Sie war in zahlreichen Medien (vgl. Abb. 17) vertreten, und damit war eine ‚Maschinerie' in Gang gesetzt worden, die sich nicht mehr so einfach aufhalten ließ. Dies galt nicht nur für zahlreiche Museums- und Schulmodelle, die Umsetzung des Bildes auf Wandtafeln für die Schule und die nachträgliche Abbildung beispielsweise in Kalendern.[400] Sie fand auch Eingang in den Großen Brockhaus, und noch bei Filip werden Pfahlbauten folgendermaßen definiert: „... auf der hölzernen, auf Pfählen errichteten Plattform, standen Holzhütten."[401] Selbst Zeitgenossen Kellers erlagen der Magie des Bildes, wenn Frédéric Troyon (1815-1866), der sich bewusst um eine differenzierte Darstellung der Quellen bemühte, von einer gemeinsamen Plattform spricht, die aber von d'Urville so nie geschildert wurde, sondern reine Interpretation von Keller war. Er verwechselt also das europäische Rekonstruktionsbild mit dem Originalbericht.[402]

Teil dieser Maschinerie waren Historienbilder ebenso wie die Weltausstellungen sowie diverse Werbeträger. Die Weltausstelllungen als Schau der damaligen Moderne waren auch Orte der Präsentation von Vergangenem. Spätestens ab 1867 wurden beide Pole von Entwicklung dargestellt, sicherlich auch deshalb, weil die Möglichkeiten der Industriegesellschaft erst im Vergleich ihre volle Wirkung entfalten konnten. Aber auch die romantische Verklärung einer Vergangenheit, des Lebens der Vorfahren, spielte hier eine Rolle, war doch der Bürger der aufkommenden Industriegesellschaft froh über den Sicherheitsanker, den vergangene, aber durchaus vertraute Zeiten und Lebensumstände boten. Bei den drei großen Weltausstellungen von 1867, 1873 und 1889 wurden Rekonstruktionen von

399 Berghaus 2005, 13.
400 ‚Pfahlbauten' standen in der Schweiz ab ca. 1867 auf dem Lehrplan in Schulen (Kaenel 1979, 26). Den Anfang machte wahrscheinlich Thomas Scherr mit seinem Lesebüchlein für das vierte Schuljahr (Zürich 1867), das er wohl unter dem Einfluss von Johannes Staubs populärer Schrift aus dem Jahr 1864 verfasste (hierzu Eder/Trümpy 1979, 35-36).
401 Filip 1966/69, 1022.
402 Kaufmann 1979, 16 und Anm. 10.

Pfahlbauten präsentiert, allein dies ist ein Hinweis auf die große öffentliche Aufmerksamkeit, die den Befunden damals zuteil wurde.

Teil der Pariser Ausstellung von 1867 war die so genannte *Histoire du Travail*, für die der Generalkommissar Simon Le Play die beteiligten Nationen explizit dazu aufrief, Gegenstände aus allen Zeitperioden bis zum Ende des 18. Jahrhunderts beizutragen.[403] Der Schweizer Beitrag konzentrierte sich hier in besonderer Weise auf die Funde aus den Alpenseen und bestückte die stattliche Zahl von 12 Vitrinen, zwei isolierten Kästen und 29 Glasschränken mit Funden der Stein- und Eisenzeit.[404] In unserem Zusammenhang ist zunächst das dort vertretene *Modell einer Hütte auf Pfählen aus dem Steinzeitalter*[405] von Interesse, das Jakob Messikomer (1828-1917) ein Schweizer Landwirt, Schriftsteller und Pfahlbauforscher, beisteuerte. (vgl. Abb. 18).

Die Abbildung zeigt ein einzelnes Haus auf einer Plattform, das den Funden von Robenhausen im Zürcher Oberland nachempfunden ist, wo Jakob Messikomer selbst forschte. Diese Funde, die bereits 1858 gemacht wurden, konfrontierten die Forscher erstmals mit Hausböden, die ebenerdig angelegt worden waren.[406] Es ist nicht klar, in welchem Rahmen dieses Modell entstanden ist und ob es möglicherweise eigens für die Weltausstellung produziert wurde.

Das Modell Messikomers sollte nur der Auftakt zu weiteren Rekonstruktionen von Pfahlbaubefunden sein, die in diesem Rahmen präsentiert werden sollten.[407] Der Schweizer Beitrag bei dieser und den folgenden Ausstellungen bezog sich ausschließlich auf prähistorische Befunde. In Wien waren 1873 wiederum Funde aus den Pfahlbaustationen vertreten, die die Schweizer in der

403 Le Play 1868, 122 f. Zit. nach Müller-Scheeßel 1998/99, 23.
404 Linas 1868, 171. Zit. nach ebd.
405 Anon 1868, 49. Zit. nach ebd. Laut Kaenel handelt es sich bei diesem Modell wohl um die in der *Allgemeinen Zeitung Augsburg* vom 26.02.1867 vorgestellte Rekonstruktion (Kaenel 1979, 27, Anm. 19).
406 Hafner 2004, 32. Gesamtüberblick über die Funde und die dadurch verursachte Verwirrung beim Sohn Messikomers: Messikomer 1913.
407 Frankreich und Großbritannien stellten wohl auch ‚archäologisches' aus, was aber in diesem Rahmen nicht weiter berücksichtigt werden soll, da der Bezug zu Pfahlbauten und deren Rekonstruktion wichtig ist. Wie bereits im Kapitel 2 erwähnt, wäre es besonders interessant, den Themenbereich Weltausstellungen und ihren Einfluss eingehender zu untersuchen.

Ausstellung *Exposition des amateurs* präsentierten.[408] Eingebettet in eine übersichtliche Ausstellung wurde hier nun das Pfahlbaumodell Max Götzingers gezeigt. Dieses im Maßstab 1:100 im Jahr 1870 gebaute Modell wurde nach den Angaben von F. Keller entworfen, bezieht sich aber nicht auf seinen ersten Entwurf mit diversen Hausvarianten, sondern auf einen jüngeren Rekonstruktionsversuch mit fünf Giebeldachhäusern, die den Befunden im Zürcher- und Bielersee nachempfunden sind (s. Abb. 19). Besonders erwähnenswert ist dieses Modell nicht nur wegen seiner weiten Distribution[409], sondern wegen der Darstellung von ‚Leben', also kleinen Figurengruppen. Die Tätigkeiten, die hier gezeigt werden, umfassen unter anderem Fischen im Einbaum und die Rückkehr von Jägern von der Jagd. Der Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* zeigt identische Bilder, so ist die Jagdbeute ebenfalls an einer Stange zum Transport festgeknüpft. Auf Kellers – älterer – Zeichnung fehlen solchen ‚Belebungen'. Das Modell zeigt zwei Plattformen in Ufernähe. Beide Plattformen sind durch Stege miteinander verbunden. Das Originaletikette besagt, dass es sich um das „Modell einer Pfahlbau-Ansiedlung in 1/100 natürlicher Größe, nach Anleitung des Herrn Dr. Ferdinand Keller in Zürich construiert von Max Götzinger in Basel"[410] handelt.

Waren Funde aus den Pfahlbaustationen in Paris 1867 und Wien 1873 noch etwas Besonderes, hatten sie 1889 einen derartigen Bekanntheitsgrad erreicht, dass die in diesem Jahr veranstaltete Weltausstellung nunmehr Rekapitulation des Bekannten war. Viele Museen stellten weltweit Pfahlbaufunde aus und nicht wenige besaßen eigene Modelle.[411] So kommentierte der Amerikaner T. Wilson die ausgestellten Objekte: „there was nothing remarkable about them more than one can find in good museums."[412] Dass auch in amerikanischen Museen Modelle von Pfahlbauten

408 Anon 1867, 200ff. (nach Müller-Scheeßel 1998/1999, 24). In diesem Jahr wurden auch Pfahlbaufunde aus dem österreichischem Attersee gezeigt, aber ohne Rekonstruktionsversuch. Die Rekonstruktion der Befunde am Attersee sollte 1910 erfolgen und zwar in der Bucht „Sturmwinkel" (vgl. hierzu Ahrens 1990, 14 ff., zit. nach Schöbel 2001, 5).
409 Vgl. Bandi/Zimmermann 1980, Abb. 16.
410 Bandi 1979, 30.
411 Müller-Scheeßel 1998/99, 25.
412 Zit. nach ebd.

ausgestellt wurden, macht der Verkauf des Götzingerschen Modells, das auf der Wiener Weltausstellung 1873 gezeigt wurde, nach New Jersey deutlich.[413]

Die Weltausstellung in Paris von 1889 stellte dennoch einen Höhepunkt in der Präsentation von ‚archäologischen Befunden' dar. Der Architekt Claude Garnier zeigte insgesamt 44 Gebäude, die er direkt am Fuße des Eiffelturms errichten ließ. Dazu gehörten auch Pfahlbauten, die hier wohl erstmals im Maßstab 1:1 aufgebaut wurden und deutlich an die Kellerschen Rund- und Schrägdachhütten erinnern.[414] Der Architekt und sein engster Mitarbeiter A. Ammann versuchten dabei ein hohes Maß an Authentizität zu erreichen.[415] Dennoch ging die Rekonstruktion Garniers und Ammanns eindeutig auf das ältere Modell Kellers aus dem Jahr 1854 zurück und bezog sich rund 16 Jahre nach der Wiener Ausstellung auf einen Rekonstruktionsversuch, der schon damals von Keller korrigiert worden war. Die Korrektur dieses Entwurfs war beispielsweise Vorlage für das Modell nach Götzinger.

Rekonstruktionen einer Siedlungswelt auf Pfählen waren also inzwischen etabliert und hatten die öffentliche ebenso wie die fachwissenschaftliche Vorstellung geprägt. Während die Hausmodelle, deren Ausrichtung und die Darstellung im Einzelnen durchaus unterschiedlich ausfielen, war die Vorstellung und Umsetzung einer gemeinsamen Plattform allen Modellen gemein.

Die durch die Weltausstellungen erzielte Breitenwirkung darf nicht unterschätzt werden, wenn man die Einflussnahme dieser Vorlagen auf die erst dreißig Jahre später entstandenen Filme verstehen will. Aufgrund ihrer Positionierung direkt unter dem Eiffelturm musste quasi jeder Besucher der Ausstellung dort vorbeigehen und nahm zwangsläufig diesen Ausstellungsbereich wahr. Ein weiterer Hinweis sind auch die im Rahmen der Ausstellungen produzierten Postkarten mit Abbildungen der Pfahlbauten (vgl. Abb. 20).

413 Ders., 27.
414 Ammann 1889, 17; Garnier/Ammann 1892.
415 Ebd., 26. Sie versuchten wohl auch, die Richtigkeit ihrer Darstellung nachträglich zu belegen.

Allein die Ironisierung dieses Teils der Ausstellung zeigt, dass sich eine breite Öffentlichkeit mit dem Thema auseinandersetzte, und die Karikaturisten es als bekannt voraussetzen konnten (vgl. Abb. 21). Die Rekonstruktionen auf den Weltausstellungen wirkten in zwei Richtungen. Zum einen waren die Nachbildungen der Häuser im Maßstab 1:1 ein großer Erfolg und inspirierten später noch dauerhafte Freilichtmuseen.[416] Ob beispielsweise der Industrielle C. F. Bally 1888-1890 durch Garnier zu Nachbauten inspiriert wurde oder nicht, muss unklar bleiben. Das Modell Götzingers diente dem Schweizer jedenfalls als Vorlage für Rekonstruktionen im Maßstab 1:2 in seinem Landschaftspark Schönewerd (vgl. Abb. 22).[417] Andererseits wurde hier die Vorstellung von einer gemeinsamen Plattform für alle Häuser weiter manifestiert und ins öffentliche Gedächtnis eingeprägt.

Auf den Weltausstellungen selbst, so Müller-Scheeßel, ist die Archäologie nach 1889 kaum noch vertreten. Mögliche Ursachen hierfür sieht er unter anderem darin, dass Archäologie sich zunehmend etablierte und der Neuigkeitswert ihrer Ergebnisse nach Mitte des 19. Jahrhunderts immer mehr abnahm.[418] Doch auch wenn die Weltausstellungen selbst nicht mehr Plattform für die Ausstellung von Archäologie und ihren Ergebnissen sein sollte, so sollte die Ausstellungsform und der kreative Umgang mit Ausstellungsmöglichkeiten auf die später entstehenden Museen übertragen werden. So griff beispielsweise die Linzer Ortsgruppe des Vereins *Deutsche Heimat* die Anregung einer Art Freilichtmuseum durch originalgetreue Rekonstruktion am Attersee auf. Im Jahr 1910 wurde ein Pfahlbau rekonstruiert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.[419] Mit Unterstützung des

416 Zur Entwicklung der Freilichtmuseen in Europa: Zuletzt Schöbel 2002b. Entscheidendes Kriterium zur Definition des Freilichtmuseums ist die Begehbarkeit der Rekonstruktionen, was für die Häuser auf den Weltausstellungen, die zwar 1:1 aufgebaut wurden, nicht galt. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Orientierung von Reinerth am Volkstumsmuseum, wie Virchow als weiterer Befürworter. Der Aufbau der Sammlungen, an denen er beteiligt war, folgte dem Prinzip der allgemeinen Volksbildung: Schöbel 2002a, 326.

417 Ahrens 1990, 14 f.; Schöbel 2002b.

418 Müller-Scheeßel 1998/99, 29.

419 Franz 1928, 104ff., Willvonseder 1941, ders. 1963-1968, 47ff., Schöbel 2002b, Windl 2001, 4. Übrigens wirkten an dieser Rekonstruktion Moritz

Oberösterreichischen Landesmuseums wurden, dem damaligen Forschungsstand entsprechend, in der Bucht ‚Sturmwinkel', auf einer von Piloten getragenen Plattform drei kleinere Hütten errichtet. Die Verbindung zum Festland sicherte ein Steg. Am 14. August 1910 wurde das erste österreichische Freilichtmuseum eröffnet. Trotz großer öffentlicher Aufmerksamkeit und zunächst zahlreicher Besucher war das Museum nicht nachhaltig erfolgreich, wahrscheinlich in erster Linie wegen der damaligen politischen Situation. Im Ersten Weltkrieg verfiel die Rekonstruktion zusehends und wurde zu Beginn der 20er Jahre von einer Filmproduktionsfirma gekauft. Es ist wahrscheinlich, dass es sich bei dieser Firma um die DECLA handelte, die später den Film *Sterbende Völker* dort produzierte. 1922 ging die Rekonstruktion bei dieser Filmproduktion in Flammen auf.[420]

Die Filme greifen Historienbilder, Postkarten oder die Szenen der Weltausstellungen in einer Weise auf, die nicht sofort als Klischee der Romantik oder schlichte Kopie der Vorlage erkennbar ist. Die Rekonstruktionen, die in den Filmen die Kulisse stellten, bezogen sich ja direkt auf Ausgrabungsergebnisse und stellten daher den aktuellen Forschungsstand dar. Aber die Art der Inszenierung im Film spiegelt doch – vor allem in Kombination mit der Art der dargestellten Lebensbilder – eine romantisierte Vergangenheit wider. Gerade bei *Ausgrabungen in Unteruhldingen* ist es der gewählte Bildausschnitt, der die Vorstellung einer romantischen Vorzeit nährt und mit dem Abschlussbild des Sonnenuntergangs in Szene setzt.

Hoernes und Josef Szombathy mit. Als Vorlage diente aber mangels eigener Befunde wieder das Götzingersche Modell von 1870 nach Keller. Schöbel 2002b, 1 bezeichnet dieses Freilichtmuseum als das erste prähistorische, vorausgegangen waren allerdings schon römische Rekonstruktionen wie in Cardiff (1889), auf der Saalburg (1898-1907) und in Haltern (1905), allerdings mit anderem musealem Fokus.

420 Breitwieser/Stradal 2001, 1-5; Willvonseder 1963-68, bes. 47f. Soweit mir bekannt, existiert lediglich eine letzte Kopie dieses Films im Moskauer Filmarchiv. Eine entsprechende Anfrage vom 12.03.2008 blieb leider unbeantwortet. Siehe auch Probst 1999, 448. Andere Daten finden sich bei Schmidt 2000, 33: Er spricht von insgesamt fünf Häusern, die bereits 1909 errichtet worden seien.

6.3.2. Lebensbilder[421]

Quelle und Inspiration der geschilderten Darstellungen in den vorliegenden Filmen waren zumeist Rekonstruktionen, von wissenschaftlicher Seite in Form von architektonischen Rekonstruktionen anhand der Befunde und von populärer Seite in Form von ‚romantischer Inszenierung'.

Gemein ist den meisten Rekonstruktionen – abgesehen vom bereits erwähnten Modell Götzingers – aber die Abwesenheit des Menschen.[422] Dies gilt nicht für die hier besprochenen Filme und die darin dargestellten Lebensbilder, deren Inspiration durch andere Quellen gespeist wurde. Erst die Verbindung mit spezifischen Kameraeinstellungen von den Kulissen der Filme, der Ausstattung und den dargestellten Szenen bzw. Handlungsabläufen konstruiert das romantische Bild heimischer Vergangenheit in der Öffentlichkeit. Vor allem auf Historiengemälden und später folgenden Illustrationen finden sich Szenen aus ‚prähistorischer Zeit', die die hier vorgestellten Filme inspirierten.

Zu den bekanntesten Darstellungen auf Gemälden zählten sicher die Arbeiten von Rudolphe-Auguste Bachelin (1830-1890), die bereits erwähnt wurden (s. Kap. 2).

Neben den zahlreichen Historiengemälden der Zeit, die das Thema Pfahlbauten aufgrund seiner Popularität aufgriffen, gab es auch solche, die eigens zu Ausstellungzwecken in Auftrag gegeben wurden. Die bereits vorgestellte Präsentation der Schweiz im Rahmen der Pariser Weltausstellung von 1867 wählte erstmals diesen Weg.

Rudolphe-August Bachelin wurde vom *Schweizerischen Bundesrat* für die Weltausstellung damit beauftragt für die Ausstellung der

421 Mit Lebensbildern werden in der Regel Rekonstruktionen prähistorischen Lebens in Form von Bildern oder auch in Form von plastinierten Figurengruppen bezeichnet (vgl. zum Themenkomplex der Lebensbilder und der wissenschaftlichen Beschäftigung damit vor allem Mainka-Mehling 2008). Ich sehe im Film die direkte Fortsetzung bzw. Überführung von statischen Lebensbildern in den bewegten Kontext des Filmes, weshalb der Begriff hier bewusst gewählt wurde.

422 Mehling 2002, 89 schreibt, dass erst ab 1920 die Zahl der Lebensbilder zunimmt, die den Menschen in eine Handlung einbindet.

Pfahlbaufunde Gemälde anzufertigen. Es entstanden zwei Bilder: *Inneres eines Pfahlbaudorfes aus der Steinperiode* und *Pfahlbaudorf aus dem Bronzezeitalter, von Tène am nordöstlichen Ende des Neuenburgersees aufgenommen* (s. Abb. 23).[423] Insgesamt wurden vier Gemälde direkt über die Vitrinen gehängt, zur Illustration der darin enthaltenen Funde. Die beiden anderen Bilder stammten von Louis Berthoud: *Nächtlicher Angriff* und *Brand eines Pfahlbaudorfes* und *Nachgrabung in Pfahlbauten in der Station St. Aubin*.[424]

Vor allem das zweite Gemälde von Bachelin stellt die Tätigkeiten, wie sie uns im Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* begegnen bereits en Détail vor. Man sieht angelnde Männer, zwei Personen, die von der Jagd auf dem See zum Dorf zurückkehren und Familienszenen auf der Plattform und spielende Kinder auf dem Steg. Sogar der gewählte Blickwinkel von Ufer auf das Dorf ist identisch. Ein besonderer Blick soll auch der zusätzlichen Ausstattung dieses Bildszenarios gelten. Neben dem unvermeidlichen Einbaum, der sich auf den meisten Pfahlbaudarstellungen findet, ankert vor der Plattform der Siedlung auch ein Floß. Es ist identisch mit dem Floß, das Schauplatz einer unfreiwillig komischen Szene in *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* ist. Die dargestellten Personen gleichen in ihrer Ausstattung ebenfalls den Filmdarstellern. Sowohl Männer wie Frauen sind um die Lenden bedeckt und haben freie Oberkörper. Die Kinder sind nackt. Die Männer werden mit Bärten und duttartigen Frisuren dargestellt. Hier wird deutlich, dass der Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* im Gegensatz zu *Haus im Wilden Ried* zwar mit wissenschaftlicher Beratung, aber nicht von Wissenschaftlern produziert wurde. Zu sehr beruft man sich bei der Darstellung der

423 Vgl. zur Entstehung dieser Bilder Müller-Scheeßel 1998/99, 24 und Kaeser 2002, 38 fig. 5 + 6.

424 Müller-Scheeßel 1998/1999, 23 (Anm. 4).

Lebensbilder auf Vorlagen aus dem öffentlichen Bereich,[425] und nicht auf Funde und Befunde.

Die Idee, Gemälde zur Illustration prähistorischen Lebens in einer Ausstellung einzusetzen, wie das in Paris 1867 geschah, wurde durchaus positiv aufgenommen, nicht nur von einer interessierten Öffentlichkeit. Der zu seiner Zeit äußerst populäre französische Urgeschichtsforscher und Leiter des Museums von Saint-Germain Gabriel de Mortillet (1821-1898) kommentierte anerkennend, dass die Gemälde für den Laien um vieles verständlicher und gewinnbringender seien als etwa die gelehrten Ausführungen Ferdinand Kellers.[426]

Diese Form der Darbietung und Präsentation von Lebensbildern inspirierte wahrscheinlich auch andere. Ludwig Leiner, der Begründer des *Rosgartenmuseums* in Konstanz, versah die erste Raumkonzeption des so genannten Leinersaals nicht nur mit einem Modell (vgl. Abb. 24) eines Pfahlbaus,[427] sondern gab ebenfalls Bilder in Auftrag, die neben anderen Epochen der Menschheitsgeschichte auch das Motiv der Pfahlbauten zeigten. Die insgesamt sechs Gemälde, von denen vier Themen der geologisch-paläontologischen Abteilung des Leinerssaals präsentierten, wurden um 1871 von Anton Seder nach den Vorstellungen Leiners

425 Bachelins Bilder sind auch als Zeichnungen häufig kopiert worden: Vgl. beispielsweise eine Skizze von J. Heierli aus dem Jahr 1901 (abgedruckt in Ebersbach 2002, 68 Abb. 3 und Kaufmann 1979, 17 (Abb. 10)) oder C. Benzinger *Village lacustre sur le lac de Bienne* von 1896 (abgebildet in Bandi und Zimmermann 1980, fig. 41).

426 Mortillet 1867, 283 (zit. nach Müller-Scheeßel 1998/99, 24). Diese Bemerkung könnte auch mit der von F. Keller gezeigten Zurückhaltung gegenüber Mortillet zusammenhängen. Ursprünglich war für die Pariser Weltausstellung 1867 geplant, im Park der Ausstellung einen Pfahlbau aufzustellen. Keller war nicht überzeugt, dass dieser Vorschlag Mortillets auch durch die französischen Organisatoren mitgetragen wurde, was in der Folge in der Presse zu Diskussionen geführt hat (vgl. Kaenel 1979, 24-25).

427 Der Saal umfasste nicht nur Funde der Stein- und Bronzezeit aus den Pfahlbaustationen, sondern auch eine Abteilung zur Erdgeschichte. Die Pfahlbaufunde beschlossen als letzte Abteilung des Raumes die Präsentation. Leider geht Tatiana Sfedu nicht darauf ein, welcher Art das Modell, das auf dem Foto von 1925 zu sehen ist, und in der ursprünglichen Raumkonzeption enthalten war, ist. In der aktuellen Ausstellung „Museum im Museum" findet es sich wohl inzwischen am Fenster. Vgl. Sfedu 2006, 185-198. Das Modell könnte aus der Modellwerkstatt Tübingen stammen und Riedschachen I darstellen. Zum Vergleich: Siehe die Abb. bei Schöbel 2001, 113 (recht unten). Allerdings ließe sich das nur anhand der Begutachtung des originalen Modells einschätzen.

angefertigt.[428] Leiner war wohl mit dem Ergebnis zufrieden, denn er schrieb damals an den Stadtrat, Seder habe die Gemälde „mit viel künstlerischem Geschick und dekorativer Wirkung ausgeführt".[429] Das ‚Pfahlbaubild' – eine Nachempfindung der Pfahlbaustation von Konstanz-Rauenegg – entspricht dem bekannten Kanon und Zeitgeschmack, vermittelt aber durch seine Farbwahl einen etwas düsteren Eindruck (vgl. Abb. 25).

Folgerichtig waren die dort gezeigten Gemälde auch der Hauptanziehungspunkt des Raumes. Es ist leider nicht bekannt, ob Leiner die Idee zur Illustration für seine Ausstellung von der Weltausstellung 1867 bezog. Die Parallelen sind aber überdeutlich, da er nicht nur Bilder zur Illustration anfertigen ließ, sondern ebenfalls farbige Tafeln zur Unterscheidung der Fundorte und des Materials der Funde wählte, wie es in der Schweizer Ausstellung geschah.[430]

Auch die ursprüngliche Aufstellung der Funde der Sammlung Schwab vor 1945 – wahrscheinlich entsprechend der Anordnung zur Eröffnung der Ausstellung 1873 – zeigt die Verwendung von Historiengemälden zur Illustration des Ausgestellten (Abb. 26). Das hier erkennbare Historiengemälde zeigt eine ‚keltische Szenerie' mit einem predigenden Druiden, wahrscheinlich handelt es sich bei diesem Gemälde um ein Bild von Johann Rudolf Weiß entweder von 1893 oder aus dem Jahr 1909 (vgl. Abb. 27).[431]

Die Vorlagen für das *Haus im Wilden Ried* gehen dagegen auf Illustrationen zurück, die möglicherweise Schmidt selbst anfertigte (vgl. Abb. 28 und 29).[432] Die Vorstellung des Zuschauers war bereits

428 Sfedu 2006, 200-2002 und Abb. 35. Die Angabe der Jahreszahl ist sozusagen ein *terminus ante quem*, da die Bilder spätestens zur Eröffnung des Leinersaals (1871) fertig gestellt waren. Sfedu nennt kein Datum. Datum der Eröffnung aus Schmidt 2000, 33.

429 Brief von Leiner an den Stadtrat vom 08.08.1877 (zit. nach Sfedu 2006, 200).

430 Zur Schweizer Ausstellung in Paris und deren Präsentationsform vgl. Müller-Scheeßel 1998/1999; Zum Rosgartenmuseum: vgl. Sfedu 2006, 197.

431 Die Abbildung der ursprünglichen Aufstellung der Sammlung Schwab findet sich bei Kaenel 1979, 24 (Abb. 7).

432 Schöbel 2001, 5 vermutet, dass Schmidt die Zeichnungen selbst angefertigt hat, allerdings ohne weitere Quellenangabe. Die Zeichnungen selbst zeigen das Emblem des UFI im rechten Bildrand, so dass zumindest das Urgeschichtliche Forschungsinstitut in Tübingen als Urheber oder

durch die Verarbeitung von Motiven auf Gemälden geprägt, die Erwartungen klar. Und während im Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* auf eben diese Vorlagen und Motive zurückgegriffen wurde, geschah dies bei dem älteren *Haus im Wilden Ried* nicht. Die Gründe liegen auf der Hand. Verantwortlich für die Produktion des jüngeren *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* war die Ufa Kulturfilmabteilung, die zwar auf wissenschaftliche Berater setzte, wie beispielsweise Unverzagt, Reinerth oder Schmidt, aber sich die Gestaltung wohl nicht ganz aus den Händen nehmen ließ. Die Ästhetik und Bildsprache hier ist anscheinend ein Zugeständnis an Zeitgeschmack und Vorstellung der Bürger.

Reinerth war sich der Wirkung von Bildern überaus bewusst. In seinem bereits erwähnten Vortrag in Lindau 1921 hat er nicht nur den Pfahlbaustreit durch seine Thesen ausgelöst, sondern auch versucht, alte Bilder durch neue Bilder zu ersetzen. Der Vortrag wurde illustriert durch Federzeichnungen von Moorbauten, die zusätzlich mit Menschen belebt waren (vgl. erneut Abb. 28). Vorlagen für die Rekonstruktion bildeten die Hausbefunde aus Riedschachen. Die wahrscheinlich von Schmidt angefertigten Zeichnungen verfehlten nicht die gewünschte Wirkung. Georg Sulger, der spätere Vorstand des Unteruhldinger Pfahlbauvereins, war derart beeindruckt, dass er die Idee einer Rekonstruktion der Häuser in Unteruhldingen im Maßstab 1:1 nun stark vorantreiben sollte: „Man traue sich zu, die Lindauer Zeichnungen eines Pfahlbaudorfes zum Leben zu erwecken“.[433] Für wie gelungen man

Rechteinhaber gelten kann. Die Erstpublikation der Zeichnungen bei einem Vortrag von Reinerth datiert um 1921; sie sind aber möglicherweise schon früher angefertigt worden. Zum Vortrag und den dort gezeigten Bildern: Schöbel 2001, 5.
Dagegen ist auf den Abbildungen in Staudacher 1925 in der Prähistorischen Zeitschrift das Kürzel W.Pl. 1920 am rechten Bildrand der Zeichnungen zu sehen, die vom Stil identisch sind. Wer wirklich der Zeichner war, ist wohl nicht mehr zu ermitteln. Vielleicht war es auch Viktor Mezger, der für den Pfahlbauverein diverse Zeichnungen fertigte und das Kürzel wäre demnach als W.M zu lesen. Schmidt war auf jeden Fall an Öffentlichkeit und Vermittlung von Archäologie interessiert, wie auch folgender Aufsatz unterstreicht: R.R. Schmidt, *Die deutsche Vorgeschichte in die Schule! Ein Leitwort an den Erzieher unserer Jugend.* Schwäbische Flugschriften, H. 2 (Stuttgart 1920).

433 Sulger 1941. Mit einem Vorwort von Reinerth. Möglicherweise wurde bei dem Vortrag vom 11.11.1921 im Lichtspielhaus von Überlingen, den Reinerth hielt, auch Filmmaterial gezeigt, bot sich der Ort doch für diese

derartige Zeichnungen und damit also die neuen Bilder hielt, zeigt auch die Verwendung von Zeichnungen ganz ähnlichen Stils auf Dokumenten des Pfahlbauvereins, dessen Gründung ja eng mit der Entstehung der Rekonstruktionen im Bodensee bei Unteruhldingen und später des Museums verknüpft ist. So zeigt ein Schuldschein des Pfahlbauvereins aus dem Jahre 1924 eine ganz ähnliche Zeichnung, und die Postkarten mit Beitrittserklärungen ebenfalls (vgl. Abb. 30). Angefertigt hat die Zeichnungen wahrscheinlich der Kunstmaler Victor Mezger, der 1922 Gründungsmitglied des Vereins war.[434]

Ergänzend und einflussnehmend auf die Art der Darstellung der Pfahlbaubewohner in den visuellen Medien, waren auch Lebensbilder, die in Form von Beschreibungen oder dem Erzählen von Geschichten entworfen wurden. Dazu gehörten zunächst Reisebeschreibungen, die Kunde von fernen Ländern brachten. Und damit dem Leser ermöglichten, Exotik und das Fremde sozusagen ins Wohnzimmer zu lassen. Die Beschreibungen fremder Sitten wurden untermalt von Buchillustrationen und vor allem von Postkarten.

Neben klassischen Reisebeschreibungen stellten auch Romane mit prähistorischem Sujet Lebensbilder dar. Die erfolgreichste – allerdings humoristische – Verwertung des Pfahlbauthemas war die Einlage *Der Besuch. Eine Pfahlbdorfgeschichte* in Friedrich Theodor Vischers Roman *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*.[435]

Die in den Filmen dargestellte Lebenswelt orientierte sich zwar vornehmlich an den Befunden. Die Häuser wurden beispielsweise mit äußerster Sorgfalt durch Nachbildungen von Originalen ausgestattet. Wirft man jedoch einen Blick auf die Kleidung der Protagonisten, lassen sich Vorbilder aus dem Bereich der ethnographischen Berichte und Postkarten erkennen (vgl. Abb. 31). Die archäologischen Befunde ließen keine Rekonstruktion von Kleidung oder gar Frisuren auf diesem Gebiet zu. Lediglich der

Form der Illustration sehr an.

434 Schöbel 2001, 16 (zur Mitgliedschaft), ders., 5 (zu den Zeichnungen).

435 Vischer 1919. Zur Wirkungsgeschichte dieses Romans gerade in Bezug auf die Archäologie Stern 1979.

Schmuck der Protagonistin aus dem Film *Das Haus im Wilden Ried* ist archäologisch belegt (s. Abb. 32).

Sowohl *Das Haus im Wilden Ried* als auch *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* stellen prähistorisches Leben vor allem anhand von Handwerk und Nahrungsbeschaffung dar. Die in den Filmen verwendeten Werkzeuge entsprechen den Originalbefunden. Als Lehr- bzw. Kulturfilme konzipiert, verfolgten beide Produktionen einen Bildungsauftrag, der den Zuschauer davon in Kenntnis setzen sollte, welche Fertigkeiten ‚die Vorfahren' bereits beherrschten (vgl. zur Entstehung der Filme Abschnitt 6.2.4.).

Diese Absicht ist nicht neu. Schon früh wurde die Popularisierung von Pfahlbaufunden und den erzielten Erkenntnissen aus den Grabungen mit einem Bildungsauftrag verbunden, wie die frühe Rezeption in Schulbüchern belegt.[436] Aus heutiger Sicht scheint dieses Anliegen nachvollziehbar. Man sah es als Pflicht an, das Leben in der Prähistorie zu erklären und darzustellen. Allerdings sollte in diesem Zusammenhang nicht außer Acht gelassen werden, dass das Zielpublikum der Zeit des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts einen völlig anderen Hintergrund hatte. Die Industrialisierung war eine Entwicklung der jüngsten Vergangenheit, und die meisten konnten sich noch lebhaft an Erwerbstätigkeiten erinnern, die jenseits von Dienstleistungen oder Fabriken lagen.

Dementsprechend war es eine weitere Absicht der Filme, unter dem Deckmantel des Lehrfilms eine gemeinsame Tradition darzustellen. Bei Zeitgenossen äußerte sich dieser Gedankengang folgendermaßen:

> „Wir haben vollkommen das Recht, die kolossalen Arbeiten zu bewundern, welche die Gegenwart ausführt, und unsere Eisenbahn-Bauten der letzten 25 Jahre gereichen unserer Generation zur Ehre,; wenn wir aber in Betracht ziehen, wie gewaltige Hülfsmittel uns dabei zu Geboten standen, so werden wir gerne zugestehen, daß ein kleiner Stamm, der mit schlechtem Steingeräth einen ausgedehnten Pfahlbau herzustellen wußte, nicht weniger geleistet hat (...).[437]

436 Beispielsweise das Lesebüchlein für das vierte Schuljahr von Thomas Scherr (Zürich 1967). Textprobe bei Eder/Trümpy 1979, 38.

437 Aus einem Zeitungsartikel im *Bund* von 1860, verfasst von Heinrich Runge. Zit. nach Kauz 2000, 7-8.

Die Absicht, die Linie bis in die Vergangenheit zu verlängern und den Zeitgenossen das Idealbild einer lieblichen Vergangenheit sozusagen ‚im Gewand' des archäologischen Befunds zu liefern, wird auch hier deutlich. Kauz sieht in derartigen Vorstellungen, wie der direkten Linienführung von den Leistungen der Pfahlbauer zu den technischen Innovationen des 19. Jahrhunderts, einen „zivilisationsbegründenden Moment".[438]

6.3.3. Grabungsbilder

Bilder von Ausgrabungen sind für die früheste deutsche Filmgeschichte außerordentlich selten dokumentiert.[439] Eine dieser seltenen – erhaltenen! – Ausnahmen ist der Film *Die Wasserburg Buchau* von 1927. Hier rückt die Grabungstätigkeit in den Mittelpunkt und damit die Wissenschaft als solche. Die beiden anderen Pfahlbauproduktionen widmen sich dagegen dem archäologischen Untersuchungsgegenstand, also den Funden und Befunden und der daraus resultierenden Rekonstruktion prähistorischen Lebens.

Gerade mit Blick auf die gegenwärtige Darstellung archäologischen Arbeitens im Film bzw. Fernsehen, vgl. beispielsweise die Produktionsreihen à la *Schliemanns Erben*[440], kann die Vorstellung eines der ältesten Dokumente seiner Art besonders gewinnbringend sein, was das Beharrungsvermögen bestimmter Klischees von Archäologie bzw. Ausgrabung in der Öffentlichkeit angeht. In Hinblick auf die Verwendung stereotyper Filmbilder fällt hier einiges auf.

Zunächst bietet das Spektrum der gezeigten Szenen alle im Rahmen einer Grabung anfallenden Tätigkeiten an: Die Öffnung des

438 Kauz 2000, 7.

439 Bekannter ist der britische Film der Grabung Howard Carters. Weitere Filme aus der ‚Weltarchäologie', aber nicht zur heimatlichen Vorgeschichte: Siehe Filmografie.

440 Die Reihe *Schliemanns Erben* wird seit 1996 mit großem Erfolg im ZDF zur so genannten Primetime, also besten Sendezeit, gezeigt. Teil des Erfolgsrezeptes für diese Art der Dokumentation ist die Verbindung von dokumentarischen Sequenzen, die sich auf die Archäologie und ihre Methoden konzentrieren (Ausgrabungen, naturwissenschaftliche Analysen), mit so genanntem Re-enactment, also Szenen, die Sequenzen der Vergangenheit filmisch ‚nachspielen'.

Planums zu Beginn, genau wie die Säuberung der Funde im Feld, ihre fotografische Dokumentation, das anschließende Freilegen sowie schließlich die Reinigung und Inventarisation. Die Eingangszene setzt Männer, die mit Schaufeln arbeiten, in Szene und platziert damit ein bereits existierendes Klischee von Archäologie an sehr prominenter Stelle. Interessanterweise sieht man niemals den Grabungsleiter mit dem Werkzeug, wie insgesamt die Szenen im Film deutlich zwischen den Grabungsarbeitern und leitenden Wissenschaftlern trennen.

In einer folgenden Szene (siehe Filmbeschreibung) wird das Motiv des Pinsels aufgegriffen. Soweit mir bekannt, wird dieses Werkzeug in dieser Szene erstmals überhaupt als eines der wichtigsten Instrumente archäologischen Arbeitens dargestellt. Ältere Bildvorlagen, beispielsweise aus dem Bereich der Malerei, sind mir nicht bekannt.

Die Darstellung des Pinsels hat zweierlei Funktionen: In Verbindung mit der ihn haltenden Hand vermittelt die Nahaufnahme eine Größenvorstellung der Funde. Die Hand wird zum natürlichen Maßstab und Vergleichsanker für den Zuschauer. Der Pinsel selbst repräsentiert außerdem die Detailverliebtheit und Genauigkeit des Archäologen. Der Archäologe mit seinem Spitznamen als Scherbenzähler.

Zuletzt ist noch die ‚Gefäßbergungsszene' zu nennen, die ebenfalls dem Kanon des archäologischen *Stellvertreters* zugerechnet werden kann. Hierbei geht es nicht um das Moment der Bergung oder die Typologie der Gefäße, sondern um die filmische Inszenierung, wie sie hier erstmalig erdacht wurde. Das Moment der Auffindung ist bereits verstrichen, als die Kamera die Szene in den Blick nimmt: der Helfer legt die deponierten Gefäße frei. Doch bevor er sie selbst der Erde entnimmt, ruft ‚der Gehilfe den Fachmann' hinzu.[441]

Es ist außerordentlich bedauerlich, dass dieser Film nur noch einen Zwischentitel enthält und nicht mehr nachzuweisen ist, von wem

441 Das Motiv des Gehilfen wird vor allem in neueren Dokumentationen à la Schliemanns Erben wieder aufgegriffen. Zum Motiv: Zorpidu 2003.

die Titel stammen. Doch der erhaltene Einzeiler lässt den Duktus der anderen Titel – die es möglicherweise gegeben hat – erahnen:

„Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß.“ Die Inspiration für solcherart Kommentar zur Grabungstätigkeit geht von verschiedenen Auslösern aus. Hier sei vor allem an die eingangs beschriebenen Anstrengungen einer Grabung erinnert, die Schliemann in seiner Autobiographie festhält.

In gleichem Rahmen kann man die Aufnahmen der im moorigen Untergrund stecken gebliebenen Autos verstehen, die im letzten Teil des Films gezeigt werden. Sie bilden die Unbill, die eine Grabung mit sich bringen kann, zwanglos ab. Auch die gewissenhafte Dokumentation des Grabungsfeldes ist nicht nur mit Unannehmlichkeiten, sondern geradezu mit Waghalsigkeit verbunden. Um dies zu unterstreichen, wurde der Fotograf der Ausgrabung, Heinz Dürr auf seiner mehrere Meter hohen Leiterkonstruktion gezeigt. Ein Publikum, das eine langsamere Bildsozialisation als der heutige Betrachter erfahren hatte, war sicher entsprechend beeindruckt.

6.3.4. Rezeption und Wirkung mit Exkurs *Natur und Liebe*

Der Blick über die zahlreichen Besucher in *Die Wasserburg Buchau* lässt vermuten, dass nicht nur die Befunde und der Grabungsplatz öffentliche Aufmerksamkeit genossen, sondern dass dies auch für die hier produzierten Filme galt. Lokale Berühmtheit erlangten *Haus im Wilden Ried, Die Wasserburg Buchau* und *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen*. Überregional bekannt wurde letzterer durch seine sekundäre Verwendung in dem Ufa Kulturfilm *Natur und Liebe*.

Exkurs: Kultur als Film Natur und Liebe (D 1926/1927)

Als Reaktion auf eine Auflage, die das Deutsche Reich der noch jungen Ufa GmbH gemacht hatte, wurde am 1. Juli 1918 die Ufa-Kulturfilm-Abteilung gegründet.[442]

442 Zur Ufa, ihrer Geschichte und Arbeit vgl. vor allem Kreimeier 1992. Zum Thema Kulturfilm im besonderen: www.filmportal.de, s.v. Kulturfilm. Siehe

Der Begriff des ‚Kulturfilms' lässt sich schwer fassen, gerade in Anbetracht der thematischen Breite und Fülle des Materials, das von der Ufa unter diesem Label produziert und so bezeichnet wurde. In Hinblick auf den Zusammenhang mit der öffentlichen Wirkung und Verwertung des Filmes *Natur und Liebe*, dessen Distribution unter dem Oberbegriff ‚Kulturfilm' stattfand, scheint das weit gefasste zeitgenössische Verständnis ausschlaggebend. Die Kulturfilmabteilung produzierte nicht nur Dokumentationen, sondern adaptierte beispielsweise auch traditionell dem Spielfilm vorbehaltene Märchenstoffe.[443] So entstanden 1921 unter der Regie Wilhelm Pragers (1876-1955) *Der kleine Muck* und *Tischlein deck Dich...*, aber auch der Bibelfilm *I.N.R.I.* (D 1923) von Robert Wiene (1873-1938) und ein Film über die Praxis der Psychoanalyse von Georg Wilhelm Pabst *Geheimnisse einer Seele* (D 1926). Die ersten Produktionen der Abteilung stehen noch ganz unter dem Einfluss des jüngst beendeten Krieges und thematisieren vor allem das Elend im Nachkriegsdeutschland.[444] Die Adressaten der Filme waren unterschiedlich. Verfolgten die Produktionen der Nachkriegszeit noch tagespolitische Anliegen und waren für die Verbreitung im Ausland hergestellt worden, zogen Kulturfilmer später sozusagen mit Musterkoffern durchs Land und versuchten vor allem Schulen zur Vorführung ihrer Filme zu bewegen.[445]

Im Jahr 1920 kam der Arzt Dr. med. Nicholas Kaufmann (1892-1970) zur Ufa und produzierte dort eine Reihe Lehrfilme, die in der Medizinausbildung eingesetzt wurden. Seine Schwerpunkte waren dabei unter anderem tabubehaftete Themen, wie die Sexualhygiene.[446] Zum Teil durften seine Filme nur in Verbindung mit wissenschaftlichen Vorträgen gezeigt werden. Neben eigenen Filmproduktionen baute er das *Medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Ufa* auf. Ulrich K.T. Schulz (1897-1983) leitete

auch Hake 2004, 55-56.

443 Zu dieser Definition vgl. auch www.deutsches-filminstitut.de s.v. Kulturfilm.

444 So beispielsweise: *Die Wirkung der Hungerblockade auf die Volksgesundheit* (D 1919) oder etwa *Krüppelnot und Krüppelhilfe* (D 1920), der übrigens unter anderem unter der Regie von Nicholas Kaufmann entstand: Osten 2008, 37.

445 www.deutsches-filminstitut.de s.v. Kulturfilm.

446 EIn Beispiel ist: *Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen* (D 1919).

seit 1920 im Anschluss an seine Tätigkeit als Assistent an der Landwirtschaftlichen Hochschule, die Abteilung Biologie der Kulturfilmabteilung. Er gilt als Pionier des Tierfilms und filmte Tiere in ihren natürlichen Lebensräumen. Dies war ihm vor allem deshalb möglich, weil er bereits seit Beginn seiner Karriere an der Verbesserung der Kameratechnik arbeitete, beispielsweise die Erfindung eines neuen Teleobjektivs entscheidend vorantrieb.[447] Kaufmann und Schulz waren an der Entstehung des Filmes *Natur und Liebe* maßgeblich beteiligt. Während Kaufmann für das Manuskript verantwortlich zeichnete, führte Schulz Regie.[448] Zu Beginn der Kulturfilmabteilung waren die Regisseure zugleich Autoren und Produktionsleiter. Dagegen handelte es sich bei *Natur und Liebe* um eine Großproduktion mit zahlreichen Mitwirkenden.[449] Vor allem schlug sich hier eine produktionstechnische Vorgehensweise nieder, die der üblichen Praxis der Kulturfilmabteilung entsprach.

Im Zuge der Gründung der Ufa-Kulturfilmabteilung übernahm diese auch Filme des älteren Bild- und Filmamts. Seine Existenz und vor allem die Zugriffsrechte auf das recht umfangreiche Material[450] animierten zur Neumontage und Wiederverwendung. So finden sich beispielsweise Sequenzen aus Schultz' Film *Der Hirschkäfer* (D 1921) in *Natur und Liebe* wieder. Dies erklärt die zahlreichen aufgeführten beteiligten Wissenschaftler bei diesem Film.

Noch ein Aspekt ist in unserem Zusammenhang zu berücksichtigen. Die Ufa und ihre Kulturfilmabteilung waren zu Beginn staatsgetragen und verfolgten primär einen bildenden Anspruch.[451] Im Verlauf der 20er Jahre und des Rückzugs des Reiches aus der Trägerschaft der Ufa geriet die Abteilung in finanzielle Schwierigkeiten und machte Defizite. Als Reaktion darauf wurden

447 Zu Schulz Leben und Werk www.deutsches-filminstitut.de.
448 Voranzeige zur Filmaufführung am Nollendorfplatz im Anhang.
449 Vgl. hierzu im Anhang das Plakat der Filmankündigung durch die Ufa mit der Liste der Mitwirkenden.
450 Bereits 1919 sollen es 230 000 Meter Negativ- und 810 000 Meter Positivmaterial gewesen sein. Die Kulturfilmabteilung publizierte 1919 einen Katalog mit 87 kurzen Dokumentarfilmen: vgl. www.deutsches-filminstitut.de s.v. Kulturfilm.
451 Bock/Töteberg 1992.

die Produktionen adressatengerechter gestaltet. Während die Kinos mit feuilletonistischen Filmen beliefert wurden, behielten die für Schulen hergestellten Produktionen weiterhin den Charakter des Lehrfilms.[452] Die zunächst ein bis zwei Akte langen Filme wurden bis Mitte der 20er Jahre als Vorprogramm im Kino gezeigt, seit 1925 wurden abendfüllende Kulturfilme produziert, zu denen auch *Natur und Liebe* zählt. Dieser Film griff das in diesen Jahren weit verbreitete Interesse an (Sexual-)hygiene auf. Aufgrund ihres aufklärerischen Anspruchs umgingen die Filme die Zensur. Freizügige Motive, wie sie auch in den Sequenzen aus *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen*[453] zu finden sind, wurden durch den aufklärerischen bzw. volksbildenden Anspruch des Kulturfilms legitimiert. So kommentierte beispielsweise R.T im Februar 1928:

> „Außerdem versuchte man durch möglichst viele wissenschaftliche Kapazitäten etwaige Einwände (und Zensurschwierigkeiten?) zu entkräften. Außerdem mußte noch versucht werden, auch der Kirche gegenüber jede Spitze zu nehmen. ... Am stärksten machen sie sich in der Unzahl langer Titel bemerkbar: „Was man im Bild nicht zeigen kann, das sieht man sich als Titel an.“ Dieses war schon von jeher der Wahlspruch der Ufa-Kulturabteilung."[454]

Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen ist ein vielschichtiger Film und steht ganz in der Tradition seines Vorläufers *Wege zu Kraft und Schönheit* von 1924/25, indem auch hier ein klammerndes Thema zeitübergreifend leitmotivisch dargestellt wird.[455] Dabei betont *Wege zu Kraft und Schönheit* aber nicht wie

452 www.deutsches-filminstitut.de s.v.Kulturfilm.

453 Besonders auffällig ist in diesem Zusammenhang die Szene mit einer Protagonistin beim Mehlmahlen (2'30). Für *Natur und Liebe* gilt das für die Szene, in der eine weibliche Protagonistin aus dem Haus tritt und sich an einen Pfahl lehnt (1‘37).

454 R.T., Natur und Liebe (Technische Filmkritiken). In: Die Kinotechnik, 5. Februar 1928, 84. (www.deutsches-filminstitut.de s.v. *Natur und Liebe*). Vom Verfasser sind leider nur die Initialen überliefert, die aber bewusst genannt werden, um eine spätere mögliche Auflösung zu erleichtern.

455 Ganz ähnlich wurde bei den Filmen *Intolerance* (USA 1914) von D.W. Griffith verfahren und in Form der Komödie auch in den 1920er Jahren wieder aufgegriffen (vgl. hierzu das Kapitel 8). Besonders interessant wäre an dieser Stelle sicher der Vergleich mit anderen Filmen, die sich der ‚Menschheitsentwicklung‘ im weitesten Sinne widmen. Dazu zählt beispielsweise *Die Schöpfungsgeschichte* (D 1923), eine leider verloren gegangene Dokumentation, die von der interessanten Produktionsfirma *Vereinigung zur Popularisierung der Naturwissenschaften* hergestellt wurde. Vgl. www.filmportal.de, s.v. *Die Schöpfungsgeschichte*. Ebenfalls verloren ist der Film *Menneskeaben* (DK 1909) der sicherlich ebenfalls

Natur und Liebe eine kontinuierliche Entwicklung aus der Vergangenheit in die Gegenwart hinein:

> „Mens sana in sano corpore" ist das Leitmotiv dieses Films, das durch eine Fülle von Beispielen lebendig gemacht wird. […] Die Zucht, die im Altertum geübt wurde, und der Sport unserer Tage in allen seinen Differenziertheiten werden einander gegenübergestellt. – Ein römisches Bad wird mit historischer Treue rekonstruiert: anmutige Sklavinnen ergötzen sich am Ballspiel, bis die stolze Domina erscheint und die Fahrt zu den Thermen angetreten wird. Wir sind Zeugen jener Prozedur, in der wunderbare Frauenkörper vor dem Bade geölt und gesalbt werden. Wir sehen, wie holde Weiblichkeit im Terpidarium, zu deutsch Warmbad, Rückengüsse empfängt und erkennen, daß schon im alten Rom des Pfarrers Kneipp Wasserkuren gang und gäbe waren. Und weiter geht der Gang ins Frigidarium (Kaltbad), dessen klassischer Wiederaufbau uns in Entzücken versetzt. Auf eine versunkene Welt wird der Kontrast der Gegenwart gesetzt – eine Planschwiese im Norden Berlins taucht zunächst auf, die nach dem Stift des Meisters Zille schreit. […]
>
> Dieser Film will zeigen, welche Kräfte am Werke sind, um eine Wiedergeburt des Körpers aus dem Geiste der Antike zu ermöglichen. […] Er zeigt den Spießer in allen seinen Schattierungen, beim Betrachten antiker Kunstwerke, deren reine Nacktkultur ja auch nicht hinwegzuleugnen ist, – und er führt den armen und geschundenen Menschen vor, der im modernen Maschinen- und Bureau-Betrieb jämmerlich verkümmert, weil er weniger aus Trägheit als infolge seiner ungünstigen Lebensbedingungen keine freie Stunde für körperliche Ertüchtigung aufzubringen vermag.[456]

Diese Wahrnehmung des zeitgenössischen Kritikers wurde bereits durch die ersten Zwischentitel des Films unterstrichen:

„Goethe sagt: „Wenn wir das Altertum anschauen, so gewinnen wir die Empfindung, als ob wir erst eigentlich zu Menschen würden.“[457]

Der Geist der Antike muss ‚wiedererlangt‘ werden, wogegen sich bei *Natur und Liebe* eine natürliche Entwicklung bis in die damalige Gegenwart filmisch entfaltet.[458]

Gemein ist beiden Filmen aber die Romantisierung ‚vergangener Lebenswelten‘, deren Zustand erstrebenswert sei und die es zu

aufschlussreich gewesen wäre.

456 Zitat zu *Natur und Liebe* aus *Illustrierter Filmkurier* o. J.

457 Zensurkarte B. 9825 vom 16.02.1925. Siehe auch Abbildung im Anhang.

458 Der Film *Wege zu Kraft und Schönheit* ist in Bezug auf seine Vorwegnahme nationaler Propaganda, wie sie in den Folgejahren bis 1930 immer stärker im Film vertreten sein sollte, viel diskutiert worden. Der Rückgriff auf die Antike und die verwahrloste Darstellung der damaligen Gegenwart ist Teil dieses Propagandaschemas, wie es beispielsweise Kracauer 1977 überzeugend dargestellt hat.

erreichen gelte. In beiden Fällen zeichnet Dr. med. Nicholas Kaufmann für das Manuskript verantwortlich.[459]

Bemerkenswert ist die Einbettung der „Pfahlbauszenen“[460] in diesen Film. Für die damalige Zeit technisch äußerst aufwendige Naturaufnahmen werden von Spielszenen wie denen der ‚Höhlenmenschen‘, des ‚Neandertalers‘ und der ‚Pfahlbauten‘ abgelöst und schließlich von Sequenzen zu kuriosen Krankheitserscheinungen eingerahmt. Die Einreihung von Pfahlbauszenen und ‚Steinzeit‘-Szenen in diesen Kontext ist zunächst einmal ungewöhnlich. Der Untertitel *Vom Urtier zum Menschen* verweist zwar auf eine Produktion, die Menschheitsgeschichte abbildet, aber der ‚naturhistorische‘ Schwerpunkt wird durch den zweiten Haupttitel *Schöpferin Natur* verdeutlicht. In diesem Film sollten alle Gegebenheiten, die die Natur umfasst, abgebildet werden. Die archäologischen Sequenzen verweisen jedoch auf einen kulturgeschichtlichen Kontext, wenn das Kontinuum ‚Liebe‘ als Antrieb für die Evolution dargestellt wird.

Berücksichtigt man allerdings den Hintergrund Kaufmanns als Mediziner, erscheint die Einbindung der ‚vaterländischen Geschichte‘ in Form von Spielszenen doch nahe liegend. Obwohl die Prähistorische Archäologie in den ausgehenden 1920er Jahren längst als autonome Wissenschaft etabliert war, scheint ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit sich vom geschilderten Selbstbild der Zeit zu unterscheiden (vgl. Kapitel 1). Die Nähe der Prähistorischen Archäologie zu den Naturwissenschaften und damit auch zur Naturhistorie scheint in der öffentlichen Wahrnehmung ungebrochen. Diese Wahrnehmung wurde durch die Betonung der Interdisziplinarität, wie sie für die Grabungen im Bereich der Pfahlbauten so typisch war, noch forciert.

Das darwinistische Entwicklungsverständnis wie es in *Natur und Liebe* zum Ausdruck kommt, sei an dieser Stelle kurz erläutert. Die Publikation von Charles Darwins *On the Origin of species* im Jahr

459 Der ersten Zensurkarte ist ferner zu entnehmen, dass auch hier der Filmemacher auf den Rat der wissenschaftlichen Elite der Zeit zurückgriff: Zensurkarte von 1925 unter der Prüfnummer Nr. 9825 im Bundesfilmarchiv einzusehen.

460 Zu den ‚Höhlen-Szenen‘ vgl. Abschnitt 8.5.5.

1859 bewirkte vor allem innerhalb der Anthropologie des 19. Jahrhunderts eine Zäsur – zwischen der 'prä-darwinistischen' und der 'darwinistischen' Phase. Darwins konsequenzenreiche Hypothese, wonach der Mensch als Endpunkt eines evolutionären Prozesses zu begreifen sei, der – nach öffentlichem Verständnis – beim Affen seinen Ausgang nahm, bewirkte ein Verständnis der Entwicklung des Menschen, das letztlich alle Menschen zu Primaten relegierte (ausführlich zu dieser Verzerrung in der Öffentlichkeit Abschnitt 8.2.). Folge war eine Verschiebung der Ausgangsfrage der Anthropologie: Stand zunächst das Problem der ‚Einheit des Menschen‘ im Zentrum der zeitgenössischen Forschung, wurde dieses im Anschluss abgelöst von der Frage nach dem Ursprung des Menschen und seiner daraus folgenden Entwicklung.[461] Gerade die Grabungsergebnisse aus den diversen ‚Pfahlbaugrabungen' wurden in einen solchen Entwicklungskontext eingebunden. Und zwar von Seiten der Anthropologie ebenso wie von Seiten der Archäologie. *Natur und Liebe* bildet dabei in wesentlichen Teilen die Vorstellung einer 'Leiter' ab, die Entwicklung versinnbildlicht, wobei mit jeder Phase eine höhere Sprosse erklommen wird.

Wie bereits eingangs erwähnt, werden einzelne Motive und daraus resultierende *Stellvertreter* nicht nur durch Wiederholung, sondern auch durch ‚Unterlassung‘ etabliert. Hier ist es vor allem die Reduktion archäologischer Funde und Befunde auf wenige archäologische Perioden, wie sie die Stein- und Bronzezeit repräsentieren.[462] Darüber hinaus befasste sich die öffentliche Darstellung von prähistorischer Archäologie im Film in den 20er Jahren lediglich noch mit der Zeit des Kulturkontaktes, bzw. mit den Germanen. Alle anderen wesentlichen Perioden fanden in der öffentlichen Darstellung im Film überhaupt keinen Niederschlag. So tauchten weder die Latènezeit oder wenn mal will die so genannten Kelten, die Völkerwanderungszeit oder die Wikinger im Film auf.[463]

461 Ausführlich: Stocking Jr. 1984.

462 Auch die Filmografie dieser Arbeit und die Zusammenstellung des Materials zeigen deutlich, dass nur wenige Forschungsgegenstände der Prähistorischen Archäologie zu dieser Zeit im öffentlichen Diskurs überhaupt wahrgenommen wurden.

463 Dies gilt im wesentlichen für die Darstellung in Deutschland. Funde der jeweiligen Epochen waren längst bekannt und klassifiziert, vgl.

Dies kann nicht nur an der Wiederverwertung bereits vorhandener Filmsequenzen liegen. In dem Film *Natur und Liebe* werden, erstmals und das einzige Mal bis 1930 Szenen aus den ‚eiszeitlichen' Höhlen gezeigt. Die Auffindung und richtige zeitliche Einordnung der Fundplätze von Altamira und anderen datiert noch ins 19. Jahrhundert. Gleichzeitig nahm die Öffentlichkeit an dieser Entdeckung allein schon deshalb teil, weil hier scheinbar erstmals ein deutlicher Hinweis dafür gefunden wurde, dass der prähistorische Mensch über Kunstverständnis verfügte. Damit war man dem zeitgenössischen Empfinden ganz nah (Im Gegensatz dazu die Reaktion auf diese Funde in amerikanischen Komödien, vgl. Abschnitt 8.5.5). Hier sieht man deutlich, dass die Aktualität eines Fundes oder Fundplätze auf dem direkten Weg in die Öffentlichkeit führte. Umgekehrt war es ähnlich.

Eine entsprechende Rückwirkung hatte die öffentliche Rezeption auf die Fachforschung an sich. Fördergelder und öffentliche Unterstützung von Grabungen, Forschungslehrstühlen oder Professuren wurden dort eingesetzt, wo die bekannten Felder der Forschung entsprechend vorangetrieben wurden. Kein Wunder also, dass die Siedlungsarchäologie der 20er Jahre im Gegensatz zu anderen Forschungsbereichen des Faches unverhältnismäßig große Fortschritte machte. Ganz konkret zeigte sich die Unterstützung auch am Beispiel des Pfahlbaumuseums. Als Dank für die Filmaufnahmen vor Ort stellte die Ufa nicht nur Standbilder aus den Filmen für die Reproduktion als Postkarten zur Verfügung. Es wurde im Auftrag und auf Kosten der Ufa auch ein Einbaum rekonstruiert und von einer ortsansässigen Werft nachgebaut, welcher dem Pfahlbaumuseum als Geschenk überreicht wurde.[464]

beispielsweise Kühn 1976. Der Schwerpunkt in der Schweiz ist mit dem ‚gefühlten' Urvolk der Helvetier beispielsweise ein anderer – vgl. den bezeichnenden Titel Ferdinand Keller *Die keltischen Pfahlbauten in den Schweizerseen* (Zürich 1854). Über das Selbstverständnis der Schweizer: Marchal 2006; Schnyder 2005; Furrer 2004, bes. 19-27, 69ff. und 115-125, (Zu Nationalhelden vgl. Kap. 7). Zum Thema Dinosaurier, das scheinbar für Deutschland ebenso zu vernachlässigen war, ganz im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten: siehe Exkurs 8.5.4. dieser Arbeit.

464 In den Akten des Pfahlbaumuseums ist auch ein Telegramm vom 23.09.1926 zum Thema Einbaum erhalten. Hier fragt die Ufa an, wo sie den Einbaum herstellen lassen könnte und der Verein antwortet. Hier auch zum Geschenk: Akten Pfahlbaumuseum Unteruhldingen.

Natur und Liebe sollte zwar einen Querschnitt durch die Menschheitsgeschichte abbilden, bleibt aber an vielen Stellen fokussiert auf das Ungewöhnliche, das Fremde. Eingereiht in diesen Kanon wird die Darstellung prähistorischen Lebens in den Pfahlbauten zu einem Kuriosum der Vergangenheit, das den Kuriositätenkabinetten zu Beginn der Sammlerzeit ähnelt. Bei *Natur und Liebe* ist es die Beschränkung auf Szenen, die technische Entwicklung – auch die Darstellung der Jagd und Fischerei hat diesen Fokus – zeigen. Es sind abgehackte, kurze Ausschnitte aus dem Gesamtmaterial.[465] Die Bilder wurden nicht so montiert, dass sie selbsterklärend sind, sondern zahlreiche Zwischentitel übernahmen diese Aufgabe. Dass zur Verfügung stehende Filmmaterial aus *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* hätte aber durchaus die Möglichkeit geboten, das ‚Leben' der Zeit zu rekonstruieren. So vermittelt der Film zwar den Anschein wissenschaftlicher Korrektheit, vor allem geprägt durch mikroskopische Aufnahmen, Trickaufnahmen zur Schwangerschaft und ähnliches, aber seine Wirkung ist eine andere. Damit läuft die Verwendung und Einbettung des Pfahlbaumaterials konträr zur Absicht des wissenschaftlichen Beraters, der zwar die Popularisierung der Funde und Befunde zielstrebig verfolgte, zugleich aber auch auf die umfangreichen Informationen Wert legte, die das Fundmaterial bereit hielt. Das Beispiel *Natur und Liebe* zeigt deutlich, dass die Absicht und die Umsetzung von Ergebnissen und ihrer Wirkung in der Öffentlichkeit nur bedingt gesteuert werden kann.

Auch wenn die Rekonstruktion von Befunden korrekt ist, und die Funde den Originalen entsprechen, bewirkt bereits die Einbettung in wissenschaftlich eher kurioses Material, wie es in dem vorliegenden Sequenzfilm *Natur und Liebe* geschah, die gleichen

465 Das übrigens nur zum Teil deckungsgleich mit dem Zusammenschnitt aus dem Bundesarchiv ist. Zum Teil wurden Szenen wohl zweimal mit unterschiedlichen Darstellern gedreht. So ist die Darstellerin der Einbaumszene im Material aus dem Bundesarchiv blond, während die gleiche Szene in *Natur und Liebe* mit einer dunkelhaarigen Schauspielerin dargestellt wurde. Mit großer Wahrscheinlichkeit entsprachen die dunkelhaarigen Darstellerinnen eher der Vorstellung vom ‚Edlen Wilden' und den bekannten Postkarten.

Bilder mit anderen Konnotationen zu versehen. Das heißt, dass die Montage der Aufnahmen aus *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* die Filmaufnahmen mit einer anderen Bedeutung versah. Während die Bilder in dem Film *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* prähistorisches Leben zeigen, das trotz der missglückten Szenen ein Leben der eigenen Vorfahren ist, wirken die filmisch gelungenden Szenen in der Montage bei *Natur und Liebe* eher technokratisch. Das schlug sich auch in den zeitgenössischen Kritiken nieder.

6.3.5. Öffentliche Wahrnehmung der Filme

Die öffentliche Wahrnehmung der hier besprochenen Filme schlägt sich in diversen Medien nieder. Vor allem der überregional bekannte und außerordentlich erfolgreiche Film *Natur und Liebe* trug wesentlich zur öffentlichen Wahrnehmung der Pfahlbauproduktionen bei. In Bezug auf *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* respektive die Wiederverwertung der Szenen im Rahmen von *Natur und Liebe* wurden von der Ufa Postkarten mit Filmstills produziert, die der Buchauer Verein in zahlreichen Briefen mit Nachdruck von der Ufa einforderte, und ein Textband produziert, der sich auf die wissenschaftlichen Ergebnisse der Ausgrabungen bezieht.[466] Vor allem die Filmstills sind bemerkenswert. Die Auswahl der Bilder zeigt unter anderem die Jagd im Einbaum und das Weben.

In allen Fällen sind vor allem die leicht bekleideten weiblichen Darsteller gezielt in Szene gesetzt worden (vgl. erneut Abb. 32). Besonders aussagekräftig sind die ergänzten Bildunterschriften auf diesen Postkarten. Die Einbaumszene trägt den Titel *Pfahlbauehepaar bei der Jagd*. Es wird deutlich, dass zeitgenössische traditionelle Vorstellungen in direkter Linie auf die eigene Vergangenheit übertragen werden. Obwohl, wahrscheinlich forciert durch die wissenschaftlichen Berater des Films (vgl. Abschnitt 6.2.4.), auch die Beteiligung von Frauen am Jagdgeschehen gezeigt wird, bricht der Titel mit dieser modernen

466 Akten Pfahlbaumuseum Unteruhldingen.

Vorstellung, indem er die Rollenverhältnisse wieder klarstellt. Möglicherweise hatte Schmidt auf diese Distributionsform der Postkarten keinen Einfluss mehr, so dass er auch die Wahl der Bildunterschriften nicht beeinflussen konnte.

Die Erstaufführung von *Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen* im Ufa Pavillon am 23.12.1927 am Berliner Nollendorfplatz[467] wurde in der Presse vielfach kommentiert. Allein diese zahlreichen Kommentare sind ein deutlicher Hinweis auf die Popularität, die der Film und damit auch die durch ihn verbreiteten Bilder in der Öffentlichkeit genossen. Hier wird auch die Absicht des Filmes deutlich herausgestellt:

> „Den Weg vom Urtier zum Menschen zu zeigen, den Weg, um den die Religion mit der Wissenschaft ringt, um den die Wissenschaft sich selber zersplittert ist, heute mehr als je, um den die grimmigsten Prozesse und die erbittertsten Kämpfe geführt werden – diesen Weg in einem Filmwerk darzustellen, hat die Kulturabteilung der Ufa unternommen und nach drei Jahren schwerer Arbeit glücklich durchgeführt."[468]

Der Verfasser dieser Kritik verweist deutlich auf eine öffentliche Diskussion, die noch bis in die späten 20er Jahre aktuell war. Die Loslösung vom biblischen Verständnis der Menschheit hin zu einer evolutionischen Weltsicht im Sinne Darwins war scheinbar keineswegs allgemein akzeptiert und da es sich um ein, nach Ansicht gewisser Kreise, immerhin heikles Thema handelte, war große Vorsicht bei der Bearbeitung dieses Filmes erforderlich. Der Ufa Kulturfilm *Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen* vertrat diesbezüglich eine klare Auffassung, wie auch der spätere Untertitel

467 Akten des Bundesarchiv/Filmarchiv Sig. 12113, Programmankündigung Ufa-Pavillon. (s. Anhang). Leider sind keine Besucherzahlen mehr verfügbar.

468 Zitiert nach Illustrierter Filmkurier vom 24.12.1927 (Akten des Bundesfilmarchivs Signatur 12113). Der Artikel wurde lediglich mit W.D. gezeichnet und die Autorenschaft ist nicht mehr nachvollziehbar (siehe Anhang).

Schöpferin Natur verdeutlicht.[469] Antriebsfeder für die Höherentwicklung ist laut Film zweierlei:

> „..., die die vielgestaltige und staunenswerte Wirkungsweise jener beiden Urkräfte „Hunger“ und „Liebe“ zeigen, mittels derer die Natur das Schwungrad der Lebensentwicklung in ewiger Bewegung hält."[470] Wie alle Ufa Kulturfilme verfolgte auch dieser die Absicht zu belehren: „So ist eine Reihe immer fesselnder, zum Teil wundervoller Bilder entstanden, die durch ihre Anschauligkeit und Lebendigkeit belehren ohne zu langweilen."[471]

Ähnlich kommentiert eine andere Kritik:

> „Es ist eine hoch einzuschätzende Arbeit, die Ergebnisse exakter Forschung in populärer Form zu bringen, das Trocken-Belehrende richtig zu dosieren und mit unterhaltenden Randbemerkungen zu versehen."[472]

Glaubwürdigkeit erlangte die Produktion und damit ihre Aussage vor allem durch die Mitwirkung zahlreicher populärer Wissenschaftler verschiedenster Forschungsgebiete. Plakate zur Bekanntmachung des Films wiesen die mitwirkenden Wissenschaftler namentlich aus. Zeitgenössische Kritiken verdeutlichen, dass die beabsichtigte Wirkung dieser Erwähnungen durchaus erreicht wurden.[473] Der Regisseur des Films äußerte sich zur Mitwirkung von Wissenschaftlern ebenfalls eindeutig (vgl. kompletten Artikel im Anhang):

> „Und drittens endlich: Verstößt nicht überhaupt dieser Film über die Abstammung des Menschen vom Tiere gegen die Glaubensgüter religiöser Offenbarung? ... Mit Hilfe eines Stabes von wissenschaftlichen Mitarbeitern, vier Regisseuren und Kameraleuten wurde es mir gemeinsam mit dem Verfasser des Manuskripts, Dr. med. N. Kaufmann ermöglicht, nach zweijähriger angestrengtester Tätigkeit die eigentlichen biologischen Kapitel fertigzustellen. Noch aber fehlte der Teil über den Menschen. Die Höhlenmenschen der Eiszeit und die Pfahlbaumenschen sollten in diesem

469 „Der Film will nicht polemisieren, er will kein eigenes Dogma formulieren und auch keinem einzelnen unter den vielen bestehenden Dogmen anhängen. Er will nicht einmal „verletzen", sondern allen gerecht werden. Aber sind die Gegensätze zwischen Darwinianern und anthropozentrischen und religiösen Anschauungen überhaupt zu überbrücken?" (Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs Sig. 12113, Kritik vom 24.12.1927). Siehe auch R.T., Natur und Liebe (Technische Filmkritiken). In: Die Kinotechnik vom 05. Februar 1928, 84. Publiziert auf: www.deutsches-filminstitut.de s.v. *Natur und Liebe*.

470 Akten des Bundesarchivs Sig. 12113 Illustrierter Filmkurier Sonderheft *Natur und Liebe* (1927).

471 Akten des Bundesarchivs Sig. 12113 (*Natur und Liebe*. Ufa Pavillon. E.N. 1927)

472 Kurzkritik ohne Angaben: www.deutsches-filminstitut.de s.v. Natur und Liebe.

473 Vgl. ebd., Kritik vom 24.12.1927.

> Film wiederentstehen, und zwar in einer Auffassung, die nicht nur glaubwürdig erscheint, sondern auch von den wissenschaftlichen Autoritäten auf dem Gebiete der Paläontologie anerkannt würde. Das gab wieder zahllose schlaflose Nächte! Die einzelnen Rekonstruktionsversuche dieser Urmenschen, von denen wir ja nur Skelettteile kennen, wichen nämlich in weitest gehendem Maße voneinander ab. Heute zeigen wir, was wir erreicht haben. Wenn Sie sehen, urteilen und kritisieren, bedenken Sie, wieviel Mühe, Zeit, Geld und Wissen dazu gehört hat, dieses Thema publikumsgerecht zu bearbeiten."[474]

Der Verfasser hebt einerseits deutlich die Legitimation durch wissenschaftlichen Beistand hervor und auf der anderen Seite, dass das Thema ‚publikumsgerecht' bearbeitet wurde, ohne genauer zu spezifizieren, was das für ihn hieß. Ausgehend von den erhaltenen Filmkritiken, kann man aber annehmen, dass der Film insgesamt und somit auch die ‚prähistorischen Szenen' auf große Resonanz stießen.

Die Darstellung der Pfahlbaubewohner als auch der Neandertaler und des ‚Höhlenmenschen' zeigen ähnliche Ausstattung, wurden allerdings unterschiedlich eingeschätzt. W. D. räumt ein, dass die Darstellung der Geschichte „notgedrungen gedichtet" werden musste und erwähnt lobend, dass Geschichte und ihre Kämpfe, Bronze- und Eisenzeitalter „ohne die bisher keine vorgeschichtliche Darstellung auszukommen glaubte„ nicht mehr gestreift wurden.[475] Deutlich kritischer sieht E. N. die Einbindung ‚prähistorischer Szenen' in diesen Film:

> „Die gestellten Bilder aus dem Leben des Steinzeitmenschen, wohl eine Konzession an den Geschmack des breiten Publikums, hätten ruhig fortbleiben können. Sie wirken unnatürlich und kitschig. Der Film ist auch so interessant genug."[476]

Wie oben bereits erwähnt, waren Bilder von prähistorischer Vergangenheit hinlänglich bekannt und werden in diesem Zitat dem Geschmack des breiten Publikums zugewiesen. Man bediente eine öffentliche Erwartungshaltung des Publikums, unter Mitwirkung diverser Wissenschaftler wie beispielsweise Unverzagt und Schmidt.

474 Artikel *Natur und Liebe* von Ulrich K. T. Schulz, Regisseur des Filmes, unter www.deutsches-filminstitut.de s.v. Natur und Liebe.
475 Ebd.
476 Akten des Bundesarchivs Sig. 12113 (Natur und Liebe. Ufa Pavillon. E. N. 1927).

Am ausführlichsten setzt sich der Kritiker der *Filmkritischen Rundschau* von 1928 (Nr. 109) mit den Szenen über die Neandertaler auseinander, wobei die Pfahlbauszenen interessanterweise unerwähnt bleiben:

> „Mehr aber noch als diese Bilder werden jene Szenen den Zuschauer interessieren, in denen der vorgeschichtliche (nicht Ur-) Mensch den heutigen Vertretern dieser Spezies vorgeführt wird. Auch hier haben bewährte Fachleute geholfen. Wenn trotzdem manche Dinge nicht den Ansichten des Referenten entsprechen, so liegt dies daran, weil hier der Hypothese ein breites Feld überlassen ist. Der Neandertalmensch, der erste Vertreter der altsteinzeitlichen Rasse, mußte rekonstruiert werden, indem das Gesicht eines heute lebenden Haarmenschen mit Mastix in die Form geknetet wurden, die sich nach Schädelfunden für den Neandertaler als wahrscheinlich herausgestellt hat. Trotzdem ist die Stirn etwas zu hoch, das Kinn nicht fliehend genug geraten und das üppige Haarkleid kann, trotz Friedenthal bestritten werden. Auch scheint der Gang zu aufrecht und sicher zu sein. Die Aurignac-Rasse, also die Bewohner von Höhlen und Abris, stellt eine Höherentwicklung des Menschen dar. Hier muß leider bemängelt werden, daß die Frauen keine reinen, sondern zum Teil sehr deutlich mischrassige Figuren haben. Eine derartige Rassenvermengung hat es damals nicht gegeben. Wie sehr umstritten alle diese Fragen sind, kann aus einer Randbemerkung abgelesen werden: Die Höhlenbewohner kämpfen mit den Tieren eines Waldes, der sich als Kiefernwald herausstellt. Nun bestand aber der deutsche Urwald ehedem fast ausschließlich aus Laubholz, die Kiefer trat erst später in Erscheinung.
>
> Der wertvollste Bestandteil des Filmes liegt aber in dem Umstand, daß er einem sehr breiten Publikum die Ergebnisse der Vorgeschichtsforschung näherbringt. Viel zu sehr ist die Kunde von der Entstehung des Lebens, von der Vielfältigkeit seiner Erscheinungen nur das Wissensgut eines kleinen Kreises. Hier werden in plastischen Bildern die neuesten Ergebnisse der Forschung mitgeteilt. – Der Film fand verdienten großen Erfolg."[477]

Möglicherweise beruft sich der Verfasser an dieser Stelle eben auf die Neandertalerdarstellungen, weil die Diskussion um deren Genese in der öffentlichen Wahrnehmung wohl am bekanntesten war. Die Darstellungen der Pfahlbaubewohner waren im Vergleich dazu viel eindeutiger und wurden weniger kritisch hinterfragt. Auf die Neandertalerinszenierung wird in Abschnitt 8.3. noch zurückzukommen sein. Auch der *Illustrierte Filmkurier* bespricht die prähistorischen Szenen:

> „Schließlich folgen Bilder aus der Menschheit Kindheitstagen. Der Neandertaler mutet fast noch tierisch an. Die Eiszeit-Menschen waren körperlich schon ganz wie wir – hat doch die Wissenschaft festgestellt, daß sie nicht nur kunstvolle Haar-Frisuren trugen, sondern auch schon die „schlanke Linie" kannten, so daß die Regie der ursprünglichen Absicht

477 Akten des Bundesarchivs Nr. 12113, Filmkritische Rundschau, 1089, 1928, 21.

> enthoben wurde, hier plumpe „tierische" Weiber und primitive Männer zu zeigen"[478]

Auch hier lässt der Kritiker die Pfahlbauszenen interessanterweise aus, wahrscheinlich aus dem gleichen Grund wie oben, dass die Darstellungen bereits etabliert waren. Das Bildmaterial, das hier und anderswo abgebildet ist, zeigt dagegen zahlreiche Filmstills aus den Pfahlbauszenen. Die Formulierung „körperlich schon ganz wie wir“ zeigt, dass das Ziel – nämlich eine Linie der Entwicklung darzustellen und in dieser Darstellung entfremdende Aspekte zu minimieren – geglückt ist. Der (unbekannte) Verfasser ist geradezu erleichtert, dass seine Vorfahren bereits „kunstvolle Haar-Frisuren“ und die „schlanke Linie“ kannten.

Eine einzige Filmkritik erläutert die historischen Szene von filmischen Standpunkt und soll daher abschließend ebenfalls zitiert werden:

> „Beispielsweise hätten in dem ganzen Teil über den Eiszeitmenschen die Titel fortfallen können, wenn... ja wenn hier die Photographie in Bezug auf Erfassung des Bildinhaltes nicht so auf dem Standpunkt von 1920 herumstehen würde. Diese Bilder sollen doch schließlich nichts anderes zeigen, als daß das Gefühlsleben des Steinzeitmenschen schon in allen wesentlichen Punkten dem Gefühlsleben des heutigen Menschen ähnelt. Außerdem sollte gezeigt werden, daß die Technik bereits in der Entwicklung begriffen war. Ein derartiger einfacher Inhalt läßt sich doch heute tatsächlich in Bildern erläutern. ... Allerdings darf man dann nicht nur einige Gesamtbilder bringen, die wie etwas bessere Wachsfigurenkabinette wirken. Kameramann und Spielleitung haben bei diesen Bildern mit der gleichen Lieblosigkeit gearbeitet. Bei dem Kampf mit dem Bären hört man das eine Mal direkt den Spielleiter dem einen Statisten zurufen: „ein bißchen weiter links, noch mehr, jetzt zuschlagen." Bei der Pflege des Verwundeten besagt ein Titel, daß auch die Nächstenliebe erwache. Bei dem darauf folgenden Bilde bemerkt man aber nur einige Statisten, die keinerlei Hoffnung mehr haben, bei irgend einer kleinen Spielszene aufzufallen."[479]

478 Illustrierter Filmkurier *Natur und Liebe* (Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs Sig. 12113).

479 R.T., Natur und Liebe (Technische Filmkritiken). In: Die Kinotechnik vom 05. Februar 1928, 84. Publiziert auf www.deutsches-filminstitut.de s.v. Natur und Liebe.

6.4. Fazit Fokus Pfahlbaufilme: Bilder und Botschaften

Die Pfahlbauten als romantisches Sujet im Film haben, wenn man die hier vorgestellten Produktionen zugrunde legt, ihre Wirkung nicht verfehlt. Zahlreiche Kritiken und Besprechungen, vor allem des sekundär in *Natur und Liebe* verwendeten Filmmaterials zeugen von öffentlichem Interesse an der Vergangenheit und der Inszenierung derselben im Film und in anderen Medien. Das Publikum hatte bestimmte Erwartungen, die die Darstellungen bedienen sollten. In der Zeit des Umbruchs, wie ihn die Industrialisierung und die politischen Verhältnisse bedeuteten, war das Bedürfnis nach Sicherheit und Geborgenheit groß. Beides konnte die Vergangenheit liefern. Zeigte die dargestellte Lebensweise mit ihren Handwerken und Jagdmöglichkeiten doch ein bekanntes Bild von Nahrungserwerb, wie es in der Zeit um die Jahrhundertwende und später in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts noch nicht allzu weit entfernt war.

Darüber hinaus ermöglichte die Darstellung von Vergangenheit, die eben das Ähnliche betonte und das Fremde außen vor ließ, eine ‚Verlängerung der Traditionslinien' bis in die Vorzeit. In einer Zeit der Brüche und der Suche nach Kontinuität wurde genau diese Darstellungsform von der Öffentlichkeit sehr begrüßt.

Die hier besprochenen Filme entstanden jedoch erst in den 1920er Jahren. Sie waren demnach für das echte Pfahlbaufieber, das seine Hochzeit zwischen der Mitte bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert hatte, zu spät gedreht. Gerade in ihrer Entstehungszeit tritt der Aspekt der Forcierung einer öffentlichen Inszenierung von Pfahlbauarchäologie insbesondere durch die beteiligten Wissenschaftler Reinerth und Schmidt in den Blick. Diese machten es sich zunutze, dass die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg für die breite Bevölkerung wiederum von einer großen Unsicherheit geprägt war. Umso stärker begrüßte dieselbe es, heimische Vergangenheit in direkter Linie bis zur damaligen Gegenwart dargestellt zu sehen. Die beschönigende Betonung einer friedlichen Zeit wird daher auch nicht von ungefähr kommen. Es kann

vermutet werden, dass das Publikum genug 'Probleme' im Alltag hatte, als dass es noch problematische Vergangenheitsdarstellungen gewünscht hätte. Daher nimmt es nicht Wunder, dass wie ein Kritiker betont, die früher angeblich sehr beliebten kriegerischen Bronze- und Eisenzeitdarstellungen, nun insgesamt keine Rolle mehr spielen.[480] *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* (und damit auch *Natur und Liebe*) sowie *Das Haus im Wilden Ried* ermöglichen dem Zuschauer die Vorstellung einer Utopie von der Vergangenheit.

Die öffentliche Inszenierung von Archäologie als Untersuchungsgegenstand, sowie der Wissenschaft als solcher in *Die Wasserburg Buchau* wurde von Reinerth und Schmidt bewusst vorangetrieben. Gerade Schmidt vertrat, geprägt von den neuen museumspädagogischen Ansätzen, diesbezüglich eine klare Linie. Er entwickelte Lichtbildreihen, lud Schulklassen auf Ausgrabungen ein, ließ in einer Modellwerkstatt wie Hahne in Halle, oder später Schumacher in Mainz, Anschauungsmaterial für Schulen fertigen.[481]

Der Film ergänzt dabei andere Distributionsmethoden von Bildern. Das *Haus im Wilden Ried* kann noch als eine Art Experimentierwerkstatt in Originalgröße verstanden werden. Die anderen Produktionen machen ihre Absicht schon deutlicher. Wie oben bereits erwähnt, erweckt zum Beispiel *Die Wasserburg Buchau* fast den Eindruck eines Imagefilms. Es geht auch um die Grabungen und ihre Vorgehensweise, aber ein Großteil des Filmmaterials zeigt die zahlreichen Besucher auf der Grabung. Es sind sowohl die Eitelkeit der beteiligten Wissenschaftler, die eine solche Popularisierung vorantrieben, als auch ökonomische Gründe. Das UFI war gerade durch die aufwendigen und teuren Ausgrabungskampagnen in großem Maße auf öffentliche Unterstützung angewiesen, die man sich auch so sichern wollte.

Dass dabei die Wahl auf das Medium Film fiel, kam nicht von ungefähr. Man präsentierte sich einerseits als außerordentlich

480 Allerdings hat meine intensive Recherche in den Archiven und den Zensurkarten keinen Hinweis auf die hier so hervorgehobenen Darstellungen der Bronze- und Eisenzeit ergeben. Es bleibt also unklar, worauf der Kritiker sich bezieht.

481 Schöbel 2007, 3.

moderne Grabung im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Grabungen. Daher bot es sich auch an, ein modernes Medium zur Popularisierung heranzuziehen. Außerdem sicherte Film in seiner Verbreitung auch eine breite Wirkung, auf die man hoffte. Nicht zuletzt bot der Film Möglichkeiten, über die andere Medien nicht verfügten. Man konnte Vergangenheit auf einmalige Weise sichtbar machen. Dem Zuschauer wurden ‚Lebenswelten' vorgestellt. Und man konnte dabei auf bereits vorhandene Kulissen zugreifen, die wie oben gezeigt in ihrer ursprünglichen Funktion nicht als Kulissen gedacht waren.

Daher bedienten die Filmemacher, aber auch die beteiligten Wissenschaftler sich bei Vorstellungen, die sich bereits früher in visuellen Medien wie der Historienmalerei, oder bekannten europäischen Reisebildern aus Übersee im 17. und 18. Jahrhundert niedergeschlagen hatten. Und verhalfen damit bereits etablierten Bildern und Botschaften zu einem enormen Wirkungskreis. Dabei wurden die entsprechenden Bilder meist nur leicht verändert oder in einem besonderen Kontext gezeigt, um bestimmte Assoziationen beim Zuschauer auszulösen. Die Pfahlbaufilme zeigen nicht das Fremde/Unbekannte, sondern ‚Lebenswelten' der eigenen Vorfahren. Dieser Eindruck wird vornehmlich dadurch erzielt, dass die Protagonisten während ihrer handwerklichen Tätigkeiten nicht nur miteinander reden, sondern lächeln und sich miteinander amüsieren. Auch die Vielfältigkeit der Tätigkeiten, vom Weben über Fischen, Jagen und Töpfern ist bereits Hinweis auf die ähnlich ausdifferenzierte prähistorische Gemeinschaft, besonders auch in Hinblick auf die Verwendung des spezifischen Werkzeugs. Durch die Analogie zu rezenten Ethnien wird eine zeitliche Kluft überbrückt und gleichzeitig Nähe zu eigenen Vorfahren aufgebaut. Kauz sieht in der Herausarbeitung ethnographischer Parallelen bei der Präsentation prähistorischer Vergangenheit den Versuch der Zeiteinebnung, also der Überbrückung und daraus folgenden Annäherung an weit zurückliegende Zeiten.[482]

Auffälligerweise fehlen Darstellungen von Ackerbau- und Viehzucht, wie sie von Keller schon in seinem zweiten Pfahlbaubericht als

482 Kauz 2000, 1.

zivilisatorischem Fortschritt jener Zeit vorgestellt wurden. Bei der filmischen Inszenierung der Lebenswelten der Prähistorie dominierten jedoch die ethnographischen Schilderungen, denen noch eher die Charakterisierung als Jäger- und Fischervolk zugrunde lag. Kellers Vorstellungen einer abweisenden, ganz unromantischen Umwelt der ‚Pfahlbauzeit' wurden in den Filmen nicht übernommen.

In *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* setzten die Filmemacher zudem das vertraute Bild der gemeinsamen Plattform unter den Häusern ein, die laut Grabungsbefund gar nicht existierte. Die Kamera erzeugte bewusst diesen Eindruck.

Vertrautheit wird zudem durch den Übertrag moderner Vorstellungen auf die Vergangenheit erzielt. Wie es beispielsweise durch die Titel der Filmstills wie *Pfahlbauehepaar bei der Jagd* verdeutlicht wird. Mit dieser Bezeichnung werden auch Geschlechterrollen und Familienbilder wie Paar = Ehe für die Vergangenheit manifestiert, die 1925 schon in einem Gemälde von Girod auf den Kopf gestellt und karikiert wurden (s. Abb. 33). Aber die Geschlechterstereotype leben auch in den Szenen der Filme selbst, die beispielsweise die Frauen bei Tätigkeiten wie Töpfern oder Weben zeigen. Der archäologische Beleg für diese Aussage fehlt in den ansonsten ungewöhnlich gut recherchierten Filmen völlig. Das Klischee von der Idylle wird nicht nur durch die freundliche Atmosphäre, die die Filme zeigen, vermittelt. Idylle heißt hier auch großer Erfolg bei der Jagd, Sonnenuntergang und gemeinsames Abendessen. Bemerkenswert ist bei *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* der Fokus auf die Gruppe und nicht auf das Individuum. Das Gemeinsame, Gemeinschaftliche mit der Gegenwart wird auch hierdurch betont. Der Rückzug in das Private, wie er sich zum Ende des 19. Jahrhunderts ankündigte und bis heute kontinuierlich fortsetzt, spiegelt sich somit im Film, der Überindividuelles zeigt und damit Geborgenheit einer sicheren Gemeinschaft suggeriert.[483]

483 Ausführlich zu diesem Phänomen: Ariès/Duby 2000.

Ein etwas anderes Bild von Vergangenheit zeigt *Haus im Wilden Ried* in den Szenen, wo der alte Mann dem Jungen verschiedene Tätigkeiten erklärt. Das Motiv des alten allwissenden Mannes, der dem Jungen ‚die Welt‘ erklärt, wurde auch danach in zahlreichen Filmen aufgegriffen. Gerade bei Keltendarstellungen hat der ‚Druide‘ dieses visuelle Motiv übernommen: Alt, weißer Vollbart, lange Haare und allwissend. Hier wird deutlich, dass die Bildmotive gleich bleiben, bei sich ändernder Konnotation. Das heißt ihre Bedeutung ändert sich je nachdem wie sie eingesetzt werden.

Die Art der Darstellung prähistorischer Vergangenheit zeichnet hier nicht den tradierten Gegensatz von primitivem Naturvolk zu hoch entwickeltem Kulturvolk nach, vielmehr wird hier ein ‚frühes Kulturvolk' als direkter Vorfahr der Moderne präsentiert, wobei die jeweiligen Motive und Bilder auf eine lange Geschichte zurückblicken können. Allerdings hat sich der Bildinhalt, die jeweils damit verbundene Konnotation, verändert. Die Kontinuität bzw. die mehrfach erwähnte Verlängerung der eigenen zeitgenössischen Tradition bis hin in eine ferne Vergangenheit, wird durch zwei Aspekte bewirkt. Die Verwendung bekannter Bilder suggeriert Vertrautheit und Bekanntes. Der damit einhergehende Bedeutungswandel wird durch die veränderte Kontextualisierung und Betonung positiver Aspekte des alten Bildes des Fremden erreicht.

Nicht zuletzt sei auf das Stereotyp einer exotischen Vergangenheit hingewiesen, die in den Filmen noch zu erotischer Vergangenheit erweitert wird. Auffällig viele Nahaufnahmen der leicht bekleideten Frauen zeigen nicht nur exotische, sondern erotische Vorfahren. Unterstrichen wird dieser Eindruck dadurch, dass in beiden Filmdarstellungen die Frauen gepflegter und gefälliger wirken als die Männer. Es war in den 20er Jahren eine gängige Vorgehensweise, besonders freizügige Produktionen unter dem Label ‚Lehrfilm' zu vermarkten. Wenn es auch nicht immer ohne Diskussion vonstatten ging. Nachdem beispielsweise *Natur und Liebe* am 12.12.1927 von der Zensur zunächst auch für Kinder und Jugendliche freigegeben worden war, zeigt ein Brief vom 16.03.1928 diverse Einwände gegen die Produktion an:

> „Auch für größere Kinder scheinen mir nicht alle Darstellungen des Filmes erträglich; Knaben im Pubertätsalter werden die zahlreichen Darstellungen halbnakter Frauen, so bei der Schilderung der Steinzeit und der Pfahlbaumenschen, vermutlich mit anderen Augen ansehen als Erwachsene."[484]

Der Antrag wurde am 11. April 1928 unter anderem mit folgender Begründung abgelehnt:

> „Die antragstellende Landeszentralbehörde besorgt endlich, daß Knaben im Pubertätsalter die zahlreichen Darstellungen halbnackter Frauen bei der Schilderung der Steinzeit und der Pfahlbaumenschen mit anderen Augen ansehen werden als Erwachsene. Auch dieses Bedenken wird von der Oberprüfstelle nicht geteilt, weil es sich hier nicht um eine Zurschaustellung weiblicher Nuditäten, sondern um eine durch Zeit und Ort motivierte Nacktheit der Dargestellten handelt. Wenn, wie vorliegend, die Steinzeit-Menschen beim Bemalen ihrer Höhlen, beim Weben, Backen, Fischen und im Kampf mit dem Höhlenbären gezeigt werden, so wird das Interesse auch des dem Kindesalter entwachsenen Jugendlichen auf die betreffende Verrichtung hin- und mit deren Beschauen von der Nacktheit als solcher in einem Maße abgelenkt daß ihm diese als natürlich erscheinen muß und wird. Eine übermäßige Inanspruchnahme der Phantasie Jugendlicher im Sinne des § 3 Abs. 2 wird durch die Darstellung nicht hervorgerufen (vgl. die Entscheidung der Oberprüfstelle vom 26. September 1925 Nr. 446 und die auf Reklame bezüglichen, aber hier anwendbaren Entscheidungen vom 18. September und 23. November 1925 Nr. 604 und 805)."[485]

Die Begründung, mit der der Einwand abgelehnt wird, verdeutlicht, dass die Vermittlung von Wissen wohl nicht ganz geglückt ist. Verwechselt der Verfasser doch Eiszeit und Steinzeit, indem er die Steinzeit-Menschen als Bemaler der Höhlen identifiziert. Hier wird ein Problem deutlich, das sicher aus den stereotypen Bildern, wie sie für Archäologie genutzt werden, resultiert. Gerade bei der Ausstattung der Protagonisten ist das am deutlichsten zu beobachten. Wahrscheinlich griff man aufgrund fehlender Belege aus den archäologischen Befunden stark auf ethnographische Vergleiche zurück (vgl. Abschnitt 6.3.2. zu den Vorlagen). Ungeachtet der Region und der zeitlichen Periode des Dargestellten

484 Brief an die Filmoberprüfstelle im Reichsministerium des Innern vom 16. März 1928 mit dem Betreff: Widerruf der Zulassung des Bildstreifens „Natur und Liebe" für Jugendliche. (Akten des Bundesarchivs/Filmarchiv Sig. 12113, 3). Dem Brief lagen wohl ursprünglich auch Abschriften der Eingaben des Erzbischöflichen Kommissariats Nürnberg und Bambergs bei. Der Antrag wurde am 11. April des gleichen Jahres als unbegründet zurückgewiesen (Zensurentscheide *Natur und Liebe* vom 11. April 1928, publiziert auf www.deutsches-filminstitut.de).

485 Zensurentscheide *Natur und Liebe* vom 11. April 1928, publiziert auf www.deutsches-filminstitut.de.

werden die archäologischen ‚Lücken' mit Hilfe dieses Vergleichs scheinbar geschlossen. Die Rekonstruktion von Kleidung für prähistorische Epochen, und zwar für fast alle, ist nahezu identisch. Ein einfacher Lendenschurz (aus diversen Materialien), hin und wieder Schmuck, aber fast immer der freie Oberkörper, der, wie die zitierten Zensurentscheide zeigen, bei *Natur und Liebe* durchaus für Aufregung gesorgt hat.

Dieses Bild vom prähistorischen Menschen saß demnach tief und wurde nicht nur im Film weiterverwertet, sondern war beispielsweise auch bei regionalen Festen durchaus üblich. und dem Betrachter hinlänglich bekannt. Auf diesen Umstand, ohne auf seine Wirkung und Bedeutung für die Archäologie bzw. die öffentliche Darstellung von Archäologie einzugehen, weisen auch Eder/Trümpy 1979, 37 in Bezug auf die Präsentation von Pfahlbauern bei schweizerischen Festumzügen hin:

> „Als Wahrzeichen führten diese Gruppen, welche sich sonst in Kleidung und Kopfschmuck kaum von den Gruppen der Kelten oder Helvetier unterschieden, jedesmal eine fahrbare Pfahbauhütte mit sich."[486]

Die beliebige Verwendung des gleichen Stereotyps in unterschiedlichen, detailgenau rekonstruierten Kulissen löst beim Zuschauer zwar die Konnotation ‚Archäologie' aus, verhindert aber eine genauere zeitliche oder regionale Einordnung. Das Resultat ist ein diffuses Verständnis von Vergangenheit, das zwar die Einordnung in den historischen Kontext mit Hilfe des bekannten Motivs ermöglicht, aber weder Zeit noch Region im öffentlichen Gedächtnis verankert.[487] So helfen Bilder zwar Lücken zu schließen, bergen aber die Gefahr von Beliebigkeit.

Ein zweiter Aspekt an der Begründung der zitierten Zensurentscheidung ist hervorzuheben: Die betonte Beteiligung von Wissenschaftlern an der Rekonstruktion der Spielszenen vermittelte den Eindruck der akademischen Belegbarkeit, was die

486 Eder/Trümpy 1979, 37.

487 Bestes Beispiel für die Nachhaltigkeit des *Stellvertreters* ist der Film *Rapa Nui* (USA 1994). Die Besiedlungsgeschichte der dargestellten Osterinsel begann nach europäischen Maßstäben im Mittelalter, also rund 1000 n. Chr. Die Kostüm- und die Kulissenausstattung im Film entsprechen aber dem etablierten *Stellvertreter* Steinzeit.

Art der Rekonstruktion von Kleidung anging. Es handele sich um eine „durch Zeit und Ort motivierte Nacktheit“. Diese Begründung ist weder archäologisch zu halten, noch wird sie durch die filmische Inszenierung unterstützt. Dafür fängt die Kamera zu oft und zu lange den Oberkörper der verschiedenen Protagonistinnen ein.[488]

Mit Blick auf die gewählte Kleidung sei noch darauf hingewiesen, dass in *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* die Männer mit Fell oder Leder bekleidet sind, während die weiblichen Darstellerinnen entweder Gewebtes oder in einem Fall sogar einen Bastrock tragen. Die Inspiration durch Postkarten aus damals unerreichbarer Ferne, die Frauen mit der gleichen Bekleidung zeigen, liegt auf der Hand. Die Ausstattung der Männer passt ebenfalls in das Gesamtbild, wirken sie doch insgesamt eher ungepflegt. Der Eindruck der Ursprünglichkeit wird durch die rohen Materialien Leder und Fell noch unterstrichen. Zudem wird hier die Rollenzuweisung erneuert, die Frauen sind für das Weben zuständig, während die Männer auf die Jagd gehen.

Doch nicht nur die Rekonstruktionsfilme halten stereotype Bilder von Archäologie bereit. Gerade die Dokumentation der archäologischen Arbeit *Die Wasserburg Buchau* etablierte zahlreiche Motive der Archäologie, die bis heute für Dokumentationen gängig sind und in ihrer Nachhaltigkeit als *Stellvertreter* der Archäologie angesprochen werden können. Ein weiterer Grund für die lange Wirkung ist möglicherweise die Tatsache, dass Dokumentationen und Kulturfilme die gleiche Absicht verfolgen. Beide spiegeln einen solchen Bildungsauftrag wider. Die große Wirkung der Kulturfilme spricht durchaus dafür, deren Vorgehensweise und den entsprechenden Bilderkanon auch in späteren Dokumentationen beizubehalten, statt ihn zu modifizieren.

Zunächst einmal ist hier der Spaten anzuführen, der in der Öffentlichkeit die Arbeit des Archäologen symbolisiert. Seine Geschichte ist eng mit der Popularisierung von Schliemanns Arbeit verbunden. Er war der erste, der offensiv versuchte, eine Brücke

488 Besonders die Jagdszene im Einbaum unterstreicht das.

zwischen Text also historischer Überlieferung und Material zu schlagen. Das Symbol des Spatens ist dabei Schliemanns Machtinsignie, mit deren Hilfe er Herr über Erde und das darin verborgene Wissen werden konnte. Abbildungen von den Grabungen in Troja beinhalten immer auch den Spaten haltenden Grabungsarbeiter. Zugleich ist der Spaten das Werkzeug der Erkenntnis, das dem Archäologen zur Verfügung steht und sie von den ‚textbasierten' anderen Geisteswissenschaften absetzt.[489]

Ebenso wichtig ist der bis heute allgegenwärtige Pinsel, wie wir ihn in jeder filmischen Inszenierung von Archäologie finden und der im Gegensatz zum Spaten als Bildmotiv für Archäologie in diesem Film erstmals überhaupt auftaucht. Ältere Vorläufer sind mir nicht bekannt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass viele Motive und spätere *Stellvertreter* der Archäologie in diesen drei Filmen bereits genutzt und durch sie geprägt wurden und später weiterverwendet wurden.

So waren auch die Wissenschaftler schon früh an einem öffentlichen Bild von Archäologie und ihrem Untersuchungsgegenstand beteiligt. Obwohl um Authentizität bemüht, verselbstständigen sich die Bilder zum Teil und drangen ins öffentliche Gedächtnis ein, wie beispielsweise die Plattform unter den Bauten.

Aber auch die eigene Vorprägung ist nicht zu unterschätzen. Beispielsweise die Geschlechterdarstellung ist stark von der zeitgenössischen Vorstellung beeinflusst, die nicht ohne weiteres ‚ausgeblendet' werden kann und somit – möglicherweise sogar unbewusst – Teil der Präsentation vorgeschichtlicher Lebenswelten wird. Zum Teil haben sich die Wissenschaftler aber auch den

489 Zur Bedeutung des Spatens und der Einschränkung der Archäologie auf ihre Tätigkeit als Spatenwissenschaft: Hansen 2005. Hitler war wahrscheinlich nicht der ‚Erfinder' der Ikonographie vom Spaten, wie Hansen 2005, 205 vermutet, sondern wie oben erwähnt hat Schliemann hier Grundlagen geschaffen. Inwiefern das Moment der Eroberung ebenso zur motivischen Weiterwerwertung des Spatens beitrug, wäre zu überprüfen. Den Spaten bei Schliemann als Bild und zur Archäologie als „Eroberungswissenschaft": Maier 1994, 48 (Abb. 38).

öffentlichen Ansprüchen bewusst untergeordnet und sind Kompromisse eingegangen, was beispielsweise die Art der Rekonstruktion der Pfahlbauten und deren Wiederherstellung auf dem Wasser anging.

Die Filme – in Kombination mit anderen Verbreitungsmedien – popularisierten einen Zweig der Prähistorischen Archäologie ganz besonders: Die Siedlungsarchäologie. Daher wundert es nicht, dass die 1920er bis 1930er Jahre die Zeit waren, in der besonders auf diesem archäologischen Gebiet große Fortschritte erzielt worden sind.

7. Im Fokus: Patriotische Phantasien[490]

Imperium – Konflikt – Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht ist der Titel des Kooperationsprojektes, mit dem die Region um den heute lokalisierten Ort der Schlacht – die Kalkrieser-Niewedder Senke zwischen dem Kalkrieser Berg und dem Großen Moor am nördlichen Rand des Wiehengebirges – im Jahr 2009 ein Jubiläum feiert.[491] Die Schlacht des Jahres 9 n. Chr. jährt sich dann zum 2000. Mal, und es handelt sich wohl kaum, wie die missverständliche Formulierung impliziert, um deren 2000jähriges Fortwähren. Ganz falsch ist der Untertitel *2000 Jahre Varusschlacht* jedoch nicht, existiert doch fast ebenso lange ein öffentliches Interesse an diesem Ereignis, das je nach Urheber mal die ‚Varusschlacht', die ‚Hermannsschlacht' oder die ‚clades Variana' ist (zur Veränderung der Bezeichnungen siehe unten).

Die Ausstellungsmacher haben sich dafür entschieden, die jeweiligen Themenschwerpunkte an drei aussagekräftigen Orten der Region zu zeigen. Konsequenterweise wird der Topos ‚Mythos' in Detmold ausgestellt werden, also in der Nähe des Hermannsdenkmals aus dem 19. Jahrhundert, das zugleich Höhepunkt und Fortsetzung eben dieses Mythos um das Ereignis ist. Der Film *Die Hermannsschlacht* (D 1924) lässt sich nur in Verbindung mit dieser Rezeptionstradition, die ihren Anfang mit der Wiederentdeckung der *Annalen* des Tacitus nahm, verstehen und einordnen (vgl. hierzu 7.1.).[492]

Daher stellt sich auch hier die Frage nach Zeichen filmischer, literarischer ebenso wie bildlicher Natur, die als *Stellvertreter* des ‚Hermann-, bzw. ‚Germanen-Themas' in der Öffentlichkeit fungieren und nach ihrer Rückwirkung auf die Archäologie, sofern sie es tun.

Der hier untersuchte Spielfilm ist für eine solche Betrachtung ein einmaliger Glücksfall und steht daher im Mittelpunkt dieses

490 Dieser Titel geht auf Justus Möser (1720-1794) zurück, der ihn für eine aus der Zusammenstellung einzelner Aufsätze hervorgegangenen Publikation im Jahr 1774-1776 wählte. Allerdings sind die dort versammelten Texte thematisch weit weniger spezifisch als der Titel ankündigt: Möser 1986.

491 Weitere Informationen unter <http://www.imperium-konflikt-mythos.de/> (03.03.2008).

492 Zu diesem Film des weiteren: Kolbe 2007, Müller 1996, Stern/Tode 2003.

Kapitels. Neben anderen Produktionen, die sich zwar mit ‚Germanen' oder verwandten Themen auseinandersetzen und ebenfalls grob einem Topos ‚Nationale Helden' zugerechnet werden könnten, präsentiert sich Leo Königs Produktion als Ausnahme. Der Regisseur und gleichzeitige Drehbuchautor stellte die Figur des Arminius ins Zentrum der Handlung, was auf den Theaterbühnen durch die bekannten Dramen von Grabbes und von Kleists längst geschehen war, sich aber in FIlmproduktionen bislang nicht niedergeschlagen hatte. Vereinzelte Produktionen – in der Tradition des Antikfilms[493] stehend – zeigen ‚die Germanen' oder ‚Arminius-Hermann' höchstens als Gegenspieler bzw. als Randfigur. Im Rahmen dieses Kapitels werden diese Produktionen zum Vergleich herangezogen.[494]

Ein Glücksfall ist diese Produktion auch deshalb, weil sie erhalten ist. Es gab nur wenige Kopien und die letzte erhaltene Kopie des lange verschollen geglaubten Dokuments wurde erst 1990 in einem Moskauer Filmarchiv wiedergefunden.[495]

Zweierlei Aspekte waren und sind für die Öffentlichkeit in Zusammenhang mit diesem Thema von Interesse. Die Lokalisierung des Schlachtfeldes stand lange im Zentrum jeder fachwissenschaftlichen Diskussion um die Varusschlacht, und damit sind hier auch Historiker und Philologen gemeint. Man versuchte, die verhältnismäßig zahlreichen schriftlichen Hinweise zu nutzen aber auch durch archäologischen Nachweis zu belegen. Eine Vorgehensweise, die an Schliemann erinnert (und an eine Archäologie der Anfänge, die sich noch sehr an der Philologie orientierte, siehe Kap. 1) und sich gänzlich vom öffentlichen

493 Vgl. zur Entwicklung und thematischen Auseinandersetzung mit der Antike im Film erst kürzlich Meier/Slanicka 2007. Mehr zum Thema Antikfilm und seiner Entwicklung s. Kap. 5.

494 Siehe auch die Filmografie im Anhang.

495 Die mir zur Verfügung stehende Kopie ist eine DVD Umformatierung in erster Generation des in Moskau wiedergefundenen Materials (Bezugsquelle Archiv Detmold, dankend erhalten von Andreas Barz). Es handelt sich um die Fassung mit deutschen Untertiteln. Dies könnte möglicherweise ein Hinweis darauf sein, dass keine Kopien für den internationalen Markt – mit den entsprechenden Zwischentiteln – erstellt wurden. Der Film ist wahrscheinlich nie in Moskau gezeigt worden, sondern kam mit hoher Wahrscheinlichkeit als Beuteobjekt nach Moskau. Zur Wiederentdeckung: Müller 1996, 42.

Interesse an den Pfahlbauten unterscheidet. Hier war logischerweise der archäologische Befund ausschlaggebend, da es keine Schriftquellen gab bzw. gibt und die beschriebene Romantisierung im Anschluss an die Befunde erfolgte. Eine Beschäftigung mit dem Film *Die Hermannsschlacht* ist also vornehmlich eine Auseinandersetzung mit Vorstellungen von prähistorisch-germanischer Vergangenheit und weit weniger mit der Archäologie als Wissenschaft oder ihren Ergebnissen zu diesem Untersuchungsfeld.

Es ist auch die Frage, inwiefern sich der Regisseur überhaupt mit archäologischen Befunden und historischen Ergebnissen bei Erstellung des Drehbuchs auseinandergesetzt hat bzw. Fachwissenschaftler an diesem beteiligt waren. Nicht zuletzt ist hier ein Aspekt besonders erwähnenswert. Die magere filmische Verwertung des Themas steht in bemerkenswertem Gefälle zu den zahlreichen literarischen und bildlichen Variationen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, worauf ich noch eingehen werde. Warum wurde ein solch ‚nationales Thema' nicht intensiver im Film verwertet, warum setzte die Prähistorische Archäologie hier nicht – die für sie sicher wichtigen – Akzente? Warum griffen andere Filmemacher dieses Thema in einer Zeit des zunehmenden Nationalismus nicht auf?

Als ‚Nationaler Held' galt Arminius erst, nachdem er zu Hermann geworden war, quasi vom Germanen zum Deutschen wurde. Es scheint mir besonders interessant, die vorliegende Produktion auch auf ‚nationalistische Selbstdarstellung' hin zu betrachten, und im Vergleich dazu die Darstellung des Fremden resp. Varus/die Römer in den Blick zu nehmen. Darüber hinaus wird nicht nur die zentrale Figur Arminius in Bezug auf Zeichen/Codes und die damit verbundenen Assoziationsmuster untersucht, sondern eben auch die Germanen als soziale Einheit in ihren spezifischen Ausprägungen. War das hier dargestellte Germanenbild Vorläufer nationalsozialistischer Ideen spätestens ab 1930 oder steht es eher in der Tradition der Reichseinigung. Um dieser Frage nachzugehen, wird der Film *Die Nibelungen* (D 1924) im Rahmen eines Exkurses ergänzend vorgestellt.

Die verschiedenen Ebenen, die das Genre Spielfilm im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Dokumentationen bietet, sollen ebenfalls berücksichtigt werden.

7.1. Archäologischer Ausgangspunkt

Forschungsgeschichte ist oft auch Regionalgeschichte, wie schon bei der Erforschung der Pfahlbauten deutlich wurde. In der Region des heutigen Nordwestdeutschlands beschäftigte sich schon im 17. Jahrhundert der Mediziner Johan Picardt (1600-1670) mit archäologischen Hinterlassenschaften.[496] Sein Hauptaugenmerk wie auch das der nachfolgenden Forscher, galt dabei den sichtbaren und monumentalen Großsteingräbern. Ihnen wird versucht, mittels archäologischer Methoden, Erkenntnisse über Alter und Funktion abzugewinnen, wenn auch zu Anfang noch mit heute seltsam anmutenden Erklärungsversuchen. Dazu zählt beispielsweise die weit verbreitete Ansicht, es handele sich bei den Großsteingräbern um Altäre.[497] Umgekehrt machte man es bei Funden wie Münzen und anderen Artefakten, die auf den römisch-germanischen Kulturkontakt verwiesen. Indem sie an die philologischen Quellen geknüpft wurden, versuchte man sie historisch einzuordnen. Dementsprechend hat auch die Erforschung der Varusschlacht immer eine althistorische und eine archäologische Dimension.

Im Zentrum der Aufmerksamkeit stand dabei lange die Lokalisierung der Varusschlacht. Erst 1987 konnten mit der Entdeckung eines Verwahrfundes römischer Silbermünzen Altfunde neu bewertet werden. Die 1987/88 ebendort aufgefundenen Schleuderbeile waren Ausgangspunkt für eine intensive Prospektion des Geländes und für die aufgrund dieser Befunde ausgelösten Ausgrabungen ab Herbst 1989. Zum jetzigen Zeitpunkt geht man

496 Johann Picardt, Korte Beschryvinge van eenige vergetene en verborgene Antiquiteten der Provintien en Landen gelegen tusschen de Nordzee, de Yssel, Emse en Lippe (Amsterdam 1660), zit. nach Herfort-Koch 1995, 345. Siehe ebendort zur weiteren Beschäftigung mit der Geschichte der regionalen Altertumsforschung in Westfalen.

497 Ebd., 345; zuerst wohl Gummel 1938.

davon aus, den Austragungsort der Varusschlacht bei Kalkriese lokalisieren zu können.[498]

Die Erforschung der Varusschlacht im Besonderen, aber auch die Germanenforschung in Deutschland im Allgemeinen sind eng mit den antiken Quellen und deren Wiederentdeckung verknüpft. Allen voran ist hier Tacitus zu nennen, der sich gleich in zwei Werken auf die Germanen bezieht bzw. sie beschreibt. Die *Annalen* des Publius Cornelius Tacitus (um 55 n. Chr. - nach 116 n. Chr.) wurden 1505 im Kloster Corvey in einer Abschrift des 9. Jahrhunderts wiederentdeckt. Hier fand man erstmals Angaben zur Lage des Schlachtfeldes, die zu Hunderten von Lokalisierungsversuchen führen sollten.[499] Sie wurden erstmals zwischen 110 und 120 n. Chr. veröffentlicht, und der Verfasser verließ sich bei seinen Niederschriften auf die Beschreibungen anderer. Er selbst ist wahrscheinlich nie in Germanien gewesen und bezog seine Kenntnisse wohl aus literarischen Quellen, wie etwa Caesars *Bellum Gallicum*, der einen entsprechenden Germanenexkurs beinhaltet. Dennoch nimmt er in seiner *Germania* – dem älteren Werk, das ca. um 98 n. Chr. verfasst wurde – wiederentdeckt 1455 im Kloster Hersfeld – ausführlich Stellung zu den ‚Sitten' der Germanen. Neben Tacitus sind von Sueton (ca. 70 n. Chr. - ca. 130 n. Chr.), Cassius Dio (155 n.Chr. - nach 235 n.Chr.) und Annaens Florus (ca. 2. Jahrhundert n. Chr.) Berichte über die Varusschlacht bekannt.[500]

Als archäologischer Beleg, der einzige seiner Art, galt lange der bei Castra Vetera/Xanten gefundene Kenotaph des im *bello Variano* gefallenen Centurio der 18. Legion, Marcus Caelius.[501]

498 Zu den aktuellen Forschungen vgl. Schlüter 1995, FN 9 mit ausführlichen Literaturangaben; Brepohl 2004.

499 v. Essen 1995, 8; Schlüter 1994, 12.

500 Zu den antiken Originalquellen: Cassius Dio: Römische Geschichte. Übersetzt von Otto Veh, Band 3 (= Bücher 44–50) und 4 (= Bücher 51–60) (Zürich 1986) (für Arminius ist insbesondere das Buch 56 relevant); Velleius Paterculus: Römische Geschichte. Historia Romana. Übersetzt und lateinisch/deutsch herausgegeben von Marion Giebel (Stuttgart 2004) (für Arminius ist die Stelle 2,118 relevant.); Tacitus: Annalen. Lateinisch/deutsch herausgegeben von Erich Heller (München/Zürich 2005) (Informationen über Arminius: 1,55–68, 2,9–17, 2,44–46 und 2,88); sowie Goetz/Welwei 1995 und Herrmann 1988 und 1991.

501 Wiegels 2002.

Bereits seit dem 16. Jahrhundert fand man zwar immer wieder Münzschätze und andere Hinweise auf römische Legionen, aber deren Verknüpfung mit der Varusschlacht blieb problematisch.[502] Hier sei beispielsweise Pfarrer Herman Hamelmann aus Lemgo genannt, der die im Lippischen gefundenen römischen Münzen bei der geographischen Festlegung des Schlachtfeldes erstmals als archäologisch-historische Quelle heranzog.[503]

Der Hinweis auf die Örtlichkeit in der Nähe von Barenau durch Zacharias Goeze (1662-1729) rückt diesen Ort erstmals in das Blickfeld der Diskussion. 1716 verweist er auf größere Mengen in Barenau gefundener Gold- und Silbermünzen.[504] In der Folge sollten auch andere Heimatforscher diesen Ort favorisieren.[505] Nach 1789 flaute das Interesse der Forscher an diesem Thema deutlich ab und wurde erst im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert wieder wach.[506] Die oben bereits erwähnten Megalithgräber und die dort gemachten Funde lösen das Thema ‚Varusschlacht' lange Zeit ab.[507]

Gemäß des in Kapitel 1 bereits beschriebenen Wandels in der Wahrnehmung der ‚heimischen' Vergangenheit ist nach den napoleonischen Kriegen das Interesse an römischer Präsenz auf 'heimischem' Boden wieder gestiegen. Auch verändert sich der Zugang zu den Hinterlassenschaften der Vergangenheit, wie bereits nachgezeichnet, vom Interesse des Einzelnen hin zu einer mehr und mehr organisierten und entwickelten Altertumswissenschaft. Als zentrale Vereine der Region formieren sich beispielsweise 1824 der Paderborner *Verein für Geschichte und Altertumskunde Westfalens*[508] und die 1825 in Münster in Leben gerufene Schwestergesellschaft gleichen Namens.[509] In Osnabrück wird erst 1847 der Plan einer Vereinsgründung in die Tat umgesetzt. Der heutige *Historische Verein* trat unter dem Namen *Verein für*

502 Schlüter 1995, 67-69.
503 Herfort-Koch 1995, 346.
504 Ebd.
505 Dies., 346-347.
506 Wahrscheinlich auch durch die Publikation von Christian Gottlieb Clostermeier, *Wo Hermann den Varus schlug* (Lemgo1822) dazu anregend: Seeba 1995, 355.
507 Schlüter 1979, 4.
508 Mütter 1983, 129.
509 Herfort-Koch 1995, 348.

Geschichte und Landeskunde von Osnabrück an und publizierte die *Mittheilungen des historischen Vereins* (1849-1878) und später die *Mittheilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück* (1892-1950).[510] Der Verein widmete sich von Beginn an schwerpunktmäßig der niedersächsischen Landesgeschichtsforschung.

Erst mit Theodor Mommsen, dem überregional bekannten Althistoriker, wird die Diskussion um die Lokalisierung der Varusschlacht wieder angeheizt.[511] 1885 erscheint in Berlin seine Schrift *Die Örtlichkeit der Varusschlacht.*[512] Mommsen greift in seiner Argumentation auf den Barenauer Münzschatz zurück und sieht das Venner Moor als Ort der Varusschlacht. Von Seiten der Osnabrücker Altertumsforschung wird versucht, die Argumente Mommsens zu entkräften.[513] Die Einwände sind zum Teil fundiert. Sie beziehen sich zum einen auf die unklare Fundsituation der ‚Altfunde'. Man vermutet sogar, die Münzfunde könnten das Ergebnis einer durch Ankauf vermehrten Münzsammlung sein. Ein weiterer Zweifel bezieht sich auf das Material der Funde, die ja als Gold- und Silbermünzen nicht dem üblichen Soldatensold entsprechen. Erst mit den bereits erwähnten Funden von 1989 wurden diese Einwände entkräftet.

In den Jahren 1912-1927 hatte Friedrich Knoke den Vorsitz des *Historischen Vereins* inne. In dieser Position nahm er dominierenden Einfluss auf die Altertumsforschung der Region. Schon in der Zeit um die Jahrhundertwende hatte er sich intensiv mit den Fragen um die augusteischen Feldzüge beschäftigt und seine Interpretationen in den Vereinsblättern publiziert. Er verortete die Varusschlacht an diversen Stellen im Osnabrücker Raum.[514] Dabei ging er recht unprofessionell vor, häufig ohne die Funde selbst gesehen zu haben, und ohne rechtes Verständnis des

510 Dies., 349.
511 Und nicht nur das, er betont – mit einigem Einfluss – die Bedeutung der Varusschlacht für den Freiheitskampf: vgl. dazu Losemann 1994, 30-31.
512 Mommsen 1885.
513 Vgl. dazu beispielsweise die bei Herfort-Koch 1995 erwähnten Publikationen von Hermann Veltmann, FN 26.
514 Ein Auszug seiner Publikationsliste findet sich bei Herfort-Koch 1995, 351, FN 28.

Materials augusteischer Zeit. In der Folge isolierte er durch seine Art der Argumentation sich und seinen Verein von den anderen Gesellschaften der Region, die sich beispielsweise mit der Untersuchung der Römerlager an der Lippe intensiv beschäftigten.

Die Lokalisierung der Varusschlacht war in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts demnach keineswegs gesichert, und die zum Ende des 19. Jahrhunderts erneut angeregte Diskussion konnte bis in die 20er Jahre nicht beendet werden. Zum Zeitpunkt der Entstehung des Filmes galt die Gegend um die Externsteine in der Nähe von Detmold als Austragungsort der Varusschlacht.

7.2. Im Fokus: Die Hermannsschlacht (D 1924)[515]

Anhand der überlieferten Quellen ist heute nicht mehr nachvollziehbar, was genau der Anlass für die Entstehung dieses Films war.[516] Als Regisseur und Drehbuchautor zeichnet Leo König verantwortlich.

Über den Regisseur ist nur wenig in Erfahrung zu bringen: König arbeitete in den Jahren 1921 und 1922 sowie 1925 zunächst als Regisseur und dann als Oberspielleiter am Schauspielhaus in Düsseldorf. In den Jahren 1927 bis 1929 leitete er am Theater der Stadt Münster das Schauspiel. Der Hintergrund der Theaterarbeit des Regisseurs, der scheinbar nur wenig bis gar nicht für den Film arbeitete, erklärt möglicherweise seine Beschäftigung mit dem

515 Der Produktionszeitraum des Filmes wird mit den Jahren 1922/23 angegeben. Seine Uraufführung, die den fertigen Schnitt und die abgeschlossene Montage der Produktion markiert, datiert auf den 27. Februar 1924, weshalb ich hier als Angabe dasselbe Jahr wähle. Das Verständnis hierzu divergiert bei den unterschiedlichen Autoren, und daraus folgend auch die entsprechenden Daten: Kolbe 2007, 253 notiert 1922/23 als Jahr; Stern/Tode 2003, 145 geben 1922-24 an; <http://www.filmportal.de/df/d7/Uebersicht,,,,,,,, 52B59236DF8446948C75677F6A4F4154,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html> (27. Mai 2008) hier wird der Film mit 1924 datiert.

516 Ich beziehe mich bei den folgenden Angaben auf eine DVD Kopie des Originalmaterials, sowie auf das Internetportal Westfälische Geschichte (23.07.2007), s.v. Hermannsschlacht, sowie auf die freundlichen schriftlichen Auskünfte des Archivars Andreas Barz aus dem Staats- und Personenstandsarchiv Detmold, Detmold vom 14. Januar 2008. Im Archiv sind Angaben zum Film und den beteiligten Personen zu finden unter: Unverzeichneter Nachlaß D 72 Wirsing; Materialien von Wolfgang Müller unter Akte D 87 Nr. 50.

Thema *Hermannsschlacht*, das an deutschen Bühnen populärer war als im Film. Weitere Gründe, was König dazu veranlasste, diesen Film zu machen, sind leider nicht bekannt.[517]

Dennoch beruhte die Verfilmung nicht auf den bekannten Dramen (siehe unten), sondern entstand laut Programmheft „frei nach der Geschichte".[518] Inwiefern sich der Drehbuchautor vorher mit der überlieferten Geschichte oder archäologischen Erkenntnissen zu diesem Thema auseinandergesetzt hat, ist unklar, jedoch ist es möglich, anhand der filmischen Umsetzung Rückschlüsse auf einige Vorkenntnisse zu ziehen (s. unten). Es werden keine wissenschaftlichen Berater des Films genannt.

Die Außenaufnahmen des Filmes wurden in der Nähe von Detmold gemacht, dort wurden auch einige ‚germanische Häuser' als Kulissen aufgebaut (vgl. Abschnitt 7.3.2.). Die produzierende Firma Klio-Film GmbH hatte am 27.02.1922 an die Direktion der Domänen und Forsten, Detmold geschrieben.[519] Gegen eine Entschädigung von 6000 Mark durfte dort gedreht werden. Als Darsteller arbeiteten neben professionellen Hauptdarstellern bis zu 1000 Statisten aus der Region. Die großen Schlachtszenen wurden an Sonntagen gedreht und von tausenden Schaulustigen verfolgt. Weiterer Drehort war die Saalburg im Taunus.[520]

Die Dreharbeiten waren im Dezember 1922 zunächst beendet, im Juni 1923 mussten allerdings Nachaufnahmen gemacht werden.

7.2.1. Filmbeschreibung[521]

Akt	**Inhalt**	**Zwischentitel**
1.	Hermann wird in Rom	1. Die Hermannsschlacht

517 Im Archiv in Detmold sind keine Unterlagen hierzu erhalten.
518 Vergleiche die Abbildung des Programmheftes im Anhang. Dort das Deckblatt.
519 Internetportal Westfälische Geschichte, s.v. Hermannsschlacht, Inhalt und Entstehung. Alle in diesem Internetportal publizierten Archivartikel entsprechen den bereits erwähnten Archivmaterialien D72 und D 87, allerdings handelt es sich hier wahrscheinlich um eine Auswahl.
520 Internetportal Westfälische Geschichte, s.v. Hermannsschlacht ‚Inhalt und Entstehung'. Und Kolbe 2007, 253.
521 Da der Film deutlich länger ist als die bisher vorgestellten, ist hier der Inhalt in Form eines tabellarischen Überblicks zur besseren Übersichtlichkeit dargestellt worden.

Akt	Inhalt	Zwischentitel
Akt	festgehalten. In der nächsten Szene sieht man seinen Vater und die Ziehtochter Gunthild. Die Szene verdeutlicht, dass die beiden unter der römischen Besatzung leiden. Segimers Frau ist den Römern wohlgesonnen und versucht, Gunthild mit dem römischen Gesandten Ventidius zu verkuppeln. Es wird deutlich, dass Gunthild Segimund, den Sohn des anderen Cheruskerfürsten Segestes, eines Gegenspielers des Segimers liebt. Segestes ist ebenfalls prorömisch eingestellt, während sein Sohn die Befreiung Germaniens wünscht. Die Darstellung verdeutlicht die Willkür, mit der die Römer gegenüber den Germanen auftreten.	2. 1. Akt 3. In Germanien herrscht die römische Geißel. Herrische Willkür des eroberungslüsternen Rom tobte weit in germanische Lande. 4. Rücksichtslos wüteten die römischen Söldnerheere, brandschatzten und plünderten mit gallischem Eifer. 5. Hermann, der Sohn des Cheruskerfürsten Segimer, ist als Geisel unter dem Namen „Armin“ in römischen Diensten. 6. „Wann werde ich frei sein?" 7. „Augustus kennt Euern Wunsch. Seid klug und erscheint zum Festmahl!" 8. Festmahl in Rom. 9. „Es lebe Augustus! Der Kaiser der Welt!" 10. „Und Du Armin! – Trinkt ein Cherusker nicht auf das Wohl Augustus?" 11. Segimer, Fürst der Cherusker. 12. Gunthild, eine Waise, wurde im Hause Segimers erzogen. 13. „Sollen die Germanen die Sklaven der Römer werden?" 14. Ventidius, römischer Gesandter im Lande der Cherusker. 15. „Erforscht Segimers Herz und gebt mir heute noch Kunde, womit der Kaiser von Rom am sichersten den Fürsten für sich gewinnen kann." 16. „Aber Segimer – ist wohl kein Freund der Römer?" 17. „Segimer liebt die Römer!" 18. Segimund, der Sohn des Segestes. 19. „Kommst Du mit Botschaft von Segest, dem Freund der Römer?" 20. „Mein Vater ist ein Freund der Römer. Ich aber ersehene den Tag der Befreiung vom römischen Joch." 21. „Immer und immer diese Römer!" 22. „Ich kenne Gunthild. – Sie haßt die Römer!" 23. „Sei nicht töricht Gunthild. Schenke Deine Gunst dem Römer!" 24. „Ich kann keinen Feind meines Vaterlandes lieben." 25. „Dächten alle Frauen im Lande so wie sie, es stünde anders um die Sache der Germanen!" 26. „Jetzt weiß ich, Segimund, Du bist ein Sohn Germaniens!" 27. Der Einfall der Römer überwältigt fast ganz Germanien. Die „Eroberer" dringen immer weiter vor ... 28. „... und unserm Willen wollte sich der Germane nicht fügen!" 29. Endlich kam für Armin die Stunde der Heimkehr.

Akt	Inhalt	Zwischentitel
		30. Die Römer verspotten die von den Germanen den Göttern geweihte Eiche. 31. Der Gott Thor, der Herr des Himmels. 32. „Wodan, Wodan, nimm unsere Opfer! Wodan, mach uns stark zum Kampf gegen Rom, den ich voraussehe!" 33. Ende des ersten Aktes.
2. Akt	Die erste Szene des 2. Aktes zeigt, wie Armin entlassen wird und nach Hause zurückkehrt. In der Folge wird verdeutlicht, dass die germanischen Stammesführer untereinander zerstritten sind und jeder einzelne nach Vorherrschaft strebt. Segestes verbündet sich mit Marobod, dem Markomannenfürsten, der um Tusnelda wirbt. Sie ist die Tochter des Segestes. Marobod und Segestes bilden eine Koalition gegen Armin. Marobod verspricht Segestes die Königskrone. Im Gegenzug erwartet er Tusnelda zur Frau. Tusnelda liebt jedoch Armin.	34. 2. Akt 35. „Die Römer haben uns von Haus und Hof vertrieben." 36. Wie ein Lauffeuer verbreitet sich die Kunde von Armins Rückkehr. 37. „Mein Sohn!" 38. Frei! 39. „Die Mutter! Ihr sind Germaniens Leiden fremd geblieben!" 40. „Gunthild, ich danke Dir. Du bist die Sonne meines Vaters." 41. Marobod, Fürst der Markomannen. 42. Segestes, neben Segimer, Fürst der Cherusker. 43. Tusnelda, Tocher des Segestes. 44. „Heil Segestes!" 45. „Wer gab Dir das Recht, den Flüchtigen in meinem Lande Unterkunft zu geben?" 46. „Das Recht? – Empört's Euch nicht, wenn fremde Willkür unsere Brüder zu Sklaven macht?" 47. „Seid klug. Verderbt es nicht mit ihm!" 48. „So biete ich Dir nochmals die Hand!" 49. „Tusnelda. Du mußt mir angehören!" 50. „Laßt mich. Ich fürchte mich vor Euch." 51. „die römische Kette darf Euch nicht schrecken. – Germanien bleibt doch stets mein Heimatland." 52. „Nie wird zwischen mir und Armin, diesem Feind der Römer, Freundschaft sein!" 53. „Gib' mir Tusnelda zur Frau, und ich sorge dafür, daß Du König wirst!" 54. „Nimm aus der Hand Roms die Königskrone!" 55. „Ich will nicht Ehren für mich selbst. Nichts habe ich mit Rom zu schaffen." 56. „Die Römer sind die besten Freunde der Germanen!" 57. „Freunde!! – Die uns zu Sklaven machen!" 58. „Ja, Vater. Armin gilt all mein Sehnen." 59. „Niemals wird dieser Römerfeind mein Sohn!" 60. Johannisnacht! 61. Quintilius Varus. 62. „Schmach über Rom! Es beraubt ein wehrloses Volk und schändet seine Frauen." 63. „Wir sind die Sieger! – Wir sind die Macht!"

Akt	Inhalt	Zwischentitel
		64. „Ein einiges Germanien bezwingst Du Römer nicht!" 65. „Auch Du wirst Dich meiner Macht beugen müssen!" 66. „Niemals!!! Sind wir auch wehrlos – ehrlos sind wir nicht, denn unser ist der Boden und das Recht!" 67. Ende des 2. Aktes.
3. Akt	Marobod versucht Armin zu vergiften, der jedoch rechtzeitig gewarnt wird. In der Folgeszene sieht man Römer, die um germanische Frauen würfeln, um sie zu entführen und zu schänden. Armin befreit eine von ihnen und entdeckt gleichzeitig, dass einige Germanen ‚Frondienste' für die Römer leisten müssen. Es fordert die Befreiung aller Gefangenen. Der Vater Armins spürt den nahenden Tod. Er ruft seinen Sohn herbei und stürzt sich von einem nahe liegenden Felsen in den Tod. In der nächsten Szene wird seine Bestattung auf einem Floß gezeigt. Armin schwört seinem Vater, Germanien zu befreien.	68. 3. Akt 69. Germanische Spiele. 70. „Mach's ihm nach!" 71. „Ich bin so glücklich, wenn Du in meiner Nähe weilst!" 72. Römische Händler verkaufen Schmuckstücke. 73. Ventidius mit seinem Günstling Flavius, dem Bruder Armins. 74. Haduwic, eine Freundin Tusneldas. 75. „aber Haduwic wirst Du nie besitzen, Ventidius." 76. „In Rom darf man das Weib besitzen, dem man Geschenke macht." 77. „Laß uns würfeln um Haduwic." 78. „Also wird mir Haduwic doch gehören!" 79. Am selben Abend. 80. Die Feste „Aliso". 81. Ingrid. 82. Oswalt, der Marobod die Freilassung verdankt. 83. „wie lange noch sollen wir diese Knechtschaft erdulden?" 84. „Nie kann Germanien untergehen, solange es einig ist!" 85. „Armin muß sterben!" 86. „Erlaß mir dieses Schreckliche, Herr ...!" 87. „Vergifte Deinen Pfeil!" 88. Die Giftmischerin. 89. „Armin töten –? Ich kann es nicht!" 90. Am anderen Tage. 91. „Verrat mich nicht! – Marobod befahl mir, Dich umzubringen!" 92. „Wenn ich von der Jagd komme, dann Haduwic, – dann –" 93. „Feigling! – Ich bin es – Nicht mein Geist!" 94. „Ich bin krank. Holt Armin!" 95. „Ventidius entführte Haduwic nach Aliso!" 96. „Tusnelda, sorg Dich nicht. Ich werde sie befreien!" 97. Auf der Feste Aliso werden gefangene Germanen zu Frondiensten gezwungen. 98. „Ich fordere sofortige Freilassung aller Gefangenen." 99. „so niederträchtig wurde das Recht mit Füßen getreten! Ich trage diese Ritterkette

Akt	Inhalt	Zwischentitel
		nicht länger!" 100. „Für diesen Frevel soll Germanien büßen!" 101. „Armin, ich fühl's, es geht mit mir zu Ende. – Drum will ich nach Germanen Sitte von steiler Höh' den Tod mir geben." 102. „Mir scheint, Segimer rüstet sich für Walhall. Sprich heute noch mit Ventidius. Nur Dir gebührt die Königskrone!" 103. Der Gang auf die Höhe. 104. „Scheidend grüße ich Dich, geliebtes Land! Nur Einigkeit kann Dich befreien!" 105. „Vater, in dieser Stunde schwör ich's Dir, frei soll Germanien werden. Frei!!" 106. „Vater!" 107. Begräbnis Segimers. 108. Ende des 3. Aktes.
4. Akt	Tusnelda wird gegen ihren Willen mit Marobod verlobt. Doch Armin kann sie während der Feier entführen. Der Römer Ventidius lässt daraufhin alle Cherusker aus ihren Häusern vertreiben und demütigt sie. Armin greift wiederum ein. Er befreit einige der Gequälten und widersetzt sich dem Ultimatum (ZT 127). In der Folge beruft Armin ein Thing ein und versucht Verbündete zu gewinnen. Doch die anderen wollen sich nicht beteiligen aus Angst vor den Römern. Die Römer rüsten zum Kampf, da Armins Auftreten ihre Ehre bereits verletzt hat. Schließlich wird Armin doch noch zum Führer eines gemeinsamen germanischen Heeres.	109. 4. Akt 110. Segestes zwang Tusnelda zur Ehe mit Marobod. Heut ist Hochzeit. 111. „Wir befreien Tusnelda." 112. „Ich verlobe Tusnelda dem Marobod." 113. „Ich trinke auf das Wohl des jungen Paares. – Wenn es treu zu Rom ist, – wird es glücklich sein!" 114. „Mein ist jetzt Tusnelda! Kein Armin wird sie mir je entreißen können!" 115. „Armin entführte Eure Tochter!" 116. „Ich zwinge Armin, Tusnelda freizugeben!" 117. „Zur Strafe treibt das Volk aus seinen Hütten! – Bringt das Vieh in unser Lager!" 118. Die Cherusker werden aus ihren Häusern getrieben. 119. „Keine Macht der Erde soll uns wieder trennen, Tusnelda!" 120. „Gebt mir meine Rinder zurück!" 121. „Hilf Armin! – Die Römer rauben und morden!" 122. „Wir Römer haben auch unsere Bärenjagd!" 123. „Tanze, germanischer Bär!" 124. „Ist es römische Sitte, wehrlose Menschen zu peinigen?" 125. „Du lernst es auch noch kennen, was römische Sitte ist!" 126. „Wir sind von Haus und Hof vertrieben. Auf unserem Grund und Boden wird ein römisches Kastell errichtet." 127. „Gib Tusnelda heraus, oder die Teutoburg wird geschleift!" 128. „Armin verlachte den Befehl und zwang mich aus der Teutoburg!" 129. „Tusnelda, ich ertrag's nicht länger. –

Akt	Inhalt	Zwischentitel
		Der 'Thing' wird mir Gewißheit geben, daß wir zum Kampf für die Freiheit bereit sind!" 130. Der „Thing". 131. „Armin bedenke, daß wir wehrlos sind!" 132. „Was sagt Ihr? Ein Mittel gibt es nur: die Freiheit und das Recht erkämpfen!" 133. „Wir dürfen nicht. Sonst vernichtet uns der Sieger ganz!" 134. „Die Einigkeit verleiht uns Macht!" 135. „Die Ehre Roms ist verletzt! – Germanien soll dem Boden gleich werden!" 136. „Allein stehe ich also!" 137. „Nein, nicht allein! – Germanien verlangt nach dem Führer! Du sollst führen zum Kampf in die Freiheit!" 138. Ende des 4. Aktes.
5. Akt	Die Schlacht zwischen Germanen und Römern wird gezeigt. Die Germanen gewinnen. Segestes stirbt im Kampf, den er auf Seiten der Römer kämpfte. Marobod zweifelt erst, schließt sich dann aber doch Armin an. Varus begeht Selbstmord, indem er sich in sein Schwert stürzt, als er realisiert, dass die Schlacht für ihn verloren ist. Nach dem erfolgreichen Kampf werden die Siegreichen von den Frauen begrüßt und ein Fest gezeigt. Das Abschlussbild zeigt Armin und Tusnelda als glückliches Liebespaar.	139. 5. Akt 140. Die Römer rüsten. 141. „Hilf Armin! Gerät er in Gefahr, kämpf' für ihn!" 142. „Lebe wohl. Erst die Morgenröte der Freiheit sieht uns vereint!" 143. Armins Ruf verbleibt nicht unerhört. Aus allen Gauen laufen wehrhaft Männer ... 144. „– und komme ich wieder, Liebe, dann bist Du mein!" 145. „Du Feigling!" 146. „Sag', Weib, wo befinde ich mich hier?" 147. „Zwei Schritte vom Grabe! Quintilius Varus!" 148. Segest, der Verräter! 149. Vater und Sohn. 150. „Armin, vergiß was zwischen uns war – Laß mich mit Dir siegen– oder untergehen!" 151. Und als die Nacht kam, war der Kampf entschieden. 152. „Alles verloren! – So rette mich der Tod vor dieser Schmach!" 153. „Der Sieg ist unser – den römischen Feldherrn lege ich Dir zu Füßen." 154. Rückkehr aus der Schlacht. 155. „Heil Armin! Retter Germaniens!" 156. „Du starbst nicht umsonst!" 157. Siegesfeier. 158. Ende

7.2.2. Set Design, Ausstattung, Kostüme

Die Kleidung der hier dargestellten Gruppen, also der Römer und der Germanen, wurde als Gegensatz konzipiert. Während die

germanischen Männer alle mit Fellen und Tierhäuten bekleidet sind, die entweder andere Kleidungsstücke ergänzen oder wie bei Armin die einzigen Kleidungsstücke bilden, sind die Frauen in lockere Tuniken gekleidet, die mit Gürteln zusammengehalten werden. Die Männer tragen die Haare kinnlang, bisweilen einen langen Bart. Die Frauen tragen ihr blondes Haar ebenfalls lang und offen, lediglich geschmückt durch einfache Haarreifen. Eine Ausnahme bildet Tusnelda, die einen brillenförmig verzierten Haarreif trägt, tief in die Stirn gezogen. Auch darüber hinaus ist Tusnelda etwas aufwendiger als die anderen Germaninnen gekleidet.[522]

Den Kontrast zur Natürlichkeit der Germanen bilden die Römer, die ihre Kleidung und Kulissenausstattung als verweichlicht und dekadent kennzeichnet. Bereits die Auftaktszene des Films demonstriert das beabsichtigte Gefüge. Die Römer werden in ihren übervoll mit Nippes ausgestatteten Räumen, die den Überfluss und die Dekadenz ausdrücken, beim Festmahl gezeigt. Das Auftreten der Römerinnen könnte als zügellos bezeichnet werden. Sie sind das Abbild degenerierter Zivilisation, so präsentieren sich die Römer zwar einerseits als hoch zivilisiert, während zugleich ihr moralischer Verfall gezeigt wird.[523] Ihr Aussehen entspricht ebenfalls gängigen Vorstellungen von Römern mit kurzem Haar, bartlos und einheitlichen Uniformen. Nur die Offiziere tragen besonders reich ausgestattete Kostüme.

7.2.3. Materieller Niederschlag und gesellschaftlicher Hintergrund

Der Mythos[524] *Hermann* wurde schon im beginnenden 19. Jahrhundert durch vielerlei Medien transportiert und etabliert.

522 Kolbe 2007, 258 zieht hier einen Vergleich zu Brünhild- oder Germania-Darstellungen des 19. Jahrhunderts.

523 Sorlin 2008.

524 Dass es sich hier um einen Mythos handelt, muss nicht eingehender diskutiert werden, sondern ist auch in der weitreichenden Forschungsliteratur akzeptiert. Hier wird folgendes Verständnis zugrunde gelegt: Ein Mythos bezieht sich auf einen historischen Kern, wird aber verkürzt dargestellt, so dass die darin enthaltene Aussage an Gewicht gewinnt: Eine ähnliche Definition bei Müller-Beck 2001, 32. Sie wird praktisch zur Wahrheit und überschattet die Realität. Vgl. zur Mythenbildung um das Sujet: Woesler 1994 und Kipper 2002.

Seine eindrucksvollste *Materialisation* findet sich in der Nähe von Detmold auf der Grotenburg im Teutoburger Wald. Der Ort der Auseinandersetzung ließ sich anhand der bekannten schriftlichen Quellen, wie bereits gezeigt, nicht genau lokalisieren. Tacitus erwähnt in seinen Annalen den *saltus Teutoburgiensis*[525], woraus sich der Begriff der ‚Schlacht im Teutoburger Wald' ergab. Die Bezeichnung des heute als Teutoburger Wald bekannten Höhenzugs geht jedoch auf das 19. Jahrhundert zurück. Zu dieser Zeit meinten Lokalforscher in dem Osning bezeichneten Gebirgskamm den Ort der Schlacht lokalisieren zu können und übertrugen Tacitus' Benennung.[526] Im Laufe der langen Deutungsgeschichte wurden an die 800 verschiedene mögliche Orte vorgeschlagen.[527] Dementsprechend ist bereits die Wahl des Aufstellungsortes für das Hermannsdenkmal Resultat des Mythos Hermann und geht auf einen unzureichenden Lokalisierungsversuch zurück.

Die Bedeutung des Bemühens um die Verortung der Schlacht erschließt sich nur in der Betrachtung dessen, was diesen Mythos eigentlich ausmachte und bis heute noch ausmacht. Zahlen belegen bis zu 1 Million Besucher jährlich.[528]

Im Jahr 9 n. Christus wurden die drei römischen Legionen, sechs Kohorten und weitere drei Reiterregimenter des Publius Quinctilius

525 Tacitus Annalen I, 60. Die Bezeichnung des früher als Osning bezeichneten Ortes durch den neuen Begriff Teutoburger Wald wurde vor allem ab 1672 tradiert, nachdem der Paderborner Fürstbischof Ferdinand von Fürstenberg (1626-1683) in seinem Werk *Monumenta Paderbornensia* unter Berufung auf Tacitus diese Bezeichnung wählte.

526 Siehe beispielsweise Meyers Konversationslexikon 1885-1892, 613-614; 848.

527 Zur damaligen Diskussion beispielsweise Clostermeier, *Wo Hermann den Varus schlug* (Lemgo 1822); Giefers, *De Alisone deque cladis Varianae loco* (Krefeld 1844); Middendorf, *Über die Gegend der Varusschlacht* (Münster 1868); Dederich, *Kritik der Quellenberichte über die Varianische Niederlage im T.* (Paderborn 1868); Esselen, *Das römische Kastell Aliso und Ort der Niederlage des römischen Heers unter Q. Varus* (Hamm 1878); Hülsenbeck, *Die Gegend der Varusschlacht* (Paderborn 1878); Mommsen, *Die Örtlichkeit der Varusschlacht* (Berlin 1885); Veltman, *Funde von Römermünzen im freien Germanien und die Örtlichkeit der Varusschlacht* (Osnabrück 1886); Neubourg, *Die Örtlichkeit der Varusschlacht* (Detmold 1887); Höfer, *Die Varusschlacht, ihr Verlauf und ihr Schauplatz* (Leipzig 1888); Knoke, *Die Kriegszüge des Germanicus in Deutschland* (Berlin 1887, Nachtrag 1888). Die hier zitierten Werke finden sich nicht in der Literaturliste.

528 Roerkohl 1992.

Varus von germanischen Stämmen unter Führung des Cheruskers Arminius vernichtend geschlagen. Nicht nur die Niederlage der überlegenden Römer ist bezeichnend, sondern auch die Vereinigung der verfeindeten germanischen Stämme mit dem Ziel des gemeinsamen Kampfes gegen ihre Besatzer i. e. Fremdherrschaft, die Arminius im Vorfeld erreichte.[529] Der in Rom ausgebildete, und wie man heute sagen würde auch sozialisierte, Arminius, wurde in der Rezeptionsgeschichte zum *Stellvertreter* aller Deutschen, zum deutschen Helden schlechthin.[530]

Nach Napoleons Siegen gab es kein Deutschland mehr. Es war von der politischen Landkarte verschwunden. Die Deutschen mussten ihrer mentalen Identität einen neuen/realen Ort geben, erst in diesem Rahmen gewinnt die Suche nach dem Ort der Varusschlacht an Bedeutung. Die Suche ist also kein geographisches, sondern vielmehr ein kulturelles Problem. Seeba nennt das die „topographische Fixierung des Mythos“ oder auch „Fiktion einer deutschen Ortsbestimmung“. Nach seiner Ansicht führten drei zentrale zeitgeschichtliche Ereignisse zur Entstehung des Denkmals:

> „die Franzosenherrschaft nach der Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt (1806), die französische Bedrohung in der Rheinkrise (1840) und der Sieg von Sedan im deutsch-französischen Krieg (1870); das erste Datum war bestimmend für die Idee, das zweite für die Grundsteinlegung und das dritte für die Einweihung eines Denkmals, dessen martialische Gebärde der symbolischen Verwandlung der traumatischen Niederlage von 1806 in den erträumten Sieg von 1870 gewidmet war."[531]

Dass auch der Bildhauer Ernst von Bandel (1800-1876), der ‚Schöpfer des Hermannsdenkmals‘, von dem Mythos ergriffen war, zeigt seine frühe Beschäftigung mit dem Thema. Bereits um 1818 entstanden erste Zeichnungen für ein Denkmal Hermanns, das der Künstler selbst immer als „Arminiussäule“ bezeichnen sollte.[532] Zu dieser Zeit war nicht nur für Bandel die Völkerschlacht bei Leipzig 1813, die die Niederlage Napoleons besiegelte, im kollektiven

529 Zur historischen Varusschlacht: Schlüter 1995.
530 Kipper 2002.
531 Seeba 1995, 357
532 Hellfaier 1975a.

Gedächtnis noch allzu präsent und wurde zum Symbol einer wiederzuerlangenden nationalen Einheit.

Dieses Interesse begleitete Bandel wortwörtlich ein Leben lang, und seine eigene Formulierung verdeutlicht, dass die „Arminiussäule“ für ihn weit mehr war als ein Kunstwerk: „Setze dein und mein Vermögen, setze Familienwohlfahrt und alles aufs Spiel und erfülle dein Lebensideal, mache deinen Armin.“[533]

Mit seinem Umzug nach Detmold im Jahr 1837 begann er den Unterbau des Denkmals zu realisieren. Am 08.09.1841 wurde das Grundsteingewölbe geschlossen, und es fand eine feierliche Einweihung statt. Das Hermannsdenkmal erfreute sich also schon vor seiner Fertigstellung großer Aufmerksamkeit. Finanzielle und politische Schwierigkeiten, obwohl der Künstler unentgeltlich arbeitete[534], führten zu einer Zwangspause im Weiterbau. In der Öffentlichkeit wurde diese Verzögerung durchaus wahrgenommen und, so kommentierte *Die Gartenlaube*: „An der Zukunft des Denkmals zweifelnd und mit der Gegenwart grollend... in einer Zeit der politischen und geistigen Windstillen“ sollte der Bau doch endlich wieder aufgenommen werden.[535] Vor allem das nachfolgende Gedicht in derselben Zeitschrift verdeutlicht, dass die Öffentlichkeit die Bauverzögerungen an ihrem nationalen Denkmal zunehmend als Sinnbild für die fehlende Einheit der Nation sah:

„Von diesen Höhen in die Runde
Nach Nord und Süden wollt' er schauen,
Zu sehen, ob Germaniens Gauen
Vereinen sich zu einem Bunde,
Ob mit der Stämme Einheit wohl
Zur Wahrheit wurde ihr Symbol.
Er harrt und harrt; des Thurmes Quadern
Sind längst bemoost – die Arbeit ruht;
Hier, wie am Werk der Einheit, hadern
die Bauherrn mit erhitztem Blut."[536]

533 Ders., 40.
534 Wie sehr Bandel sich mit diesem Projekt identifizierte, macht auch folgendes Zitat aus einem Brief an einen Freund von 1852 deutlich: „...denn wenns auf mich ankäme, so lebte ich von Schwarzbrot und Rüben, wenn ich dadurch das Denkmal vollenden könnte..." (Zit. nach Hellfaier 1975b, 23).
535 Die Gartenlaube 1875, 359.
536 Ebd.

Und schließlich schrieb auch Karl Marx nach seinem Besuch der Werkstatt Bandels in Hannover an Friedrich Engels: „Das Zeug wird ebenso langsam fertig wie Deutschland.“[537]

Erst 1862 wurde der Bau wieder aufgenommen, und erst seit 1870, vor allem die statische Innenkonstruktion der Figur war problematisch, machten die Arbeiten sichtbare Fortschritte (vgl. Abb. 34). Als die Arbeiten abgeschlossen waren und das Denkmal im August 1875 eingeweiht wurde, hatte Bandel sich, dem Mythos Hermann und Deutschland ein Denkmal gesetzt.[538] Dass Heine in seinem Wintermärchen diesen Umstand mit Spottversen bedenkt, unterstreicht noch einmal die Bedeutung, die dieses Denkmal in seiner Zeit hatte:

„Das ist der Teutoburger Wald,
Den Tacitus beschrieben
Das ist der klassische Morast,
Wo Varus steckengeblieben.

Hier schlug ihn der Cheruskerfürst,
Der Hermann, der edle Recke;
Die deutsche Nationalität,
Sie siegte in diesem Drecke. (...)

Gottlob! Der Hermann gewann die Schlacht,
Die Römer wurden vertrieben,
Varus mit seinen Legionen erlag,
Und wie sind Deutsche geblieben! (...)

O Hermann, dir verdanken wir das!
Drum wird dir, wie sich gebühret,
Zu Detmold ein Monument gesetzt;
Hab selber subskribieret."[539]

Die Interpretation des Hermannsdenkmals kann nicht eindeutig sein, vor allem weil der ihm innewohnende Symbolgehalt mit der Zeit verändert wurde. In seiner ursprünglichen Sinngebung, beachtet man auch die lange Entstehungszeit und nicht wie oft nur den Endpunkt mit seiner Einweihung, ist das Denkmal zunächst als

537 Roerkohl 1992, 3.

538 Seeba 1995, 356 formuliert das folgendermaßen: „Der Cheruskerfürst ist, in Stein gemeißelt und im Teutoburger Wald aufgestellt, nur noch ein Denkmal, das nicht Deutschlands Größe am Anfang seiner germanischen Geschichte neun Jahre nach Christi Geburt, sondern die Fixierung des 19. Jahrhunderts auf den Mythos der deutschen Identität dokumentiert." Zu den Daten: Flacke 1998, 105.

539 Heine 1974. Erstausgabe von 1844.

Landschaftsdenkmal zu verstehen. Ähnlich wie das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf der Hohensyburg steht auch das Hermannsdenkmal auf dem höchsten Punkt der Grotenburg und bietet damit eine besondere Verknüpfung von Geschichte und Natur.[540] Und gerade die Natur und das Motiv Wald gehören hier in den Kontext des heimatlichen Bodens, des deutschen Bodens, der auch im Film wieder aufgegriffen wird (zum Wald siehe Abschnitt 8.3.2.). Bandel selbst nannte es ein Mahnmal an die deutsche Einheit. Die Inschrift auf dem sieben Meter langen Schwert lautet *Deutsche Einigkeit meine Stärke – meine Stärke Deutschlands Macht.* In anderen Deutungen wird es zur Waffe im Kulturkampf, das Ende des Liberalismus und der demokratischen Bewegung.[541] Nach der Reichsgründung von 1871 wurde das Hermannsdenkmal vor allem zum Symbol nationaler Rückbesinnung auf die deutsche Einheit, denn obwohl es erst 1875 vollendet war, war es für die Öffentlichkeit wegen seiner langen Bauphase längst existent. Der Bedeutungswandel vollzog sich bereits im Kaiserreich. Während es ursprünglich als Bekenntnis zu einer freiheitlichen Ordnung nationalen Zuschnitts gedacht war, rückten im Kaiserreich nationalmonarchische, machtstaatliche Momente in den Vordergrund.[542] Schließlich deutete das Denkmal auch auf den Sieg über Frankreich hin, und so blickte ‚der Hermann' nicht wie anfangs geplant nach Süden, also gen Rom, sondern nach Westen.[543] In der Rezeption der Varusschlacht verband sich somit nationale Identitätsbildung in der Regel direkt mit einer Abgrenzung gegen äußere Einflüsse (vgl. zur Darstellung des Fremden in *Die Hermannsschlacht* Abschnitt 7.3.).

540 Roerkohl 1992, 2.
541 Unverfehrt 1981, 322.
542 Roerkohl 1992, 2. Gerade im Hermannsdenkmal spiegelt sich das Auf und Ab der Rezeption des Mythos Hermann besonders deutlich. Während er 1819, also zur Zeit der Idee eines Denkmals, noch für die Hoffnung auf nationale Einheit stand, war er nach 1871 zur Symbolfigur der realisierten Einheit und vor allem ihr Mahner geworden. Vgl. Flacke 1998, 105. Wie bei jeder Form der Rezeption gilt es aber zu berücksichtigen, dass Hintergründe und Anliegen einer Rezeption stark individuell motiviert sind. Übergreifende Gründe sind selten auszumachen.
543 Ders., 4.

7.3. Inspirationen für Motive und Stellvertreter

Populär wurde der Mythos Hermann nicht nur durch Bilder, Stücke und Denkmäler, sondern auch durch Geschichts- und altsprachlichen Unterricht in der Schule, wo die Schlacht am Teutoburger Wald seit dem frühen 20. Jahrhundert in das Curriculum aufgenommen worden war, was als nicht zu unterschätzender Multiplikator wirkte.[544]

Große Verbreitung und enorme Bekanntheit genießt bis heute auch das Lied *Als die Römer frech geworden*, das Joseph Victor von Scheffel (1826-1886) 1847 dichtete und welches im Jahr der Denkmalseinweihung von Ludwig Teichgräber vertont wurde. Die Denkmalseinweihung und andere Feiern am Hermannsdenkmal manifestieren das oben skizzierte Bild der öffentlichen Vorstellung des Themas. Als eindrucksvollste Feier am Denkmal darf wohl die 1900-Jahr-Feier von 1909 gelten.[545] Vierzig Jahre nach der Reichsgründung wurde hier vom 14. bis 23. August eine politische Feier veranstaltet, die wohl den Charakter eines Volkfestes hatte. Neben Schauspielen, Reden und musikalischen Darbietungen bildete der „Germanenumzug“ mit 900 Personen und 200 Pferden den Höhepunkt der Veranstaltung. Er sollte nach der Festordnung von 1909 im ersten Teil „den Siegeszug der Deutschen nach der Schlacht im Teutoburger Walde darstellen, im zweiten ein anschauliches Bild des Lebens der alten Germanen und ihrer Kultur geben.“[546] (Abb. 35). Das Bild zeigt deutlich, wie man sich um die Jahrhundertwende Germanen vorstellte.

Produkte, die bei diesen Feiern veräußert wurden, waren Ausdruck damaliger Alltagskultur.[547] Im Vergleich zu den Pfahlbauten, die auch popularisiert wurden, allerdings immer mit wissenschaftlichem Anspruch, bei dem die skizzierte Romantik zwar

544 Losemann 1994, 34. Es wurde ein Germanenbild verbreitet, welches darauf fußte, dass die verschiedenen Epochen des Altertums von auserwählten Kulturvölkern bestimmt zu sein schienen. Typischer Vertreter dieser Auffassung war der Schulbuchautor Friedrich Kohlrausch (1780-1867): Wiwjorra 2002, 79.

545 Vergleiche hierzu „Nationale Feiern am Hermannsdenkmal, 1909 / 1925“ im Internetportal Westfälische Geschichte.

546 zit. nach Internetportal Westfälische Geschichte.

547 Breitenborn 1990, 9-10.

mitschwang aber nicht alles überdeckte, lag hier der Schwerpunkt auf dem touristischen Charakter der ‚Stehrumchen' (vgl. Abb. 36). Bereits 1875 schrieb die *Weserzeitung*:

> „Wenn ich Ihnen sage, daß es nicht nur eine ganze Reihe von Abbildungen und Photographien des Denkmals gibt, sondern auch Hermannzigarrenspitzen, Hermannsmünzen, Hermannsbier, Hermannsregenschirme, Hermannshemdknöpfe, Hermannskompositionen, so muß man zugeben, daß für diesen einen Fall Detmold, das durch den Mangel einer Eisenbahnverbindung in mancher Beziehung noch um ein Jahrhundert zurück ist, vollständig auf der Höhe des Moments steht."[548]

Der Mythos Hermann und seine damit verbundene Vereinnahmung von germanischer Kultur als deutscher Kultur schlug sich auch bei der bereits beschriebenen Weltausstellung von 1889 in Paris nieder. Leider ist die Erwähnung des Nachbaus einer germanischen Hütte nur recht allgemein und kann lediglich um den Hinweis ergänzt werden, das diese begehbar sein sollte und der Besucher dort Cervisia angeboten bekam.[549]

Die im Jahr 1814 erstmals herausgegebene Zeitschrift *Hermann* ist ein weiterer Hinweis auf die Popularität des Themas.[550]

Neben den bereits angeführten Medien, die das Thema aufgriffen, sei hier noch auf einige Karikaturen verwiesen. Karikaturen sind immer ein Zeichen großer Popularität, setzen die Hersteller/Künstler doch darauf, dass die grundsätzlichen Informationen, die benötigt werden, um den Witz bzw. die Überzeichnung zu verstehen, der Allgemeinheit bekannt waren. So wurde der „Nationalheld Hermann" 1875 auf dem Titelblatt der bereits mehrfach erwähnten populären Zeitschrift *Die Gartenlaube* gemeinsam mit Luther abgebildet, um die Auseinandersetzungen zwischen katholischer Kirche und preußischem Staat zu karikieren.[551]

548 zit. nach Internetportal Westfälische Geschichte.

549 Müller-Scheeßel 1998/1999, 27. Mehr ist leider über die hier genannten Hütten nicht mehr in Erfahrung zu bringen. Auf Abb. 1 bei Müller-Scheeßel 1998/1999, 22 zur „Geschichte des Wohnens" bei der Weltausstellung ist die Rekonstruktion zu sehen. Wer sie angefertigt hat und mit welcher Intention, muss in diesem Rahmen leider unklar bleiben.

550 Wilke 2000, 177. *Hermann. Eine Zeitschrift für und von Westfalen oder der Lande zwischen Weser und Maass* erschien zunächst in Hagen, später in Schwelm und in Barmen. Die Wahl des Titels ist ein bewusster Bezug auf Arminius.

551 Die Gartenlaube 1875, 642.

Das Thema ‚Hermann' hatte sich also in beliebige Bereiche der öffentlichen Wahrnehmung eingegraben und wurde dort auf verschiedenste Art rezipiert. Das Publikum des Films *Die Hermannsschlacht* konnte dementsprechend auf einen ganzen Strauß bereits bestehender Motive und Zeichen rund um den Mythos Hermann zurückgreifen.

Für den Film *Die Hermannsschlacht* zeichnen sich diverse Inspirationen und Quellen für verwendete Motive und *Stellvertreter* ab, sowie mit ihnen verbundene Konnotationen.

Der Spielfilm – in den Quellen wird er vornehmlich als Kollosalfilm[552] ausgewiesen – lässt sich auf verschiedenen Ebenen interpretieren. Das Drehbuch, das der Regisseur des Films selbst geschrieben hat, soll dabei ebenso in den Blick genommen werden wie die Kulissen und die Ausstattung der Personen. Die Interaktion der einzelnen Figurenkonstellationen lässt sich hier – im Gegensatz zu den Pfahlbaufilmen – nicht nur wegen des Spielfilmcharakters, sondern vor allem wegen der erhaltenen Zwischentitel in die Deutung mit einbeziehen. Zentrale Fragestellung ist, wie in allen Teilen dieser Arbeit, die nach der Entstehung diverser Zeichen und Motive der Archäologie, die sich durch stete Wiederholung verselbstständigen und so zu *Stellvertretern* des Faches und seiner Untersuchungsgegenstände werden.

7.3.1. Drehbuch oder literarische Vorlagen

Die Verklärung des Cheruskers und seiner Taten schlug sich vor allem im Humanismus und bis ins 19. Jahrhundert nieder. Die deutsche Literatur widmete dem Cherusker Arminius, seiner verzweifelten Liebe zu Tusnelda und seinem Befreiungskampf etliche Publikationen. Die Schlacht wurde durch von Hutten, Lohenstein über Möser und Klopstock bis zu Kleist, Grabbe und Heine literarisch verarbeitet, in der Oper (Wagner) thematisiert und fand sich in den Liedern der deutschen Turnerbewegung.[553]

552 Der Begriff Kolossalfilm ist deckungsgleich mit Monumentalfilm.
553 Zum allgemeinen Überblick zur literarischen Bearbeitung des Sujets vgl. Unverfehrt 1981.

Den Anfang nahm diese Rezeption jedoch in der Wiederentdeckung der Germania des Tacitus und weiterer antiker Autoren, die die Varusschlacht und die Germanen im Allgemeinen beschrieben. Mit der Rezeption dieser Beschreibungen wurde der Grundstock des „Lesebuch-Germanen“[554] gelegt, der sich im 19. Jahrhundert (und bis heute) nahezu unverändert wiederfinden sollte.[555] Der Einfluss der taciteischen Werke zeichnet sich recht deutlich in Meyers Konversationslexikon von 1885-1892 ab, wo über Tacitus unter dem Schlagwort *Germanen und Germanien* folgendes zu lesen ist:

> „Über Lebensweise, Sitten und Gebräuche sowie über die staatlichen Einrichtungen der Germanen verdanken wir ausführliche Nachrichten, die sich, je näher sie die kritische Forschung geprüft hat, als um so zuverlässiger erwiesen haben, der „Germania“ des Tacitus, die 98 n. Chr. geschrieben ist. Große und kräftige Gestalt, weiße Haut, blondes Haar, glänzende, blaue Augen werden als allen Germanen eigentümlich bezeichnet. Schon in früher Kindheit ward der Körper an Arbeit und Entbehrung gewöhnt. War der Jüngling herangewachsen, so bekleidete ihn ein angesehener Mann oder der eigne Vater in der Versammlung des Volkes mit den Waffen: damit trat er in die Gemeinschaft des Volkes ein, und von nun an legte er die Waffen nicht wieder ab. In Jagd und Krieg ging das Leben des Mannes auf; die Geschäfte des Hauses und Feldes überließ man den Weibern, Knechten, Greisen und denen, die sonst zur Führung der Waffen unfähig waren; der freie Mann saß oft genug ganze Tage in träger Ruhe am Herde. Doch war die Stellung der Frau keine niedere und unedle: streng ward die Heiligkeit der Ehe gewahrt, Vielweiberei war unbekannt, unkeuscher Wandel streng verpönt. Im Haus waltete die Frau als „Herrin", der Mann hörte auf ihren Rat; als Wahrsagerinnen thaten Frauen den Willen der Götter kund und übten so auf das Geschick ganzer Völker Einfluß aus. Über die Stufe des nomadischen Hirtenlebens sind die Germanen zur Zeit, da wir von ihnen Kunde haben, schon hinausgekommen; längst war der Pflug bekannt, und überall ward Ackerbau getrieben. Teils auf Einzelhöfen wohnte der freie Mann, teils hatte man sich in Dörfern angesiedelt, doch so, daß jedes Haus freier Hof- oder Gartenraum umgab; Städte gab es wenig, auch feste Plätze werden nur selten erwähnt, und die man hatte, waren ohne sonderliche Bedeutung. Im Charakter der Germanen überwogen die guten und rühmenswerten Eigenschaften: tadelte der Römer ihre Härte und Grausamkeit, ihre Roheit und ihren Mangel an feinerer Gesittung, so mußte er mit rühmenden Worten ihrer Gastfreiheit und Ehrlichkeit, ihrer Offenheit und ihrer Freiheitsliebe, ihrer Keuschheit und ihres Rechtsbewußtseins, vor allem aber ihrer Treue gedenken, die nur mit dem Leben endete. Das nächste Band, das die Genossen des Volkes umschlang, war das der Familie oder Sippe: den Mitgliedern eines Geschlechts lag ob die Pflicht gegenseitiger Unterstützung und gegenseitigen Schutzes, der Rache für einen der erschlagenen Blutsverwandten, ferner der Zahlung der Buße, des

554 Begriff bei v. See 1970, 9.

555 Die Aktualität des Themas lässt sich nicht nur an der Popularität, die die 2000-Jahr-Feier 2009 genießt, ablesen. Sie zeigte sich bereits, als die Funde in der Gegend von Kalkriese Anlass zur neuerlichen Diskussion um die Örtlichkeit der Varusschlacht gaben. Zitate hierzu bei v. Essen 1995, 7 (FN 1-4).

> „Wergeldes", das zu zahlen war, wenn einer aus seiner Mitte einen Totschlag begangen hatte, wie auch anderseits das Geschlecht als Gesamtheit das Wergeld zu empfangen hatte, wenn einer der Seinigen erschlagen war."[556]

Die Betonung der Vorzüge der ‚germanischen Eigenschaften', wie sie aus diesem Zitat des ausgehenden 19. Jahrhunderts deutlich wird, resultiert nicht zuletzt aus der Anlage der *Germania* und der *Annalen.* Wie Gesa von Essen anhand ihrer literaturwissenschaftlichen Analyse der antiken Originaltexte herausgearbeitet hat, wird in der taciteischen Darstellung vor allem mit dem Gegensatz von Barbarei und Zivilisation (i. e. germanisch und römisch) gearbeitet und die Verwendung einzelner Begriffe in Tacitus' Werk erlauben, ja fordern gerade die jeweilige Betonung von Eigenem oder Fremden, je nach Rezeption.[557] Damit eignete sich der Mythos als Folie für den Einsatz in nationaler Absicht und fand folgerichtig zunächst im späten 19. Jahrhundert seine volle Ausprägung, während des ersten Weltkriegs und dann wieder durch die Nationalsozialisten Beachtung.[558]

In Verbindung einer Betrachtung von Motiven, wie sie vor allem für den Film angewandt und zum Teil umgedeutet wurden, sind die für das Theater verfassten Texte und deren Aufführung besonders interessant.[559] Beachtenswert ist das von Justus Möser (1720-1794) bereits 1748 verfasste Trauerspiel *Arminius*. Beachtenswert vor allem deshalb, weil der Autor es sich bereits zu dieser Zeit in seiner

556 Meyers Konversationslexikon 1885-1892, s.v. Germanen und Germanien, 177-178.

557 v. Essen 1998.

558 Ebenfalls durch die Nationalsozialisten instrumentalisiert wurde das Werk Ulrich von Huttens, die ihn als Begründer des ‚Nationalmythos' darstellten. In diesem Zusammenhang spielt vor allem die Bezeichnung des Siegers der Varusschlacht als „Vaterlandsbefreier" eine Rolle, das „römische Joch" sei abgeworfen und Germanien ist befreit worden. Hier handelt es sich wohl um die erste schriftlich formulierte Umdeutung der Varusschlacht in ein historisches Ereignis mit Parallelen zur Gegenwart und aktuellen Bezügen. Das Werk *Arminius* verfasste von Hutten 1519, es wurde 1529 postum veröffentlicht. Vgl. zur Schrift: Ukena 1970. Dass die Germanen in der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert nicht länger Barbaren sein sollen, weist auch Wiwjorra 2002 nach.

559 Allein zwischen 1871 und 1914 entstanden 55 dramatische Bearbeitungen des Stoffes: vgl. Frenzel 1999.

Vorbemerkung zur Aufgabe machte, das Barbarenstereotyp widerlegen zu wollen.[560]

Christoph Martin Wieland (1733-1813) verfasste das Epenfragment *Hermann* schon im Jahr 1751, der Erstdruck wurde jedoch 1882 posthum veröffentlicht.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803) griff das Thema ‚Hermann' gleich dreimal auf, wobei *Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*, verfasst 1769, wohl die bekannteste Verwertung Klopstocks ist.[561] Die meisten schriftlichen Verarbeitungen des Themas waren reich illustriert und prägten damit bereits von Beginn an das Bild der Germanen und Hermanns. So wurde beispielsweise Klopstocks *Hermanns Schlacht* 1782 durch Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) illustriert.[562]

In den Dokumenten, die im Lippischen Landesarchiv von Detmold zur Verfügung stehen, ist nur wenig über den Regisseur und Drehbuchautor Leo König zu finden.[563] Soweit bekannt, kam er ursprünglich aus Düsseldorf und hat hier, wie vorher in anderen Städten, vornehmlich am Theater gearbeitet. Mit der Produktion *Die Hermannsschlacht* tritt er zum ersten und einzigen Mal in der Filmgeschichte in Erscheinung. Vor dem Hintergrund des ehemaligen Theaterregisseurs erklärt sich zunächst einmal die dramaturgische Fassung des Drehbuchs, die sich gemäß gängiger Bühnenregeln in fünf Akte teilt. So ist es in dieser Zeit für das Theater üblich gewesen, der Film jedoch hatte sich längst vom Theater emanzipiert und hatte seine eigene ‚Sprache' gefunden.[564]

560 Zit. nach Stauf 1995, 312.

561 1784 folgte *Hermann und die Fürsten. Ein Bardiet für die Schaubühne* und 1787 schließlich *Hermanns Tod. Ein Bardiet für die Schaubühne*. Klopstock unterstützte übrigens auch ganz frühe Pläne für ein Hermannsdenkmal von Landgraf Friedrich V. von Hessen-Homburg um 1782 (vgl. Internetportal Westfälische Geschichte).

562 www.kalkriese-varusschlacht.de.

563 Die folgenden Informationen beziehen sich auf die Akten unter der Signatur D72 Nachlaß Wirsing im Lippischen Landesarchiv Detmold, sowie auf das Internetportal Westfälische Geschichte.

564 Zur Dramaturgie im Theater: Schirmer 1979; zur Dramaturgie im Film der 20er Jahre und zur Entwicklung des Films aus der Theatertradition heraus: Faulstich/Korte 1994, 2 f.

Das Drehbuch Königs zur Hermannsschlacht soll wie erwähnt laut eigener Aussage „frei nach der Geschichte“ entstanden sein.[565] Auf welche Geschichte, also die historische oder die ‚Geschichten‘ um die Hermannsschlacht er sich bezieht, wird nicht näher erläutert. Legt man jedoch den Grundtenor seines Drehbuchs in Verbindung mit den Zwischentiteln zugrunde, so wird schnell deutlich, welche Vorlage Leo König in erster Linie nutzte, oder zumindest woraus er seine Ideen speiste:

Wie oben bereits angeklungen, haben sich zahlreiche Autoren des Sujets angenommen, die nachhaltigste Wirkung erzielte aber Kleists Werk.[566]

Heinrich von Kleist (1777-1811) verfasste 1808 sein Drama *Die Hermannsschlacht*. Nachdem es wegen nationaler Tendenzen zunächst nicht gezeigt wurde, wurde es 1839 endlich uraufgeführt.[567] Der Erfolg beim Publikum setzte aber erst 1875 mit den Aufführungen in Berlin und am Meininger Hoftheater ein; spätestens mit der Berliner Aufführung 1912 – hundert Jahre nach den Befreiungskriegen – avancierte es sozusagen zum „nationalen Festspiel“ mit nachhaltigem Einfluss.

So ist beispielsweise überliefert, dass bei einer Aufführung während des ersten Weltkriegs im Berliner Schillertheater zwischen den einzelnen Akten des Stücks Siegesmeldungen von der französischen Front vorgelesen wurden. Das schriftliche Denkmal der Hermannsschlacht erhielt damit in der Öffentlichkeit den gleichen Charakter wie sein steinernes Pendant.[568]

Kleists Werk ist in seiner Rezeptionsgeschichte vor allem auf den Gegensatz von Freund und Feind reduziert worden. Diese Wirkung hat der Autor, wenn auch nur in Teilen, selbst beabsichtigt. So

565 Vgl. Programmheft Nachlaß Wirsing.

566 Ausführlich zu Kleist: v. Essen 1998, 145f. Allein die Meininger Inszenierung von 1875 erlebte 103 Gastspiele auf 16 deutschen Bühnen. Die letzte Tournee mit dem Stück von 1890 führte sogar bis nach Odessa: Ausführlich zu dieser Inszenierung Kern/Emig 2002.

567 Im Detmolder Hoftheater in Pyrmont am 29. August 1839. Vgl. Flacke 1998, 103.

568 Allerdings erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zum inhaltlichen Bedeutungswandel des Denkmals vgl. 7.4. Hinweis auf die Siegesmeldungen bei Seeba 1995, 358. Kleists Werke stehen in einer Tradition der national-patriotischen Publizistik der Zeit: vgl. Bauer 2006, 53.

bemerkte er, dass er sich während der französischen Besatzung[569] mit seinem „ganzen Gewicht, so schwer oder leicht es sein mag, in die Waage der Zeit werfen“[570] wollte, für eine nationale Erhebung gegen die napoleonische Herrschaft. Schon bevor er das Stück verfasste, verglich er 1806 in einem Brief die antike römische Herrschaft mit der des napoleonischen Frankreichs:

> „Es wäre schrecklich, wenn dieser Wüterich sein Reich gründete. Nur ein sehr kleiner Teil der Menschen begreift, was für ein Verderben es ist, unter seine Herrschaft zu kommen. Wir sind die unterjochten Völker der Römer."[571]

Das Drama selbst ist jedoch differenzierter anlegt als die Rezeptionsgeschichte und die zitierten Absichten glauben machen. Gesa von Essen sieht die „Hermannsdichtung als ein bewusst inszeniertes Spiel mit Maskierungen und Demaskierungen, Rollenerwartungen und -erwartungserwartungen, Selbst- und Fremdbildern.“[572]

Das Drehbuch Leo Königs ist weit schlichter angelegt.[573] Seine Figuren wirken eindimensional im Vergleich zu Kleists Werk durch ihre Reduktion auf das Spannungsfeld von Gut und Böse, was möglicherweise eine Ursache für den Misserfolg des Films sein könnte (zur öffentlichen Wirkung des Films vgl. Abschnitt 7.3.4.). In seiner grundsätzlichen Anlage folgt König jedoch vor allem der auch in Kleists *Hermannsschlacht* angelegten Gegenpole zwischen Frankreich und Deutschland.[574] Waren auch die Auslöser zu Kleists Zeit eher das Ende der napoleonischen Kriege, verfolgte König in den 20er Jahren ebenfalls die Absicht, ein französisches Feindbild durch analoge Geschichtsdarstellung zu präsentieren. König stand unter dem Eindruck der französischen Besetzung des Ruhrgebiets, dem verlorenen ersten Weltkrieg und den als schändlich

569 Vgl. die Zeit zu der das Drama entstanden ist.
570 zit. nach v. Essen 1998, 145.
571 Ebd.
572 Dies., 146-147.
573 Möglicherweise, weil auch er das Werk Kleists als eindimensionale Freund/Feind Darstellung verstand.
574 Tacitus Schriften dienten wohl auch deshalb nicht als Vorlage, da sie eher auf den Gegensatz zwischen Eigenem und Fremden fokussierten, und nicht in erster Linie der Etablierung eines Feindbildes dienten. Hierzu ausführlich v. Essen 1998, bes. 19f.

wahrgenommenen Versailler Verträgen, was auch in den Zwischentiteln (ZT) deutlich wird: „Rücksichtslos wüteten die römischen Söldnerheere, brandschatzten und plünderten mit gallischem Eifer.“[575]

Hier spiegelt sich der gängige Topos der deutsch-französischen Erbfeindschaft wider. Im Laufe des 19. Jahrhunderts hatte er sich immer weiter zugespitzt und ist im Ersten Weltkrieg schließlich zu einer ethnischen Frage geworden. Negative Charaktereigenschaften waren demnach Aspekt rassischer Zugehörigkeit.[576]

Andere Autoren, die sich des Themas annahmen, fokussierten weniger stark die mögliche Etablierung eines Feindbildes durch ihr Werk. So ging es meistenteils um das Thema der Freiheit, der Macht und der Einigkeit. Stephan Christoph Stausebachs (1757-1825) *Hermanns Schlacht. Ein Gemälde der Tapferkeit und des Gemeinsinns der Chatten im ersten Jahrhundert. Zum Besten für Hessens verwundete Krieger*[577] zählt dazu. Der Titel deutet nicht nur an, dass Literatur in der Lage ist, (Vorstellungs-)bilder zu zeichnen, sondern auch, dass es hier um das Motiv ‚Einigkeit‘ geht. Vergangener Gemeinsinn soll im schwierigen Jahr 1814 der Mobilmachung dienen, was mitunter recht bemüht wirkt, wie eine zeitgenössische Rezension vermerkt: „Da indessen der Stoff gar zu einfach ist, so musste freilich die Erzählung hier und da zu sehr ins Breite gezogen werden.“[578]

Trotz der Gemeinsamkeiten zwischen Kleist und König in der grundsätzlichen Anlage der Dramen – beide umfassen zudem fünf Akte – , finden sich auch eklatante Unterschiede. Neben den recht eindimensional angelegten Figuren in Königs Drehbuch zählt dazu beispielsweise die Masse an Figuren. König überschätzt hier die Möglichkeiten des Films, indem fast in jeder Szene eine neue Person eingeführt wird. Der Zuschauer wird überfordert, was auch für die zahllosen fremd klingenden Namen gilt, und die einzelne

575 ZT 4, ähnlich deutlich auch: ZT 24, 39, 46, 62, 84, 104, 129, 137.
576 Kolbe 2007, 257.
577 Stausebach 1814.
578 Allgemeine Literaturzeitung 1815, 456.

Figur wird im Lauf des Films nicht entwickelt. Sie tritt von Beginn an mit allen ihren Eigenschaften in Erscheinung, die der Zuschauer nicht nach und nach kennen lernen darf. Aussagekräftiges Beispiel dafür sind vor allem die Zwischentitel 3 bis 33 des ersten Aktes, in denen neun Namen und acht handelnde Personen eingeführt werden (siehe Abschnitt 7.2.1.). Zur Entwicklung der Personen ist extra anzumerken, dass Armins Freilassung völlig unvermittelt kommt und er bereits im anschließenden Bild vom Krieg gegen Rom spricht (ZT 32). Dieser Eindruck wird durch den phantasielosen Einsatz der Kamera unterstrichen. Wichtige Personen werden beispielsweise nicht durch Kamerafahrten hervorgehoben, sondern alle Handelnden werden in der Totale, der Halbnahen oder in Großaufnahme ohne jegliche Abwechslung gezeigt.

Außer bei den zentralen Figuren wie Armin, Varus und Tusnelda, ist nicht von vornherein klar, wer pro- oder antirömisch ist. Der Zuschauer kann dementsprechend keine oder nur schwer Sympathien für die Protagonisten entwickeln. Es ist anzunehmen, dass der Drehbuchautor bei seinen Zuschauern intime Kenntnisse der historischen Ereignisse vorausgesetzt hat. Die Historikerin Wiebke Kolbe hat jüngst in ihrer Filmbesprechung zur *Hermannsschlacht* versucht, durch eine Grafik (s. Abb. 37) ein wenig Licht in die verworrenen Zusammenhänge zu bringen.[579] Die zeigt, dass der Drehbuchautor König zu viel Kenntnisse beim Zuschauer voraussetzte (über den Zusammenhang mit diesem Thema und der eher negativen öffentlichen Resonanz auf den Film s. Abschnitt 8.3.4.)

Zuletzt möchte ich auf eine weitere Auffälligkeit hinweisen: Die Bezeichnung des Protagonisten als Armin.

„Hermann, der Sohn des Cheruskerfürsten Segimer, ist als Geisel unter dem Namen „Armin“ in römischen Diensten“ lautet der fünfte Zwischentitel des Films. Durch diese Namenswahl kennzeichnet der Drehbuchautor Hermann ganz deutlich als Gefangenen der Römer, dem es nicht einmal erlaubt ist, seinen eigenen Namen zu tragen.

579 Kolbe 2007, 255.

Dieser Rückschluss ist in mehrfacher Hinsicht interessant. Zunächst einmal ist ja ‚Arminius', die durch Strabon und andere antike Autoren überlieferte Namensgebung. Eine germanische i. e. indigene Bezeichnung ist keineswegs bekannt, sondern Hermann ist eine Benennung, die im Umfeld Martin Luthers erstmals um 1530 auftauchte. Es soll sich um eine Ableitung von *dux belli,* also ‚Heer-mann' handeln.

Vielmehr diskutieren Fachwissenschaftler noch darüber, ob Armin als *cognomen* gelten kann (also etwa „der Armenische"), als *nomen gentile* (des römischen Geschlechtes der Arminier), oder, ob *Arminius* ein lateinischer Name oder ein germanischer Name in latinisierter Form gewesen ist.[580]

König dreht die Tatsachen sicher intentionell um, indem er den Eindruck vermittelt, dass Arminius eigentlich eine Rückübersetzung von Hermann ins Lateinische sei, was nicht belegt ist. Der Leidensdruck, unter dem der ‚Cheruskerfürst' steht, wird durch diese Benennung unterstrichen. Ergänzend zur dargestellten Handlung ist es hier auch die Namensgebung, die den späteren Aufstand gegen die Römer legitimiert und den Gegensatz zwischen Römern und Germanen zusätzlich betont. Konsequenterweise findet sich der Name Armin in allen Zwischentiteln des Films, selbst von den Germanen wird er so genannt.[581] Im Gegensatz dazu steht die Bezeichnung des Films als *Hermannsschlacht*, die ja die Blickrichtung auf das Geschehen und die beabsichtigte Anteilnahme/Parteinahme mit den Germanen durch das Publikum vorwegnimmt. Dies gilt übrigens ganz konsequent für alle literarischen Bearbeitungen des Sujets ab dem 19. Jahrhundert.[582]

Alle Werke spiegeln anscheinend den bereits geschilderten Wandel von germanischer zu deutscher Ereignisgeschichte wider. Ohne hier genauer jede einzelne literarische Adaption zu betrachten, geben die Titel der Stücke und andere Verarbeitungen Aufschluss darüber.

580 Jahn 2001, 79.

581 Vgl. Zwischentitel 5, 10, 29, 36, 52, 58, 73, 85, 89, 94, 101, 114, 115, 121, 128, 131, 141, 143, 150, 155.

582 Vorher taucht häufiger auch die Bezeichnung Arminius auf. Der neue Name geht damit klar einher mit der neuen Bedeutung, die dieses Ereignis in der öffentlichen Wahrnehmung ab diesem Zeitpunkt einnahm.

In keinem Fall ist im 19. Jahrhundert von Varusschlacht oder Arminius die Rede, stattdessen ausschließlich von Hermann bzw. Hermannsschlachten. Thema und Schlacht wurden bereits im nationalen Sinn vereinnahmt, akzeptiert und entsprechend rezipiert. Arminius war zu Hermann geworden. Die Betonung der ‚Blickrichtung' wird durch die Bezeichnung Hermannsschlacht noch forciert. Die Autoren blickten auf ein deutsches Ereignis, was durch einen Titel wie etwa *Varusschlacht* nicht so deutlich zum Ausdruck kommen würde. Die Selbstverständlichkeit der Begriffswahl kann auch als Indiz für die Verselbstständigung, die der Mythos um dieses Sujet zu dieser Zeit erreicht hatte, verstanden werden. Soweit mir bekannt, stellte keiner der Autoren die Bezeichnung überhaupt in Frage. Interessant wäre in diesem Zusammenhang sicher die vergleichende Untersuchung eines amerikanischen Films aus dem Jahr 1918, der leider verschollen ist, aber schon im Titel seinen Standpunkt zum Thema andeutet: *The Mysterious Varus.*

Wie es nun im Letzten dazu kam, dass sich Leo König für die verkürzte Bezeichnung Armin statt Arminius entschied, ist nicht mehr zu klären. Möglicherweise handelte es sich um einen regional geläufigen Vornamen, den Leo König deshalb wählte, um die Distanz zwischen Zuschauer und seiner Hauptfigur zu verringern.

7.3.2. Kulissen

Als Verantwortlichen für die Bauten weist das Programmheft des Films Dr. Hans Jaquemar aus.[583] Er ließ eine Siedlung auf dem Bärenstein in der Nähe von Detmold aufbauen. Weitere Aufnahmen wurden in der Saalburg bei Homburg gemacht.[584] Laut Uta Halle sollen auch die Externsteine bei Horn als Kulisse gedient haben.[585] Leider ist über Jaquemar nichts in Erfahrung zu bringen, so auch

583 Siehe Abbildung des Programmhefts im Anhang.
584 Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 25.02.1924.
585 Anhand der Filmszenen ist das nicht nachvollziehbar. Auch der von ihr zitierte Müller 1996 äußert sich nicht explizit zu diesem Drehort. Dennoch ist es nicht ausgeschlossen, dass die auch ideologisch aufgeladenen Externsteine als Kulisse fungierten: Zum Film Halle 2002a, 236, zu den Externsteinen und vor allem ihrer bedeutenden öffentlichen Wahrnehmung ausführlich: dies. 2002b. Interessant ist übrigens auch der Versuch, an den Externsteinen den Ort der Varusschlacht auszumachen, wie es der Kaufmann Gustav Schierenberg um 1881 versucht hat: dies. 2002a, 236.

nicht, auf welche Vorlagen er im Rahmen seiner Studioausbauten zurückgriff und ob er beispielsweise Rat von Fachleuten einholte.[586] Es kann jedoch versucht werden, seinen Inspirationen durch Vergleiche auf die Spur zu kommen.

Die erste Szene des ersten Aktes zeigt ein ‚römisches' Ambiente. Der reich ausgestattete Innenraum ist nicht nur von vielen Personen bevölkert, sondern auch mit allerlei Kleinigkeiten dekoriert. Es fehlen weder die damals schon als typisch empfundenen Klinen der Römer noch zahlreiche Gefäße. Wie in Kapitel 5 geschildert, hat der Monumentalfilm in den 20er Jahren bereits eine bewegte Geschichte hinter sich und ist in der Vorstellungswelt einer breiten Öffentlichkeit bereits abrufbar. Der hier präsentierte Stilmix aus ägyptisierenden, romanisierenden und griechischen Elementen ist in Verfilmungen wie *Helena* (D 1924) in ganz ähnlicher Form zu finden. Eine zeitgenössische Rezension zu *Die Nibelungen* (vgl. ähnlihc Abschnitt 7.3.4.) macht deutlich, dass derartige Darstellungen durchaus in der Öffentlichkeit wahrgenommen wurden:

> „Lang ging nicht wild darauf los, den Stoff in der Art der üblichen historischen Film-Kolossalgemälde zu illustrieren – sondern er hatte eine Vision der Umformung; er fand einen einheitlichen Stil, einen stilisierten Stil für das Ganze, einen Monumentalstil, der durchaus verschieden war von dem Stil der Filme, die sich Monumentalfilme nennen. (…) …, da sieht man bewegte Massen, die ganz anders als in früheren historischen Filmen in Gelöstheit zusammengetrieben und auseinandergejagt, ineinander verkrampft oder über die Ebene gehetzt werden. (…) Langs Verdienst bleibt es, daß er für den Vergangenheitsfilm einen Stil gesucht und gefunden hat, der sich von dem bisherigen Stil des historischen Films entfernt. Dieser Versuch bedeutet zugleich die Vollendung seiner Bemühung, nicht nur, weil er das Höchste erreicht hat, was auf diesem Wege zu erzielen ist, sondern vielmehr, weil er zeigt, daß auch bei größtem Energieaufwand und leidenschaftlichstem Kunstgefühl diese Gattung – auch in diesem Stil – nicht mehr steigerungsfähig ist."[587]

Es ist also anzunehmen, dass derartige Monumentalfilme auch dem Filmemacher König und seinem Ausstatter bekannt waren.

Die Germanen im Film werden vor dreierlei Kulissen gezeigt:

– in der freien Natur bzw. im Wald

586 Leider ist im Bundesfilmarchiv auch keine Zensurkarte zum Film erhalten, die meistens mehr Informationen über die Mitwirkenden enthalten.

587 Pinthus 1924, 604 + 605.

– im einfachen Holzhaus

– in und vor der Burg.

Natur und Wald[588] werden in ihrer Ursprünglichkeit bis heute mit den Germanen und ihren Festen verbunden. Der Topos der Wildheit und Ursprünglichkeit tauchte schon bei Tacitus auf.[589] In der vorliegenden Produktion werden diese Kulissen ganz geschickt im Kontrast zur reich ausgestatteten römischen Behausung geschnitten und montiert (vgl. Akt 1). Dies verstärkt den Gegensatz zwischen römisch und dekadent einerseits sowie germanisch und einfach andererseits ganz enorm.

Der Wald als Kulisse wird in zweierlei Situationen präsentiert. Einmal in Verbindung mit der finalen Schlacht, auf die ja der ganze Film hin konzipiert ist. Verstärkt durch den Lichtkontrast hell / dunkel ist der Wald nicht zuletzt auch Sinnbild für die Freiheit, die die Erlösung von der „Geißel Rom“ bedeuten würde. Bis heute wird im Zusammenhang mit den Germanen oder auch mit dem Hermannthema der Wald mit Vorliebe als Kulisse gewählt. Aus meiner Sicht ist dieser stereotype Hintergrund nicht nur Verweis auf die antiken Quellen, die den Wald erwähnen, sondern dienen auch der Verstärkung des Gegenentwurfs der naturliebenden Germanen zu den zivilisierten Römern. Gerade in der antiken Literatur ist ein ähnlicher Mechanismus ablesbar, der letztlich der „Einbürgerung des Fremden“ durch die „Fremdsetzung des Anderen“ dient.[590]

Zum anderen ist der Wald/Natur im Film auch der Ort des Thing, der hier als Ort gemeinsamer Entscheidungsfindung dient. Im Hintergrund bilden große Felsen die Kulisse und die Sitzgelegenheit für die beteiligten Personen. Während des Thing tragen alle Schauspieler Helme, jeweils zwei Flügel- und zwei Hörnerhelme (hierzu mehr 8.4.).

588 Zum Konzept von Wald und Germanentum vgl. v. See 1987, 347. Zur Verbindung von Wald und Ursprünglichkeit im Motiv des Wilden Mannes: vgl. Zapperi 2004, 26-27.

589 Zum Topos Wildheit bei Tacitus v. Essen 1998, 24.

590 v. Essen 1998, 11.

Eine weitere wichtige Szene, in der die Kulisse Wald von Bedeutung ist, ist die religiöse Szene am Ende des ersten Aktes. Hier steht eine Priesterfigur in der Mitte des Bildes, umringt von zahlreichen Zuhörern, und bittet Wotan um Hilfe beim Kampf gegen Rom. Der gezeigte Druide erscheint in weißem Gewand[591], allerdings mit schwarzem Fellumhang. Die Kadrage zeigt am Rand eine Eiche und zentral platziert einen Felsen, der als Altar genutzt wird. Die langlebige Vorstellung von Megalithen, die als Altäre genutzt wurden, geht auf Ole Worm zurück, zeugt also von direkter wie langlebiger Wirkung, die eine archäologische Publikation hatte:

> „Die Form der Altäre ist bei uns verschiedenartig. Zum größten Teile bestehen sie aus einem Hügel, der aus Erde aufgestaut ist. In seiner Mitte erheben sich drei gewaltige Steine, darüber ein vierter. Mächtig, groß und unbehauen stützen sie den oberen Stein, damit das Aussehen des Altars wie von drei Trägern gehalten erscheinen soll. Unter diesem mächtigen Bau wird eine Höhlung sichtbar. Sie ist ziemlich wüst und ungeordnet mit Erde und Steinen angefüllt. Da lagert das, was sicherlich durch das Aufnehmen des Blutes der Opfer angehäuft worden ist. ..“[592]

Die zitierte Vorstellung findet sich als visuelles Konzept beispielsweise in den Bildern Caspar David Friedrichs (1774-1840) aber auch seines Bewunderers Ludwig Phillip Strack (s. Abb. 38) wieder. Ebenfalls inspirierend könnten die Gemälde von Hermann Prell (1854-1922) gewirkt haben. Das Wandgemälde, das für das Hildesheimer Rathaus erstellt wurde, trug den Titel *Hermann der Cherusker übergibt den erbeuteten römischen Silberschatz der Priesterschaft am Galgenberge*[593] (vgl. Abb. 39).

Nicht zuletzt sei hier auf das bereits beschriebene Denkmal von Bandels hingewiesen, das die Haltung darstellt, die Armin am Ende der Thingszene einnimmt.

Die aufgebaute Siedlung, von der eingangs die Rede war, besteht aus Rechteckhäusern mit Reetdach. Diese entsprechen wohl eher den einfachen Bauernhäusern, wie sie in der Gegend des Teutoburger Waldes noch 50 Jahre zuvor gängig waren, als dass sie auf tatsächliche Befunde zurückgehen. Die Siedlungsarchäologie

591 Zum Konzept des Druiden vgl. Rahemipour 2003, 194, FN 12 mit weiterer Literatur.
592 So Worm in seinem Buch von 1643 (zit. nach Kühn 1976, 21).
593 Vgl. Internetportal Westfälische Geschichte. Das Gemälde ist wohl mit dem Rathaus am 22.03.1945 zerstört worden.

der Region hatte in den 20er Jahren für eine mögliche Rekonstruktion von Häusern noch nicht die entsprechenden Befunde vorzuweisen, so dass die Vorstellungen in erster Linie in den Bereich der Phantasie zu verweisen sind. Die Bedingungen zur Erhaltung von Holzkonstruktionen sind in dieser Gegend alles andere als optimal, und die archäologischen Untersuchungsmethoden waren noch nicht weit genug entwickelt, um valide Ergebnisse zu liefern (vgl. Kap. 1 zu Entwicklung von Methoden in der Prähistorischen Archäologie). Ob Jaquemar die Weltausstellung von 1867 in Paris mit ihren Hausrekonstruktionen bekannt war, ist nicht überliefert.

Die Aufnahmen in den rekonstruierten Häusern sowie im Wald und der Natur fanden alle in der Nähe Detmolds, also dem damals vermuteten Ort der Varusschlacht statt.

Mit der Saalburg bei Homburg wurde eine Burgkulisse gewählt, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts sehr bekannt war und den perfekten Hintergrund bildete. Das römische Kastell ist mit seiner Lage direkt am Limes ein besonders geeigneter Ort für die Darstellung germanischen und römischen Kulturkontaktes. Dass die Saalburg auch überregional bekannt war, ist in ihrer Grabungsgeschichte begründet. Mitte des 19. Jahrhunderts wurden an der Saalburg nach Jahrhunderte langem Verfall die ersten Ausgrabungen unternommen. Verstärkte Beachtung fanden die Ergebnisse hier im Zusammenhang mit den Untersuchungen des Limes gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Bekanntester Ausgräber der Saalburg war Louis Jacobi, der die Grabungen seit 1894 leitete. Aus archäologischer Sicht ist dieser Ort vor allem deshalb von Bedeutung, weil hier erstmals wirklich umfassende Forschungen an einem Kastell vorgenommen wurden. Der Öffentlichkeit wurde die Saalburg vor allem durch das Interesse von Kaiser Wilhelm II. bekannt, der dort auch sonntägliche Freizeitgrabungen durchführte und schließlich den Wiederaufbau des Kastells durch Jacobi von 1897 bis 1907 veranlasste. Damit schuf er eines der ersten Freilichtmuseen auf deutschem Boden.[594]

594 Der Ausgräber selbst über die Saalburg: Jacobi 1910.

7.3.3. Ausstattung/Kostüme

Wie bereits an Kulissenwahl und Drehbuch deutlich geworden ist, zielt der Film in Gänze auf die Herausarbeitung des Gegensatzes von Freund und Feind ab, was auch die Wahl der Ausstattung und Kostüme nur verstärkt. Für die Kostüme war J. Biecker aus Münster zuständig, über den leider fast gar nichts bekannt ist.

Die gleich zu Beginn gezeigten Römer entsprechen dem Kanon der damals hinreichend bekannten Motive, die Roland Barthes ermunterten, die Ausstattung der Monumentalstreifen bissig zu kommentieren:

> „Im Julius Caesar von Mankiewicz tragen alle Personen auf den Stirnen Haarfransen. Bei manchen sind sie gewellt, bei anderen glatt, bei wieder anderen aufgekräuselt und bei anderen geölt, bei allen jedoch sind sie sorgfältig zurechtgemacht, und Glatzköpfe sind nicht zugelassen worden, obwohl doch die römische Geschichte auch davon eine große Zahl geliefert hat. Wer wenig Haar hat, ist nicht billig davongekommen, denn der Friseur, Haupthandwerker des Films, hat es verstanden, aus dem spärlichen Haarwuchs immer noch eine letzte Strähne zu bilden, die bis zum Rand der Stirne reicht, eine jener römischen Stirnen, deren geringe Größe zu allen Zeiten eine spezifische Mischung von Rechtlichkeit, Tugend und Eroberertum angezeigt hat.
> Was ist mit diesen eigensinnigen Haarfransen verbunden? Ganz einfach die Zurschaustellung des Römertums. Man kann darum hier das unverdeckte Funktionieren der Hauptantriebsfeder des Schauspiels, des Zeichens, beobachten. Die Stirnfransen verbreiten Evidenz, niemand kann bestreiten, daß er sich im alten Rom befindet. Und diese Gewißheit wir aufrechterhalten: Die Schauspieler sprechen, handeln, quälen sich und diskutieren universale Fragen, ohne, dank dieser kleine über die Stirn gebreiteten Fahne, etwas von ihrer historischen Wahrscheinlichkeit zu verlieren; ihre Allgemeinheit kann sich sogar in aller Ruhe ausbreiten, kann den Ozean überqueren, durch Jahrhunderte wandern und bis zu den Yankeeschädeln der Statisten von Hollywood dringen, es macht nichts, denn jedermann darf beruhigt sein und sich in der gelassenen Gewißheit einer Welt ohne Duplizität ergehen, in der die Römer durch ein höchst lesbares Zeichen, die Haar auf der Stirn, römisch sind.“[595]

Insgesamt fällt auf, dass die Römer im Film weit aufwendiger gekleidet sind als die Germanen. Sie tragen reichen Schmuck, die unvermeidliche Sandale und würden auch in aktuellen Verfilmungen kaum aus dem Rahmen fallen, um hier die Langlebigkeit bestimmter Motive der Antikfilme einmal zu betonen.[596] Ein Punkt fällt jedoch besonders ins Gewicht, der erstmals von Roland Barthes, seitdem aber noch nicht ausreichend

595 Barthes 1964.
596 Zur Literatur und den Motiven des Antikfilms zuletzt Wieber 2007.

unterstrichen wurde: Ähnlich wie bei den Pfahlbaufilmen wird auch hier der Kontrast zwischen dem Ursprünglichen und damit Guten – dem *soft primitivism* nach Lovejoy und Boas[597] – in erster Linie durch die Haartracht verstärkt. Zunächst zu den Römern: Alle männlichen Römer sind bartlos und tragen das Haar kurz „mit Stirnlocke“[598]. Römerinnen tragen ihr langes Haar hochfrisiert.

Im Gegensatz dazu stehen die Germaninnen mit offenem langen Haar (übrigens meist blond, wie schon von Tacitus beschrieben, s.o.), die Germanen mit schulterlangen Haaren und kurzem Vollbart und schließlich die alten germanischen Männer, zum Beispiel sehr ausgeprägt bei Segestes in der Eingangsszene, als Stereotyp des weisen, alten Mannes/des Ratgebers mit langem weißen Haar und ebenso langem weißem Bart.[599] Offensichtlich wird in letztem Motiv, das zum Zeichen für den weisen Berater wird – und in vielen Filmkontexten wiederverwendet wird – das Attribut weiß mit weise

597 Lovejoy/Boas 1973, 1-10. Mit *soft primitivism* wird der Versuch der europäischen Völkerbeschreibungen bezeichnet, den Fremden in erster Linie als exotisch-edlen Wilden darstellen zu wollen. Im 17. Jahrhundert setzten mit der Aufklärung Ideen vom ‚natürlichen Menschen‘ ein, in dieser Zeit entstand auch die Idee des ‚edlen Wilden‘. Der Gegenbegriff des *hard primitivism* steht dagegen für das Bild des rohen Barbaren.

598 Zur Bemerkung von Roland Barthes zu diesem Zeichen siehe unten. Schon 1879 sah sich Friedrich Theodor Vischer durch die übertriebene Rezeption der Antike in Form der „pompejianischen“ Stirnlocke in seinem ästhetischen Empfinden gestört: „So nun wird einmal ein liebes Kind gedacht haben: mir fällt was Neues ein, darauf ist noch keine gekommen, ich lasse mir eine Zeile von Locken auf die Stirne hereinfallen. Vielleicht hatte sie antike Büsten, Statuen, pompejianische Gemälde gesehen und wußte, daß die Frauen des Alterthums es gerne so hielten; sie vergaß nur, daß man damals keine Damenhüte trug und daß, was zu freiem Haupte paßt, nicht auch mit diesem Deckel sich vereinigen läßt“ (Vischer 1879, 15f.; zit. nach Zintzen 1998, 94).

599 Das Motiv des Bartes geht wahrscheinlich, wie die meisten Germanenstereotype, auf eine historische Beschreibung zurück. Ebenso wie bei allen ursprünglichen Motiven wird nicht zwischen den archäologischen Hinterlassenschaften einzelner Gruppen unterschieden, sondern allgemein der ‚Vergangenheit‘ als Attribut hinzugefügt. Der Bart wird jedenfalls ursprünglich mit den Langobarden in Zusammenhang gebracht: Kaufmann 1994, 50.
Zur Verknüpfung vom ‚germanischen Typus‘ mit nordeuropäischen Ursprung und den damit verbundenen visuellen Merkmalen einer blonden Rasse: siehe bei Wiwjorra 2002, 89-91. Hier entsprechen die Germanendarstellungen nicht diesem Typus, da hier der Rückgriff auf die Darstellung des Fremden in Kombination mit dem Topos ‚Wilder‘ im Vordergrund steht.

gleichgesetzt.[600] In ähnlicher Weise kann die Darstellung des ‚Priesters' in Akt 1 gesehen werden. Dieser tritt ebenfalls weiß gekleidet, allerdings mit schwarzem Fellumhang, vor die Menge und beschließt die Einigkeit der Germanen und des Kampfes. Der weise Berater, der in der Person eines Priesters oder des alten weisen Mannes in Erscheinung tritt, steht in der Tradition der Gemälde und Postkartendarstellungen des 19. Jahrhunderts und wird hier nur leicht abgewandelt.[601] Er wird in der Beraterfunktion oder bei religiösen Handlungen beliebig eingesetzt und kann Teil prähistorisch-germanischer, prähistorisch-keltischer und später sogar – als Artus Berater Merlin – mittelalterlicher Lebenswelten sein. Dieser *Stellvertreter* ist somit beliebig einsetzbar, wobei seine typischen Attribute nur geringfügig variieren.[602] Die Assoziationen sind durchweg positiv, der weise allwissende Berater, der in schwierigen Situationen richtungsweisend auftritt, ist typisch für die Wahrnehmung des *Druiden* ab dem 19. Jahrhundert. Die Gestalt des Druiden wurde davor, ausgestattet mit den gleichen Attributen (vgl. Abb. 40), ausgesprochen negativ rezipiert.[603]

Die Kleidung der Römer wurde bereits angesprochen. Die der Germanen unterscheidet sich hiervon deutlich, zunächst einmal dadurch, dass sie barfuß sind bzw. selten eine Art Fellschuh tragen. Arminius beispielsweise ist gleich zu Beginn des Films in der ersten Szene als Ausländer identifizierbar. Statt gewebten Stoffes trägt er – zwar zugeschnittene – Fellkleidung. Felle sind nicht erst hier zum Zeichen für Prähistorie geworden (vgl. auch Abschnitt 8.4.2. und 8.5.3.). Schon in den bereits erwähnten Bildern Clüvers sind Germanen mit Fellen bekleidet und folgen damit der Beschreibung Tacitus' in der *Germania*.[604] Daraus entwickelte sich spätestens seit den napoleonischen Kriegen ein allseits akzeptiertes Germanenbild des mit einem Bärenfell bekleideten rohen Germanen, das aus

600 Vergleiche beispielsweise die französische Zeichentrickserie *Es war einmal...der Mensch* (F ab 1978), in der ein ‚Druide' als allwissender Berater durch die Zeit führt: Rahemipour 2003 und 2007.
601 Rahemipour 2003.
602 Ebd.
603 Vgl. hierzu Kaufmann 1994, 62.
604 Germania 2, 3 mit Bezug auf Strab. Geogr. 7,1 A (zit. nach Kloft 1995, 202, FN 19).

Sicht der Franzosen als ‚barbarisch' eingeordnet wurde und von Seiten der Deutschen positiv verwendet wurde.[605] Die erwähnten Fellschuhe finden sich erstmals in Clüvers *Germania Antiqua* von 1616.[606]

Die Stammesfürsten des Films tragen zum Teil auch Panzerhemden mit buckelartigen Metallverzierungen. Insgesamt sind sie reich geschmückt, etwa mit Ketten aus Tierzähnen.

Auch die Texte, vgl. hier noch einmal Tacitus Beschreibungen, weisen auf die Ursprünglichkeit als Charaktereigenschaft der Germanen hin, die ihren Ausdruck auch in der Kleidung findet. Die Frauen haben dagegen gewebte Kleidung an. In der Öffentlichkeit jedenfalls hatte sich ein solches Germanenbild bereits etabliert. Ein Blick auf die überlieferten Photographien, wie sie beispielsweise anläßlich der Jahresfeiern am Hermannsdenkmal entstanden, zeigen deutlich, was sich die Bevölkerung unter germanischer Kleidung vorstellte.[607] (vgl. Abb. 41).

In Ergänzung zu den Kostümen, sind den Darstellern auch Schmuckstücke mitgegeben worden. Ich stimme Wiebke Kolbe hier nicht zu, dass der Kopfschmuck von Tusnelda den Eindruck eines Helms erweckt, sondern es ist vielmehr davon auszugehen, dass der Kostümbildner des Filmes sich mit archäologischen Artefakten auseinandergesetzt hat und hier möglicherweise eine Brillenfibel als Modell vor Augen hatte.[608] Die Trageweise der Fibel wäre natürlich nicht auf dem Kopf, wie hier präsentiert, wahrscheinlich handelt es sich um ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack oder um die schlichte Unkenntnis der Trageweise.

Die Häuser sind mit prähistorischen Fundstücken ausgestattet. Alle Objekte waren zu der Zeit bekannt, wenn mitunter auch

605 Kolbe 2007, 257.

606 Die Illustrationen stammen von Simon de Vries. Abbildung bei Kaufmann 1994, 57.

607 Dass sich dieses Bild keinesfalls geändert hat, allenfalls seine in den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts damit verbundene positive Konnotation des eigenen Vorfahren, zeigt Ridley Scott in *Gladiator*. Die Kostüme der Schlachtszene zu Beginn blicken auf eine lange Geschichte. Lediglich die ehemals positive Konnotation hat sich ins Gegenteil gewandelt, während die visuellen Zeichen und damit *Stellvertreter* von erstaunlicher Kontinuität sind.

608 Kolbe 2007, 258.

bronzezeitliche Objekte darunter zu finden sind. So sind zwar die Schwerter, die in der Szene von Arminius Heimkehr gezeigt werden, einem bronzezeitlichen Schwerttyp nachempfunden, passen also zeitlich nicht, aber sie deuten darauf hin, dass bei der Ausstattung möglicherweise auf fachlichen Rat zurückgegriffen wurde.

Besondere Beachtung hat in diesem Zusammenhang ein Ausstattungsmerkmal, das verschiedene Protagonisten des Filmes in unterschiedlichen Zusammenhängen tragen. Zunächst sei die Szene erwähnt, in der Segimund, der Sohn von Segestes, auf Segimer trifft. Er reitet mit einem Hörnerhelm ausgestattet auf einem Pferd auf diesen zu. Ebenfalls einen Hörnerhelm träg Marobod als Fürst der Markomannen. Arminius Kopf ist dagegen mit einem Flügelhelm geschmückt.

Daniel Caspar Lohenstein publiziert im Jahr 1689 den ersten Teil seines Romans *Arminius und Thusnelda*.[609] Die Publikation ist mit Illustrationen von Johann Jacob von Sandrart versehen, die Römer und Germanen in phantastischen Kostümen zeigen. Die Germanen werden auf diesen Illustrationen mehrfach durch einen Flügelhelm gekennzeichnet. Die Darstellung eines germanischen Anführers im Jahr 1616 von Simon de Vries (vgl. Abb. 42), die dieser zu P. Clüvers *Germania Antiqua* anfertigte, wurde erstmals mit diesem Attribut versehen. Auch wenn diesem Kennzeichen jede wissenschaftliche Grundlage fehlt, wurde es ab dem 17. Jahrhundert in den festen Kanon der Germanendarstellungen aufgenommen. Ältere Darstellungen von Flügelhelmen sind im antiken und antikisierendem Kontext für Göttinnen und Götter bekannt, insbesondere Hermes und Roma wurden mit Flügelhelm ausgestattet. Durch vielfache Rezeption fand dieses Stereotyp schnell Eingang in die Alltagskultur, so auch in Meyers Konversationslexikon von 1885-1892, s.v. Flügelhelm: „Flügelhelm, ein an den Seiten mit Adlerflügeln versehener Helm, der vorzugsweise bei den alten germanischen Völkerschaften und den Galliern im Gebrauch war.“

609 Zu Lohenstein: Borgstedt 1992.

Der Flügelhelm diente nicht nur den Germanen als Attribut, sondern auch den Galliern. Das Vercingetorix Standbild von Frédéric Bartholdi aus dem Jahr 1905 zeigt seinen Helden ebenfalls mit Flügelhelm geschmückt, seit etwa 1925 verwendet die französische Zigarettenfirma Gauloises den Helm als Schmuck für ihre Verpackungen, und seit 1959 trägt ihn der kleine Gallier Asterix. Dieses Symbol für Stärke und Macht wird so nicht nur für die deutsche Nation instrumentalisiert, sondern auch im internationalen Kontext. Hier ist es allerdings der Held, der trotz seiner Niederlage im deutsch-französischen Krieg seine Würde bewahrt und hoch erhobenen Hauptes seinen Verlust akzeptiert. Erst in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich die Bedeutung des Mythos Hermann in eine ähnliche Richtung verschoben (vgl. Abschnitt 7.4.). Und es soll an dieser Stelle nicht vergessen werden, dass auch das Hermannsdenkmal über einen vergleichbaren Flügelhelm verfügt.

Der Hörnerhelm, wie er in der *Hermannsschlacht*, auftaucht, ist eine Variante dieses Motivs, die nicht bei de Vries, sondern seinem ‚Nachahmer' Sandrart bereits der Ausstattung des Gegenspielers diente (s. Abb. 43). Welcher Ausgangspunkt dieser Variante zugrunde liegt, ist nicht eindeutig zu klären. Vielleicht beeinflusste die Bemerkung des Diodorus Siculus nachfolgende Generationen:

> „Auf ihre Köpfe setzten sie bronzene Helme mit großen Knauf oder großen Tieren darauf, die die Träger der Helme größer erscheinen ließen; so sind in manchen Fällen Hörner daran festgemacht, in anderen Fällen Köpfe von Vögeln und Vierfüßlern."[610]

In *Die Hermannsschlacht* wird der Hörnerhelm nicht eingesetzt, um die Zugehörigkeit der einzelnen Protagonisten zu unterstreichen. In der bereits erwähnten Thingszene sind alle Germanen und tragen sowohl Hörner- als auch Flügelhelm. Typisch geworden ist der Hörnerhelm vor allem für die Darstellungen der Wikinger.

Dass dahinter aber lediglich, wie Wiebke Kolbe vermutet, ein „phallischer Verweis auf eine starke germanisch-deutsche Manneskraft" steckt, ist aus meiner Sicht nicht überzeugend und

610 Zit. nach Diodorus, Griechische Weltgeschichte (Bibliothek der griechischen Literatur), Buch 1-10, Teil 2 (Buch 4-10), übersetzt von O. Veh, eingeleitet und kommentiert v. Th. Nothers (Stuttgart 1993), 30, 2.

greift zu kurz.[611] Das Motiv bzw. Attribut war, wie die genannten Beispiele belegen, keineswegs ein deutsches Motiv und wurde und wird nicht nur in diesem Rahmen eingesetzt.

Die größte Popularisierung erhielt dieses Motiv wahrscheinlich durch die Aufführung von Wagners Oper und Kleists Drama (im übrigen bis heute: vgl. Abb. 44).[612]

Lebensbilder/Szenen

Es verwundert nicht, dass die Figur ‚Hermann' auch in den visuellen Medien ihren Niederschlag fand. Namhafte Künstler wie Caspar David Friedrich (1774-1840) und Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) zogen beispielsweise direkte Parallelen zwischen der Varusschlacht und der Völkerschlacht bei Leipzig 1814. Das Gemälde *Hermannsgrab* (s. Abb. 45) aus dem Jahr 1812 oder 1813, das heute in der Hamburger Kunsthalle ausgestellt ist, malte Friedrich unter dem Eindruck des Kleistschen Dramas.[613] Das Bild wurde erstmals bei der ‚Patriotischen Kunstausstellung' 1814 gezeigt, die anlässlich der Befreiung Dresdens von der napoleonischen Besatzung veranstaltet wurde, und wurde somit in einem nationalen Kontext präsentiert. In der Nachfolge entstanden weitere Gemälde, in denen der Künstler versuchte, politische Anspielungen durch die symbolische Darstellung von Natur zu machen.

Der so genannte Krefelder Zyklus von Johann Peter Theodor Janssen, dem Älteren (1844-1908) umfasst mehrere Gemälde zum Thema der Hermannsschlacht (s. Abb. 46), die zwischen 1870 und 1873 entstanden. Es war eine Auftragsarbeit für das Krefelder Rathaus und spiegelt die ‚wilhelminische' Arminiusrezeption. Dazu vermerkte er selbst:

> „So widersinnig mir dieses Motiv auch schien, arbeitete ich mich in die Sache ein und entwarf einen Cyclus, der der Aufgabe der Kunst gemäß auch bildend auf die Menschen wirken sollte, indem ich die Folgen der Einigkeit und Uneinigkeit und Vaterlandslosigkeit zur Anschauung brachte."[614]

611 Kolbe 2007, 257.
612 Vgl. zum Thema Krause 2002, 46.
613 Vgl. Flacke 1998, 103.
614 Zit. nach Losemann 1994, 34.

Bis 1873 hatte er insgesamt neun großformatige Gemälde zum Thema hergestellt. Es ist nicht bekannt, ob Leo König die in Krefeld gezeigten Bilder kannte. Arminius ist auch hier mit einem Flügelhelm ausgestattet.

Das Medium der Malerei bot die dramatische Verdichtung der Geschehnisse um die Schlacht herum an, was sich beispielsweise auch in Schulwandgemälden niederschlug. Vergleiche hierzu das Bild von Eduard Heinrich Knackfuss (1855-1945), das 1890 entstand und heute im Norddeutschen Schulmuseum Friesland zu besichtigen ist (Abb. 47).

Das bekannteste Beispiel stammt jedoch von Friedrich Gunkel. Es handelt sich um ein Ölgemälde aus dem Jahr 1864, das ursprünglich im Münchner Maximilianeum zu sehen war.[615] Gunkel zeigt auf seinem Bild eine Schlachtfeldszene, die von der Figur Hermann zentral beherrscht wird (s. Abb. 48). Diese Motivwahl nimmt den siegreichen Ausgang der Schlacht für Arminius/Hermann bereits vorweg. Das Gemälde Gunkels ist für die Darstellung der Hermannsschlacht bzw. Arminius in der Malerei gegen Ende des 19. Jahrhunderts ganz typisch. Üblicherweise wird nicht der Beginn der Schlacht oder die Verhandlungssituation des Arminius mit den anderen Stammesfürsten thematisiert, sondern bereits die fortgeschrittene Schlacht mit den klar auf Sieg gestellten Weichen.

An die Stelle von vorher beliebten Darstellungen ausgewählter Einzelpersonen[616] traten nun regelhaft epische Schlachtengemälde (vgl. Abb. 49).

Weitere Verbreitung fanden die Bilder der Hermannsschlacht zudem durch Postkartenmotive. Neben solchen mit dem Hermannsdenkmal selbst gab es auch Reproduktionen von Gemälden.

615 Das Bild ist ein Kriegsverlust, aber eine Abbildung existiert. Über das Bild und den Zusammenhang kursorisch <http://www.dhm.de/ausstellungen/mythen/woherb.html#Deutschland> (29.09.2008). Das Bild wurde außergewöhnlich oft in Schulbüchern reproduziert: Mehr dazu Flacke 1998, 106.

616 Wie etwa die Motivwahl Johann Heinrich Tischbein d.Ä. (1722-1789) *Der Triumph Hermanns nach seinem Sieg über Varus* von 1758 oder die Darstellung familiärer Szenen wie Wilhelm Tischbeins *Hermann und Tusnelda* von 1822.

Vermutlich stand der Regisseur Leo König unter dem Eindruck all dieser Vorlagen, und sie sind vor allem in der Szenengestaltung des Filmes deutlich ablesbar. Gleich zweimal greift er das bekannteste aller Vorbilder in seinem Film auf. Im ersten Akt, als Segimund auf seinen Vater zureitet und ihn grüßt als auch in der Thing-Szene mit Armin: Jeweils im Zentrum der genannten Szenen stehend recken die Protagonisten ihren rechten Arm in Siegerpose – in der Thing-Szene Armin sogar mit Schwert – gen Himmel. Die Kamera hat diese Großaufnahme von unten eingefangen, was den Vergleich mit dem Statue des Hermannsdenkmals noch verstärkt, das in den meisten Abbildungen auch von unten präsentiert wird, um seine Monumentalität noch zu unterstreichen (vgl. Abb. 50).

Ein typischer *Stellvertreter*, wie er im Rahmen der Erwähnung von Archäologie im Film mit beängstigender Regelmäßigkeit genannt wird, ist die Masse als filmisches Zeichen. Die Masse, hier insbesondere die Massenszene, eignet sich nicht nur dafür, die Bedeutung des Dargestellten zu unterstreichen, sie zeigt auch die Beteiligung Vieler am präsentierten Topos, hier der Varusschlacht, und macht sie damit zum allgemein gültigen, für jeden relevanten Thema.

Die Massenszenen des Films beziehen sich sicherlich auf Szenen, wie sie aus anderen Monumentalfilmen bekannt waren, und damit zugleich auf ältere Gemälde. Die bekanntesten aller Antike Verfilmungen zu dieser Zeit waren *Quo Vadis* (I 1912) von Enrico Guazzoni und *Gli ultimi giorni di Pompeji* (I 1913) von Mario Caserini. Dabei sei gerade bei letzterem auf die Abschlussszenen hingewiesen, in denen die flüchtenden Bürger Pompejis die Stadt zu verlassen versuchen. Durch eine für die damalige Zeit schnelle Schnittfolge wurde eine Dichte der Personen und der Kadrage erzielt, die in der Folge häufig kopiert wurde.

Solche Massenszenen erinnern aber auch an Ernst Curtius (1814-1896), der seine „wenig anschaulichen Funde“ in Olympia immerhin durch die Masse an Funden aufgewertet sah.[617] Es war zu dieser Zeit bereits allgemeine Praxis so genannte Kolossalfilme – so

617 Zu dieser Deutung: Marchand 1997, 91.

wird der Film ja in vielen der zeitgenössischen Rezensionen bezeichnet – mit Massenszenen auszustatten. Die Darstellung der Massen, die zunächst auf Filme mit historischem Sujet abonniert war, wird in der Folge noch für zahlreiche Inszenierungen von Größe und Macht eingesetzt werden. In unserem Fall ist vor allem *Der Hermannslauf der deutschen Turnerschaft* (D 1925) (siehe Filmografie) interessant, der nur ein Jahr nach *Die Hermannsschlacht* entstand und eben auf die Menge der beteiligten Personen setzte, um die Bedeutung des Ereignisses zu unterstreichen. Auch auf der Theaterbühne, bei Inszenierungen von Kleists Drama, erzielte der Einsatz der Masse entsprechende Wirkung.

Auf die Darstellung des Geschlechterverhältnisses in *Die Hermannsschlacht* ist Wiebke Kolbe jüngst eingegangen.[618] Hier vertritt die Autorin die Auffassung, dass die zahlreichen weiblichen Protagonisten in erster Linie das Geschlechterkonzept des frühen 20. Jahrhunderts widerspiegeln würden und deren Rolle zentral für den Fortgang der Handlung sei.[619] Betrachtet man den Film ohne andere Vorlagen oder die Geschichte von Archäologie/Antike im Film zu berücksichtigen, erscheint ihre Argumentation schlüssig. Eingebettet in die Entstehungsgeschichte und den Darstellungskanon von ‚germanischen Lebensbildern' stellt sich die Filmhandlung jedoch in anderem Licht dar. Zunächst einmal sind viele Produktionen Adaptionen von Romanvorlagen, zu deren typischen Plot eine oder mehrere Liebesgeschichten zählen, die häufig zulasten der historischen Faktizität hinzugefügt wurden. In Bezug auf das Arminiusthema war das gar nicht nötig, aber der Drehbuchautor hat diesen günstigen Umstand sicher für sich zu nutzen gewusst.[620] Gerade die Liebesgeschichten im Rahmen von Geschichtsdarstellungen im Film eignen sich in besonderer Weise dazu, die Identifikation des Zuschauers mit dem Thema und der verfolgten Absicht des Filmes zu ermöglichen bzw. zu verstärken. Auf die Spitze trieb gerade diesen Anspruch beispielsweise Buster Keaton in *The Three Ages* (vgl. Kap. 8), in dem er ein und dieselbe

618 Kolbe 2007.
619 Kolbe 2007, 261.
620 Zum typischen Plot in Antikfilmen zuletzt: Wieber 2007, 32.

Liebesgeschichte in drei unterschiedlichen Zeitepochen ansiedelte und ihrer Austauschbarkeit damit deutlich vor Augen führte.

Dass daher das Geschlechterkonzept des 20. Jahrhunderts sich hier widerspiegelt, ist folglich nur natürlich. Allerdings ist die Rolle der Frauen nicht zentral für den Handlungsfortgang. Sie ergänzen aus meiner Sicht vielmehr das regelhaft als ‚Familienbild' angelegte Bild der Germanen, wie es schon auf älteren Gemälden abgebildet ist. Auch treten die dargestellten Germaninnen recht passiv auf, bis auf Alagund, die durch ihre pro-römische Haltung vor allem intrigant in Erscheinung tritt.

Die abschließende Schlachtszene bildet den Höhepunkt des Filmes und ist ebenso zu einem *Stellvertreter* von Archäologie in der Öffentlichkeit geworden. Sie soll daher ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der Motivnutzung, -bildung oder -prägung betrachtet werden. Die kämpfenden Feinde treten einander auf engstem Raum gegenüber. Das Bild erinnert an die eingangs bereits erwähnten Schlachtbilder à la Friedrich Tüshaus von 1876 (s. erneut Abb. 49). Und es ist vor allem langlebig: Die Eingangsszene in *Gladiator* (USA 2000) unterscheidet sich kaum von der hier dargestellten.

Insgesamt kann man für die Szenengestaltung festhalten, dass der Film nicht die filmischen Möglichkeiten seiner Zeit ausschöpft. Dies liegt mitnichten an dem möglicherweise recht beschränkten Budget[621], sondern an zu schnell aneinander montierten Szenen, abrupten Wechseln zwischen diversen Handlungssträngen sowie an der bereits erwähnten fehlenden Entwicklung der handelnden Personen. Zwar versuchte der Regisseur auf ein für solche ‚Kolossalfilme' typisches Motiv wie das der Masse zurückzugreifen, aber dieser Ansatz reichte nicht, um die Schwächen des Filmes auszugleichen.

621 Es ist weder bekannt wieviel der Film gekostet hat, noch wer das bezahlte. Es ist vorstellbar, dass die Finanzierung von der Klio Fim GmbH getragen wurde. Allein der Einsatz der zahlreichen Laien als Statisten könnte ein Hinweis auf ein knapp kalkuliertes Budget sein, da es sonst üblich war auf professionelle Statisten zurückzugreifen.

Die spröde Umsetzung und die eingleisige Fokussierung auf den Gegensatz zwischen Freund und Feind ist allzu schnell zu durchschauen und insgesamt zu schlicht, um das Publikum nachhaltig zu begeistern. Die vergleichsweise gute Quellensituation, was diese Produktion angeht, erlaubt einen differenzierten Blick auf die zeitgenössische Einschätzung des Films.

7.3.4. Öffentliche Wahrnehmung mit Exkurs Nibelungen

Wie bereits oben angedeutet, war dem Film *Die Hermannsschlacht* kein großer Erfolg beschieden. Die Erwartungen, die in den Vorankündigungen der Regionalzeitungen geschürt wurden, konnte er nicht erfüllen. Die Diskrepanz der euphorischen Berichte zur Ankündigung der Uraufführung und den Kommentaren nach derselben macht das deutlich.

Die Uraufführung des Filmes fand am 27. Februar 1924 im Landestheater Detmold statt. Es handelte sich hierbei um die erste Uraufführung eines Spielfilms in Detmold überhaupt, denn „nur mit großer Mühe und ungewöhnlichen materiellen Opfern ist es Herrn Direktor Vogelsang gelungen, für Detmold das Uraufführungsrecht zu erlangen“[622] Herr Direktor Vogelsang war vermutlich der Intendant des Landestheaters, da er ansonsten in Zusammenhang mit diesem Film nicht weiter erwähnt wird.

Die Vorankündigungen des Films haben alle den gleichen Tenor: Die Sprachwahl der Autoren geizt nicht mit Superlativen, die ich im folgenden bewusst etwas aus ihrem Zusammenhang gerissen zitieren möchte: Es ist die Rede von dem „großartigen historischen Kolossal-Heimatfilm“[623], von „großer Mühe und ungewöhnlichen materiellen Opfern...“[624], von einer „größere(n) Zahl führender Berliner Blätter“[625], von den „leitenden Persönlichkeiten der Klio Filmgesellschaft“[626], von einer „besonders würdige(n)

622 Lippische Zeitung vom 24.02.1924.
623 Ebd.
624 Ebd.
625 Ebd.
626 Ebd.

Ausgestaltung der Begleitmusik“[627], von den „herrlichen Flügel-Pianos“[628], von dem „Großfilm“[629], von den „mühevollen Arbeiten“[630], von der „leuchtenden Hoffnung“[631], der „eindringlichen Sprache des Lichtbildes“[632], von einem „Siegeslauf durch das deutsche Land und darüber hinaus“[633], von einem „Ereignis“[634] und schließlich auch von der „machtvollen Sprache“[635] des Films.

Diese Zitatfetzen machen nicht nur die Erwartungen an den Film deutlich. Sie zeigen auch eine bestimmte Form von Ausdrucksweise und Sprache, die bis heute ganz typisch für jede Art der Publizierung archäologischer und historischer Ereignisse ist. Wie bereits in Kapitel 2 geschildert, halte ich es für wahrscheinlich, dass der Ereignischarakter von öffentlicher Archäologie, den eben Begriffe wie die oben genannten unterstreichen, ursprünglich durch Schliemann und seine Art der Popularisierung, insbesondere in seiner Autobiographie, etabliert wurde.

Die regionale Bedeutung des Films wird ebenfalls in den Vorankündigungen hervorgehoben. Das hat zwei Ursachen. Zum einen diente die Region um Detmold herum hauptsächlich als Kulisse. Der Verfasser des Artikels in der Lippischen Zeitung vom 24.02.1924 geht sogar so weit von einem „Heimatfilm“ zu sprechen.[636] Doch auch die anderen Autoren betonen den ‚Heimatcharakter‘, indem sie beispielsweise hervorheben, dass der Film „im Sommer 1922 zum großen Teil in den Schluchten des Bärensteins bei Horn und an anderem Orten unserer Heimat“[637] aufgenommen wurde. Schließlich wird in der Lippischen Zeitung vom 27.02.1924 und dem Volksblatt vom gleichen Tag sogar eine Zeile eines Liedes, das sich auf die Hermannsschlacht bezieht, im

627 Ebd.
628 Ebd.
629 Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 25.02.1924. Der zweite Teil dieses Artikels ist übrigens identisch mit dem oben zitierten, weshalb ich die entsprechenden Begriffe hier nicht erneut zitiere.
630 Ebd.
631 Lippische Zeitung vom 27.02.1924.
632 Ebd.
633 Ebd.
634 Volksblatt vom 27.02.1924.
635 Ebd.
636 Lippische Zeitung vom 24.02.1924.
637 Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 25.02.1924.

lippischen Platt zitiert. Die zweite Ursache für die regionale Bedeutung des Films ist sicher in der Mitwirkung der zahlreichen Statisten aus der Region zu sehen. Bei nahezu 1000 beteiligten Personen ist die Wahrscheinlichkeit hoch, jemanden wiederzuerkennen oder sogar sich selbst auf der großen Leinwand bestaunen zu können.[638]

Die beiden letztgenannten Artikel machen zudem deutlich, wie man den Film politisch zu verstehen hat:

> „Vielleicht ist der Hermannsfilm berufen, deutsches Einigkeitsgefühl wieder zu wecken. Denn der Hermannsfilm redet eine machtvolle Sprache, die jeden davon überzeugen muß, daß aller Zank und Hader unser Vaterland noch mehr zerrüttelt hat als wie es der Krieg tat. Hier wird ein Stück Geschichte vor unseren Augen aufgerollt, in einer Echtheit, wie sie kaum ein Geschichtsschreiber glaubwürdiger geschrieben hat. Für uns Lipper hat der Film noch einen besonderen historischen Wert dadurch, daß ein großer Teil desselben auf lippischem Boden, im Teutoburger Walde, aufgenommen ist und viele Lipper in demselben als Germanen und Römer mitwirken. daß der Hermannfilm hier in Detmold seine Uraufführung erlebt, ist ein besonderes Ereignis."[639]

Damit wird nicht nur die Absicht des Filmemachers hervorgehoben, sondern auch die Hoffnung auf die nationale, also überregionale Bedeutung des Filmes zum Ausdruck gebracht. Ein weiterer Hinweis darauf ist die Erwähnung von Berichterstattern, die von einer größeren Zahl führender Berliner Blätter zur Uraufführung entsandt werden sollte.[640]

Die Uraufführung selbst war erwartungsgemäß ein großer Erfolg. Sie fand an genanntem Tag um 15 Uhr statt, und das Publikum wurde durch einen Vorspruch Paul Warnckes (1866-1933) sowie durch eine vom Orchester gespielte Festouvertüre von Leutner entsprechend eingestimmt. Paul Warncke war der Verfasser vaterländischer Gedichte und Chefredakteuer des *Kladderadatsch*, allein seine Anwesenheit unterstrich die Bedeutung dieser Uraufführung. Die Berliner Satirezeitschrift *Kladderadatsch* gab es seit 1844. Sie wurde von einem großen Publikum wahrgenommen und ihre Mitarbeiter genossen große Bekanntheit.[641]

638 Müller 1996.
639 Volksblatt vom 27.02.1924.
640 Lippische Zeitung vom 24.02.1924.
641 Wilke 2000, 239-241 zur Zeitschrift und dem Bekanntheitsgrad.

Warnckes Anwesenheit zielte allein darauf ab, dem Publikum durch sein Gedicht, das er zu diesem Anlass verfasst hatte, einmal mehr mitzuteilen, wie es den Film zu verstehen habe.[642] Das Publikum hatte richtig verstanden, und so wurde im Anschluss an die Vorführung begeistert Beifall geklatscht und das Deutschlandlied angestimmt. Einer der dabei war, schrieb:

> „Detmold, 28. Februar. (Uraufführung des Hermannsfilms.)
> Gestern nachmittag nun ging es vor sich, das große Ereignis, von dem schon seit Wochen im Lipperland und über dessen Grenzen hinaus Groß und Klein, freudiger Erwartung voll, redete. Von weit her waren die Gäste zu dieser ersten Detmolder Film-Uraufführung in unsere Stadt geeilt. Die großstädtische Presse und die Filmwelt hatten so zahlreiche Vertreter entsandt, daß alle die vielen, vielen anderen Schaufreudigen kaum Platz im Landestheater fanden. Der Vorführung des Films ging die von dem verstärkten Orchester schwungvoll gespielte Festouvertüre von Leutner voran. Dann trat Paul Warnke, der als Verfasser vieler packender, vaterländischer Gedichte berühmt gewordene Chefredakteur des „Kladderadatsch" vor den Vorhang und sprach unter reichem Beifall den von ihm für die Uraufführung des Hermannsfilms verfaßten glänzenden Prolog. Damit war die rechte Stimmung geschaffen für die Handlung, die nun in Bildern von unerhörter Stärke und unvergeßlicher Eindruckskraft über die Leinwand rollte. Der Film ist wohl das Stärkste, was man seit dem Friedricus-Film auf der lebenden Leinwand gesehen hat. Dr. Leo König, der ehemalige Düsseldorfer Oberregisseur, hat – ohne sich an die vorhandenen Hermannschlacht-Dramen irgendwie anzulehnen, aus dem Geist des Films heraus eine, die geschichtlichen Vorgänge, die Figur Hermanns und seine einende und befreiende Tat zu einer fabelhaft dramatischen und künstlerisch geschlossenen Handlung zusammengeballt. Die meisterliche Berücksichtigung der Filmerfordernisse wirkte sich vor allem in der großartigen Bildhaftigkeit der meisten Szenen aus. Die landschaftlichen Schönheiten des Teutoburger Waldes mit ihren felsigen Höhen und waldigen Schluchten sind in die Handlung des Filmes eindrucksvoll einbezogen. Auf gleicher künstlerischer Höhe, wie Manuskript und Inszenierung, steht auch die Darstellung im Einzelnen. Der Hermann Georg Schmieters, der Segimer Adolf Bassermanns, der Marobod Hans Mühlhofers, die Gunthild der Mia Pankau, die Thusnelda der Annemarie Wisser und die vielen anderen Rollen, die fast durchweg von ersten Künstlern besetzt sind, bieten schauspielerische Höhepunkte, die im Verein mit dieser Handlung mit unvergeßlicher Eindruckskraft ans Herz des Zuschauers greifen. Die dramatische Wirkung des Films wurde stark unterstützt durch die ungemein geschickt von Dr. Fritz Chlodwig Lange zusammengestellte und den Handlungsvorgängen angepaßte Begleitmusik. Stellen, wie Segimers Bestattung oder die Schlachten-Szenen wirkten wie szenisch-musikalische Einheiten und nicht, als ob die Musik nachträglich zu den Szenen zusammengestellt wäre. Das Publikum war so begeistert wie nur je bei Vorführungen des Friedricus-Films, und mehrfach erhob sich stürmischer Beifall bei „offener Szene". An den Aktschlüssen wollte das Beifallklatschen kein Ende nehmen und am Ende sangen alle stehend das Deutschlandlied. Alles in allem gestaltete sich die Uraufführung dieses wahrhaft vaterländischen Films zu einem großen Erfolge, der die Klio-

642 Der Vorspruch war abgedruckt in der Lippischen Zeitung vom 02.03.1924. Siehe auch den Anhang dieser Arbeit.

> Gesellschaft, die Darsteller und all die vielen Helfer, die als Römer oder Germanen mitwirkten, für die Mühe und Arbeit reichlich entschädigte.“[643]

Die Stimmung, die während der Premiere geherrscht haben muss, spiegelt dieser Artikel deutlich wider, weshalb er auch in ganzer Länge zitiert wurde.[644] In einem anderen Beitrag werden die Ursachen des Premiere-Erfolges deutlich hervorgehoben:

> „Zahlreiche Momente allerdings hatten dazu beigetragen, der Aufnahme des großen Filmwerks den denkbar günstigsten Boden zu schaffen. So griffen die vielen vaterländisch-politischen Vergleichsmomente, die den im Film dargestellten Stoff mit unserer Zeit verbinden, ohne weiteres mit beredter Eindruckskraft ans Herz der Zuschauer; dazu kam die in Detmold völlig neue Sensation einer richtigen „Film-Uraufführung" sowie das lokalpatriotische Interesse und die Erwartung der vielen lipp. Komparsen, die teils als Römer, teils als Germanen bei den am Bärenstein und bei den Externsteinen gekurbelten Szenen mitgewirkt hatten und die sich nun selbst auf der „lebenden Leinwand" wiederzusehen wünschten."[645]

Überregional schienen diese Gründe aber keine Wirkung zu zeigen. Während heimische Blätter die „literarische, darstellerische, regelmäßige und filmtechnische Bedeutung“[646] hervorhoben, urteilte die Westfälische Zeitung: „Der Film erhebt sich in nichts, aber auch in gar nichts über den mittelguten historischen Durchschnittsfilm“[647].

Die Kritik bezog sich einerseits auf die filmische Umsetzung. Die Erwartungen waren vor allem durch die jüngst gelaufenen Produktionen *Anna Boleyn* (D 1920), und *Fridericus Rex* (D 1922-23), die in den Rezensionen auch als Vergleiche zitiert werden, recht hoch. Beide hier genannten Filme schildern das Leben historischer Personen. In diesem Vergleich offenbart sich, dass *Die Hermannsschlacht* in seiner Wahrnehmung ein biographischer Film mit der Zentralfigur Arminius, ebenso wie *Anna Boleyn* und *Fridericus Rex*, war.

643 Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 28.02.1924. Der Artikeltext der Lippischen Zeitung vom 28.02.1924 ist identisch.
644 Dem Hinweis darauf, dass Leo König sein Drama ohne Anlehnung an andere Hermannsdramen verfasst habe, stimme ich nicht zu (vgl. Abschnitt 7.3.1.).
645 Lippische Post vom 28.02.1924.
646 Ebd.
647 Westfälische Zeitung vom 29.02.1924.

Wie bereits erwähnt, überforderte die Vielzahl an auftretenden Personen die Zuschauer ebenso wie die fehlende filmische Entwicklung der Protagonisten:

> „Was uns jetzt geboten wird, sind lose zusammenhängende Szenen. Von einer logischen Entwicklung des Geschehens, und vor allem des Charakters Armins findet sich in diesem Film nicht das geringste. Die mehrfache Überarbeitung und Umgruppierung der Szenen vermochte über das Konstruierte der ganzen Handlung nicht hinwegzutäuschen."[648]

Überhaupt wird auch die schauspielerische Leistung vor allem der zahlreichen Statisten eher bissig kommentiert: „Die ängstlich mit ihren unbekleideten Füßen über die Steine trippelnden Germanen ließen den vorgeschriebenen Angriffsmut in der Hermannsschlacht nicht recht glaubhaft erscheinen.“[649]

Andererseits galt die Kritik aber auch dem nationalistischem Impetus, der dieses Werk auszeichnete. Vor allem das sozialdemokratisch orientierte Volksblatt konnte dieser Haltung nichts abgewinnen. So müsse man das Filmspiel auch politisch werten, und dass vor allem diejenigen, die „schwüle Hass- und Rachegedanken suchten“ in dem Film „Erbauung und Befriedigung“[650] fänden. Interessanterweise wird der Film durch seine so deutlich herausgestellte Intention nicht als Film über Geschichte wahrgenommen. Zwar wird er mehrfach in den Rezensionen als Kolossalfilm bezeichnet, oder als Kolossalgemälde unserer Geschichte, aber nur in einer Besprechung geht der Rezensent darauf ein, dass der Film „ein Bild des Lebens und Treibens, der Sorgen und Nöte unserer Vorväter“[651] entrollt. Diese Ebene des Films, also die der Darstellung prähistorischer Lebenswelt, scheint völlig an Bedeutung verloren zu haben, bzw. vor dem Hintergrund der aktuellen Aussage des Film überhaupt nicht relevant zu sein.

Damit wird auch klar, dass sich hier Motive und Inhalte von Geschichte, spezifischer der Prähistorischen Archäologie weitestgehend verselbstständigt hatten. Zwar sind sie als Zeichen

648 Ebd.
649 Ebd.
650 Volksblatt vom 28.02.1924.
651 Ebd.

(wie beispielsweise die Haltung des Segimund in einer Szene, die der Haltung des Hermannsdenkmals en detail gleicht) noch da, aber inhaltlich sind sie in keiner Weise mehr an ihren Ausgangspunkt gebunden. Sie haben eine Konnotation erhalten, die sich stärker am Mythos als an der Prähistorie orientierte.

Deutsche Helden wie Arminius/Hermann hatten es in der Weimarer Republik schwer. Nach Ausgang des ersten Weltkrieges hatte er als Nationalsymbol, das ehemals für Einigkeit und die Nation stand, an Bedeutung eingebüßt und in diesem Film eine stark kriegerische Komponente erhalten. Es verwundert daher nicht, dass es nicht gelang, Hermann sozusagen wieder zum Leben zu erwecken. Eskapistische Phantasien, wie es beispielsweise die Beschäftigung mit den Pfahlbauten bereithielt, entsprachen möglicherweise eher der Stimmung im Land als die Aufforderung, für die nationale Anerkennung zu kämpfen, – gerade für die Zeit nach dem ersten Weltkrieg eine eher asynchrone Forderung. Der Film ist daher nicht nur wegen seiner mangelhaften filmischen Qualität, sondern vor allem aufgrund seiner nationalistischen Intention und der Wahl eines „Helden, der – zu dieser Zeit – keiner war“ ein Misserfolg geworden. *Die Hermannsschlacht* lief nach der Uraufführung im Lippischen Landestheater in wenigen regionalen Lichtspielhäusern, und kein überregionaler Verleih wollte diesen Film zeigen. Der Erfolg vor Ort, wie ihn die Zeitungsartikel dokumentieren gründete wohl vor allem auf dem „Regionalstolz“ seines „Lokalpublikums“.

Exkurs: Die Nibelungen (D 1922-24)[652]

Seit Adolf Giesebrechts Publikation im Jahr 1837 ist in der Forschung wiederholt Arminius als historische Vorlage für den Siegfried in den Nibelungen angenommen worden, so beispielsweise von Bickel 1949 und Höfler 1961.[653] Diese

652 Die von mir für diese Betrachtungen zugrunde gelegte DVD Edition des Filmes entspricht der durch die Friedrich-Wilhelm Murnau-Stiftung 1990 restaurierten Fassung der Produktion. Derzeit plant die Stiftung eine erneute Restaurierung, die 2010 fertig gestellt sein soll.

653 Giesebrecht 1837, Bickel 1949, Höfler 1961, bes. 22-25; ders. 1978. Jüngst zu dieser Diskussion: Jahn 2001, 79. Giesebrechts Einfluss zeigt sich in folgender Publikation, die eine populistische Verwertung seiner These darstellt: Paul Albrecht, Arminius-Sigurfrid: *Der Roman des deutschen*

interessante These, die bis heute keineswegs abschließend beantwortet ist, gab den Anlass dazu, eine Nibelungenverfilmung und damit die Darstellung eines weiteren – oder sogar desselben? – nationalen Helden in Form eines Exkurses zu betrachten.

Anders als *Die Hermannsschlacht* ist *Die Nibelungen* von Friedrich Christian Anton Lang (1890-1976), der etwa zeitgleich entstand und gleichzeitig ins Kino kam, bis heute ein Klassiker der Filmgeschichte, und das nicht nur, weil er damals der teuerste Film seiner Zeit gewesen sein soll.[654] Seine Uraufführung fand am 14.02.1924 mit dem ersten Teil und am 24.04.1924 mit dem zweiten Teil statt. Als Ort wurde der Ufa Palast am Zoo in Berlin gewählt.[655] Der Regisseur hatte sich schon vorher an aufwendigen, gerne als Monumentalfilme[656] bezeichneten Produktionen, versucht. Dazu zählt beispielsweise auch *Die Spinnen* (D 1919), der aus meiner Sicht – das sei hier nur nebenbei bemerkt – als visuelle Vorlage für die Darstellung der *Indiana Jones* Figur diente, die ergänzend mit den Eigenschaften des ‚Archäologie-Abenteurers' Hiram Bingham ausgestattet wurde.[657]

Langs Arbeit an den Filmen, er besteht aus zwei Teilen, sollte zwei Jahre in Anspruch nehmen. Als Vorlage diente – trotz zahlreicher anderer Bearbeitungen des Stoffes[658] – das Nibelungenlied selbst, wobei allerdings einige Handlungsstränge vereinfacht oder zugespitzt wurden, um sie für den Film angemessen adaptieren zu

Volkes (Leipzig 1920).

654 Pinthus 1924, 603. Der Autor spart auch sonst nicht mit Superlativen in seiner Rezension. Schnog spricht von 5 Millionen Mark: Schnog o.J.

655 Die zeitgenössische Kritik lobte die Wahl dieses populären Ortes für eine Uraufführung: „Ein besonders Wort des Lobes sei der geschickten Art gewidmet, in der man es verstanden hatte, den Film im Ufa-Palast herauszubringen." Fr. H. 1924, 13.

656 Zur Definition Wenzel 2005, bes. 18.

657 Ein Artikel der Verfasserin zu *Die Spinnen und die Archäologie* ist in Vorbereitung. So können beispielsweise die Fotos im *National Geographic*, die 1913 Hiram Bingham eine komplette Ausgabe widmete, als direkte Bildvorlage für *Die Spinnen* identifiziert werden.

658 Einen guten Überblick zu Bearbeitungen des Nibelungenstoffes bei Heinzle/Waldschmidt 1991 (vor allem die Aufsätze im Teil II des Bandes).

können.[659] Thea von Harbou (1888-1954), die damalige Ehefrau Langs, zeichnete für das Manuskript verantwortlich.[660]

Den Regisseur interessierte am Nibelungenstoff vor allem die Darstellung des Menschen:

> „Temperament und Neigung haben mich mit einer wirklich unwiderstehlichen Anteilnahme der Verkörperung der aktiv-tragischen Menschen: wie den „Nibelungen" hingezogen. Diese Menschen, denen ihr Schicksal vom Beginn des Geschehens an auf der Stirn steht, sollte im Film heroisch lebendig werden, inmitten einer Welt, die ihrer Größe entsprechen mußte, um das Übergewicht zu bekommen. Und die Verschiedenheit ihrer Welten zu wahren, erschien als die vornehmste Aufgaben. Denn als jene Eroberer brechen die Burgunden in ein Land ein, als eine Fremde kommt Brunhild nach Worms, als eine Fremde zieht Kriemhild in das Land Herrn Etzels ein. Wer noch nicht begriffen hat, wie verschieden die gleichen Gefühle unter verschiedenen Himmelsfarben sind, der wird an den elementarsten Gesetzen künstlerischer Menschenbetrachtung sehr leicht vorübergehen (...) Diese Absicht, den Menschen in seiner Ausdrucksmöglichkeit in den Vordergrund zu rücken, bedingt für seine Umgebung eine gewisse Einfachheit und eine bewußte Abkehr vom Naturalistischen."[661]

Wie er solche Menschendarstellung – also nicht einen Menschen, sondern den Menschen – versteht, wird in diesem Zitat deutlich. Es ist der tragische Held, dem der Ausgang der Geschichte von Beginn an anzusehen ist. Zugleich ist es aber auch der Anteil des Fremden, der sich in einer ungewohnten Umgebung kaum zurecht findet. Und schließlich betont er, dass man den Menschen nur dann in das Zentrum der Betrachtung rücken kann, indem, wie er sagt, eine bewusste Abkehr vom Naturalistischen vollzogen wird.

Das Nibelungenlied bzw. seine filmische Adaption diente Fritz Lang demnach als Vehikel für die „Darstellung der deutschen Seele“[662]. Der Originalstoff wurde wahrscheinlich um 1180-1210 schriftlich fixiert und ist seit seiner Wiederentdeckung in der Mitte des 18.

659 Es gibt eine unüberschaubare Zahl an Arbeiten über Fritz Lang selbst, seine Arbeit an diesem Film und wiederum über den Film. Alle zu zitieren, würde den Rahmen hier sprengen. Zur Person: Eisner 1976; Maibohm 1981: mit einer ausführlichen Bibliographie zum Thema. Im folgenden stütze ich mich vor allem auf die hier genannte Publikation sowie auf das Quellenmaterial aus dem Bundesfilmarchiv zum Nibelungenfilm unter der Signatur 12193.

660 Das Drehbuch veröffentlichte sie in als Romanadaption im gleichen Jahr: von Harbou 1924.

661 Lang 1924, 7.

662 So ein Rezensent der Uraufführung des 2. Teil, der Langs Absicht auf diese Formel bringt: Leander 1924.

Jahrhunderts unter dem Titel *Nibelungenlied* bekannt geworden.[663] Das Nibelungenlied ist die wichtigste schriftliche Ausformung der Nibelungensage, der zumindest in Teilen ein historischer Kern zugesprochen wird. Es wird ein Zusammenhang mit der Zerschlagung des Burgunderreiches im Raum Worms und mit der Hochzeit zwischen Attila und der Germanin Ildikó vermutet.[664] Heute sind ca. 35 deutsche Handschriften, zum großen Teil fragmentarisch erhalten, die in erster Linie im südlichen Teil des deutschen Sprachgebiets gefunden wurden.[665] Die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenliedes ist umfangreich und sei hier nur kurz skizziert: Nach der Wiederentdeckung im Jahr 1755 wurde 1782 in einem Sammelband die erste vollständige Ausgabe des Nibelungenliedes publiziert. Der Erfolg kam erst mit der Übersetzung ins Neuhochdeutsche durch Friedrich Heinrich von der Hagen im Jahr 1808, und seit der Romantik gibt es zahlreiche Bearbeitungen des Stoffes. Heute sind vor allem das Drama Friedrich Hebbels (1813-1863) und der *Ring der Nibelungen* von Richard Wagner (1813-1883) geläufig.[666] Eine Inszenierung des Hebbels-Dramas im Heidenheimer Naturtheater aus dem Jahr 1926 wurde in einem kurzen Dokumentarfilm festgehalten.[667]

Weite Verbreitung fand das Thema unter anderem auch dadurch, dass es sich im Universitätscurriculum wiederfand (vgl. Abb. 47).[668] Es gab zusätzlich zu der für die Oper verfassten Version auch Theaterfassungen und illustrierte Buchausgaben.[669] Als wesentliche Inspirationsquelle für den Film werden die Illustrationen des

663 Vgl. Hoffmann 1992, 1-19; Ehrismann 2005.

664 Zum historischen Kern, der zur Bildung der einzelnen Sagen geführt hat: Ehrismann 2005; Bauch 2006.

665 Hoffmann 1992, 72.

666 Schon in den 20er Jahren war die öffentliche Wahrnehmung des Nibelungenthemas stark durch die Wagner Inszenierungen geprägt, so schreibt Pinthus 1924, 603: „Es ist klar, daß zwei Abende lang der Anblick jener Recken, wie sie eine nationalistisch-pädagogische Tradition geformt (oder verunformt) hat, im Film unerträglich gewesen wäre – jene Recken mit Helm und Horn, mit Fell und Panzer, mit Vollbart und Trikot, wie sie sich mit grausiger Penetranz in der Wagner-Oper uns aufdrängen.“

667 Vgl. Filmografie im Anhang.

668 In den Jahren 1812-1822 wurden allein 40 Vorlesungen zum Nibelungenlied an deutschen Universitäten gezählt: Gallé 2008, 3.

669 Vgl. beispielsweise die Nibelungenausgabe von Pfizer, die Schnorr von Carolsfeld 1843 illustrierte.

Jugendstil-Künstlers Carl Otto Czeschka (1878-1960) angesehen, die dieser für eine Nacherzählung des Nibelungenliedes von Franz Keim geschaffen hatte (vgl. Abb. 51).[670]

Langs Leistung ist vor allem in der filmischen Adaption zu sehen, der Illustration des Stoffes mit Hilfe des Films. In diesem Zusammenhang ist es wichtig zu wissen, dass Lang ursprünglich Maler und Architekt war, obwohl er zum damaligen Zeitpunkt auch schon seit einigen Jahren als Regisseur tätig war.[671] Wie auch die Vorlage hält sich der Regisseur an eine Zweiteilung und erzählt eine geradlinige und schnörkellose Geschichte.[672]

Im ersten Teil wird dem Zuschauer die Geschichte Siegfrieds – gespielt von Paul Richter – vorgeführt. Wie er den Drachen tötet und durch das anschließende Bad in dessen Blut unverwundbar wird, wie er den Nibelungenschatz gewinnt und wie er nach Worms kommt. Dort hilft er, ohne erkannt zu werden, König Gunther gegen Brunhild zu kämpfen und sie zur Frau zu bekommen. Quasi als Gegenleistung erhält Siegfried Kriemhild zur Gattin. Der berühmte Streit der beiden Königinnen offenbart, wer Brunhild eigentlich besiegt hat. Hagen nimmt in der Folge Einfluss auf König Gunther und drängt diesen dazu, mit der Ermordung Siegfrieds seinen Makel zu beseitigen. Hagen ermordet Siegfried, nachdem er Kriemhild durch einen Vorwand dazu gebracht hat, die verwundbare Stelle ihres Mannes zu markieren.

Der zweite Teil des Films, *Kriemhilds Rache*, handelt, ganz wie der Titel es ankündigt, von Kriemhilds Racheschwur. Sie wird Frau des Hunnenkönigs Etzel. Einige Jahre nach den Ereignissen des ersten Teils lädt sie Gunther, Hagen und die übrigen Burgunder an den Hof des Hunnenkönigs. Dort will sie nun Siegfried sühnen und an Hagen Rache nehmen. Als die Burgunder treu zu ihm stehen, dehnt sie ihre Rache auf alle, auch ihre Brüder aus.

Beide Teile zeichnen mehrere Höhepunkte aus. Im *Siegfried* sind es vor allem die Kampfszenen, die damals wie heute Aufsehen

670 Keim 1909.
671 Zur Biographie von Fritz Lang mit ausführlicher Filmografie: Maibohm 1981 und Eisner 1976.
672 Ganz im Gegensatz zur geschilderten Hermannsschlacht (s. oben).

erregend sind: Der Kampf mit dem Drachen, der Dreikampf mit Brunhild, den Siegfried dank seiner Tarnkappe unerkannt für König Gunther gewinnt und schließlich der legendäre Streit zwischen den beiden Königinnen Brunhild und Kriemhild. Den dramatischen Schlusspunkt der Handlung bildet natürlich die heimtückische Ermordung Siegfrieds. Im zweiten Teil *Kriemhilds Rache* fokussiert sich der Handlungsverlauf vor allem auf das abschließende Bankett, zu dem die Gäste in voller Rüstung erscheinen, wohl vor allem wegen der empfundenen Drohung. Die Situation eskaliert und der weitere Verlauf des Films ist geprägt von zahlreichen dynamischen Kampfszenen mit hunderten von Statisten.

Die drei Aspekte: der Held – das Fremde – das Natürliche, begegnen dem Zuschauer auch in *Die Hermannsschlacht*. Der Kontrast könnte allerdings größer nicht sein; obwohl beide Filme als Kolossalfilme bezeichnet werden können, stehen sie sich ansonsten in nichts nah.

Während Hermann dem siegreichen Helden entspricht, ist Langs Siegfried gemäß der mythischen Vorlage als tragische, wie er es selbst nannte, „tragisch-aktive“ Person angelegt. Damit eben diese Person nie aus dem Blick des Zuschauers gerät, arbeitete Lang mit starker Stilisierung der Umwelt, die so weit ging, dass:

> „...wir uns nicht nur den Wald, durch den Siegfried zum Drachenkampf reitet, mit künstlichen Stämmen aufbauten, sondern ihn auch sorgsam gegen das natürliche Licht abdeckten. Um die große, ernsthafte und einfache Ruhe zu erzielen, die um den einsamen und ganz auf sich selbst gestellten jungen Menschen wie ein Dom aufwächst."[673]

Auf Langs Vorlage – nämlich ein Bild Arnold Boecklins (1827-1901) – wurde an anderer Stelle bereits hingewiesen (siehe auch Abb. 52).[674] Im Rahmen dieser Arbeit verdeutlicht Langs Anspruch aber noch etwas anderes. Seine Konstruktion eines Helden, abgesehen von seiner tragischen Anlage, ist die des Menschen schlechthin, nicht eines Menschen[675], von dem nicht durch den szenischen Hintergrund, auf dem er abgebildet wurde, abgelenkt werden sollte.

673 Lang 1924, 7.
674 Es handelt sich um das Bild *Das Schweigen des Waldes* aus dem Jahr 1885. Den Zusammenhang sah bereits Hoffmann 1994, 103.
675 Siehe auch v. Laak 2007, 271.

Der Mensch steht in jedem Fall im Mittelpunkt, allerdings ist die Identifizierung mit dem Protagonisten Siegfried gar nicht erwünscht.[676]

Die Hermannsschlacht bildet dagegen mit Armin einen Typus ab, der in erster Linie als Folie für ‚typisch germanisch = deutsch' wahrgenommene Attribute diente, mit denen sich die Zuschauer durchaus identifizieren sollten. Ebenso gegenläufig wie die Intention beider Regisseure in Bezug auf das jeweilige Nationalepos ist die Art ihrer Umsetzung. König arbeitete wenig filmisch: so ließ er seinen Protagonisten vornehmlich durch ‚schwülstige' Zwischentitel sprechen, die die Intention seiner Produktion offenbaren sollten, statt auf Filmbilder zu setzen (s. Filmbeschreibung in Abschnitt 8.2.). Lang dagegen entspricht durchaus der Bezeichnung von Kurt Pinthus in einer zeitgenössischen Rezension als „Bilder-Regisseur"[677] und konterkariert mit den Zwischentiteln höchstens.

Die perfekte Inszenierung von Bildern konnte Lang nur im Studio erzielen. Alle Aufnahmen für den Film wurden in den damals neu eröffneten Filmstudios in Babelsberg gemacht. Die Bauten für die Großproduktion stammten von Otto Hunte, die Kostüme hat Paul Gerd Guderian gefertigt. Somit hat die abgebildete Natur, wie sie im Nibelungenfilm gezeigt wird, eine andere Bedeutung als beispielsweise der Wald in *Die Hermannsschlacht*. Fritz Lang ging es vor allem um die Abkehr vom Naturalistischen und Ursprünglichen. Die Folge ist eine starke Stilisierung, nicht nur der Ausstattung, die durch den Einsatz von Licht und Dunkel noch verstärkt wird. Besonders aussagekräftig ist in diesem Zusammenhang eine Abbildung, die Karl Schnog, der selbst als Statist bei dem Film mitwirkte, auswählte (vgl. Kopie seiner Rezension im Anhang dieser Arbeit mit entsprechender Abbildung). Die Bildunterschrift verdeutlicht hier ebenfalls die verstärkende Wirkung von Hell-Dunkel-Kontrasten, mit denen Fritz Lang gerne arbeitete:

676 Das erklärt sich nicht zuletzt auch durch das den Film wie das ursprüngliche Nibelungenlied dominierende Thema des „Verrats", wie Ehrismann 2005 betont.

677 Pintus1924, 604.

> „Der Rheingold-Zauber zeigt Siegfried hier in Alberichs Höhle. Hier ist jede Phrase Bild geworden. Übergewaltig die Ufa-Reklamekrone. Beachtenswert das Rembrandt-Fritz-Langsche Helldunkel.“[678]

Hierin folgt Lang den damals bekannten Monumentalfilmen und setzt sich doch von ihnen ab[679]:

> „Der Film ist durchaus stilisiert, mußte es sein; denn nur so konnte es möglich sein, die „vier Welten“ des Stoffes (Burgund, Siegfried, Isenland, Etzelland) voneinander zu scheiden und doch wieder zu einem Ganzen zu vereinigen und dabei die naheliegende Gefahr zu vermeiden, in einen „Ausstattungs“- oder „Sensations“-Film zu verfallen, Von alledem ist hier keine Spur.“[680]

Monumentalfilme, die bis zur Uraufführung von *Die Nibelungen* noch nachwirkten, sind unter anderem der Film *Cleopatra* von J. Gordon Edwards (USA 1917), *Helena* (D 1924) von Manfred Noa und die drei unter der Regie Joe Mays entstandenen Filme *Veritas vincit* (D 1918), ein aufwendiger Episodenfilm, *Das indische Grabmahl (*D 1921) und die Serie *Die Herrin der Welt* (D 1919).[681]

Das einzelne Kostüm, der einzelne Bau, wie beispielsweise die Szene vor der Burg in Teil 2 oder das Kostüm Siegfrieds in einer Gesprächsszene mit Tusnelda (vgl. Abb. 53),ist völlig übertrieben und entspricht keiner belegten historischen Grundlage. Hierin folgt Lang Lubitsch und anderen ‚Inszenierern‘ monumentaler Vergangenheit. Aber er reduzierte die Szenenausstattung insgesamt auf das Notwendigste, so ist beispielsweise Siegfrieds Totenbahre das einzige Möbel im Raum der Schlussszene im ersten Teil (s. Abbildung bei Schnog o. J. im Anhang dieser Arbeit).

Das Thema der Monumentalität ersetzte Lang nicht durch Masse wie die meisten Regisseure[682], sondern durch gezielte Szenengestaltung (hier sei nur auf die Situation in Worms oder

678 Schnog o.J.

679 Er selbst hat Regie bei dem monumental ausgestatteten Abenteuerfilm *Die Spinnen* (D 1919) geführt, der die Maya thematisierte, aber stilistisch noch völlig anders angelegt war als *Die Nibelungen.* In seinem bekanntesten Film *Metropolis* (D 1926) brachte er diese ‚neue Sachlichkeit‘ zur Perfektion.

680 Fr. H. 1924, 13.

681 Ein zeitgenössischer Kritiker weist auf die Ähnlichkeit des Genre selbst hin: Leander 1924.
Cleopatra in Ausschnitten und zum Vergleich Wenzel 2005, 177-195 und Wieber 1998 zu Helenaverfilmungen. Zu Mays Filmen: Hake 2001, 84-85.

682 Zum Thema der Masse im ‚Sandalenfilm‘ äußerte sich schon Krakauer 1974, 163-165. Diese Kritik wurde erstmals 1926 gedruckt.

erneut auf die Waldszene mit Siegfried hingewiesen). Solche Inszenierungen mit unzähligen Statisten, die es auch bei Lang gibt, unterscheiden sich deutlich von ‚Massendarstellungen' in anderen einschlägigen Filmen. So sind die Bewegungen seiner Statisten in allen Details choreographiert:

> „..., da sieht man bewegte Massen, die ganz anders als in früheren historischen Filmen in Gelöstheit zusammengetrieben und auseinandergejagt, ineinander verkrampft oder über die Ebene gehetzt werden."[683]

Eine Szene aus *Die Nibelungen*, die die Darstellung des Fremden mit einer prähistorischen Szenerie verbindet, soll hier nicht unerwähnt bleiben. Wie durch das eingangs angeführte Zitat verdeutlicht, war ‚das Fremde für Lang in seinem Film durchaus ein Thema. Hier sind die Protagonisten beider Seiten, gemäß der Unterscheidung zwischen Gut und Böse unterschieden, immer wieder auch die Fremden, die sich in ungewohnter Umgebung bewegen. Soweit entspricht die Darstellung seinem eigenen Zitat. Allerdings darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Hunnen im Film als rohe, unzivilisierte Menschen inszeniert werden. Hierzu einige Beispiele: So hausen die Hunnen beispielsweise in Höhlen (vgl. zu diesem Motiv Abschnitt 8.5.5.) oder in klotzigen Lehmbauten, die Lang aus den Beständen des Völkerkundemuseums in Hamburg zusammengestellt haben soll.[684] Oder sie sitzen auf Bäumen um Kriemhild auszuspähen. Solche Bilder erinnern sehr an die bereits geschilderte Darstellung von Fremden. Ihren Höhepunkt erreicht sie in der ‚Höhlenszene', wo Brunhild von einer Schamanin Weissagungen vor ‚urzeitlicher' Höhlenmalerei erhält. Dieser Szene haftet allerdings nichts romantisches an, sondern kennzeichnet Brunhilds Welt vielmehr als heidnisch/ursprünglich.

Der Regisseur benutzt hier interessanterweise einen ‚prähistorischen Ort' als Kulisse, um die davor inszenierte Handlung als heidnisch/ursprünglich zu kennzeichnen. Damit setzt Lang auf die Vorbildung der Zuschauer, die eine solche Szenerie als Stereotyp zu erkennen vermögen. Er verwendet ein bekanntes Motiv, versieht es aber mit einer anderen Konnotation. Hier ist die

683 Pinthus 1924, 605.
684 Heller 2003, 505.

Darstellung von Vergangenem nicht die Fortführung einer ungebrochenen Traditionslinie, sondern ein Gegenentwurf zur filmischen Gegenwart. Schließlich transportiert er damit ein Bildmotiv der Vergangenheit nicht zuletzt durch den großen Erfolg des Filmes in viele Köpfe.

Obwohl Lang eine bewusst stark stilisierte Umsetzung des Themas im Film wählte, orientierten er bzw. seine Mitarbeiter sich offensichtlich zum Teil an geläufigen Darstellungen von Vergangenheit: Abb. 54 zeigt die Entwurfszeichnung zur Kostümierung von Siegfried, wie sie von Erich Kettelhut angefertigt wurde. Es ist das *Luchsfell des Siegfried* abgebildet. Die zentrale Figur des germanischen Heldenmythos trägt dieses Fell um den Leib geschlungen, der Oberkörper bleibt frei. Die Szenen, in denen dieses Kostüm eingesetzt wird, sind vor allem solche, in denen die Ursprünglichkeit des Siegfried-Charakters zusätzlich visuell untermauert werden sollte, als beispielsweise Siegfried auf einem Schimmel durch den Wald reitet. Kettelhut berief sich hier wohl ganz bewusst nicht auf die Vorlagen Czeschkas, die sich in der Ausstattung und Kostümierung des Films ansonsten vielfach widerspiegeln, sondern griff hier auf ein älteres Motiv (vgl. auch Kap. 6) zurück. Hier zeigt sich deutlich ein *Stellvertreter* der Prähistorie, wie er in filmischen bzw. generell visuellen Umsetzungen von Vergangenheit auftritt und dem Publikum bereits bekannt war. Damit entsprach Lang auch seinem selbstformulierten Anspruch an den Film:

> „Es handelt sich (beim Nibelungenstoff, PR) um das geistige Heiligtum einer Nation. Es mußte mir also darauf ankommen, in einer Form, die das Heilig-Geistige nicht banalisierte, mit dem Nibelungenfilm einen Film zu schaffen, der dem Volke gehören sollte, und nicht, wie die Edda oder das mittelhochdeutsche Heldenlied, einer im Verhältnis ganz geringen Anzahl bevorzugter und kultivierter Gehirne.“[685]

Die Konnotation, die mit diesem Motiv verbunden wird, orientiert sich am Zusammenhang, in dem dieser *Stellvertreter* auftritt. Bekleidung der prähistorischen Vergangenheit wird gleichgesetzt mit Fellkleidung, ganz unabhängig, ob es sich dabei um die Darstellung von Steinzeit, Bronzezeit oder wie hier einer

685 zit. nach Storch 1987, 96.

unbestimmten nicht näher definierten Zeit handelt (vgl. beispielsweise die Ausstattung in Steinzeitkomödien Abschnitt 8.4.2.).

Abschließend sei noch auf ein Ausstattungsmerkmal verwiesen, das auch in der Hermannsschlacht Verwendung findet und Teil des *Stellvertreters* ‚Nationaler Held' geworden ist, wobei dieser nationale Held ebenso Franzose wie Deutscher sein kann: Der Flügelhelm Hagens (vgl. Abb. 55).

Ein Rezensent brachte die Wirkung des Nibelungenfilms auf folgende Formel:

> „Das Bemerkenswerteste an diesem Werke ist, daß es, trotz seiner gewaltigen Ausmaße, kein „Monumentalfilm" ist, wenigstens nicht im üblichen Sinne, daß es vielmehr die Monumentalität in sich trägt; es ist auch kein „Ausstattungsfilm", der nur durch riesige Bauten und Menschenmengen wirken will und kann, und es ist beileibe kein „Kostümfilm" in dem hier kürzlich gerügten Sinne, daß Dekoration und Kostüm zur Hauptsache wird, das allgemein Menschliche aber und das Dramatische vernachlässigt ist."[686]

Trotz intensiver gegenteiliger Bemühungen hat auch Lang, bewusst oder unbewusst, auf gängige Motive und Zeichen zurückgegriffen, ähnlich wie König in *Die Hermannsschlacht.*

7.4. Fazit Fokus Hermannsschlacht: Bilder und Botschaften

Wie die Darstellung von *Die Hermannsschlacht* und der Exkurs zu *Die Nibelungen* gezeigt hat, verfolgten beide Filme nicht die Absicht der „Lebendigmachung vergangener Zeiten"[687]. Gerade die *Hermannsschlacht* ist sehr stark von der Absicht des Regisseurs getragen, ein Feindbild zu kreieren und Einheit zu schaffen. Bilder der Vergangenheit werden in den Dienst der gewollten Aussage gestellt. Der Film liefert ein nationalistisches Deutungsangebot, das sich von den politischen Rückschlägen der Zeit (Niederlage im ersten Weltkrieg, der „Schandfrieden" von Versailles und die Besetzung des Ruhrgebiets) absetzen soll. Die Vergangenheitsdarstellung ist dabei nicht mehr als eine Folie der

686 Fr. H. 1924, 13.
687 Leander 1924.

implizierten Aussage. Die Identifikationsfigur ‚Hermann' schien hierzu besonders geeignet. Schien doch sein Kampf gegen die Römer, wie der Kampf des David gegen Goliath und brauchte er zu Beginn doch ebenfalls einige Zeit, um die einzelnen Völker vom Sinn des Kampfes zu überzeugen, sie zu einigen. So könnte man also annehmen, dass König mit seiner Themenwahl richtig lag. Dennoch war der Film ein Misserfolg.

Dass, was die Bevölkerung in den 1920 Jahren politisch beschäftigte, reicht allein als Erklärung für den Misserfolg des Filmes nicht aus. Vielmehr hat sich eine Bedeutungsverschiebung des Hermannmythos vom 19. zum 20. Jahrhundert ergeben, der Leo König in seinem Film nicht Rechnung trägt, sondern vielmehr an alte Vorstellungen anknüpft. Diese Bedeutungsverschiebung betont nun nicht mehr den triumphalen Sieg.[688] Sie zeigt vielmehr mahnend auf das tragische Bild des Helden, der durch Zwietracht um die Früchte seines Sieges gebracht wurde. Hintergrund ist die Dolchstoßlegende, unter deren Signum sowohl Hermann als auch Siegfried gedeutet wurden.[689] Gerade dieser tragische Held ist es auf den Lang Bezug nimmt und der daher wohl – neben den bereits erwähnten filmischen Qualitäten seines Werks – größeren Einfluss nahm.

In diesem Zusammenhang schrieb der Publizist Otto Ernst Hesse 1923:

> „Und doch ist es kaum nötig, Arminius zu heroisieren. Die Gegner haben es bereits selbst getan. Was wir hinzulesen müssen (...) ist die Tragödie Hermanns – die Tragödie Deutschlands und des Deutschtums, die da beginnt wo das deutsche Volk in die Geschichte eintritt."[690]

688 Vergleiche hierzu auch die Auführungen Wiwjorras 2002, 79-80, der für das frühe 19. Jahrhundert ein „christlich-germanisches Kulturbild" herausarbeiten konnte, das keines Vergleichs mit dem Altertum bedurfte. Vielmehr bewies sich seiner Meinung nach das Germanentum erst im Konflikt mit den Römern, worauf ja auch König durch seine Auslegung des Themas besonderen Wert legte. Diese Vorstellung war ab Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr zeitgemäß, entsprach nicht mehr aktuellen Ansichten.

689 Beide Nationalhelden wurden eng mit der Dolchstoßlegende verknüpft, in deren Folge, die ihnen anhaftende Tragik besonders betont wurde. Zur Dolchstoßlegende: Petzold 1963.

690 Zit. nach Dörner 1996, 234.

Die Betrachtung der verschiedenen Darstellungsebenen in *Die Hermannsschlacht* aber auch in *Die Nibelungen* erlaubt Rückschlüsse auf die verwendeten Motive und ihre jeweiligen Inspirationsquellen. Interessanterweise unterscheidet sich in beiden Filmen die Darstellung der ‚Heldenfigur' nur unwesentlich voneinander. Beide betreten die Szenerie in Fell gekleidet und tradieren damit ein bereits in Clüvers *Germania Antiqua* von 1616 genutztes Stereotyp des Bärenfell tragenden Germanen. Leichte Abweichungen in der Präsentation, wie die stark stilisierte und inszenierte Präsentation in Langs Film beispielsweise nahe legt, heben nicht die mit diesem Bild verbundenen typischen Eigenschaften des Germanen auf, zu denen neben Natürlichkeit Loyalität und vor allem Freiheitsliebe zählen.[691]

Als visuelles Gegenstück werden in *Die Hermannsschlacht* gut gekleidete Römer (konkretes Gegenstück zu Armin ist Varus) gezeigt, deren Eigenschaften mit dem Bild der Kleidung korrespondieren und verweichlichte, dekadente Zivilisation präsentieren. Somit wird der Römer hier nur als Maßstab inszeniert, an dem die Germanen gemessen werden. Dekadenzkritik, wie sie hier geübt wird, ist eine deutliche Widerspiegelung der Verhältnisse der 1920er Jahre in Deutschland. Die Verherrlichung vergangener Werte präsentiert ein Menschenbild, das stark vom Sozialdarwinismus beeinflusst ist.

Ergänzt wird dieses Motiv durch den Hörner- oder Flügelhelm, wobei wiederum in beiden Filmen gerade der Flügelhelm zu sehen ist. Die Bedeutung dieses Motivs ist nicht geklärt, jedoch taucht es ebenfalls in Clüvers Publikation 1616 erstmals auf und verdeutlicht einmal mehr den Einfluss eines einzelnen Werkes über derart lange Zeit und mit erstaunlicher Beharrlichkeit. Kaufmann 1994, 58 hält dieses optische Erkennungszeichen Hermanns für das Ergebnis der Suche des Illustrators nach einem urtümlich aussehenden, christlich nicht vorgeprägten und auch anderweitig nicht zu sehr festgelegten Staffage. Durch die ikonographische Anspielung auf

691 v. See 1970, 11 und 13 nennt außerdem als zunächst typisch germanisch, später gleichgesetzt mit typisch deutsch auch Charakterzüge wie Bedürfnislosigkeit, Biederkeit, und Gemeinschaftsgefühl.

den Götterboten Hermes wären zudem auch etymologische Beziehungen unterstützt, die einige Humanisten zwischen Hermes und Hermann konstruiert hatten.

Jünger als das Motiv des Flügelhelms ist die eindeutige Siegeshaltung des Hermannsdenkmals. Auch hier übrigens ist der Flügelhelm Attribut des Arminius, jedoch ohne Fellkleidung. Gleich zweimal imitiert Leo König die berühmte Vorlage und gibt mit der Haltung, die Armin und Segimund in diesen Szenen einnehmen, deutlich zu verstehen, wie man den Film und seine Handlung einzuschätzen hat. Die Siegerpose weist gen Frankreich beim Denkmal und bedeutet nichts Anderes in den Filmszenen.

Die Formen der Präsentation im Film *Die Hermannsschlacht* bedienen sich nicht nur gängiger Motive, sondern auch ‚erprobter' Formen der Fremddarstellung, wie sie schon in der antiken Literatur angelegt sind und eine Weiterführung in populären Motiven der Malerei erfahren haben. Dabei wird auf bekannte Attribute zurückgegriffen, wie das ‚Bärenfell'. Verbunden mit diesem visuellen Stereotyp – eine Ableitung der „literarischen Imagologie"[692] des Fremden, wie von Essen es nennt, sind diverse Ideen dessen, was das Fremde ist: Das wird entweder als andersartig-kurios bzw. ungewöhnlich-erstaunlich dargestellt oder der Eindruck von Wildheit und Brutalität fremder Völker wird betont. Wie überhaupt die Darstellung von Vergangenheit im Film, gerade archäologisch untersuchter Vergangenheit, in wesentlichen Zügen ethnographischen Beschreibungen gleicht. In *Die Hermannsschlacht* dient das Motiv der Einbürgerung des Fremden, wobei das Fremde das Vorausgegangene, Teil der eigenen Geschichte ist. Kulturelle Unterschiede werden auf einer zeitlichen Stufenleiter platziert, die das Fremde damit zu einem Urzustand des Eigenen machen. Erreicht wird diese Wirkung durch die Betonung von Unterschieden bei aller Gleichheit mit den ‚eigenen Vorfahren', vor allem was Charaktereigenschaften betrifft.[693] Vergangene Lebensformen, die ja eine zunächst einmal fremde Gesellschaft präsentieren, mussten im Film zumindest in Teilen an

692 Begriff nach Bleicher, zitiert bei v. Essen 1998, 11, FN 29.
693 Vgl. für antike Literatur v. Essen 1998, 19f.

die eigene Sprache und Kultur übertragen werden. Dies funktioniert nur, wenn gängige Motive selektiert werden, die durch stete Wiederholung zu einem pauschalen, historischen Allgemeinwissen gezählt werden können und damit trotz der Darstellung von etwas Fremdem nicht als solches wahrgenommen werden.

Die Bedeutung der Aussage des Films wird zudem durch die so typischen Massenszenen unterstrichen, die König mehrfach einsetzte. Auch hier griff er auf ein Motiv zurück, das im Film im Laufe der Jahre zu einem *Stellvertreter* der Archäologie geworden ist. Und übrigens durch archäologische Belege nicht zu halten ist. Durch die beteiligten Massen wird die Bedeutung erhöht, je mehr Menschen Anteil nahmen, desto ‚wahrer' wurde die dargestellte Moral.

Aus heutiger Sicht weniger wirkmächtig, in beiden Filmen jedoch von Bedeutung, ist die Wahl der Kulissen. Dazu zählt einerseits die Saalburg, deren historische Bedeutung dem zeitgenössischen Publikum sicher geläufig war. Vor allem aber ist es die Präsentation des Waldes, die für beide Filme spezifisch und bedeutungstragend ist. Obwohl Fritz Lang so weit geht, den Wald nachbilden zu lassen, um den säulenartigen und damit kathedralen Eindruck des Bildes zu verstärken, hatten beide Regisseure die gleiche Absicht bei der Wahl dieser Kulisse. Der Wald unterstreicht die Ursprünglichkeit und Natürlichkeit des Germanenbildes, wie es auch durch die Kostüme forciert wird. Dabei diente nicht nur die Erwähnung Tacitus und seine spätere Verwertung in der Malerei als Inspiration für diese Kulissenwahl. Es könnte auch die damals populäre Publikation des Archäologen Friedrich Koepp (1860-1944) gewesen sein, die die dramaturgische Verwendung des Waldes in diesen Filmen forciert hat.[694] Unter Hinweis auf die fehlende städtische Zivilisation und die Ausdehnung der germanischen Wälder formuliert Friedrich Koepp 1905 ganz betont: „Der deutsche Urwald hat die Deutschen vor dem Schicksal der Gallier bewahrt."[695]

Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle auch die Eiche als Teil des Waldes, die durch diese Kulissenwahl quasi gleichzeitig in

694 Koepp 1905.
695 Zitiert nach Losemann 1995, 422.

Szene gesetzt wird. Die Szene in Akt 1 von *Die Hermannsschlacht* zeigt, um das schändliche Betragen der Römer zu unterstreichen, wie diese auf eine Eiche einschlagen. Die Wahl dieses Bildes im Film ist eher ungewöhnlich. Selten wird der ganze Baum dargestellt und in seiner Bedeutung für die religiösen Praktiken der Germanen präsentiert. Meist tragen als Priester gekennzeichnete Personen Eichenlaub im Haar oder in der Hand. Das Laub wird pars pro toto eingesetzt.[696]

Das abschließende Motiv, das nach wie vor Einfluss hat, und meines Wissens in *Die Hermannsschlacht* erstmals im Film auftaucht, ist die Schlachtszene. Die Gegensätze zwischen den Protagonisten befinden sich nun auf dem Höhepunkt, und es wird deutlich, dass die gesamte Produktion insbesondere auf diese Szene hin konzipiert wurde. Die ersten Reaktionen bei der Uraufführung mit fanatisch applaudierendem Publikum und dem Anstimmen der Nationalhymne entsprach wahrscheinlich völlig der Absicht des Regisseurs, nicht nur in Bezug auf seinen ganzen Film, sondern gerade für diese Szene.

Der Film *Die Hermannsschlacht* zeigt an keiner Stelle Hinweise darauf, dass sich eine ganze Reihe von Fachwissenschaften mit diesem Thema auseinandersetzten. Die Bemühungen um die Identifikation des Schlachtortes werden ebenso wenig offenbar, wie relevante Funde gezeigt werden, die es auch in den 20er Jahren schon gab. Hierdurch wird unter anderem deutlich, dass das, was die Fachwissenschaft so brennend beschäftigte, nämlich den Ort der damals ausgetragenen Schlacht zu finden und damit dort weitere Erkenntnisse über Grabungen zu gewinnen, für die öffentliche Rezeption nur in eingeschränkter Weise galt. In der Region um Detmold mag dies eine Rolle gespielt haben, was auch den regionalen Erfolg des Filmes unterstreicht. Aber überregional war vor allem die Deutung und Einordnung der Person Arminius von Bedeutung, was einen Rückgriff nicht auf die Archäologie, sondern die historischen Wissenschaften erforderte. So klaffen Fremdbild

696 Vgl. zu älteren Abbildungen Kaufmann 1994, 61. Die Eiche als ‚Heiliger Baum‘ ist wohl ein Produkt des 18. Jahrhunderts und in der Nachfolge mit der ihr zugesprochenen Standfestigkeit zum Sinnbild für den steten Deutschen geworden.

und Selbstbild eines Untersuchungsgegenstandes der Archäologie weit auseinander. Allein die Fragestellungen sind nicht überein zu bringen.

Der Regisseur Leo König – übrigens auch Fritz Lang – erwähnt an keiner Stelle die Mitwirkung von Archäologen oder Historikern bei der Produktion. Dass es sich um ein ‚archäologisch-historisches' Thema handelte, dürfte ihm jedoch bewusst gewesen sein. So gehen die Vorlagen einiger Ausstattungsmerkmale, wie das bereits erwähnte Schwert, auf Originalbefunde zurück. Auch die Erwähnung seines Doktortitels auf dem Frontispiz des Programmheftes zu *Die Hermannsschlacht* wird sicher nicht ohne Intention erfolgt sein. Möglicherweise versuchte man dem Werk damit ‚wissenschaftlichen' Anspruch zu verleihen. Eine konkrete Mitwirkung durch Fachwissenschaftler, wie es für die Pfahlbaufilme wahrscheinlich und belegt ist, hat hier nicht stattgefunden. Allerdings zeigt sich beispielsweise an der Wahl des Drehortes Detmold, dass die Diskussion um den Austragungsort der Schlacht und der aktuelle Forschungsstand durchaus bekannt gewesen sein müssen. Insofern wirkte die Wissenschaft zwar nicht primär mit, aber durchaus sekundär, indem ihre publizierten Forschungsergebnisse rezipiert wurden.

Vielmehr als an den wissenschaftlichen Ergebnissen orientierte er sich bei der Erstellung seines Drehbuchs an dem bereits existierenden Mythos *Hermann* und dem damit verbundenen Bilderkanon/Bildhülsen, die beliebig mit Inhalt gefüllt werden konnten (s.o.). Der Mythos überdeckt sozusagen alles, weshalb das ‚Archäologische' nur schwer ‚auszugraben' ist.

Der Rückgriff auf Bekanntes war, wie bereits in Kapitel 2 beschrieben, plurimedial. Verschiedenste Medien lieferten Vorlagen, weit über den vorab zitierten „Lesebuch-Germanen" hinaus, der auch zu seiner Zeit schon viel mehr war, allein weil damalige Publikationen immer illustriert waren, also vielmehr ‚Bilderbuch-Germanen' enthielten. Ein Aspekt, dessen nähere Untersuchung sicher interessant wäre.

Das historische Ereignis *Varusschlacht* wurde ausschließlich zum Zweck der eigenen Aussage in *Die Hermannsschlacht* instrumentalisiert, und die Produktion sollte an keiner Stelle historische oder archäologische Erkenntnisse popularisieren. Die Vorstellung von prähistorischen ‚Volksgruppen' wurde aber durchaus popularisiert bzw. ihre Popularisierung fortgesetzt, wie die verwendeten Motive und *Stellvertreter* zeigen.

Die Germanen als Thema sollten erst zur Zeit des Nationalsozialismus im Film vermehrt thematisiert werden, neben Leo König hat sich in Deutschland niemand dieses Themas zu dieser Zeit angenommen.[697] Interessanterweise gilt das auch für den Gegenentwurf des deutschen nationalen Helden, *Vercingetorix* in Frankreich, dem unter Napoleon sogar mehrere Denkmäler gesetzt wurden.[698] Auch für diesen Helden war die Zeit nicht reif, er wurde im französischen Film zwar früher thematisiert, aus den 1920er Jahren ist mir aber keine weitere Produktion bekannt.[699]

Wie die Darstellung der Personenkonzepte und der von König verfolgten Absicht im Film verdeutlicht hat, war die Themenwahl Hermann wohl eher ein Rückgriff auf ‚alte', inzwischen veränderte nationale Konzepte, wie sie für das ausgehende 19. Jahrhundert noch galten, aber ihre Wirksamkeit nach dem ersten Weltkrieg verloren hatten. Es wäre daher falsch, Königs Film in eine Reihe mit solchen eines neu aufkeimenden Nationalismus entstandenen Produktionen zu stellen, nicht nur weil es geradezu unmöglich ist festzustellen, um welche ‚Art' von Nationalismus, der ja selten monokausal verursacht ist, es sich jeweils handelt. Vielmehr halte ich seinen Film für das Ergebnis einer direkten Reaktion auf das konkrete politische Umfeld, in dem König sich bewegte. Es ging ihm um Einigkeit der Nation, und zu diesem Zweck hat er Germanen

697 Es wäre sicher interessant, im Rahmen einer Untersuchung nachfolgender Filmproduktionen festzustellen, ob inzwischen ein ‚Film-Germane' aus dem ‚Lesebuch-Germanen' geworden ist. Hierfür wären vor allem die im Dritten Reich gedrehten und gezeigten Filme aussagekräftig.

698 Dörner 1995, 83. Übrigens auch filmisch: Abel Gance lässt in seinem Film *J'accuse* (F 1919) seinem Helden eine Vision von Vercingetorix im Schützengraben des ersten Weltkriegs erscheinen: Gregor/Patalas 1976, 65.

699 Zur Bedeutung der Figur des Vercingetorix in Frankreich: Simon 1989. Der titelgleiche Stummfilm (siehe Filmografie) ist leider verschollen.

und Deutsche in seinem Film sehr deutlich in eine Traditionslinie gestellt. Die Zwischentitel 24 und 51 geben darüber Aufschluss, indem die Begriffe von Vaterland und Heimatland beliebig verwendet werden.

An dieser Stelle soll noch kurz darauf verwiesen werden, warum dieses Thema, als es noch aktueller und zeitgemäßer war, also vor dem Ersten Weltkrieg, nicht stärker im deutschen Film thematisiert wurde. Möglicherweise liegen dem zwei Ursachen zugrunde. Einerseits war die Filmindustrie noch nicht so weit, wirklich epische Themen zu verfilmen, so dass die ‚Mehrakter' als Film aus mehreren Rollen erst in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts gängig wurden.[700] Und gerade zu dem Zeitpunkt, als die technischen Probleme aus dem Weg geräumt waren, hatte die deutsche Filmlandschaft ihre Rolle auf dem Markt eingebüßt und sollte sie erst mit der Etablierung der Ufa im ersten Weltkrieg wiedererhalten.[701] Mir ist lediglich ein weiterer Film bekannt, der sich dieses Themas bedient, in Deutschland lief, aber leider nicht erhalten ist: *Eine Schlacht im Teutoburger Walde* (D 1909).

Zusammenfassend kann jedoch darauf hingewiesen werden, dass *Die Hermannsschlacht* einen weiteren Topos, wie er mit Archäologie heute üblicherweise verbunden wird, bereits zu jener Zeit vorweg nahm, also trotz des ausgesprochen kurzen Erfolgs des Films längerfristigen Eindruck machte: In Verbindung mit der in Aussicht gestellten Darstellung der fast 2000jährigen Geschichte in dem Film *Die Hermannsschlacht*, schrieb ein Kritiker zu Uraufführung:

„Heute wird es Ereignis."[702]

700 Hake 2004, 14f.
701 Ebd.
702 Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 24.02.1924.

8. Ur-Komisch: Archäologie mit der Keule

Wären die erhaltenen (und soweit bekannt auch die jemals gedrehten) Filmmeter ein Maßstab für Popularität, so wäre das Sujet ‚Steinzeit' mit Abstand das bekannteste prähistorische Thema im frühen Film. Dieser Eindruck wird durch die überwiegende Darstellung von ‚Steinzeit' im Genre der Komödie verstärkt, was unter anderem darauf hinweist, dass dieser Zeitabschnitt der Prähistorie enorm bekannt gewesen sein muss, so dass gewisse Kenntnisse, die für das Grundverständnis der Komik vonnöten sind, von den Filmemachern vorausgesetzt werden konnten.

Allein 19 Filme integrieren ein prähistorisch-steinzeitliches Sujet, wobei die reinen ‚Dinosaurierfilme' hier nicht weiter berücksichtigt werden, da sie dem Genre des Science Fiction angehören (vgl. kurz dazu Abschnitt 8.5.4.). Dennoch kann das Thema hier nicht ganz außer Acht gelassen werden, tauchen Dinosaurier doch regelmäßig in Filmen mit steinzeitlichem Sujet auf und stellen die angebliche Gleichzeitigkeit von Frühmensch und Dinosauriern mit beachtlicher Konstanz dar. Auch in dem schwerpunktmäßig untersuchten Film *The Three Ages* (USA 1923) von Buster Keaton wird der Regisseur, der zugleich auch Hauptdarsteller ist, in der Eingangsszene gemeinsam mit einem Brontosaurus gezeigt.

Im Zentrum der Betrachtung steht diese Produktion im wesentlichen deshalb, weil sie in Deutschland gezeigt wurde. Unter dem Titel *Ben Akiba hat gelogen* fand im Jahr 1925 ihre Erstaufführung in Deutschland statt. Der Film lief an verschiedenen deutschen Lichtspielhäusern und über einen längeren Zeitraum. Gerade die Wirkung, die eine amerikanische Produktion auf die deutschen Zuschauer und möglicherweise auf die deutsche Archäologie hatte, und die Frage, ob es auch eine umgekehrte Wirkung gab, ist in diesem Zusammenhang von Interesse.

Die Betrachtung dieses Films ist aber nur in Verbindung mit anderen Produktionen gleichen Genres und ähnlicher Thematik sinnvoll. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung ist es die erste Produktion, die ihre Inspiration nicht nur aus der Wissenschaft und

anderen Medien bezieht, sondern bereits auf eine filmische Vorläufer zurückgreift. Sowohl *Intolerance* (USA 1916) von Griffith als auch *His Prehistoric Past* von Charlie Chaplin (USA 1914) waren Buster Keaton bekannt und wurden von ihm explizit als Bezugsquellen genannt, weshalb diese Produktionen auch zum Vergleich herangezogen werden.

Darüber hinaus gibt es aus dem Untersuchungszeitraum noch weitere Filme, die sich mit steinzeitlichem Sujet schmücken.

Alle Produktionen vereinen diverse Spezifika: Sie lassen sich dem Genre der Komödie als einem Untergenre des fiktionalen Films zurechnen.[703] Es handelt sich ausschließlich um US-amerikanische Produktionen und sie wurden von – bis heute – außerordentlich populären Komikern gemacht. Neben dem bereits genannten, zählen dazu noch *Flying Elephants* (USA 1928) des Komikerduos Stan Laurel und Oliver Hardy und der leider verschollene *Romeo in Stone Age* (USA 1928)[704]. *Fig Leaves* (USA 1926) ist ein Film, der zwei ‚Zeitzonen' thematisiert. Zunächst in der Steinzeit angesiedelt, spielt der zweite Teil in der damaligen Jetztzeit. Laut Filmbeschreibung auf imdb.com handelt es sich bei der Handlung um „typische Eheszenen". Dieser Film kann hier leider nicht weiter berücksichtigt werden, da er nicht mehr verfügbar ist.[705] Der bereits erwähnte Film *Natur und Liebe* (D 1926/27) wird als einzige deutsche Produktion – obwohl einem anderen Genre angehörig – zum Vergleich herangezogen und vor allem in Bezug auf seine ‚Höhlenszenen' behandelt.

703 Ich beziehe mich bei der Einordnung der Filmkomödien auf das Genreverständnis, das Brandlmeier zugrunde legt: Brandlmeier 1983, insbesondere 13-29.

704 Es kann leider nicht mehr geklärt werden, ob die Filme *The Fable of a Stone Age Romeo* (USA 1923) und *Stone Age Romance* (USA 1929) von Paul Terry identisch mit dem in Deutschland gelaufenen *Romeo in Stone Age* (USA 1928) sind. Angaben unter dem jeweiligen Titel unter www.imdb.com. Zu beiden Filmen finden sich nur sehr fragmentarische Angaben. In den Zensurkarten, die Birett in Vorb. auflistet, sind sie gar nicht zu finden.

705 Alle Versuche das Filmmaterial, das wohl noch existiert, zu erhalten, sind erfolglos geblieben. Weitere Hinweise finden sich in der Filmografie dieser Arbeit. Hier soll übrigens auch ein Brontosaurus im Prolog gemeinsam mit Adam und Eva zu sehen gewesen sein. Leider kann diese Variation der direkten Auseinandersetzung von biblischem Thema und fossiler Lebenswelt nicht näher untersucht werden: vgl. Kempen/Deist 1993, 51.

Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, inwiefern auch hier Klischees und Motive etabliert bzw. weiterentwickelt wurden, und ob diese sich maßgeblich von ‚deutschen' Klischees der Steinzeit und des damit verbundenen Neandertalers unterscheiden. Dieses Kapitel soll also auch ein Verständnis für die ‚Internationalität' von Klischees und Motiven und den daraus entstehenden *Stellvertretern* werfen, wie sie bis heute verwendet werden.

Daneben sind die Fragen an die Produktionen, die hier als Block behandelt werden, schon aufgrund der genannten Gemeinsamkeiten vorformuliert: Warum sind es ausgerechnet Komödien, die sich mit der Steinzeit beschäftigen? Und warum sind es keine deutschen Produktionen? War die nationale Selbstwahrnehmung von eigener Vergangenheit nicht mit einer Überzeichnung derselben in Einklang zu bringen? Warum interessieren sich gerade so bekannte Filmemacher und Komödianten für dieses Thema, warum handelt es sich in erster Linie um ‚Episodenfilme'? Schließlich noch die Frage, warum lief nur eine dieser Produktionen in Deutschland, warum nicht die anderen?

8.1. Archäologischer Ausgangspunkt

Steinzeit im Film ist nicht auf einen Fundort, eine Region, einen einzelnen Themenkomplex und eben auch nicht auf eine bestimmte chronologische Stufe einzugrenzen. Die öffentliche Vorstellung von Steinzeit, insbesondere der Altsteinzeit, entspricht eher einem Konglomerat verschiedener Erkenntnisse, die aus den ältesten Hinterlassenschaften der Menschheit gezogen wurden und keineswegs dem differenzierten Bild, das sich auch schon in der frühen Erforschung steinzeitlicher Hinterlassenschaften abzeichnete. Bei der Steinzeitmotivik im Film fließen Ergebnisse aus der Archäologie, Paläontologie und Erkenntnisse aus der Evolutionstheorie mit ein. Daher ist es außerordentlich schwierig, diejenigen archäologischen Ergebnisse zu fassen, auf die die diversen Filme und andere Medien der Zeit rekurrieren und die

fachwissenschaftliche Tätigkeit in Verbindung zu den filmischen Darstellungen zu bringen, sofern das überhaupt möglich ist.[706]

Im folgenden werden daher vor allem einflussreiche Protagonisten der Steinzeitforschung, zentrale Fundorte, die Entwicklung der Chronologien und der Darwinismus mit seinen Strömungen vorgestellt. Dazu gehört ebenfalls, dass die internationale Beteiligung an der Fachentwicklung und dem archäologischen Erkenntnisgewinn mit einbezogen wird, sofern sie einen Wendepunkt in der archäologischen Forschung darstellen. Diese archäologischen und wissenschaftsgeschichtlich relevanten Fortschritte werden hier auch in Verbindung zu ihrer gesellschaftlichen Relevanz, also ihrem gesellschaftlichen Hintergrund gebracht.

Die Steinzeitforschung ist eine Entwicklung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar wurden die ersten Funde, die heute als paläolithisch angesprochen werden, bereits im Mittelalter gemacht, aber ihre chronologische Zuordnung erfolgte erst deutlich später.[707] Dabei ist die Forschung dieses prähistorischen Zeitabschnitts wie keine andere von den Universalgelehrten und Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts geprägt.

1816 übernahm der Kaufmann Christian Jürgensen Thomsen (1788-1865) als Sekretär die 1807 gegründete dänische *Kommission zur Erhaltung von Altertümern*. Unter seiner Leitung wurde die Sammlung nordischer Altertümer fortgesetzt, die 1819 als

706 Die Literatur zum Thema Forschungsgeschichte Steinzeit ist ungewöhnlich übersichtlich, lediglich die Forschung zu Neandertalern wird in der Regel ausführlicher dargestellt. Exemplarisch zur Forschungsgeschichte Steinzeit Probst 1999 und immer noch Eggers 1986 sowie Kühn 1976, Überblick zur Neandertalerforschung: Auffermann/Orschied 2002, Geschichte Höhlenmalerei: Lorblanchet/Bosinski 2000. Im Gegensatz dazu ist die Geschichte der Evolutionstheorie und ihres Begründers geradezu ausufernd in der Literatur behandelt worden. Daher sei hier nur die bahnbrechende Arbeit von Julia Voss genannt, deren umfassendes Literaturverzeichnis auf alle wesentlichen Autoren hinweist: Voss 2007.

707 So erhielt, wie Eggers erwähnt, Kaiser Heinrich IV beispielsweise im Jahr 1081 einen in Gold gefassten „Donnerkeil“ (als Steinbeil) geschenkt, der als Amulett diente. Diese Fundgattung wurde bis weit in die Neuzeit hinein nicht als archäologischer Fund verstanden, sondern man knüpfte viel eher abergläubische Vorstellung wie etwa „Blitzschutz“ an sie: vgl. Eggers 1986, 25.

Oldnordisk Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.[708] Thomsen hatte sich bereits seit längerer Zeit mit prähistorischen Artefakten auseinandergesetzt und wurde durch seine Tätigkeit für die Kommission weiter in diesem Bereich geschult.[709] Im Zuge der Aufbereitung der Sammlungsbestände für die Öffentlichkeit entging es Thomsen nicht, dass bestimmte Fundgattungen, Materialien und Fundzusammenhänge Regelmäßigkeiten aufwiesen, die nur chronologisch zu erklären sind.[710] Die Ausstellung der Sammlung des *Oldnordisk Museum* wurde entsprechend dieser Beobachtungen sortiert und ist demnach der erste Hinweis auf das Dreiperiodensystem, das eine chronologische Abfolge von ‚Steinzeit – Bronzezeit – Eisenzeit' vorsieht.[711] Trotz der Ausstellung war das System noch nicht schriftlich formuliert: Erst im Jahr 1836 publizierte Thomsen anonym seinen als Museumsführer gedachten *Leitfaden zur nordischen Altertumskunde*, wo er den Begriff „Steinzeit" im Zuge des von ihm entwickelten Dreiperiodensystems in die Wissenschaft einführte. Doch was verstand man unter dieser Bezeichnung? Thomsen selbst hat es folgendermaßen formuliert:

> „Die Steinzeit, oder die Periode, als Waffen und Gerätschaften aus Stein, Holz, Knochen und dergleichen hergestellt wurden und in denen man Metalle entweder sehr wenig oder gar nicht gekannt hat. Wenn man auch annimmt, daß einige der steinernen Sachen später bei heiligen Handlungen gebraucht worden und daher von derselben Form und Materie geblieben sind, wie in dem entfernteren Altertum, so werden sie doch so häufig im Norden gefunden und überdies so viele mit deutlichen Spuren davon, daß sie durch Gebrauch abgenützt und mehrere Male aufs Neue zugeschliffen sind, daß man nicht daran zweifeln kann, es habe eine Zeit gegeben, da diese Sachen hier im Norden im allgemeinen Gebrauch waren. daß dies die

708 Aus dem *Oldnordisk Museum* ist das dänische Nationalmuseum hervorgegangen: Zur Geschichte des dänischen Nationalmuseums: <http://www.natmus.dk/sw5061.asp> (30.07.2008).

709 Zu Thomsens Arbeit und dem Dreiperiodensystem neben vielen anderen: Cartier 2000, 104; Eggers 1986; Fischer 2005; Hansen 2005; Kühn 1976.

710 Thomsen war der erste, der diese Erkenntnis in der nötigen Deutlichkeit formulieren sollte und diese vor allem zumindest unbewusst, mit dem so genannten „geschlossenen Fund" in Verbindung brachte. Also die chronologische Abfolge auch wirklich begründen konnte. Zu den Vorläufern: Eggers 1986, 41-43.

711 Dass das System auch für Thomsen 1819 noch keineswegs ausgereift war, betont Eggers 1986, 34-35: „1819 konnte er die Sammlung wohlgeordnet der Öffentlichkeit übergeben" (ders., 34), worin diese Ordnung bestand, wird nicht näher benannt. Spätestens ab 1824 muss Thomsen sich jedoch über die chronologische Abfolge der vorgeschichtlichen Perioden im Klaren gewesen sein, wie ein 1930 veröffentlichter Briefwechsel belegt (ders., 35).

> älteste ist, in welcher wir finden, daß Menschen in unseren Gegenden gelebt haben, scheint außer allem Zweifel zu sein, sowie daß diese Bewohner Ähnlichkeit mit Wilden gehabt haben müssen..“[712]

Thomsen bemerkt hier also ganz klar, dass es sich um eine Periode gehandelt haben muss, in der vor allem Stein als Material zum Einsatz kam. Obwohl er sich ausschließlich auf die Artefakte, deren Gliederung ihm wichtig war, bezieht und keinerlei Hinweise auf Fundumstände oder andere Fundgattungen gibt, äußert sich Thomsen doch interessanterweise zu den Menschen, die diese Gegenstände hergestellt haben müssen und konstatiert deren „Ähnlichkeit mit Wilden“. Hiermit nimmt er bereits ein Motiv vorweg, das uns in Verbindung mit dem Topos Steinzeit immer wieder begegnen soll und offensichtlich, schon vor Darwins Evolutionstheorie in der Wahrnehmung zumindest dieses einen Wissenschaftlers vertreten war (vgl. Kap. 8.2.). Die einschlägige Formulierung in einem recht populären Museumsbändchen ist zudem ein deutlicher Hinweis auf das allgemeine Verständnis von Prähistorie der Zeit, so dass er sicher auch Publikumserwartungen entgegenkam und an dieser spezifischen Form von Popularisierung seiner Ergebnisse eben doch aktiv teilnahm bzw. sie aktiv beeinflusste.[713]

Neben der reinen Beobachtung von Artefakten und deren Kategorisierung war vor allem ein weiterer methodischer Fortschritt in der archäologischen Forschung von außerordentlicher Relevanz für die Erforschung der Steinzeiten: Das Erkennen der Stratigraphie und die daraus resultierende stratigraphische Methode. Thomsen, der in Dänemark kaum mit paläolithischen Funden in Kontakt kam, konnte zwar eine grundsätzliche chronologische Reihenfolge der Steinzeit formulieren – und diese Leistung ist im Vergleich zu den vielen zeitgenössischen Forschern, die hier scheiterten, nicht hoch genug einzuschätzen – aber eine genauere Differenzierung konnte er nicht vornehmen.

Ein Schritt in diese Richtung erfolgte mit Hilfe der relativen Chronologie und dem Verständnis von Schichten, wie es von der

712 Thomsen 1836 (hier zitiert nach Eggers 1986, 36).
713 Auf die Verbindung des ‚Wilden‘ mit dem ‚Steinzeitmenschen‘ bzw. ‚Neandertaler‘ wird noch zurückzukommen sein, vgl. Abschnitt 8.5.3.

Geologie zum Ende des 18. Jahrhunderts erkannt wurde. Im Rahmen prähistorischer Forschungen ist der Begriff der Stratigraphie eng mit der Erforschung altsteinzeitlichen Materials und Höhlen verbunden. Und gerade mit den Höhlen begegnen wir hier einem weiteren Motiv, das in Verbindung mit dem Topos Steinzeit immer wieder auftritt (Zum Motiv der Höhle, vgl. Abschnitt 8.5.5.).

Die wesentlichsten Fortschritte auf diesem Gebiet wurden in Frankreich erzielt und sind an den Namen Jaques Boucher de Perthes (1788-1868) geknüpft. Die Beobachtungen von Straten an Gebirgswänden, wie sie in Steinbrüchen oder Bergwerken zu sehen waren, wurden von Seiten der Geologie derart gedeutet, dass die oberen Schichten jünger als die darunter liegenden Schichten sein mussten.[714] Bestimmte Versteinerungen, die regelhaft in bestimmten Schichten auftraten wurden als „Leitfossillien“[715] gedeutet und halfen die Erdgeschichte mit Form einer relativen Chronologie einzuteilen.

Jacques Boucher de Perthes war es nun, der die Beobachtungen der Geologie für sich zu nutzen wusste und auf die Archäologie übertrug. Von Haus aus eigentlich Zolldirektor, beschäftigte er sich in seiner Freizeit intensiv mit Naturwissenschaften und Geologie. Dieses Interesse trieb ihn immer wieder in die Kiesgruben im Tal der Somme. Dort sammelte er Faustkeile, die in ungestörten Kiesschichten zusammen mit anderen diluvialen Funden auftraten. Anhand ihrer Lage und seiner Vorkenntnisse in der Geologie und deren Methoden, klassifizierte er die Funde als „vorsinflutlich“. Er trug seine Ergebnisse 1839 in der Pariser Akademie vor, die ihm aber die Anerkennung für seine Ergebnisse verweigerte.[716] Erst die

714 Voss 2007, 139 spricht von „Stein gewordenen Welten“, die die Geologie lesbar machte.

715 Unter Leitfossillien versteht man ein Fossil, das für eine bestimmte stratigraphische Einheit charakteristisch ist. Sie sind eindeutig zu bestimmen und existierten nur einen kurzen Zeitraum, so dass sie chronologisch aussagekräftig sind. Zunächst handelte es sich natürlich um geologische Leitfossilien, denen erst im Laufe der Zeit archäologische Leitfossillien zur Seite gestellt wurden. Maßgeblich daran beteiligt war ebenfalls ein Geologe: Eduard Lartet (1801-1871): Eggers 1986, 59 f., Kühn 1976, 118f.

716 Eggers 1986, 57 ff. Ausführlich auch Kühn 1976, 47-49.

Bestätigung durch den berühmten Geologen Charles Lyell (1797-1875), der ebenfalls die Sommer Kiesgruben und die darin enthaltenen Funde untersuchte, sollte seiner These 20 Jahre nach ihrer ersten Formulierung die entsprechende Bestätigung verschaffen.[717]

All diese Erkenntnisse waren ausschlaggebend für die richtungsweisende Höhlenforschung in Frankreich. Edouard Lartet (1801-1871) untersuchte ab 1860 die Höhle von Aurignac, wo bereits 1852 durch Arbeiter menschliche Skelette entdeckt worden waren. Er fand zwar keine weiteren Skelette, konnte aber durch Funde von Steingeräten auf dem Höhlenboden nachweisen, dass die Skelette aus seiner Sicht in die „Epoche des geschliffenen Steins“ einzuordnen seien. Die darunter liegenden Schichten enthielten im Gegensatz dazu behauene Gerätschaften. Damit war zum ersten Mal am Befund gezeigt worden, dass die Abschnitte einer „älteren“ und „jüngeren“ Steinzeit, die bisher nur formenkundlich unterschieden worden waren, auch im Befund tatsächlich verschiedenen chronologischen Stufen angehörten. Den Beweis für kulturelles Leben des Eiszeitmenschen konnte Lartet durch seine Funde in der Höhle von La Madeleine führen. 1864 fand er eben dort den Elfenbeinknochen eines Mammuts, in den Gravierungen eingeritzt worden waren.[718] 1865 führte der Brite Sir John Lubbock für diese Stufen die Begriffe „Paläolithikum“ und „Neolithikum“ ein.[719]

Es folgten diverse weitere Grabungen, wie beispielsweise die Ausgrabung in der Höhle von Laugerie-Haute.[720] Inzwischen arbeitete Lartet mit dem englischen Bankier und Ethnologen Henry Christy (1810-1865) zusammen, der die Ausgrabungen finanzierte.

717 Vor allem persönliche Bestätigung indem de Perthes im Herbst 1859 von den wissenschaftlichen Gesellschaften in London und von der Pariser Akademie anerkannt wurde: Eggers 1986, 58. Lyell, der stark von seinem Zeitgenossen und Freund Darwin beeinflusst war, bestätigte auch die These Fuhlrotts über die eiszeitliche Datierung des Neandertalers und bezog diese in seine Publikationen mit ein: Lyell 1914. Lyell hatte übrigens zunächst eine andere Meinung und wurde erst durch zahlreiche ergänzende Funde von deren hohem Alter überzeugt: Cartier 2000, 98.

718 Cartier 2000, 99.

719 1865 erschien die englische Originalausgabe. Hier wird Bezug genommen auf Lubbock 1874.

720 Eggers 1986, 60-61.

Beide Forscher machten ihre Ergebnisse in Zeitschriften publik, wobei Lartet in französischen und Christy in englischen Ausgaben veröffentlichte.[721] Auch in deutschen Zeitschriften wurden Lartets Ergebnisse publik gemacht. So berichtete die *Allgemeine Literatur-Zeitung* gleich zweimal über Lartet:

> „In der Sitzung vom 18. Septbr. las Hr. v. Blain–ville einen abermaligen Bericht des Herrn Lartet über fossile Knochen, welche dieser fleißige Forscher an das Tageslicht gefördert. ..“[722]

Und es wird gemeldet, dass Lartet am 17. April desselben Jahres in der Pariser Akademie darüber sprach, „daß er den fossilen Kinnbacken eines Affen, welcher dem Gibbon nahe gestanden haben müsse, mehrere fossile Vogelknochen u.a. aufgefunden habe.“[723]

Neben den konkreten Grabungsergebnissen ist diesen beiden vor allem zu verdanken, dass sie erstmals versuchten, die stratigraphischen Beobachtungen von verschiedenen Fundplätzen miteinander zu vergleichen und in Einklang zu bringen, sie also die so genannte vergleichende Stratigraphie anwandten. 1861 stellte Lartet sein erstes chronologisches System auf.[724] Bemerkenswert ist vor allem die *Periode des großen Höhlenbären*. Der Höhlenbär war eine Tierart, die zu dem damaligen Zeitpunkt bereits aus zahlreichen Funden bekannt war, und sich als Bezeichnung einer chronologischen Stufe geradezu aufdrängte. Aber damit wurde in der Öffentlichkeit eine verbale Verbindung mit Folgen geschaffen: Höhle und Steinzeit gehören seitdem untrennbar zusammen und wurden damit auch für die Öffentlichkeit greifbar, obwohl der Überhang an Höhlenforschung zu dieser Zeit vor allem mit den guten Erhaltungsbedingungen und den weniger ausgereiften

721 Laut Eggers geschah dies ab 1864: Eggers 1986, 61. Vgl. zum Beispiel die Meldung über den Fund in der Höhle La Madeleine in *Comptes Rendus de l‘Académie des Sciences* im Jahr 1865 (zit. nach Kühn 1976, 126).

722 Allgemeine Literatur-Zeitung 1837, 690.

723 Ebd., 278.

724 Er unterschied folgende Perioden: 1. Periode des großen Höhlenbären, 2. die Periode des Mammuts, 3. die Periode des Rentiers, 4, die Periode des Auerochsen. Vgl. Eggers 1986, 61; Richter 2005, 44. Die Bezeichnung der ersten Periode geht in erster Linie auf die Funde des *Ursus spelaeus* zurück, die aus zahlreichen Höhlen bekannt waren: vgl. hierzu Müller-Beck 2001, 34.

archäologischen Methoden auf diesem Gebiet zur Erforschung anderer steinzeitlicher Siedlungsformen zusammen hing.[725] Folgerichtig erforschte auch Lartet vor allem weitere Höhlenfundplätze, von denen die später namengebenden Fundorte von La Madeleine und Le Moustier sicher die bekanntesten waren.

Ungefähr zeitgleich wie Lartet arbeitete Gabriel de Mortillet (1821-1898) daran, die tierischen Leitfossilien, die ersteren noch zu seiner Chronologie der Altsteinzeit anregten, durch archäologische Leitfossilien zu ersetzen. Im Jahr 1869 veröffentlichte er seine Ergebnisse, wo die heute noch gültige Stufeneinteilung nach berühmten Fundplätzen formuliert und sehr populär wurde.[726] 1883 korrigierte er seine erste Stufeneinteilung insofern als er die Stufe Aurignacien ganz fallen ließ. Die Untersuchungen von Henri Breuil (1877-1961) führten jedoch dazu, dass diese Stufe 1906 wieder eingeführt wurde.[727]

Sowohl von Lartet als auch von Mortillet ist überliefert, dass sie an der populären Verbreitung der neuesten Ergebnisse auf dem Gebiet aktiv Anteil nahmen. Neben den Veröffentlichungen in Zeitschriften, wie bereits oben erwähnt, wirkten beide, Mortillet als Sekretär und Lartet als Präsident bereits voll in die Organisation integriert, bei der Weltausstellung in Paris mit. Diese fand 1867 zeitgleich mit dem *Zweiten prähistorischen Kongreß* statt, und die beiden Forscher waren für die prähistorischen Ausstellungen verantwortlich. Dort wurden altsteinzeitliche Artefakte aus Aurignac und Les Eyzies, ein Beispiel von Abris-Felskunst, Objekte aus den Megalithgräbern der Bretagne sowie aus den Seerandsiedlungen vom Lac du Bourget ausgestellt. Bezeichnend sind die drei Fakten, die Mortillet als Verfasser der Begleitschrift zu dieser Präsentation in Bezug auf die Urgeschichte festhält. Er spricht vom Gesetz des

725 Innerhalb des Faches wurden andere Siedlungsformen zwar durchaus diskutiert, diese Erkenntnisse haben sich aber anscheinend nicht verbreitet. Schon im Titel nennt beispielsweise Schliz 1900 eine andere steinzeitliche Siedlungsform als die Höhle.

726 Mortillet 1869.

727 Breuil/Cartailhac1906. Breuil stellte auf Grundlage der Vorarbeiten von Mortillet im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf Grund exakter stratigraphischer Beobachtungen ein exaktes System der Altsteinzeit auf, in dem beispielsweise auch typische Fundgattungen vorgestellt werden: Eggers 1986, 65.

Fortschritts der Menschheit, dem Gesetz der gleichförmigen Entwicklung und betont das Hohe Alter der Menschheit. Die Intention dieses Ausstellungsabschnitts könnte deutlicher nicht umrissen werden.[728]

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren damit die wichtigsten chronologischen Einteilungen der Steinzeiten bereits vollzogen. Sie wurden durch das stetig größer werdende Fundspektrum nur noch geringfügig modifiziert oder sogar weiter bestätigt.[729] Wichtigster Protagonist in der weiteren Verfeinerung der Chronologie war der Deutsche Hugo Obermaier (1877-1946). Mit seiner Veröffentlichung *Der Mensch der Vorzeit* von 1911/1912 fanden seine Ergebnisse Eingang in die Populärkultur.

Zu den wichtigsten deutschen Höhlenfunden gehören die zu eben dieser Zeit ausgegrabene Sirgensteinhöhle, die der im Zusammenhang mit den Pfahlbauten bereits erwähnte Tübinger R. R. Schmidt untersuchte.[730] Die Ergebnisse der Ausgrabungen bestätigten die bereits gewonnenen Erkenntnisse, wo zunächst eine Schicht mit Geräten aus dem Moustérien, darüber Funde des Aurignacien, Solutréen und Magdalénien gelagert waren. Weitere Fundplätze in Deutschland waren vor allem die Balver Höhle in Westfalen, mehrere Fundorte auf der Schwäbischen Alb, wie etwa die Funde aus dem so genannten Kesslerloch und die Feldhofer Grotte, die weiter unten vorgestellt wird. Popularisiert wurden derartige Funde nicht nur durch die Diskussionen um ihre Echtheit. Der bereits erwähnte Ludwig Leiner kaufte für sein Rosgartenmuseum Funde aus dem Kesslerloch an und stellte sie dort aus. Gekrönt wurde die so genannte Thaynger Vitrine durch

728 Vgl. Daniel 1990,116; Eggers 1986, 63. Mortillets Begleitschrift hieß *Promenade préhistorique à l'Exposition Universelle (*Paris 1867). Vgl. hier auch Kühn 1976, 240. Es wäre sicher lohnenswert, die Weltausstellungen weiter in Bezug auf die Popularisierung von Ergebnissen zu untersuchen, und damit die von Müller-Scheeßel 1998/1999 begonnene Forschung in diesem Bereich fortzusetzen.

729 Zimmermann 2005, 22 sieht den Grund für die frühe Ausdifferenzierung des Paläolothikums in diverse Chronologiestufen darin, dass im Zusammenhang mit dem „Streit um das hohe Alter der Menschheit" die Datierung ältester menschlicher Hinterlassenschaften eine große Rolle spielte.

730 Zu dieser Grabung: Veit 2006b, 98-99.

ein Bildchen von Anton Seder, das ganz romantisch den Eingang des Kesslerlochs zeigte.[731]

Die Existenz des fossilen Menschen war durch diese Erkenntnisse jedoch keineswegs bewiesen und bedurfte zunächst der Publikation und vollständigen Anerkennung der Evolutionstheorie durch Charles Darwin sowie einschlägiger Funde, die die ausgelöste Diskussion um das Alter der Menschheit und die Echtheit der Funde erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts beendeten. Und das obwohl schon in den Jahrzehnten zuvor durch Funde menschlicher Geräte die Existenz diluvialer menschlicher Kulturen zum Gemeingut der Wissenschaft geworden war.[732]

Der Stand der Forschung in den 20er Jahren konnte also bereits ein differenziertes Bild der Steinzeiten zeichnen, eine recht detaillierte chronologische Einteilung vornehmen und verfügte über Kenntnisse aus allen Bereichen des steinzeitlichen Lebens. Dass diese Ergebnisse dennoch immer wieder mit abendländischer Tradition vermengt wurden, zeigt ein Zitat von Hugo Obermeier aus den Jahren 1911/1912, wo er sich zur Schöpfungsgeschichte in der Bibel äußert:

> „(…) der altehrwürdige Bericht ist ein Kunstwerk erhabenster theologischer Literatur, das (…) die Wahrheit zum Ausdruck bringt, daß alles, was ihn (den Leser) umgibt, das Werk eines höchsten Herrn und Schöpfers ist.“[733]

8.2. Darwins Affront

Zur Zeit der Erkenntnisse um die relative Chronologie anhand der Stratigraphie propagierte der französische Geologe Georges Cuvier (1769-1832), dass es keinen fossilen Menschen gegeben habe. Dieser vertrat mit seiner Kataklysmentheorie die Auffassung, dass am Ende jeder geologischen Periode die gesamte Lebenswelt vollständig vernichtet worden sei und zu Beginn der anschließenden Periode wieder neu geschaffen wurde:

731 Sfedu 2006, 200-201.
732 Eggers 1986, 55-56. Müller-Beck sieht den Durchbruch in der richtigen Datierung der Funde, durch die Entdeckungen in den Höhly bei Spy in Belgien in den Jahren 1886/1887 markiert, also deutlich nach dem Fund des Neandertalers: Müller-Beck 2001, 39.
733 Obermaier 1911/1912, 3.

> „All of these facts, consistent among themselves, and not opposed by any report, seem to me to prove the existence of a world previous to ours, destroyed by some kind of catastrophe.“[734]

Die Funde sprachen jedoch eine andere Sprache, und allmählich wurde Cuviers Theorie erschüttert. Und wieder waren es Höhlenfunde:

Im Jahr 1856 wurden in der so genannten Feldhofer Grotte bei Mettmann von Arbeitern insgesamt 13 Knochenfragmente gefunden, die zunächst in den Müll geworfen wurden.[735] Erst als man im Nachhinein auch noch eine Schädelkalotte fand, wurde alle Funde vom Mitbesitzer des Steinbruchs an Johann Carl Fuhlrott (1803-1877), einen Lehrer und Naturforscher, zur näheren Untersuchung weitergegeben. Fuhlrott holte sich Rat von weiteren Wissenschaftlern: Darunter vor allem Hermann Schaaffhausen (1816-1893). Schaaffhausen und Fuhlrott kamen nach ihrer Untersuchung zu dem Ergebnis, dass es sich um eine „urtümliche“ Form des Menschen handeln müsse. Schaaffhausen war jedoch nicht davon überzeugt, dass der Fund in die Eiszeit datiere, sondern gestand ihm lediglich ein „hohes Alter“ zu.[736] Bereits ein Jahr nach der Entdeckung, am 04. Februar 1857, stellten beide ihre Ergebnisse auf der Generalversammlung der *Niederrheinischen Gesellschaft für Natur- und Heilkunde* in Bonn vor, wo ihre Interpretation vom Publikum jedoch nicht geteilt wurde.[737] Vor allem das abschlägige Urteil Virchows, der die Form des Schädels als „pathologische Verformung“ eines modernen Schädels ansah, trug maßgeblich dazu bei, dass es noch Jahre dauern sollte, bis der Fund in seiner Bedeutung richtig eingeschätzt wurde.[738] Dies geschah erst nach dem Tode Virchows 1902, und auch Fuhlrott

734 Über Cuvier allgemein: Rudwick 1997. Vorliegendes Zitat aus englischer Ausgabe: Cuvier 1798, 417. Dafür, dass Cuviers Erkenntnisse auch in der Populärkultur bekannt waren, spricht beispielsweise die Veröffentlichung eines kurzen biographischen Abrisses über ihn im Pfennig Magazin, das von der *Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* herausgegeben wurde: Pfennig Magazin 1833. Zum Pfennig Magazin und seiner Wirkung als eine der ersten illustrierten Wochenzeitschrift: Wilke 2000, 209-210.

735 Einen Überblick neben zahlreichen anderen lieferte zuletzt: Müller-Beck 2001, 34-36; Auffermann/Weniger 2006.

736 Müller-Beck 2001, 35.

737 Erst später wird über diesen Vortrag berichtet: Verhandlungen 1859. Den Fund selbst publizierte Fuhlrott 1859.

erlebte die Rehabilitation seiner These nicht mehr. Die bloße Wirkung, die eine Autorität wie Virchow und sein Urteil auf die Öffentlichkeit hatte, wird beispielsweise daran deutlich, dass auch die Evolutionstheorie in der Folge in Deutschland recht spät Anerkennung in der breiten Öffentlichkeit fand. Erst mit der Akzeptanz des hohen Alters des Neandertaler Schädels ging auch die Anerkennung der Evolutionstheorie einher, die vor allem in Großbritannien und damit im gesamten englischsprachigen Raum sehr einflussreich war.[739]

Charles Robert Darwin (1809-1882) veröffentlichte nach fünfjähriger Forschungsreise 1859 sein Hauptwerk mit dem sperrigen Titel *On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life*.[740] Bereits ein Jahr nach Erscheinen des Buches in Großbritannien wurde die deutsche Fassung vorgelegt.[741] Die zentralen Thesen Darwins stützten sich auf Unterschiede zwischen isolierten Populationen, wie er sie auf den Galapagosinseln kennenlernen konnte.[742] In der Folge formulierte er, dass eine Spezies immer mehr Nachkommen erzeuge, als die vorhandenen Ressourcen erhalten könnten. Das hätte zur Folge, dass die am besten für den „struggle“[743] geeigneten Lebewesen sich weiter

738 Andree 1976, 151; Kühn 1976, 114. Die Anerkennung des Fundes erfolgte 1901 durch Gustav Schwalbe: Ebd.; Kempen 1994, 29.

739 Für die Akzeptanz der Evolutionstheorie gilt die so genannte Huxley-Wilberforce Debatte als Wendepunkt: vgl. hierzu Brooke 2001.

740 Darwin 1859.

741 Charles Richard Darwin, *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung, oder Erhaltung der vervollkommneten Rassen im Kampfe um's Daseyn.* Nach der zweiten [englischen] Auflage mit einer geschichtlichen Vorrede und andern Zusätzen des Verfassers für diese deutsche Ausgabe aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Dr. H. G. Bronn. (Stuttgart 1860).

742 Voss 2007. Die Autorin weist auch nach, dass Darwin während seiner Reise und auch direkt nach seiner Ankunft noch keine Idee von der Einordnung der mitgebrachten Forschungsmaterialien hatte. Erst die Klassifikation durch seinen Präparator Gould ermöglichte es Darwin, Regelmäßigkeiten zu erkennen. (dies., 27-81).

743 Ich verwende hier den von Darwin gewählten Begriff, da die deutsche Übersetzung „Kampf“ mit der englischen Wortbedeutung nicht übereinstimmt: Zum einen wird mit der Bezeichnung „Kampf“ eine bewusste Auseinandersetzung verbunden und zum anderen ist das englische struggle eher ein „Ringen“ (auch mit sich) als ein „Kämpfen“. Vgl. dazu auch Voss 2007, 21.

fortpflanzten und so im Laufe der Zeit eine schrittweise Anpassung stattfände. Evolution im Sinne von Entwicklung bedeutete für Darwin nicht die sprunghafte Anpassung an die jeweilige Umwelt, sondern vollzöge sich über einen längeren Zeitraum, der von minimalen Anpassungen geprägt sei. Dabei berief er sich im wesentlichen auf zwei Prinzipien: Auslese und Zufall.[744] Darwins Thesen genossen ungeheuer große Popularität. Wohl vor allem deshalb, weil sie keineswegs direkt von der Wissenschaft anerkannt wurden und heftige – auch öffentliche – Diskussionen auslösten. Im preußischen Abgeordnetenhaus diskutierte man 1879 gar drei Tage über die Verwendung von Darwins und Haeckels Schriften im Unterricht, was schließlich mit deren Verbot endete.[745] Darwin hatte eine der Grundfesten des Abendlandes erschüttert, indem er der Öffentlichkeit glauben machen wollte, dass die Schöpfung nicht vollkommen sei. An der Popularisierung seiner Ergebnisse war der Verfasser selbst nur sehr eingeschränkt beteiligt. Wie seine Biographin Janet Browne nachweist, hat Darwin nie vor einem größerem Publikum gesprochen, keine Vorträge gehalten und forschte – finanziell gut ausgestattet – als Privatgelehrter ohne jemals an einer Universität unterrichtet zu haben.[746] Von seinem Mitstreiter Thomas Henry Huxley (1825-1895) und seinem Gegner Richard Owen (1804-1892) gibt es dagegen Stiche oder Fotografien, die sie in Vortragssälen an der Tafel zeigen, während sie über die Evolutionstheorie berichten. So ist etwa überliefert, dass Huxley im April 1870 in einem „überquellenden Vortragssaal“ an der *Royal Institution* sprach.[747]

Neben der Evolutionstheorie als solcher, für die Darwin und sein Vorgänger Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) standen, gab es auch Strömungen wie etwa den Evolutionismus in der Ethnologie und Prähistorie oder den Sozialdarwinismus, die zum Teil schon vor Darwins Evolutionstheorie in den Geschichts- und Kulturwissenschaften Fuß fassten. Ihr Aufschwung in der 2. Hälfte

744 Ebd. Die Autorin weist hier auch darauf hin, dass Darwin in seinen schriftlichen Werken vor allem das Prinzip der Auswahl vermittelt, während in den Illustrationen vor allem das Zufallsprinzip seiner Theorie dominiert.
745 Wiwjorra 2002, 81.
746 Browne 2001.
747 Voss 2007, 10.

des 19. Jahrhundert ist nicht zwingend, aber mögliches Zeugnis der Bekanntheit der Theorie, und spräche für das verstärkte Eindringen des Entwicklungsgedankens in andere Lebensbereiche vor allem nach der Publikation von Darwins Ergebnissen.[748] In der Alltagskultur der Zeit tauchten nur kurz nach der Publikation Verballhornungen in Kitsch- und Konsumkultur der viktorianischen Epoche auf, wie etwa in Karikaturzeitschriften, Kinderbüchern, als Nippesfiguren, Firmenlogos oder Produktverpackungen.[749] In Deutschland hatte vor allem Ernst Haeckels volkstümliche Schrift *Welträthsel* mit über einer Million verkaufter Exemplare großen Erfolg.[750]

Es ist jedoch nicht nur das Hauptwerk Darwins, das Einfluss auf die Prähistorische Archäologie und die Popularisierung der Steinzeiten haben sollte. In *On the origin of species* erwähnt Darwin an keiner Stelle die menschliche Evolution, und die ersten Jahre nach dieser Publikation waren geprägt vom Ringen um das Begreifen des Ausmaßes dessen, was er dort dargelegt hatte. Erst Darwins Veröffentlichung von 1871 *Descent of Men* bezieht den Menschen ausdrücklich in seine Evolutionstheorie mit ein und sagt damit nicht nur, dass es einen fossilen Menschen gegeben habe, sondern auch, dass dieser nicht dem rezenten Menschen entsprach.[751] Diese Aussage bedeutete zweierlei, der Mensch wurde mit der Tierwelt auf eine Stufe gestellt, er war nicht weniger aber auch nicht mehr als eine von vielen Spezies, die die Erde bevölkerten. Zudem nannte Darwin für Mensch und Affen einen gemeinsamen Vorfahren, übrigens ohne jemals den Affen selbst als Vorfahren des Menschen anzugeben, wie in der Folge in erster Linie von seinen Gegnern kolportiert wurde.[752] Und hiermit wurde die Verbindung Mensch – Affe hergestellt. Vor Darwin war es jedoch der bereits

748 Kritisch bezüglich der möglichen Verbindung von Darwins Theorie und dem Eindringen des Entwicklungsgedankens in andere Wissenschaften ist Koloss 1973, 20. Er schließt eine mögliche Verbindung aber nicht kategorisch aus. Einen Blick auf die verschiedenen Strömungen bei der Ur- und Frühgeschichte wirft Zimmermann 2005, 22-26. Ein kurzer Überblick unter dem gleichen Aspekt bei Kempen 1994, 27-29. Zu den Spielarten der so genannten Vorläufertheorien: Cartier 2000, 101-104.

749 Voss 2007, 12-13.

750 Sie wurde 1903 auch in einer ‚Volks-Ausgabe' publiziert. Vgl. Wiwjorra 2002, 81.

751 Darwin 1871.

erwähnte Huxley, der diese Verbindung populär machte. Thomas Henry Huxley publizierte im Jahr 1863 die *Zeugnisse für die Stellung des Menschen in der Natur* und behandelte darin die Tierverwandtschaft des Menschen.[753] „Hurra! Das Affenbuch ist da. (...) Die Bilder sind großartig.“ –, war Darwins Kommentar zu der Publikation.[754] Es ist vor allem die Abbildung im Frontispiz, die in der Folge zu einer Ikone der Evolutionstheorie werden sollte. (vgl. Abb. 56). Hier steht der Mensch in einer Reihe mit Affen. Diese Abbildung hebt, im Gegensatz zu älteren vorher bekannten, die Unterschiede zwischen Mensch und Affe auf, statt sie zu betonen. Dagegen konnten beispielsweise die Besucher des *British Museum* bereits seit längerem eine Fotografie erwerben, die in Frontalansicht das menschliche Skelett neben dem des Gorillas vor einem schraffierten Hintergrund zeigte und vor allem die Unterschiede betonte.[755] Der Inhalt des Buches wie sein prägnanter Stil verhalfen dem Buch zu reißendem Absatz.[756] Auch im Film fand die durch Huxley geprägte Vorstellung ihren Niederschlag. *The Doctor‘s Experiment* (USA 1908) zeigt einen Wissenschaftler, der eine Substanz entwickelt, die den Evolutionsprozess umkehrt und den Menschen in einen Affen verwandelt.[757] In Deutschland wurde das Thema mit Paul Wegener in der Hauptrolle im Jahr 1927 verfilmt. In *Ramper der Tiermensch* findet der Arktisforscher Ramper aus den Eiswüsten nicht zurück in die Zivilisation und mutiert zu einem haarigen Frühmenschen, der einem Affen sehr ähnlich ist.[758]

In der Öffentlichkeit schlug sich die fortschreitende Popularisierung auch der menschlichen Evolution vor allem in zahlreichen

752 Interessanterweise bezog sich Darwin wohl an keiner Stelle auf die bereits umfassenden Erkenntnisse der Archäologie, die ja geradezu prädestiniert gewesen wären, seine Thesen zu stützen: Vgl. Richter 2005, 45.

753 Huxley 1863. Zu den Implikationen für die Öffentlichkeit: Kempen 1994, 28.

754 Zit. nach Voss 2007, 190.

755 Dies., 191.

756 Ebd. Laut Voss ist die Beschäftigung der Öffentlichkeit wohl in erster Linie auf eine Mischung aus Belustigung, Begeisterung und Abscheu zurückzuführen.

757 Die Angaben zu diesem Film bei Ickerodt 2004, Kat. 12.4.1, Nr. 1, 460. Leider sind weder der Film noch Angaben über ihn verfügbar.

758 Vgl. Informationen s.v. *Ramper, der Tiermensch* auf www.imdb.com und Ickerodt 2004, 465. Die literarische Vorlage das Drama *Ramper* von Max Mohr stammt aus dem Jahr 1925.

Karikaturen nieder. Eine der bekanntesten zeigt Darwin selbst, dargestellt mit einem Affenkörper, die noch 1871 im *Hornet Magazin* erschien und in etwas abgewandelter Form am 22. Juli des gleichen Jahres in der Zeitschrift *Fun* (vgl. Abb. 57). Darwin war zwar nicht aktiv an der Popularisierung seiner Theorie beteiligt, schätzte jedoch die große Aufmerksamkeit, die ihr Zuteil wurde. So sammelte er beispielsweise die zahlreichen Karikaturen, die über ihn und sein Werk kursierten.[759]

Ein Hinweis auf bewusste Popularisierungsbestrebungen auch von wissenschaftlicher Seite lässt sich einem Brief des Zoologen Anton Dohrn, den er am 03.12.1864 an Ernst Haeckel schrieb, entnehmen:

> „Ich habe jetzt einen Plan gefaßt (...) die Darwinsche Theorie in toto populär zu bearbeiten. Und um ein möglichst gangbares Buch zu schaffen, werde ich mich nicht damit begnügen, die Thatsachen darzustellen, sondern ich werde ein vielfach gegliedertes Gebäude auffahren, worin alle Köder, die einem Buch ein Publicum gewinnen können, angewandt werden sollen.“[760]

Die allmähliche Anerkennung der Darwinschen Theorie offenbarte sich auch dadurch, dass Fuhlrotts Deutung des berühmten Fundes aus der Feldhofer Grotte in England auf weniger Widerstand stieß als in Deutschland.[761] Ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass die in der Evolutionstheorie formulierten Gedanken einer schrittweisen Weiterentwicklung auch auf die archäologische Forschung ausstrahlten, ist Die Methode von Oskar Montelius (1843-1921) aus dem Jahr 1903, wo er das Konzept der typologischen Reihe publiziert.[762] Daneben kann auch Sir John Lubbocks (1834-1913) Unterscheidung eines Paläolithikums von einem Neolithikum durch das Kriterium der Verwendung geschliffener Steinbeile auf die Eindrücke der Evolutionstheorie zurückgeführt werden.[763]

759 „Ah, hat sich Punch mich vorgenommen? (..) Ich sammele all diese Dinge. Hast Du mich in Hornet gesehen?“ schrieb Darwin 1872 über die publizierten Karikaturen an einen Freund. Zit. nach Voss 2007, 195.
760 Zit. nach Daum 1995, 249.
761 In England hörte damit auch der Wirkungsbereich Virchows auf.
762 Montelius 1903.
763 Zimmermann 2005, 24.

8.3. Öffentliche Steinzeit

Wie oben bereits angedeutet, war es vor allem der Neandertalerfund in Verbindung mit der Relevanz der Evolutionstheorie, der öffentlich ausgewertet und publik wurde. Selbst andere Hominidenfunde, wie der 1907 in Mauer bei Heidelberg entdeckte homo heidelbergensis oder der schon 1891 bei Trinil auf Java entdeckte ‚Javamensch' wurden jenseits der Fachwelt wenig rezipiert.[764] Dieser Umstand ist sicher nicht ausschließlich darauf zurückzuführen, dass von allen Hominidenfunden der Neandertaler zahlenmäßig den größten Teil einnahm. Vielmehr fand die gezielte Popularisierung der Funde gleichzeitig mit der Durchsetzung der Evolutionstheorie stattgefunden zu haben und stieß demzufolge auf die entsprechende Resonanz. Dessen ungeachtet ist der Neandertaler rein zeitlich näher am modernen Menschen, als der heidelbergensis, was die zu überbrückende Kluft wohl auch emotional verringert. Weitere Ergebnisse der zeitgenössischen Steinzeitforschung dienten nach ihrer Entdeckung lediglich als Attribute der dargestellten Szenerien mit Neandertalern, ältere Variationen waren diesem Einfluss sichtbar noch nicht ausgesetzt. Die Steinzeitforschung mit all ihren Facetten war nicht mehr als eine Ergänzung des ‚Neandertalermythos'. Lediglich die literarischen Adaptionen repräsentieren eine größere Bandbreite und verweisen mitunter auf archäologische Ergebnisse.

Die wahrscheinlich älteste Darstellung des Neandertalers ist aus dem Jahr 1873, die in der populären englischen Zeitschrift *Harper's Weekly* veröffentlicht wurde. Sie zeigt einen Neandertaler in einer Höhle, versehen mit einem Steinbeil.[765] Schaaffhausen stellte seine Rekonstruktion eines Neandertalers drei Jahre später auf dem *Congrès International d'Anthropologie et d'Archéologie*

764 Über die ‚Nichtwirkung' dieser Funde, siehe auch Müller-Beck 2001, 39-40; Kempen 1994, 29. Zur Fundgeschichte: Harvati 2007, 85f.; vorher Kühn 1976, 115-118.

765 Auffermann/Weniger 2006, 184. In seinen Angaben bezieht sich Weniger auf die unpublizierte Diplomarbeit von Weltersbach 2004. Leider werden nur Rekonstruktionen von Seiten der Wissenschaft und keine populären Rekonstruktionen und Vorstellungen besprochen und gezeigt.

Préhistoriques in Budapest der Fachöffentlichkeit vor.[766] Spätestens mit dem beginnenden 20. Jahrhundert hatte der Neandertaler Weltruhm erlangt und damit einhergehend auch die Erforschung der Steinzeiten.

Den größten Anteil an dieser Popularisierung hatte Marcellin Boule (1861-1942), dem durch seine Forschungen in La Chapelle-aux-Saints ein vollständigeres Neandertalerskelett zur Verfügung stand, als das aus der Feldhofer Grotte. Auch seine Rekonstruktion erschien zunächst in einer Zeitschrift. Die *Illustrated London News* bildete 1909 eine Zeichnung ab, die nach den Angaben Boules durch Franticek Kupka erstellt worden war (Abb. 58). Gezeigt wird hier ein affenartiges Lebewesen, vollständig behaart mit einem Werkzeug in der linken Hand, von dem aber nur ein Ausschnitt zu sehen ist, so dass man nicht entscheiden kann, ob es sich um eine Keule oder etwas anderes handelt. Allein die Art der Darstellung macht deutlich, dass ihr Produzent den Neandertaler als ausgestorbene, primitive Menschenform ansah.[767] Eine andere Rekonstruktion veröffentlichte der britische Anthropologe Arthur Keith 1911, in derselben Zeitschrift wie vorher Boule (s. Abb. 59). Seine Interpretation zeigt den Neandertaler als kräftigen, steinzeitlichen Kulturträger, der sich kaum vom modernen Menschen unterscheidet. Unterschiedlicher hätte die Interpretation der Skelette nicht ausfallen können.[768]

Neben den Rekonstruktion in zweidimensionaler Form sollte Boule später den Anfang zu einer ganzen Reihe von Neandertaler-Büsten machen. Nach seiner monographischen Vorlage der Funde aus La Chapelle ließ er 1913 eine Büste des Neandertalers anfertigen, die auch die nachfolgenden Rekonstruktionen nachhaltig beeinflussen sollte.[769]

766 Ebd. Eine weitere Rekonstruktion stammt von Friedenthal vom Ende des 19. Jahrhunderts, Abb. bei Becker 2001a, 172, die übrigens sehr dem australischen Ureinwohner ähnelt.

767 Boule kannte auch den 1868 in der Dordogne gefundenen Cro-Magnon-Menschen, den er aufgrund seines ähnlicheren Äußeren zum modernen Menschen im Gegensatz zum Neandertaler als Sapiens akzeptierte. Zu diesen und den folgenden Angaben: Tattersall 1999, 89-92.

768 Zu den originalen Abbildungen siehe: Boule 1911.

769 Auffermann/Weniger 2006, 185-186. Hier auch zu den nachfolgenden Rekonstruktionen in Form von Büsten, die vor allem in die 20er Jahre des

Die frühen Bilder, die den Neandertaler thematisieren, zeigen sich stark von den erwähnten Büsten beeinflusst. Interessanterweise setzte sich langfristig die mit animalischen und nicht allzu freundlichen Zügen behaftete Rekonstruktion von Marcellin Boule in der Öffentlichkeit durch. Die jüngere vom Anthropologen Arthur Keith 1911 erstellte, die den Neandertaler deutlich gefälliger zeigt, verschwindet in der Folge aus der öffentlichen Wahrnehmung (vgl. Abschnitt 8.5.3.). Die von Wissenschaftlern auch zu Forschungszwecken erstellten Rekonstruktionen erreichten ein Publikum, das die Vorlagen entsprechend zu verwenden wusste und nach eigenen Vorstellungen weiterspann.

Doch gibt es auch Illustrationen der Steinzeit, die vor der Auffindung in der Feldhofer Grotte oder zumindest ihrer Popularisierung entstanden sind. Das ist beispielsweise Louis Figuiers *Earth before Deluge* von 1867 (s. Abb. 60):

Scheinbar war der Neandertalerfund zu dieser Zeit in Frankreich noch nicht bekannt, ebenso wenig wie die erst viel später entstandenen Rekonstruktionen. Es werden (moderne) Menschen in steinzeitlicher Kulisse gezeigt, die mit Fellen bekleidet sind und ein Steinbeil bei sich tragen. Steinzeitlich ist die Kulisse deshalb, weil sie mit den damals populären fossilen Tieren (Mammut, Höhlenbär usw.) bevölkert ist. Zugleich wirkt die Szenerie paradiesisch. Bilder vom Paradies, das ja auch zeitlich als weit entfernter Ort wahrgenommen wurde, hatten eine lange Tradition und haben die frühen Illustrationen prähistorischer Motive sichtlich beeinflusst. Und noch einem weiteren Einfluss war der Künstler des Bildes ausgesetzt: Rechts im Bild ist eine Höhle mit den weiblichen Vertretern der Gruppe zu sehen. Sowohl Art der Darstellung als auch Körperhaltung verweisen auf die Publikation d‘Urvilles.[770]

Dass die Lehre der Evolutionstheorie im Unterricht nicht unumstritten war, wurde oben bereits erwähnt. Dennoch wurde sie zahlreichen Interessierten zugänglich gemacht, wie etwa durch das erwähnte Buch Haeckels.

20. Jahrhunderts datieren.

770 Bild und entsprechende Angaben bei Rudwick 1995, 209.

Aus dem Bereich der Literatur ist bereits die Publikation Obermaiers genannt worden, wiederum ein Wissenschaftler, der in unterhaltender Form sein Fach der Öffentlichkeit nahe brachte. Auch diese Publikation war reich bebildert. Alois Theodor Sonnleitner (1869-1939), eigentlich Lehrer von Beruf, kann hingegen als echter Laie auf dem Feld der steinzeitlichen Archäologie gelten. Er publizierte eine Jugendbuchtrilogie mit den Titeln: *Die Höhlenkinder im heimlichen Grund* (1918); *Die Höhlenkinder im Pfahlbau* (1919) und schließlich *Die Höhlenkinder im Steinhaus* (1920).[771]

Zuerst im französischen und dann im englischsprachigen Raum wurde das Thema schon früher in populäre Publikationen eingebunden.[772] H. G. Wells (1866-1946) verfasste bereits 1897 seine Kurzgeschichte *A story of the Stone Age*[773], in der ein durch seinen Clan ausgeschlossener ‚Ur-Mensch' durch die Erfindung von Werkzeug aus Feuerstein wieder Aufnahme in seiner Gruppe findet. Jack Londons (1876-1916) *Before Adam* erschien 1906, und der später durch Jean-Jaques Annaud verfilmte Roman *La Guerre du Feu* von J.-H. Rosny (1856-1940) wurde 1909 publiziert.[774]

Mit dem Bekanntwerden des Neandertalerfundes erschloss sich die Unterhaltungsindustrie ein neues Betätigungsfeld, ähnlich dem

771 In der so genannten ‚Höhlenkinder-Trilogie' wird die Geschichte von Kindern, die von der Umwelt abgeschnitten werden und die Evolution sozusagen im Kleinen erneut durchlaufen, geschildert. Vgl. ergänzend auch die Online-Quelle, die aus einem Projekt zur Erforschung des populären deutschsprachigen Sachbuchs im 20. Jahrhundert an der Humboldt Universität hervorgegangen ist: www.sachbuchforschung.de.

772 Deutsche Publikationen dieser Art sind jünger, was an der ablehnenden Haltung Virchows gegenüber den Neandertaler-Funden gelegen haben könnte.

773 Die Geschichte wurde in drei Teilen in der Zeitschrift *Idler* veröffentlicht und erst später als Gesamtabdruck herausgegeben: Wells 1897 und 1923. Nachfolgend veröffentlichte Wells noch *The Grizly Folk and their War with Men,* eine Geschichte, die vor allem die Ausrottung der Neandertaler behandelt. Es handelt sich hierbei um eine interessante Mischung aus Essay und Sachtext, die sich in Teilen in seinem im Nachfolgejahr erschienenen Geschichtswerk *A Short History of the World* (1922) wiederfindet: vgl. Wells 1921 und ders. 1922. Bemerkenswert ist auch, dass alle literarischen Darstellungen reich bebildert waren, damit der Leser sich ‚ein Bild' machen konnte.

774 Kempen 1994, 39 weist in seiner Dissertation auf die starke Rezeption der Prähistorik in französischen Populärpublikationen hin, die heutzutage kaum noch greifbar sind. Eine Übersicht findet sich in Pierre Versins *Encyclopedie*.

Hermannsdenkmal, das ja in allerlei Variationen auf den Markt gebracht wurde. Der Konsument konnte aus einer Reihe kitschiger Neandertalerfiguren, Darwinbüsten oder kleiner Nutzgegenstände mit charakteristischem Motiv wählen.

Diese kurze Übersicht zeigt, dass sich auch in Bezug auf den Neandertaler die bereits eingangs erwähnte Plurimedialität fassen lässt (vgl. Kap. 2). Dabei dringen jedoch in erster Linie Bilder, wie das des ‚Affenmenschen' oder das der evolutionären Reihen, wie sie Huxley entwarf, in unabänderlicher Form ins öffentliche Gedächtnis. Die Prägung geht so weit, dass eine breite Öffentlichkeit in der evolutionären Reihe (vgl. erneut Abb. 56) immer noch Darwin als Urheber sieht. Bilder wie das von Figuier sind nach der Einflussnahme durch die Evolutionstheorie und ihre Bilder nur noch schwerlich denkbar. In der Folge hatte das durch Rekonstruktionen entworfene Kollektivbild der Steinzeit/Ikonographie der Steinzeit in den 20er Jahren weltumspannende Wirkung, wie *The Three Ages* deutlich zeigt.

8.4. Im Fokus: The Three Ages (USA 1923)

Joseph Francis ‚Buster' Keatons (1895-1966) Karriere begann schon in seiner Kindheit, in der er zusammen mit seinen Eltern als einer von *The Three Keatons* auftrat. Ihre Welt waren die so genannten Vaudeville-Shows, deren Einfluss und Beteiligung an Entwicklung und Verbreitung des Films heute in den Filmwissenschaften unumstritten ist (vgl. zur Entwicklung mit Fokus auf die archäologischen Filme Kap. 5). Dennoch beruht seine spätere Filmkarriere eher auf einem Zufall, wie sie so häufig für die Frühzeit des Films überliefert sind. Durch das Treffen mit einem alten Freund entstand 1917 der Kontakt zu Roscoe ‚Fatty' Arbuckle (1887-1933), der neben Charlie Chaplin (1889-1977) der bekannteste Komiker seiner Zeit war und Keaton umgehend engagierte. Keaton sah zwar zunächst im Film eine Konkurrenz zu den *Vaudevilles*, aber das Medium faszinierte ihn und seine Zusammenarbeit mit Arbuckle dauerte bis 1920. Als Arbuckle das Studio wechselte, übernahm Keaton seine Position und drehte von

nun ab Filme in völliger Eigenregie. Keaton blieb dabei zunächst den erfolgreichen Kurzfilmen treu[775] und produzierte mit *The Three Ages* seine erste abendfüllende Komödie. Abendfüllend aber nur deshalb, weil er das Schema des Episodenfilms wählte und denselben Handlungsverlauf in drei verschiedenen Zeitepochen thematisierte. Im Prinzip besteht *The Three Ages* aus drei Kurzfilmen. Erst in der Folge sollte Keaton seinen Stil grundlegend ändern und zu echten Langfilmen übergehen.[776]

8.4.1. Szenenbeschreibung

Die Handlung wird mit dem ersten Zwischentitel vorweggenommen:

> „If you wander back through History, you will find that the only thing that has not changed since the World began is – LOVE. Love ist the unchanging axis on which the World revolves."[777]

Alle drei Handlungsstränge[778] widmen sich dem Thema der Eroberung einer Frau durch einen Mann, der sich erst gegen einen Konkurrenten und die kritischen Eltern durchsetzen muss. Ein Handlungsstrang wird laut Zwischentitel in der Steinzeit angesiedelt[779], einer in römischer Zeit[780] und einer in der damaligen Moderne[781]. Die Sequenzen sind so geschnitten und montiert, dass ein Handlungsabschnitt nacheinander in allen drei Zeitphasen gezeigt wird. So findet ein steter Wechsel zwischen Steinzeit, römischer Zeit und Moderne statt, wobei die zeitliche Folge der tatsächlichen entspricht, indem die Steinzeit immer zu Beginn und die Moderne immer am Schluss steht.

775 Den so genannten ‚Two-Reelers‘, also Filme die jeweils ca. 20-25 min dauerten.
776 Eine ausführliche Filmografie Keatons findet sich bei: Kline 1993.
777 ZT 1.
778 Da für diese Arbeit nicht relevant, wird darauf verzichtet, die Handlung des Stranges ‚Modern Times‘ wiederzugeben.
779 Vgl. ZT 4.
780 Vgl. ZT 15. Angeblich wählte Keaton die römische Zeit nur deshalb als Zwischenperiode für seinen Film, weil die Kulissen aufgrund der zahlreichen Monumentalfilme bereits verfügbar waren: Harbach 2008.
781 Vgl. ZT 22: In diesem Titel macht sich Keaton bereits über die Moderne lustig, indem er hier von „The modern times of need, speed and greed“ spricht.

Insgesamt ist der Film ca. 60 min lang und wurde in Kalifornien, unter anderem auf einer Ranch gedreht. Die Kamera führten Elgin Lessley und William C. McGann, die wegen mehrerer Trickdarstellungen eng mit Willis O'Brien zusammenarbeiteten. Hauptdarsteller waren neben Buster Keaton, Margret Leahy und Kewpie Morgan, der häufig mit Oliver Hardy verwechselt wurde.

Als Vorlage wurde hier die DVD Edition von Copy Ing. Hiring, produziert für den deutschen Markt, zugrunde gelegt. Diese Version entspricht der 1954 wiedergefundenen Kopie, leider ist die für die deutschen Kinos produzierte Version nicht mehr verfügbar.

Szene	**Beschreibung**	**Zwischentitel**
1	Irisblende eröffnet Blick auf erste Szene. Rechts im Bild sitzt ein alter Mann mit weißem Gewand. Er hat einen weißen langen Bart, lange Haare und stützt sich mit seiner Linken auf einen Stock. Vor ihm steht ein Tisch, der mit zwei menschlichen Schädeln, Knochen und Büchern ausgestattet ist. Der Mann ist eine Puppe.	--
2	Einblendung eines Buches mit Titel „Three Ages", das aufgeschlagen wird.	Preface: If you wander back through History, you will find that the only thing that has not changed since the World began is – LOVE. Love ist the unchanging axis on which the World revolves.
3	Buchseite wird zu neuem Text umgeblättert	There is no better way to prove this than by comparing the love stories of three widely seperated periods of time. As appropriate examples we have selected the Stone Age, the Roman Age, and the Modern Age.
4	Einblendung Zwischentitel	The Stone Age
5	Aufblende Felslandschaft, Überblende Frau auf Felsen sitzend. Sie ist in Fellkleidung bekleidet. Sie hat langes Haar, der Oberkörper und die Knie sind bedeckt. Sie blickt suchend, legt sich die Hand über die Stirn.	In every Age, beauty is as beauty does ...Margret Leahy

Szene	**Beschreibung**	**Zwischentitel**
6	Eine Reihe von Personen laufen auf die Kamera in der Totalen zu. Einer reitet auf einem Elefanten, dessen Hörnern denen eines Mammuts nachgestaltet sind. Die Darsteller sind mit Fellen bekleidet und haben Fellschuhe an den Füßen. Alle haben Bärte, lange Haare, einige Darsteller tragen Keulen in den Händen.	In time, every Beauty attracts a Suitor. ...Wallace Beary
7	Darsteller sitzt auf Elefanten (Bekleidung mit Fell, Keule und Fellschuhen, Haar lang, langer Bart) und zeigt gestikulierend in eine Richtung. Er reitet aus Szene heraus. Kamera bleibt starr.	And always, there is a faithful worshipper at Beauty‘s shrine – the Other Guy. ...Buster Keaton
8	Aufblende. Keaton lehnt an etwas, was zunächst wie ein Felsen erscheint. Er hat lange dunkle Haare, Fellkleidung. Wirkt etwas gepflegter als die anderen Protagonisten, trägt keinen Bart. Plötzlich bewegt sich sein Untergrund und nach einem Schnitt zeigt die Kamera nicht mehr die Halbnahe, sondern in der Totale ist zu sehen, dass Keaton auf einem Langhalsdino steht. Er läuft sinnierend auf seinem Gefährt auf und ab.	
9	Nach dem Schnitt ist der auf dem Elefanten reitende Protagonist zu sehen. Die hübsche Frau wird erneut eingeschnitten. Der Reiter des Elefanten steigt ab und läuft aus dem Bild.	
10	Im nächsten Bild ist Keaton zu sehen, wie er etwas erklimmt, sich aufstellt und suchend über die Ebene blickt. Die Totale gibt Aufschluss darüber, dass er den Hals des Dinos bestiegen hat. Trickaufnahme. Er steigt ebenfalls ab, hebt Blumen auf und bewegt sich auf die Frau zu. Das Fell der Frau ist ein Tigerfell. Der Elefantenreiter erreicht zuerst die Wartende. Er beginnt sie abzutasten. Keaton kommt hinzu. Beide streiten sich um die Frau.	The path of true love sooner or later runs up against the obstacle of Protective Parents. ... Joe Roberts Lilian Lawrence.
11	Die Eltern laufen auf die Kamera zu. Sie trägt eine Last, er schreitet voran, lediglich mit Keule in der Hand. Kostüme identisch. Die Eltern sehen den Streit um die Tochter. Der Vater greift ein. Vater beginnt einen Hauptdarsteller mit Keule zu schlagen. Keaton fällt mit dem ersten Schlag. Er wird aussortiert. Die Tochter scheint über die Wahl des Vaters nicht glücklich.	Various methods are employed by parents in selecting the best match for their daughter.
12	Keaton überlegt, läuft aus Bild	The troubled heart seeks every way to look into

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
		future.
13	Szene in Höhle. Keaton eilt herein. Wird von anderem Mann aufgehalten. Greift in Fellkleid und zieht eine Steinplatte heraus. Eine Frau nimmt die Karte entgegen. Ihre Kleidung ist gewebt, auch sie trägt langes Haar. Es ist eine ältere Frau.	My Card
14	Die Steinplatte zeigt ein graviertes Bild von Keaton, nach ihrer Zustimmung tritt Keaton ein. Beide sitzen an einem Steintisch mit gezeichnetem Skelettkopf, Sonne, Mond und Stern. Sie setzt eine Schildkröte auf die Platte. Abschließend beißt die Schildkröte Keaton.	„I want to know, if she loves only me.“
15		The age of the Roman empire
16	Aufblende. Blick auf Stadtszene in der Totalen. Belebte Straße. Eine Sänfte wird durch die Straße getragen, einige Personen laufen durch das Bild. Sie sind alle mit Toga und Sandalen bekleidet. Die Haare sind kurz, sie sind bartlos.	
17	Überblende zu wartender Frau, in ähnlicher Haltung, wie in Eingangsszene. Ihre Kleidung ist antikisierend, die Haar hochgesteckt.	
18	Vor dem Hause wartende Männer in Rüstung grüßen den herausschreitenden Protagonisten. Er fährt mit einem Wagen davon.	
19	Keaton in römischer Kleidung tritt ebenfalls aus dem Haus. Seine Kleidung ist deutlich nachlässiger. Er guckt auf eine Sonnenuhr am Handgelenk. Statt grüßender Männer und stattlichen Wagens, ein Wagen mit drei Eseln und nur einem Pferd. Die Straße im Hintergrund zeigt hier und da Amphoren. Beide Männer sind auf dem Weg zu der eingangs gezeigten Frau. Sie hält sich im Freien auf. Architektonische Bögen und einige Ausstattungsgegenstände deuten auf den Zeitraum hin. Keaton erreicht das Haus. Am Rand ist ein Stein zu sehen mit der Schrift „Non Posthum Exit“, das in der Überblende mit „No Parking“ übersetzt wird. Keaton muss sein Gefährt umsetzen. Er schließt seinen Helm am Wagen an. Er erreicht seine Angebetete und gerät in Streit mit dem Rivalen. Auch hier greift wieder der Vater ein.	Thou rankest high in the Roman Army. (Vater zu Rivale) „..and thou art are rankest!“ (Vater zu Keaton).
20	Buster sieht einen Mann am Tisch sitzen, der	Wise soothsayer –– canst

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
	dem Mann im Eingangsbild ähnelt. Langer Bart und weißes Haar. Allerdings trägt er einen Spitzhut. Keaton lässt sich weissagen. Er würfelt.	thou tell me if yon wench loveth me alone?
21	Jemand wird von Schwarzen in der Sänfte vorbeigetragen. Die Träger stellen die Sänfte alles andere als sanft ab und fangen an zu bieten.	
22	KEINE DETAILLIERTE BESCHREIBUNG. Die Handlung entspricht den beiden vorangegangenen.	The present Age of Need, Speed and Greed
23		Again turning back to prehistoric days.
24	Keaton steht mit weiterer Person auf Klippe und spielt mit der Keule Golf. Er entdeckt seine Angebetete und nimmt Kontakt auf, indem er ihr einen Stein an den Kopf wirft. Sie winkt ihn zu sich, steigt selbst von einem Felsen herab und fällt unten Keatons Rivalen in die Arme. Keaton entdeckt andere Frau.	A man‘s attemp to arouse jealousy is as old as time.
25	Keaton legt sich neben sie auf Stein und imitiert die Gesten seines Rivalen. Beide Szenen sind in Schnitt und Gegenschnitt montiert. Schließlich zieht der Rivale seine Angebetete an den Haaren in die Höhle. Keaton versucht dasselbe mit der neuen Bekanntschaft. Als diese sich jedoch hinstellt, ist sie deutlich größer als er.	
26	Aufblende auf römische Kulisse Keaton spielt vor dem Balkon auf dem seine Angebetete sitzt Leier. Die Szenengestaltung wie bei Steinzeit. Eine zweite Frau betritt die Szene. Sie ist deutlich luftiger gekleidet und trägt ihr Haar offen.	
27	KEINE DETAILLIERTE BESCHREIBUNG MODERNE SEQUENZ	
28	Steinzeitlandschaft: Keaton in vertrauter Szenerie mit der Angebeteten. Der Rivale kommt hinzu und beginnt den Kampf	We will fight this out at sunrise (Rivale zu Keaton)
29	Keaton spricht mit Frau. Sie meißelt es in Stein. Hammer entspricht einer prähistorischen Axt. Abblende	I think I will better dictate my will before sunrise.
30		Sunrise
31	Sonne geht animiert auf. Wie bei Duell werden Keulen verteilt. Die Duellanten legen sogar Fellmäntel ab. Keaton siegt. Es wird entdeckt, dass er einen Stein in die Keule eingefügt hat. Keaton wird zur Rede gestellt.	

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
	Zur Strafe wird er an einen Elefanten gehängt. Abblende	
32	Aufblende Römische Kulisse	
33	Der bereits gezeigte alte Mann wird am Schreibtisch dargestellt. Die Kamera fährt von der Totalen an den Schreibtisch und zeigt die Tafel, die der alte Mann beschriftet hat. Der alte Mann tritt bei Schnee aus dem Haus, als er die Tafel aufhängen will. Er korrigiert die Schrift auf der Tafel. Er geht zurück ins Haus. Aufblende. Keaton geht mit der Angebeteten aus dem Haus, dort schneit es. Sie gehen wieder zurück und er schützt sie mit Mantel. Dort treffen sie auf den Rivalen.	Schrift auf Tafel: Weather Forecast: Fair and warmer. Korrektur auf Tafel: Snow.
34		Thou art challenged to a chariot race in yon arena at noon tomorrow – when I shall drag thy name down in disgrace.
35	Nachdem der Rivale mit dem Wagen davongefahren ist, sitzt Keaton sinnierend auf Treppe. Die Nahaufnahme zeigt das Rad seines Wagens im Schnee. Er tauscht das Rad gegen Kufen aus.	
36	Die Totale zeigt den Eingang zum Theater. Mehrere Menschen gehen darauf zu. Der Blick in die Arena zeigt viele Menschen. Die Halbtotale zeigt eine Herrscherfigur auf der Tribüne sitzend, die sich mit seinem Nachbarn unterhält.	High noon
37	Ein Fanfarenbläser betritt die Arena, er wird in der Halbtotalen gezeigt. Der erste Wagen fährt in die Arena. Der Herrscher wird erneut in der Halbtotalen gezeigt, wie er einem Händler eine Art Sitzkissen abkauft.	
38	Der Wagen des Rivalen fährt zur Tribüne des Herrschers und grüßt mit rechtem ausgestrecktem Arm, dieser grüßt mit gleicher Geste. Keaton fährt mit einem Schlitten in die Arena, der von Hunden gezogen wird. Er grüßt ebenfalls. Das Rennen beginnt. Keaton tauscht einen lahmen Hund aus. Ein weiterer Protagonist lässt in der Arena eine Katze frei, der die Hunde mit Keatons Schlitten folgen und diesen aus der Arena herausziehen. Keaton ergreift die Katze, hängt sie an einen Stab, den er vor seine Hunde hält. Die Tiere folgen nun wieder dem Weg. Keaton gewinnt das	

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
	Rennen. Der Rivale beschwert sich beim Herrscher, der aber mit Spott reagiert und beide Daumen nach unten signalisiert.	
39	Keaton füttert die Hunde.	
40	Der Rivale und derjenige, der in dessen Auftrag die Katze freigelassen hatte, werden in der Halbtotalen gezeigt. Mann hebt einen Stein aus dem Boden. Keaton tritt ins Bild, die drei unterhalten sich. Zuletzt wird Keaton von beiden zum Loch im Boden geführt. Er stürzt in eine Grube, in der ein Löwe sitzt. Die Männer verlassen die Szene.	
41	Keaton wird in einer Art Verließ gezeigt. Licht nur von rechts oben. Er erschrickt vor dem Löwen. Abblende	
42	KEINE DETAILLIERTE BESCHREIBUNG MODERNE SEQUENZ	
43	Keaton wird an Elefanten wieder in Richtung Kamerastandort gezogen.	In the meantime, the prehistoric man returns from his sightseeing tour.
44	Eine Gruppe von Menschen erreicht eine Höhle. Wieder Schnitt zu Keaton, der sich von den Fußfesseln befreit und die Szene verlässt. Er badet sich.	
45	Erneut Höhlenszene: Ein Mann steht am Eingang und ruft seine Tochter heraus. Diese bleibt lasziv am Eingang stehen und blickt erwartungsvoll.	
46	Gegenschnitt Keaton, der aus seiner Felsbadewanne springt.	
47	Keaton erreicht die Höhle und entführt die Frau, während die anderen weiter diskutierend vor dem Eingang stehen. Die beiden fliehen, während die anderen den Verlust bemerkt haben und suchen. Buster schultert die Angebetete. Die beiden werden entdeckt und wehren sich, indem sie Felsbrocken herunterstoßen. Die Verfolger biegen zwei junge Bäume herab und nutzen sie als Schleuder. Es kommt zur Begegnung zwischen Keaton und seinem Rivalen. Dieser wirft mit einem Stein nach ihm, der von Keaton wie beim Baseball zurückgeschlagen wird und den Angreifer trifft. Keaton schlägt auch die anderen Angreifer bewusstlos und lässt sich mit Hilfe des Katapults zu seiner Angebeteten schleudern, wo er seinen Rivalen vom Felsen stößt. Anschließend fasst	

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
	er seine Angebetete an den Haar.	
48	Aufnahme in der Halbnahen der Angebeteten, die sich glücklich ziehen lässt. Abblende	
49	Römische Kulisse	
50	Der Rivale steigt auf seinen Wagen, sieht wie die Angebetete in eine Sänfte steigt. Er gibt die Anweisung: Die Sänfte wird entführt. Schwarzbild.	Take yon maiden to my domicile.
51	Aufblende. Keaton wird wieder im Verließ mit dem Löwen gezeigt. Keaton guckt sich die Pfoten des Löwen an. Seine Schuhe sind hier erstmals zu sehen, da Halbnahe, sie sind sehr lang und erinnern an Charlie Chaplin. Keaton beginnt, dem Löwen die Nägel zu pediküren. Der Löwe scheint mit dem Ergebnis zufrieden zu sein.	Somehow he vaguely remembered that somewhere – sometime – somebody made friends with some lion by doin something to some of its paws.
52	Halbtotale. Man sieht wie die Sänfte von rechts ins Bild hinein getragen wird und auf einen Hauseingang zu. Die Frau wird von dem Komplizen des Rivalen aus der Sänfte getragen	
53	Der Herrscher flaniert mit einer Frau durch das Haus des Rivalen. Dort entdeckt er das Loch im Boden und hilft Keaton mit einer Peitsche dort hinaus.	
54	Der Komplize trägt die Frau ins Haus. Sie wird dort in einem Zimmer gefangen gehalten.	
55	Einer der farbigen Sänftenträger meldet die Gefangennahme der Tochter an den Vater und Keaton. Letzterer setzt sich gegen die Wachen durch.	
56	Der Rivale betritt das Zimmer mit der Gefangenen.	
57	Keaton rennt durch eine Kulisse mit zahlreichen Torbögen. Er trifft auf eine Wache und verbiegt das Schwert.	
58	Die Angebetete flieht aus dem Gemach. Szene in Halbtotale gefilmt. Symmetrische Kulisse. Der Kampf zwischen Rivale und der Angebeteten auf einer Art Empore.	
59	Keaton erreicht die Gemächer, wo seine Angebetete ist und gewinnt den Kampf mit dem Rivalen, indem er zwei Säulen einstürzen lässt und das Gebälk sich auf dem Rivalen ergießt.	

Szene	Beschreibung	Zwischentitel
60	Die beiden Geliebten verlassen schnell das Haus und steigen in die Sänfte. Die Sänftenträger gehen weiter, aber den Boden der Sänfte bleibt mit den beiden Liebenden liegen.	
61	KEINE DETAILLIERTE BESCHREIBUNG MODERNE SEQUENZ	
62		And if anything more were needed to show that love has not changed –
63	Keaton tritt in Steinzeitkostüm und mit Keule aus Höhle heraus. Seine Angebetete und zahlreiche Kinder folgen ihm. Keaton zählt die Kinder durch. Eines fehlt. Es kommt auch aus der Höhle heraus. Die nun komplette Familie geht weg. Abblende.	
64	Keaton tritt in römischem Kostüm aus Haus heraus. Seine Angebetete und fünf Kinder folgen ihm. Alle halten sich an den Händen. Abblende	
65	Keaton tritt in (zeitgenössisch) moderner Kleidung aus dem Haus. Seine Angebetete und ein Hund folgen ihm. Sie gehen gemeinsam weg. Abblende.	
66		The End

8.4.2. Set Design, Ausstattung, Kostüme

Es sind hier vor allem zwei Punkte, die im Zusammenhang mit der Auswertung der Ausstattung, des Set Designs und der Kostüme im vorliegenden Film stehen und daher explizit vorgestellt werden.

Es handelt sich zum einen um die Eingangsszene, in der rechts im Bild ein alter Mann mit weißem Bart sitzt. Er hat ebenfalls weiße lange Haare und trägt weiße Kleidung. Links im Bildausschnitt ist ein mit Büchern und Messgeräten bedeckter Schreibtisch zu sehen, auf dem auch ein Schädel zu sehen ist.

Die Szenen- wie die Kostümgestaltung für die ‚Steinzeit' sind zum anderen alle identisch, wahrscheinlich um die zeitlichen Sprünge für den Zuschauer durch sofortiges Wiedererkennen zu erleichtern (vgl. Programmheft *Ben Akiba hat gelogen* im Anhang).

Bei den steinzeitlichen Kulissen handelt es sich um eine felsige unübersichtliche Landschaft, die völlig frei von menschlicher Einflussnahme wirkt. Interessanterweise tauchen hier auch immer wieder Kakteen neben anderen Pflanzen auf. Diese Kulisse wird entweder in der Totale gezeigt, oder in der Nahaufnahme, wie beispielsweise bei den Protagonistinnen, die auf dem Felsen sitzen. In der Abschlussszene als Keaton mit seiner Familie aus der Höhle heraustritt und auch in Szene 47 werden zwar Höhleneingänge gezeigt, aber nicht der Höhleninnenraum oder überhaupt die Ausstattung innen. Lediglich Szene 14 zeigt einen Raum (als Keaton den Wahrsager aufsucht) mit einem steinernen Schreibtisch, und Keaton gibt eine Visitenkarte aus Stein dort ab.

Die Ausstattung der steinzeitlichen Menschen ist in der vorliegenden Produktion durchaus mit karg zu bezeichnen. Hauptausstattungsgegenstand ist die Keule, die immer wieder auftaucht und in einer Szene als Baseballschläger dient. Das Steinbeil wird in der Szene als Attribut eingesetzt, in der Keaton seinen letzten Willen einer Frau diktiert. Diese schlägt die Buchstaben mit Hilfe eines Steinbeils und eines Steines in einen Felsen ein. Konsequenterweise ist in diesen Szenen alles aus Stein. Lediglich das in der zweiten Szene gezeigte Mammut und im Anschluss der Dinosaurier können als weitere Attribute angesprochen werden.

Die Kleidung der männlichen wie der weiblichen Protagonisten ist recht ähnlich. Es handelt sich um grob zugeschnittene einteilige Fellkleider mit den passenden Fellschuhen. Lediglich das Muster unterscheidet die Kleidung voneinander. Während Keatons Fell einfarbig schwarz ist, hat beispielsweise Margret Leahys Kostüm ein Tigerfellmuster. In der Szene, als Keaton und sein Widersacher ein Duell austragen sind sie zudem mit Mänteln aus Fell bekleidet. Alle männlichen Darsteller außer Keaton tragen die Haare lang und sind bärtig.

8.4.3. Öffentliche Wahrnehmung von *The Three Ages*

In unmittelbarem Zusammenhang mit der öffentlichen Wahrnehmung von *The Three Ages* stehen zwei Besonderheiten, wie eingangs bereits formuliert wurde. Trotz der großen Zahl an Komödien, die in den deutschen Kinos der Weimarer Zeit liefen, waren darunter nur wenige amerikanische Importe. Von den vorgestellten ‚Steinzeitkomödien' schaffte es sogar nur *The Three Ages* auf deutsche Leinwände.

Es ist prinzipiell schwierig ‚Humor zu exportieren'. Zu viele nationale Anliegen, Kenntnisse von Hintergründen bestimmter Sachverhalte, und die Aktualität relevanter Themen müssen als bekannt vorausgesetzt werden, um den Witz verständlich zu machen und an das Publikum zu bringen.[782] Die bevorzugten Themen der Filmemacher kreisten jedoch um ‚internationale' Themen wie Liebe oder Erfolg bzw. Misserfolg, so dass dies nicht notwendigerweise eine Hürde darstellen musste. Die Übersetzung der Untertitel war zu dieser Zeit schon lange üblich und daher ebenfalls keine echte Barriere. Darüber hinaus fußte der Witz von *The Three Ages* nicht nur in der Darstellung vergangener Zeiten, sondern wie der bekannte Kritiker Herbert Ihering bemerkte, auch in der Verballhornung der zeitgenössischen populären monumentalen Vergangenheitsinszenierungen.[783] Warum dieser Import nur ein Einzelfall blieb, lässt sich nur vor dem Hintergrund des komödiantischen Films in Deutschland verstehen.

Exkurs Filmkomödie in der Weimarer Republik

Die zeitgenössische Berichterstattung meldete zwar „that German audiences laughed hysterically"[784] über die zu Beginn der 20er Jahre in Berlin gezeigten Chaplin Filme, zugleich jedoch wurde dieser Art von Humor das Niveau abgesprochen. Die Ursachen

782 Diese Problematik gilt zwar eingeschränkt für den Film, ist aber insbesondere in Zusammenhang mit Karikaturen von Bedeutung, die ja mit nur einer sehr prägnanten Abbildung arbeiten.
783 Ihering 1961, 497-498.
784 Zitiert nach Saunders 1987, 262.

hierfür sind älter und zeitlich vor Beginn der Weimarer Republik auszumachen.

Ikonen wie Chaplin, Keaton und Lloyd[785] verdankten ihren Ruhm vor allem den in den 1910er Jahren produzierten kurzen Komödien. Hierbei verfeinerten sie eine Form des Humors, die in den oben erwähnten Vaudeville-Shows ihren Anfang nahm und als typischer amerikanischer Slapstickhumor große Erfolge feierte. Der Erfolg war nicht nur auf die USA beschränkt, auch Großbritannien und Frankreich waren dankbare Abnehmer, und als Charlie Chaplin erstmals zu Beginn der 1920er Jahre nach London und Paris reiste, muss der Empfang dem eines Königs würdig gewesen sein. Er war bereits, wie Saunders es formuliert, nicht mehr nur „entertainer“, sondern zum „universal principle“ geworden.[786]

Deutschland hingegen pflegte seine eigene komische Filmtradition. Wohl auch weil ab 1915 der Import von Filmen aus feindlichen Staaten offiziell untersagt war. Während des ersten Weltkriegs dominierten, wenn überhaupt, Propagandafilme das Kinoprogramm.[787] Wurden Komödien gezeigt und hier produziert, so gehörten sie in den Bereich des „Militärschwanks“, des „Bauernschwanks“ oder des „Heimatfilms“.[788] Schon in den 1910er Jahren konnte das deutsche Kintopp auf eine eigene Lustspieltradition zurückblicken, die sich im Deutschen Kaiserreich und zur Zeit des ersten Weltkriegs etabliert hatte. So produzierte beispielsweise auch Lubitsch früh in seiner Karriere die Komödien *Fräulein Seifenschaum* (D 1914) und *Schuhpalast Pinkus* (D 1916), die ihn bekannt machen sollten. Derselbe beklagte dann 1919 die „Misere des Filmlustspiels“ und damit die „Gleichgültigkeit, mit der in den deutschen Filmfabriken das Filmlustspiels behandelt wird.“[789]

785 Dieser soll übrigens in der Produktion *Girl Shy* (USA 1924) ebenfalls ein „Stone Age setting“ verwandt haben: vgl. Saunders 1994, 54. In diesem Film verliebt sich ein ungeheuer schüchterner Junggeselle in eine Frau, die schon vergeben ist. Während er um sie kämpft, schreibt er einen Leitfaden für anderen junge schüchterne Ledige. Eine der Phantasiesequenzen, die das Buch und seinen Inhalt illustrieren, soll eben diese Steinzeitepisode sein. Mir ist dieser Film leider nicht zugänglich.

786 Ders., 2.

787 Kreimeier 1992, 39f.

788 filmportal.de s.v. Filmkomödie.

789 Zit. nach: Ebd.

Erst nach dem Krieg, aber wohl auch wegen der genannten Misere, fanden amerikanische Produktionen den Weg nach Deutschland. Amerika war inzwischen Filmland Nummer eins und konnte auf einen reichen Fundus zurückgreifen (vgl. Kap. 5). Kurzfilme von einem bis zu zwei Akten Länge wurden mit außerordentlich großem Erfolg importiert. Sie waren in den 1910er Jahren reichlich produziert worden und – anders als die Langfilme – von Import Restriktionen während der Inflation ausgenommen. Bis ca. 1925 hatte der massive Import die nationale Produktion nahezu ausradiert.[790] Da Kurzfilme allerdings nur als Programmfüller dienten, war ihre Wirkung beim deutschen Publikum nicht besonders nachhaltig. Dieses war inzwischen ebenfalls an Langfilme gewöhnt. Längere Produktionen komischen Inhalts fanden sehr spät – zwischen 1922/1923 – ihren Weg nach Deutschland und wie erwähnt aufgrund der zunehmenden Inflation, die im Winter 1923 ihren Höhepunkt erreichte, längst nicht in der gleichen Anzahl wie die Kurzfilme. Ein weiterer Grund für ihre fehlende nachhaltige Wirkung. Dementsprechend hatte die Slapstickkomödie in Deutschland anders als in ihrem Ursprungsland keine Tradition und traf mehr oder weniger unvermittelt auf das örtliche Publikum. Die Folge war eine Abwertung dieses *ausländischen* niveaulosen Humors zugunsten der nationalen Komödienproduktionen. Die kritische Haltung galt jedoch dem Filmlustspiel an sich, ungeachtet wo es produziert wurde: Es galt als indiskutables Vergnügen für „Menschen mit geläutertem Geschmack“.[791] Produktionen aus dem Jahr 1928 wie etwa *Flying Elephants* wurden zu diesem Zeitpunkt schon gar nicht mehr importiert.

Eine weitere Besonderheit, auf die die Zusammenstellung der in diesem Kapitel erwähnten Filme weist, ist das Fehlen einschlägiger deutscher Produktionen. Dies liegt vor allem an dem bereits fest gefügten Kanon komödiantischer Themen in den 1920er Jahren in Deutschland, wie etwa der so genannten Heimatkomödie oder dem Militärschwank. Diese Themen waren aus Sicht der Produzenten

790 Saunders 1987, 254.
791 filmportal s.v. Filmkomödie.

näher am Publikum dran, als beispielsweise Keatons Steinzeit, die belegen sollte, dass sich eigentlich nichts wesentliches verändert. Ein Land, das nun durch den Ersten Weltkrieg gezeichnet war, die Inflation der 20er Jahre in ihren schmerzvollsten Ausprägungen erlebte und ungehindert auf das nächste Unglück zusteuerte, konnte kein Interesse an diesem Vergleich haben und lachen konnte man darüber schon gar nicht. Die Komödien in Deutschland sollten Hoffnung machen und nicht albern aufzeigen, dass sich nichts je ändern wird. Das deutsche Publikum reagierte dennoch positiv, wie die Kritiken belegen.

Bereits zwei Jahre vor seiner Deutschlandpremiere lief *The Three Ages* ab dem 24. September 1923 in verschiedenen Lichtspieltheatern der USA.

Schließlich feierte der Film 1925 in Deutschland Premiere.[792] Neben den großen Lichtspielbühnen führten auch kleine Städte und ihre Kinos die Produktion in ihrem Programm. Im Zuge ihrer Aufführung in Deutschland wurden begleitende Programmhefte produziert und ein eigens für die deutsche Distribution entworfenes Poster (s. Abb. 61).[793]

Unklar ist, wie der deutsche Vertriebstitel *Ben Akiba hat gelogen* zustande kam und wer für die deutschen Zwischentitel zuständig war. Auf der deutschen Zensurkarte des Filmes findet sich der Hinweis: „Für Deutschland bearbeitet von Walter Jonas.“[794] Ob sich das jedoch auf die Übersetzung der Zwischentitel oder eine Neumontage des Films an sich bezieht, kann nicht mehr recherchiert werden. Die Bedeutung des deutschen Filmtitels –

792 Die Angaben zum genauen Premieredatum unterscheiden sich je nach Quelle und sind aus meiner Sicht nicht verlässlich: Die Rezension des Filmes im Illustrierten Film-Kurier im 7. Jahrgang 1925, in Vorwärts vom 13. September 1925 und der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 12. September 1925 legt nahe, dass der Film wahrscheinlich am 12. September 1925 in Deutschland uraufgeführt wurde.

793 Bis heute werden bei international verliehenen Filmen auf den Landesgeschmack zugeschnittene Plakatentwürfe produziert und nur im jeweiligen Land zur Distribution freigegeben.

794 Zensurkarte im Bundesfilmarchiv unter der Prüfnummer 10957 auf Mikrofiche. Außerdem sind im Filmarchiv die ebenfalls deutschen Zwischentitel aus dem Tschechoslowakischen Filminstitut Filmothek erhalten. Dort heißt der Film *Die Liebe blüht in jedem Alter:* Akten des Bundesarchivs Signatur 12113.

auch wenn seine Entstehung nicht mehr nachvollzogen werden kann – liegt jedoch auf der Hand. Dabei spielte die historische Figur des Rabbi Ben Akiba wahrscheinlich keine Rolle. Vielmehr bezog man sich auf das damals populäre Drama Karl Ferdinand Gutzkows (1811-1878) *Uriel Acosta* von 1846.[795] Seine häufigen Wiederaufführungen datieren bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts und dokumentieren seine Popularität. ‚Alles ist schon dagewesen' ist das sprichwörtliche Motto, das die Hauptfigur des Romans namens Ben Akiba mit Verve vertritt. Interessanterweise wird der Film nur in Deutschland unter dem Titel *Ben Akiba hat gelogen* und *Die Drei Zeitalter* vertrieben, während in Österreich der Filmtitel in der Frageform *Hat Ben Akiba gelogen?* formuliert wurde. Man war sich der Aussage gewiss, sie bedurfte keiner Bestätigung mehr.

Während der deutsche Titel und sogar die Untertitel erhalten sind, ist im Bundesfilmarchiv das originale Negativmaterial der deutschen Version leider nicht überliefert.[796] Im Filmarchiv wird jedoch eine Kopie der originalen Zensurkarte verwahrt, die auch die deutschen Zwischentitel verzeichnet.[797] Der Vergleich zwischen der verwendeten Kopie und den deutschen Titeln zeigt, dass sich der Film in Deutschland von der amerikanischen Originalversion unterschied (vgl. mehr zu den Zwischentiteln Abschnitt 8.5.).

Anders als bei den Rezensionen zu *Natur und Liebe* (vgl. Abschnitt 6.3.5.) konzentrieren sich die Kritiker zu *The Three Ages* ausschließlich auf den unterhaltenden Aspekt, den die Konzeption des Filmes durch die unterschiedlichen Zeitebenen bereit hält:

> „Diese Behauptung (Der Kritiker bezieht sich hier auf den deutschen Titel *Ben Akiba hat gelogen*, Anm. PR) bezieht sich nicht auf das Thema dieses Films, sondern auf die Ausführung, die in ihrer Art einmalig sein dürfte."[798]

Der deutsche Rezensent war offensichtlich begeistert von der Konzeption des Filmes und von den in ihm enthaltenen Zeitebenen. *Intolerance* wurde in Deutschland nicht gezeigt und war daher für die deutsche Kritik auch nicht als Vorlage zu erkennen. Doch die

795 Zu Gutzkow und seinem Werk vergleiche: Richter 2007.
796 Eine Anfrage im Bundesfilmarchiv wurde negativ beantwortet.
797 Im Bundesfilmarchiv zu finden unter der Prüfnummer 10957 auf Mikrofiches.
798 Dieses, wie die folgenden Zitate aus Illustrierter Film-Kurier 1925.

Zeitebenen faszinierten nicht an sich, es ging nicht um die Darstellung von Steinzeit oder Römischem Reich, es ging um die kolportierte und ironisierte Moral Keatons:

> „Was aber das Thema selbst anbetrifft, so kann man ihm gerade zum Leitmotiv mitgeben: es ist alles schon einmal dagewesen. Und wie sollte es auch nicht! Die Liebe ist die Achse der Welt, so philosophiert Buster Keaton, um diese tiefgründige Hypothese zu beweisen, macht er einen Film; einen Film, der zeigen soll, daß die Liebe immer war, immer ist und immer sein wird, daß sie zwar sehr schön ist, aber nicht immer glücklich macht, oder um es anders auszudrücken, daß die Liebe Ursache aller Schönheit, aber auch aller Häßlichkeit, alles Glücks, aber auch alles Unglücks auf dieser Erde ist. Buster Keaton ist Philosoph, aber ein lachender. Er nimmt das Leben durchaus nicht leicht, aber er wird nicht sentimental dabei. Er überwindet, indem er spottet. Aber sein Spott ist voll Liebe, und deshalb ist seine Komik Humor und nicht Satire.“

Während die zeitlich differierenden Erzählebenen als interessant und bemerkenswert kommentiert werden, bleiben die Zeitwahl und ihre Darstellung für die Kritik und letztlich auch für die Öffentlichkeit gleichgültig. So kommentierte der *Illustrierte Film-Kurier* in Bezug auf die Steinzeit-Episode:

> „Zuerst die Steinzeit. Buster Keaton, wie hast du dich verändert! Wir sind an dir das Stohhütlein gewohnt, die weiten und etwas zu langen Hosen, die altväterliche Krawatte und den abwaschbaren Gummistehkragen. Nicht von alledem in der Steinzeit. Da hast du ein Büffelfell um deine Schultern geworfen, das hängen deine sonst wohlgeglätteten Haare struppig und zerzaust in langen Strähnen herunter, da schwingst du die gewaltige Keule um ein Mädchen zu erringen, das selbstverständlich, wie es dir immer passiert, bereits von einem anderen mit Beschlag belegt worden ist. Du hast dich mit allen möglichen Riesen herumzuschlagen, und man bekommt richtiges Mitleid, wenn man dich kleinen Burschen zwischen diesen Kolossen, die Nahe Verwandtschaft mit den Felsen haben, zwischen denen sie wohnen, eingekreist sieht. Aber du bist wie das tapfere Schneiderlein des bekannten Märchens. Du kommst auf die entzückendsten Erfindungen, und die Ausgeburten deines Kopfes triumphieren über die rohe Kraft ungeschlachter Fäuste.“

Dieses Zitat macht vor allem eines deutlich, mit welcher Selbstverständlichkeit die *Stellvertreter* für Steinzeit bereits akzeptiert waren. Die Fellkleidung, das Wohnen in der Höhle (hier: ‚Wohnen zwischen Steinen‘), und die Keule. Auch die typischen ‚steinzeitlichen Eigenschaften‘ wie Gewalt und rohe Muskelkraft werden bemüht. Keaton passt zu all dem nicht, und daher wird hervorgehoben, dass er sich mit Hilfe von gedanklichen Höchstleistungen von den steinzeitlichen Widersachern absetzt, „die ja nahe Verwandtschaft mit den Felsen haben, zwischen denen

sie wohnen“. Letzteres ist sicher auch als ironischer Seitenhieb auf Darwin zu verstehen. Von der großen Selbstverständlichkeit, die diese Form der *öffentlichen Steinzeit* bereits genoss, zeugt auch der fehlende Hinweis auf die ‚Dinosaurierszene‘. Die populäre Ikonographie umfasste auch die Dinosaurier in der menschlichen Lebenswelt, weshalb die Szene in der Kritik keines besonderen Hinweises bedurfte.

8.4.4. Die ‚amerikanische Steinzeitkomödie‘ – Rezeption und Wirkung

Mehr noch als die anderen in dieser Arbeit vorgestellten Produktionen steht *The Three Ages* in einer filmischen Tradition, ist Glied einer Reihe, das inspirierende Vorläufer aufweist und später seine Nachahmer finden sollte. Die vergleichbaren Filme zeigen andere Spielarten des Sujets, aber auch ganz ähnliche Ausprägungen, über die hier ein Überblick verschafft werden soll.

Bereits in den 1910er Jahren wurden in den USA Filme produziert, die die Steinzeit als Sujet aufgriffen. Zwei Produktionen gehen dabei auf David Wark Griffith (1875-1948) zurück, dessen Oeuvre gleich mehrere historische oder prähistorische Filme umfasst.[799] Seine ältesten Produktionen fallen noch in den Zeitraum als er für die amerikanische Biograph Company tätig war. Zwischen 1908 und 1913 stellte er für seinen Auftraggeber rund 450 Kurzfilme[800] her, eine auch für die damalige Zeit enorme Leistung.

799 Eine komplette Filmografie bei: Wagenknecht/Slide 1975. Einer seiner bekanntesten Filme ist *Judith of Bethulia* (USA 1914), der in Folge des Einflusses von *Cabiria* (1914) entstand. Zu *Cabiria* und der nachfolgenden Rezeption: Schenk 1991. Zu *Judith of Bethulia* (USA 1914): Heilmann 2004a, 92-94.

800 Bei diesen Kurzfilmen handelt es sich um ein für die damalige Zeit typisches Format. In der Regel produzierte man so genannte Two-Reeler, deren maximale Länge ca. eine Stunde Vorführdauer betrug. Erst in der Nachfolge sollten längeren Filme entstehen; in den USA aber erst durch europäischen Einfluss. Das europäische Festland hatte zu dieser Zeit noch die Vorreiterrolle im Bereich der Filmindustrie inne, die erst durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs gebremst wurde: ausführlich hierzu: Hake 2004, bes. 23-51.

Im Fokus: Man's Genesis

1912 entstand unter Griffith' Regie *Man‘s Genesis: A Psychological Comedy founded on Darwin's Theory of the Genesis of Man*, der in den Kulissen der Studios von Los Angeles gedreht wurde.[801] Es handelt sich neben dem leider verschollenen dänischen Film *Menneskeaben* (DK 1908) meines Wissens um den ersten Film, der sich direkt auf Darwin bezieht.[802]

Bereits in diesem frühen Film wählte der Regisseur eine Variante der Geschichtsdarstellung, die er in seinem Großwerk *Intolerance* zur Vollendung bringen sollte: Ein aktuelles Ereignis ist der Auslöser für die Rückblende in die Vergangenheit. Um dies auch filmisch umsetzbar zu machen, erfand Griffith die Parallelmontage, wie er überhaupt als technisch besonders innovativ bezeichnet werden kann.[803]

Das Werk des David Wark Griffith wurde unter Zeitgenossen zunächst fast ausschließlich wegen seiner technischen Fortschrittlichkeit rezipiert (vgl. Kap. 5). Seine Innovationen, was Kameraführung und Montage anging, konnten trotz der Kritik an seinen Inhalten die Kollegen nicht nur nicht übersehen, sondern vor allem auch nicht ignorieren.[804] Die Beziehung zwischen diesem Film und *The Three Ages* ist aber eine andere:

Der Prolog des Filmes zeigt einen Großvater mit seinen beiden Enkeln, einem Mädchen und einem Jungen. Der Junge beginnt während des Spaziergangs das Mädchen mit einem Stock zu schlagen. Der Großvater setzt sich daraufhin mit den Kindern hin und beginnt ihnen von Höhlenmenschen (originaler Zwischentitel „Cave Man“) zu erzählen, der nichts außer seinen bloßen Händen

801 Das ist zum einen der so genannte Chatsworth Park, in der Nähe von Los Angeles, sowie die Iverson Ranch, an demselben Ort. Weitere Informationen zur Entstehung des Films: Kline 1993.

802 Menneskeaben ist der dänische Ausdruck für Menschenaffe.

803 Zu den technischen Erfindungen, die auf Griffith zurückgehen, vgl. Zielinski 1994, 48-67. Um hier keinen falschen Schwerpunkt zu setzen: Die meisten technischen Neuerungen der Frühzeit wie etwa das Malteserkreuz werden mit den Namen Oskar Messter und Guido Seeber verbunden: Hake 2004, 29.

804 Griffith Bedeutung als Filmemacher wurde erst nach seinem Tod vollständig akzeptiert und anerkannt: Monaco 2001.

zum Kämpfen hatte. Eine Rückblende zeigt nun ein ‚steinzeitliches' Setting mit einem Hauptdarsteller namens Brute Force. Schon diese Bezeichnung deutet Griffith Verständnis vom Menschen in prähistorischer Zeit an. Brute Force kann mit ‚roher Gewalt' oder ‚Brachialgewalt' ins Deutsche übersetzt werden. Griffith Anschlussproduktion zu diesem Thema trägt sogar den Titel *Brute Force.*[805]

Im Film kämpft der Protagonist Brute Force in einer Höhle gegen Weakhands – man beachte auch hier die sinnfällige Namensgebung. Weakhands verliert den Kampf und entdeckt nach seiner Niederlage, wie man einen Stock mit einem Stein versehen als Waffe benutzen kann.[806] Mit Hilfe dieser Waffe besiegt er den Rivalen und gewinnt seine Angebetete. Die Kostümierung und Ausstattung der Szenerie wurde hier sehr aufwendig umgesetzt. Alle drei Protagonisten sind mit Fellen bekleidet, weisen aber auch Gesichtsbehaarung auf und orientieren sich damit stark an frühen Neandertalerrekonstruktionen.

Sowohl die Handlung als auch deren filmische Umsetzung unterstreichen Griffith Intention. Der Prolog als Auslöser für die nachfolgende Geschichte betont, dass der Regisseur die Grundlage für gegenwärtige Handlungen in der Vergangenheit sieht, dass sich bestimmte Verhaltensweisen oder Regeln auch im Laufe von Generationen oder sogar einem ungleich längeren Zeitraum nicht ändern. Hier folgt er ganz einem populären Verständnis von Darwins Theorie, nach dem es sich bei den bestimmenden Faktoren der Evolution nicht nur um Auswahl und Zufall handelt, sondern

805 Nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Western aus dem Jahr 1917: vgl. www.imdb.com, s.v. Brute Force.

806 Die Entdeckung von Werkzeug als Symbol auch für intellektuellen Fortschritt greift später Stanley Kubrick in seinem 2001 – A space Odissey wieder auf, indem er ‚Menschenaffen' ein Werkzeug in Form einer Keule entdecken lässt. Im Anschluss wird das Werkzeug in die Luft geworfen und in dem berühmtesten Matchcut der Filmgeschichte direkt zu einem hochmodernen Raumschiff übergeblendet. Damit schaffte Kubrick die visuelle Verbindung zwischen Vergangenheit und der Gegenwart als deren direktem Resultat. Dass Kubrick sich gut in der Filmgeschichte auskannte, und sich auch nicht scheute, dort Anleihen zu nehmen, macht der Vergleich von *2001-Odyssey in Space* und *Wunder der Schöpfung* aus dem Jahr 1925 deutlich, aus dem Kubrick eine Szene eins zu eins kopiert hat: Grundlegend zu Kubrick und seinem Werk: Seesslen/Jung 2008.

zugleich ein aktiver Part in der Evolution durch die Beteiligten eingenommen werden kann.[807]

Zum anderen zeigt Griffith, dass nicht der Stärkere, sondern der Klügere nachhaltigen Erfolg haben wird, und man deshalb nicht mehr in der Steinzeit lebt, weil man mit Hilfe von Intelligenz den Zustand roher Gewalt nun überwunden habe. Das Thema ‚Kampf', hier vielleicht sogar direkt beeinflusst vom bereits erwähnten „struggle", sollte Griffith in all seinen Filmen beschäftigen und findet hier zum ersten Mal den direkten Bezug zur Vergangenheit.[808] Die Erfindung von Werkzeug als handlungsbestimmendes Element hat Griffith möglicherweise von Wells übernommen.[809]

Im Fokus: Brute Force

Zwei Jahre später 1914 entstand der Nachfolgefilm *Brute Force*. Der Film dauert ca. 32-33 Minuten[810], je nach Projektion und wurde am 25. April 1914 in den USA erstmals aufgeführt. Vom großen Erfolg des Filmes zeugt auch seine Distribution in verschiedene Länder, wie die überlieferten Titel des Films offenbaren.[811] Dass diese Produktion nicht in Deutschland gezeigt wurde, ist sicher durch den Ausbruch des ersten Weltkriegs in Europa zu erklären. Gefilmt wurde erneut in Chatsworth Park. Die Darsteller sind die gleichen wie beim ersten Teil, ebenso die Hauptpersonen.

Wieder eröffnet ein Prolog den Film. Auf einer Party liest der Held in einem von Darwins – sic! – Büchern und schläft ein. Die Traumsequenz zeigt wieder das bereits im ersten Film genutzte

807 Man könnte es sogar so weit treiben und behaupten das entspräche dem Motto ‚Vom Tellerwäscher zum Millionär'.

808 Dass Griffith spätestens nach *Birth of a Nation* in seinen politischen Überzeugungen nicht unumstritten war, wurde bereits erwähnt (vgl. Kap. 5).

809 Kempen 1994, 82. Hier vermutet der Autor einiges über Filme, ohne das Material wirklich auszuwerten oder überhaupt zur Verfügung zu haben. Jeweils deuten die Filmbeschreibungen auf seine Unkenntnis des Originalmaterials hin. Kempen vermutet, dass Griffith sich bei diesem Film an Jack Londons *Before Adam* orientierte, was aber aus oben genannten Gründen nicht bestätigt werden kann.

810 Dieser Film ist bereits ein Three-Reeler, besteht also aus drei Filmrollen und hatte das auch heute noch gängige Längenformat von ca. 90 Minuten.

811 www.imdb.com und www.allmovie.com.

prähistorische Szenario, mit einer Gruppe von Männern in einer Höhle. Die bereits in *Man‘s Genesis* gezeigte Erfindung Weakhands – Steinbeil – wird in diesem Sequel erneut, nun etwas ausführlicher, inszeniert. Im Anschluss wird der Kampf zwischen zwei Stämmen gezeigt, von denen der eine mit Frauen und der andere ohne Frauen lebt. Die ‚Verknappung‘ an weiblichen Ressourcen ist Ursache für den im Anschluss ausgetragenen Konflikt. Ganz der Theorie Darwins folgend, beginnt nun der ‚struggle‘ um die knappen Ressourcen – hier um sich fortzupflanzen –, und Griffith zeigt, dass wiederum die im wahrsten Sinne des Wortes am besten Gewappneten den Sieg davontragen werden. Die Männer des Stammes von Weakhands sind diesmal nicht mit der bereits vorher gezeigten Keule gewappnet, sondern mit Waffen auf neuestem Stand ‚steinzeitlicher‘ Technik ausgestattet, die Weakhands sozusagen stellvertretend für die Menschheit erfunden hat: Pfeil und Bogen. Natürlich sind dies keine steinzeitlichen Gerätschaften, aber darum geht es gar nicht, sondern darum, dass überragende Intelligenz und Fortschritt wieder zum Erfolg führen.

Auffallend sind im Rahmen dieses Films vor allem die aufwendige Ausstattung der Kulissen. Zahlreiche lebende Tiere wurden zu fossilen, indem man ihnen mit Hörnern oder anderen Attributen eine prähistorischen Erscheinung verlieh. Wie willkürlich dieses Verständnis der ‚prähistorischen Erscheinung‘ war, zeigt auch der zum Einsatz kommende Dinosaurier. In einer Szene ist er rechts von der Höhle zu sehen, er bewegt sich recht reduziert, was aber nicht weiter verwundert, da es sich um eine der ersten Trickanimationen der Filmgeschichte handelt (vgl. Abb. 62).

Die Intention des Filmes nimmt Griffith erneut durch den Prolog vorweg. Es geht um Weiterentwicklung, Höherentwicklung, den ‚struggle for life‘ – hierin ist der Film deckungsgleich mit seinem Vorgänger. Dass der in Europa ausgebrochene Weltkrieg Griffith dazu veranlasste, seine Moral von ‚Der Klügere gewinnt‘ erneut auf die Leinwand zu bringen, kann hier nur vermutet werden. Auch in der Folge griff Griffith wieder auf die Vergangenheit als Kulisse für den Transport seiner Moralvorstellungen zurück: Im Jahr 1915 drehte er *The Birth of a Nation* und dann 1916 *Intolerance*.

Intolerance umfasst vier zeitliche Ebenen, die kompliziert miteinander verzahnt sind, sich thematisch aufeinander beziehen, sich aber nicht gegenseitig bedingen. Die Episoden verlaufen parallel, verbinden sich inhaltlich aber nicht. Griffith stellte neben der damaligen Moderne, auch die Zeit der Hugenotten, die biblische Zeit und eine in Babylonien angesiedelte Epoche dar.[812] Der Film nimmt eine moralisch, fast religiöse Haltung zum Thema ‚Intoleranz' ein. Der konservative Griffith verdeutlicht in dieser Produktion seine Ansicht von der Unveränderlichkeit der Intoleranz, gegen die die ‚einfachen' Menschen egal zu welcher Zeit erfolglos ankämpfen. Bemerkenswert ist dabei auch die vom Regisseur getroffene Auswahl der Epochen, in denen vor allem Religionsgemeinschaften eine Rolle spielen. Die ernste Umsetzung des Themas forderte zeitgenössische Komiker heraus.

Im Fokus: His Prehistoric Past

Noch im selben Jahr, – in dem *Brute Force* entstand – antwortete der berühmteste Komiker aller Zeiten auf die bedeutungsschwangere Umsetzung prähistorischen Leinwandlebens mit einem eigenen Film zum Thema.[813] Charlie Chaplins (1889-1977) Steinzeit sah zwar fast identisch aus, bildete aber etwas völlig anderes ab. Ich spreche hier bewusst von ‚Chaplins Steinzeit', um an dieser Stelle erneut zu verdeutlichen, dass sich in diesen Filmen keineswegs der Forschungsstand der 10er oder 20er Jahre des 20. Jahrhunderts abbildet. Es zeigt sich ein ganz persönliches, individuell selektiertes und aus zahlreichen *Stellvertretern* zu einem Gesamtbild zusammengefügtes Verständnis von Steinzeit des Regisseurs bzw. seiner Mitarbeiter.

Charles Chaplin befand sich im Jahr 1914 am Beginn seiner Karriere. Er hatte erst 1913 zur Keystone Company gewechselt, die sich auf Komödien spezialisiert hatte. Vorher arbeitete er – übrigens

812 Vgl. ausführlicher zu *Intolerance* aus filmischer Sicht: Garbicz/Klinowski 1975 und Schlemmer 1994, 266-287; aus archäologischer Sicht: Heilmann 2004a, 96-119 und Wieber 2007, 32 FN 61; außerdem zu den Gemälden, die Griffith inspirierten: McCall 1998, 208.

813 Die möglicherweise älteste satirische Auseinandersetzung mit Steinzeit könnte *Prehistoric Peeps (*GB 1905) gewesen sein, von dem aber nichts weiter als sein Titel auf imdb.com überliefert ist.

zusammen mit Stan Laurel (siehe unten) – für die Komikergruppe London Comedians in New York. In *His Prehistoric Past* war Chaplin bereits für Drehbuch und Regie verantwortlich, ein Recht, dass ihm eigentlich erst nach Verlassen der Keystone Company vertraglich zugesichert wurde. Schon die Namen der Protagonisten des Films verweisen deutlich auf Griffith. Chaplin selbst stellt „Weakchin“ dar, sein Gegenspieler ist „King Lowbrow“. Die direkte Übersetzung von „Weakchin“ ist zwar ‚Vogelgesicht‘, aber die Doppeldeutigkeit und der Bezug auf Griffith Namensgebungen ist ganz offenbar.

Der Plot von *His Prehistoric Past* unterscheidet sich nur unwesentlich den etwas älteren Vorläufern. Auch hier träumt sich der Protagonist zu Beginn in die Vergangenheit. Der Hauptdarsteller verliebt sich in die Lieblingsfrau von King Lowbrow mit dem klingenden Namen „Sum-Babee“. Während eines Jagdausflugs stürzt Lowbrow scheinbar tödlich von einer Klippe. In der Folge ruft sich Weakchin selbst zum König aus. Ku-ku[814] entdeckt den Überlebenden. Zusammen mit Lowbrow geht er auf die Suche nach dem Liebespaar. Nachdem die beiden gefunden wurden, schlägt Lowbrow Weakchin mit einem Felsbrocken zusammen. In diesem Moment erwacht Chaplin aus seinem Traum und findet sich auf einer Parkbank wieder, während ihn ein Polizist schlägt, um ihn zu wecken.

Als Kulisse dient auch hier eine karge Landschaft, die Felsen werden als Sitze genutzt, Höhlen dienen als Behausungen. Die Keule als Attribut ist bei Chaplin bereits voll etabliert (vgl. Abschnitt 8.5.3.). Interessanterweise wird in der Eingangsszene ein Topf aus Ton herumgereicht, aus dem die Darsteller trinken. Zumindest ein Hinweis auf historisches Vorwissen, wenn auch der falschen Zeit. Als Kleidung dient wieder das unvermeidliche Fell. Chaplin als Hauptdarsteller trägt neben dem Fell auch schon sein späteres Markenzeichen, die Melone.

In diesem Film gibt es keine Moral der Höherentwicklung, des Weiterkommens durch Intelligenz. Im Gegenteil: Chaplin zieht diese Auffassung ins Lächerliche, wenn er den Film gleich mit zwei

814 Hier die Anspielung auf den Ku-klux-Klan, mit dem Griffith in Verbindung gebracht wurde!

Szenen enden lässt, in denen rohe Gewalt den Sieg erringt. Bereits zu Beginn des Films formuliert er das folgendermaßen:

„South of 53 – where the man with the biggest club has all the fun.“

Die Menschheit verharrt in einem Status Quo. Die Verblendung von Fortschrittsglauben und Evolutionismus, wie sie in Griffith Filmen zum Tragen kommt, wird bei Chaplin zur Grundlage der Komik in *His Prehistoric Past.* Nicht nur wegen seiner Aussage, sondern auch wegen der Überzeichnung gängiger Motive ist dieser Film interessant. Komödien müssen zwangsläufig wie bereits erwähnt einen Grundstock an Motiven voraussetzen, um den Witz transportieren zu können. So verblendet der Regisseur hier beispielsweise eine aus anderen Filmen wie beispielsweise l' *Odissea* (I 1911) bekannte Gelageszene mit steinzeitlicher Kulisse und betont auf diese Weise die Absurdität dieser Vorstellung. Verstärkt wird dieser Eindruck durch einen männlichen Tänzer, der ziemlich ungeschickt versucht, die auf Steinen liegende Gesellschaft zu erheitern.[815] Die Tänzerin ist als gängiges Motiv aus Gelageszenen gar nicht mehr wegzudenken.[816] Auch die Vorstellung von prähistorischer Promiskuität, die sich in Form von Lowbrows Harem ausdrückt, ist eine Übertragung aus den Motiven, die über babylonische Lebenswelten kursieren:

„You are now in the Solomon Islands where every man has a thousand wifes.“[817]

Nicht nur die Antikfilme der Zeit dichten ihren Helden regelmäßig einen Harem an, sondern auch die Informationen wie sie durch Reisende über ‚fremde Völker‘ verbreitet werden, schließen sich dem an.[818] Das Motiv des Anachronismus, das in allen

815 Die Szene und der entsprechende Untertitel sind nach 0.38 Minuten des Films zu sehen. Bei der vorliegenden Besprechung greife ich auf die online Quelle des Internet Archive zurück, einem online Archive, das unter anderem mit der Library of Congress und anderen Archiven historisches Material digitalisiert, wo die meisten der Chaplin Filme in der zeitgenössischen Originalfassung publiziert sind: <http://www.archive.org/details/CC_1914_12_07_HisPrehistoricpast> (01.03.2008).

816 Heilmann 2004a in Bezug auf Orientverfilmungen.

817 ZT 5.

818 Vgl. hierzu die Verbindung von Orientvorstellungen, Dekadenz und ihre Darstellung im Film: Heilmann 2003, bes. 314f.

‚Steinzeitkomödien‘ auftaucht, wird weiter unten erneut angesprochen.

Im Fokus: Weitere Komödien

Nach diesen frühen Filmen und den *Three Ages* zu Beginn der 1920er Jahre folgten erst im Jahr 1928 noch zwei weitere Filme zum Thema. Die erhaltenen Zensurkarten und der Hinweis auf den deutschen Titel von *Romeo in Stone Age* (USA 1928) lassen zwar vermuten, dass dieser Film auch in Deutschland gezeigt wurde, allerdings ist es das einzige, was von diesem Film überliefert ist.[819] Der zweite Film aus dem gleichen Jahr, wurde zwar nicht in Deutschland gezeigt, ist aber vollständig erhalten:

Flying Elephants (USA 1928) ist eine Produktion der Pathécomedy mit insgesamt 17 Minuten Länge, die Stan Laurel und Oliver Hardy als Duo gemeinsam auf der Leinwand zeigt. Für das Drehbuch zeigt sich Hal Roach verantwortlich. Regie führte Frank Butler und die Zwischentitel wurden von H. M. Walker verfasst. Der Film wurde am 12. Februar 1928 zum ersten Mal in den USA gezeigt, und wieder geht es um Liebe.[820]

Der erste Zwischentitel umreißt auch hier bereits die ganze Handlung:

> „6000 years ago all men were forced to marry or work on the rock pile –
> That‘s why it was called the Stone Age –.“[821]

In der Folge bemühen sich sowohl Stan Laurel als auch Oliver Hardy um diverse Damen. Bei den meisten Auserwählten wird schnell klar, dass es bereits jemand anderem vor ihnen gelungen ist, die Frau

819 Birett in Vorb.

820 Ich beziehe mich hier auf die DVD Edition *Gelächter in der Nacht* mit *Flying Elephants* als Extra. Die vorliegende Fassung entspricht der zeitgenössischen Originalversion inklusive zweier Szenen, die in den vorherigen Editionen nicht enthalten waren. Angeblich sollen Stan Laurel und Oliver Hardy schon 1926 gemeinsam mit einem Dinosaurier gesehen worden sein: In der verschollenen Verfilmung *Forty Five Minutes from Hollywood (Diese Dame ist ein Kerl, dt. Titel)* (USA 1926) unter der Regie von Hal Roach sollen sie gemeinsam mit einem Dinosaurier durch Hollywood spazieren. Vgl. Kempen/Deist 1993, 51.

821 Mit 6000 Jahren bezieht sich der Verfasser der Zwischentitel möglicherweise auf die lange – aufgrund der Angaben in der Bibel (vgl. Kap. 1 zum sich ändernden Zeitverständnis) – tradierte Auffassung von einer Welt, die nicht älter als 6000 Jahre ist.

für sich zu gewinnen. Aber schließlich fällt die Wahl. Leider entscheiden sich beide für die gleiche Frau. Neben diesem grundlegenden Problem gilt es auch noch einen widerspenstigen Vater von der bevorstehenden Eheschließung zu überzeugen, was am Schluss gelingt, als die beiden Protagonisten ihm helfen, sich von einem schmerzenden Zahn zu befreien. Gedreht wurde *Flying Elephants* in der Wüste Nevadas, einer kargen felsigen Umgebung. Das einzig aufwendige Detail im ganzen Film sind die namengebenden fliegenden Elefanten und ein – offensichtlich von zwei darin steckenden Männern bewegter – Triceratops der aus dem Gebüsch kommt, ohne eine weitere Rolle in dem Film zu spielen.

Im fünften Akt des Films untermalt Oliver Hardy seinen Annäherungsversuch mit einem Kommentar über das Wetter: „Beautiful weather today. The elephants are flying south“.

Verantwortlich für diese Trickaufnahme war der Animator Walter Lantz (1899-1994), der in den 1920er Jahren ein gefragter Animator der John R. Bray Studios in New York war. Die ironische Bezugnahme dieser namensgebenden Szene ist weitreichend. Elefanten wurden in den 1920er Jahren in den USA häufig auch als Pachydermata bezeichnet. Ein Begriff, der sich auf eine fehlerhafte Klassifizierung durch Cuvier zurückführen lässt und damit auf die Diskussion um die Evolutionstheorie verweist. Mit *Flying Elephant* wurde außerdem ein von Großbritannien für den ersten Weltkrieg entwickelter besonders schwerer Panzer bezeichnet.[822]

Die Kleidung ist schon etwas aufwendiger als in den frühen Filmen. Die Männer tragen zwar immer noch grob zugeschnittene Felle, die Frauen jedoch sind mit Kostümen wie etwa einem „Fellbikini“ bekleidet, die dem damaligen Geschmack entsprachen bzw. über das „Erlaubte“ hinausgingen.[823] Als Fußbekleidung dienen zudem

822 Dieser Spitzname bezieht sich wahrscheinlich auf die äußere Erscheinung. Mehr dazu bei Ford 1997.

823 Mit dem Bezug auf die Vergangenheit wird häufig auch eine freizügigere Darstellungsweise legitimiert, als sie durch die Zensur in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts geduldet worden wäre. Einen ähnlichen Hintergrund haben die zahlreichen erhaltenen erotischen Postkarten, die auf Fotografien von so genannten Wilden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zurückgehen. Sie wurden als so genannte ‚Bückware‘ – weil unter der

‚geschnürte Sandalen', hier also erneut der Verweis auf die antikisierenden Darstellungen anderer Filme wie etwa *Cabiria* (I 1914). Dies gilt auch für die Figur Stan Laurels, dessen Fell, Haartracht und Ausstattung mit Pfeil und Bogen an einen „steinzeitlichen" Cupido erinnern, der in Oliver Hardy als Repräsentant von Grobheit und Wildheit seinen Gegenspieler findet.[824]

Hier wird alles, was auch nur im weitesten auf Geschichte verweist, überzeichnet. Das Edikt zu Anfang des Films (dritter Zwischentitel) kann als satirischer Seitenhieb auf das populäre Verständnis antiker Staatsformen verstanden werden. Folgender Text ist in eine Steinplatte eingeschlagen: „King Ferdinand proclaims: All men over 13 and under 99 years of age must marry within 24 hours under penalty of banishment and death or both."

Die Art der Formulierung und der Präsentation lösen beim Zuschauer die erwarteten Konnotationen aus. Man weiß sich umgehend in einer historischen, wenn auch nicht unbedingt prähistorischen Zeit, in der es möglich war, dass ein König derartige Vorschriften machen konnte. Gleichzeitig wird diese Drohung natürlich durch Androhung eines absurden Strafenkatalogs und die gewährte Frist ins Lächerliche gezogen. Der Eindruck des ‚Altertümlichen' wird noch durch die englischen Zwischentitel mit Dialog verstärkt, die in einer Art Shakespearschen Sprache verfasst wurden: „Wilt Thou Marry Us?"[825]

Schließlich ist auch hier der Anachronismus Teil der komischen Situationen. So kündigt beispielsweise ein Zwischentitel den ersten Ford an und die anschließende Szene zeigt einen einfachen zweirädrigen Karren mit Scheibenrädern.[826] Immerhin sind in dieser

Ladentheke aufbewahrt – verkauft: Vgl. hierzu Farina 1989. Der Fellbikini erlebte übrigens am Körper Senta Bergers in dem Film *Quando le donne avevano la coda* (dt.: *Als die Frauen noch Schwänze hatten*) (I 1970) eine kleine Renaissance. In diesem Zusammenhang sei erneut auf die Pfahlbaufilme verwiesen: Abschnitt 6.3.2.

824 In späteren Filmen wird das Duo selten zu Gegnern. Zu dieser Besonderheit der frühen Laurel/Hardy Filme: Brandlmeier 1983, bes. 93-101.

825 ZT 6 + 7.

826 In dieser Szene könnte der Regisseur sich an *R.F.D., 10 000 B.C.* angelehnt haben, der bereits erwähnte Zeichentrickfilm zeigt einen steinzeitlichen Postboten, der in einem Wagen unterwegs ist, der von einem Brontosaurus

Steinzeit Tiere bereits domestiziert, wie ein kurzer Ritt und die Nutzung als Zugtier andeuten. Fossile Tierarten werden, bis auf die genannte Ausnahme bei Laurel und Hardy nicht gezeigt. Alles in Allem ist dieser Film ein Konglomerat verschiedenster Motive und repräsentiert die für Oliver/Hardy typischen komischen Elemente. Die Moral, die mit Hilfe von Vergangenheitsdarstellung gezeigt werden soll, wie sie gerade bei Griffith im Bezug auf Kontinuität wichtig ist, bei Chaplin ironisiert wird und sich in ähnlicher Weise bei Keaton findet, hat hier jegliche Bedeutung verloren.

8.5. Inspiration für Motive und Stellvertreter

8.5.1. Inspirationen zu Drehbuch, Kulissen und Entstehung

Wissenschaftliche Korrektheit oder gar Mitwirkung von Fachwissenschaftlern an diesen Filmen ist nicht belegt und wahrscheinlich auch für keine der vorgestellten Produktionen vorgesehen gewesen. Die zeitgenössische archäologische Wissenschaft forschte anscheinend unberührt von der Idee, die Vergangenheit als Kontext für eine moderne Aussage oder moralischen Hinweis im Film einzusetzen. Die Idee der Vergangenheitsdarstellung als Folie war jedoch keineswegs neu. Gewechselt hat hierbei nur die Kulisse (und bisweilen die Intention), während die Historienfilme schon früher diese Möglichkeit ergriffen (vgl. Kap. 5), ist das für prähistorischen Kulissen erst in den 1910er Jahren der Fall.[827] Wie Griffith direkter Hinweis auf Darwin deutlich macht, förderte wohl insbesondere die Evolutionstheorie und die Diskussion darum den Rückgriff, als man sich durch die Entwicklungshypothese erstmals in der Lage sah, auch steinzeitliche, als eigene Vergangenheit zu verstehen. Dieses Verständnis schlägt sich ja auch in den so genannten Pfahlbaufilmen nieder (vgl. Abschnitt 6.3.).

Keatons Filmen lag selten ein Drehbuch zugrunde, sondern meist die bloße Idee.[828] Diese war als Ausgangspunkt, nachdem bereits eine Filmcrew zusammengestellt worden war und die Darsteller

gezogen wird. Zum Film Kempen 1994.

827 Die Kulissen von *Menneskeaben* von 1908 sind leider nicht bekannt.

feststanden, handlungsleitend und wurde während der Entstehung des Filmes ausgebaut. Keaton hat das selbst in mehreren Interviews betont: „You could write the whole plot on a post card ... we do the rest.“[829]

Die Idee der zeitlichen Verschränkung kannte man – anders als der Kritiker des *Illustrierten Film-Kuriers* festhält „So etwas ist einfach noch nicht dagewesen“ – bereits aus älteren Produktionen. Griffith Film war in den Staaten überaus erfolgreich und wirkte weit über das Jahr 1916 hinaus.

Daher nimmt es nicht Wunder, dass sich Buster Keaton an seiner Vorgehensweise orientierte, und sich des Themas annahm. Dabei fußte seine Idee nicht vordergründig auf der filmischen Spielerei der zeitlichen Abschnitte, sondern diese Vorgehensweise war viel eher notwendige Konsequenz. Keatons Absicht war es, die negative Haltung und moralisierende Intention von Griffith zu humorisieren. Dies konnte nur gelingen, wenn er auch technisch auf das Bezug nahm, was in der Öffentlichkeit mit Griffith Film untrennbar verbunden war.

Um seine Bezugnahme auch auf einer weiteren Ebene zu kennzeichnen, zitierte Keaton den wenig bekannten Untertitel von *Intolerance*: *Love‘s Struggle Through the Ages*, in nur leicht abgewandelter Form. Der Titel *Three Ages* und die im ersten Zwischentitel bereits als allgemein gültig erwähnte *Liebe* sind Hinweis genug.

Doch warum wählte Keaton ausgerechnet die Steinzeit als Sujet? Griffith's Wahl fiel bei der ältesten Epoche auf die Babylonische Zeit, die ihm am besten geeignet erschien, die moralische Verderbtheit der Welt zu illustrieren.[830] Bei Keaton begegnet uns,

828 Für *The Three Ages* ist Buster Keaton selbst als Drehbuchautor angegeben. Zeichnet sich also für die Idee und Kurzausführung verantwortlich. An dem Skript wirkten jedoch noch weitere Personen mit, die aber nicht explizit im Vorspann ausgewiesen wurden, sondern auf dem Baseballplakat am Ende des Films als Spielernamen auftauchen: Clyde Bruckman, Jean C. Havez und Joseph A. Mitchell. Auch hierzu kommentierte Keaton selbst: „How did we do it? When the three writers and I had decided on a plot, we could start.“ Zitiert nach: Oral History Research Office 2000.

829 Day 1923.

830 Heilmann 2003.

wie erwähnt, die Steinzeit, genauer die Altsteinzeit. Hier kommt die enge Verbundenheit der amerikanischen Komiker untereinander und die recht begrenzte Themenwahl der bekanntesten von ihnen zum Tragen.

Die ‚öffentliche/filmische Steinzeit', wie sie uns in den hier vorgestellten Filmen begegnet, ist völlig indifferent. Die Motive/*Stellvertreter* beschränken sich auf den engen Kreis von Keule, Höhle, Fell und manchmal sogar auf Dinosaurier. Anders als für die Siedlungsarchäologie kann in diesem Zusammenhang keine – beispielsweise finanzielle – Rückwirkung auf die Steinzeitarchäologie aufgezeigt werden, weder in den USA noch in Deutschland.[831] Die Gründe dafür liegen auf der Hand.

Es ist nicht nur so, dass der quantitative Anteil entsprechender Filme wohl zu gering gewesen ist, um ein nachhaltiges Interesse einer Öffentlichkeit an neuen Erkenntnissen zu befördern. Auch die Wahl des Genre spricht gegen eine Rückwirkung. Die Verbindung von fachwissenschaftlichen Ergebnissen mit dem, was hier als Steinzeit fungierte, wurde durch die witzige Überzeichnung aufgehoben. Der Zuschauer wusste im Zweifel gar nicht, dass er hier die Ergebnisse einer spezifischen Fachforschung präsentiert sah. Steinzeit war wirklich nur Folie für die Aussage des Filmes. Dementsprechend waren Ergebnisse der Fachforschung für das Publikum nicht weiter von Interesse. Dieses Interesse ist aber Bedingung dafür, dass bestimmte Forschungsvorhaben bevorzugt behandelt und umgesetzt werden und damit eine Rückwirkung auf die Archäologie fassbar machen.

831 Jedenfalls keine primäre Wirkung oder Rückwirkung, womit die konkrete Beteiligung der Fachwissenschaftler gemeint ist. Eine sekundäre Wirkung, im Sinne von Auswirkung der Popularisierung archäologischer Ergebnisse beispielsweise im Film, wäre wahrscheinlich feststellbar, ist aber im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich. Müller-Scheeßel bildete in seiner Dissertation eine Übersicht zu den Aktivitäten an hallstattzeitlichen Grabplätzen in Bayern und Baden-Württemberg im Zeitraum von 1820-2000 ab. Die Intensivierung von Untersuchungen weist nicht nur auf bessere finanzielle Ausstattung hin, sondern auch auf größere Popularisierung und damit einhergehend größeres öffentliches Interesse an diesem Untersuchungsfeld. Eine solche Übersicht beispielsweise in Bezug auf die Siedlungsarchäologie oder der Eisenzeit wäre sicher aussagekräftig und wünschenswert.

Die prähistorische Kulisse dient hier demnach zu nicht mehr und nicht weniger denn als Folie für bestimmte moralische Ansichten der Filmemacher, oder eben der Ironisierung dieser Ansichten. Die Nähe der Filme zur Tagespolitik ist deutlicher auszumachen, als die Kenntnisse der Prähistorischen Archäologie. Jenseits dieser Tatsache offenbart jedoch gerade *The Three Ages* eine Fülle von Anleihen für Motive und damit einhergehend zur Entstehung von *Stellvertretern* der Archäologie, wie sie interessanterweise auch von amerikanischen Filmen mitgeprägt wurden, und gerade für die Steinzeit weltumspannend gültig sind.

8.5.2. Inspirationen zur Figur ‚Weiser alter Mann'

Auch Keaton greift in *The Three Ages* auf den durch die Geschichte/Historie leitenden weißhaarigen, bärtigen Alten zurück. Wie bereits an anderer Stelle erwähnt (vgl. auch Abschnitt 6.3.2), wird mit ihm der Typus des weisen Ratgebers präsentiert, der sich je nach Kulisse bzw. Kontext vom Druiden, zum unspezifischem Ratgeber (Pfahlbaufilme), zum germanischen Priester (Hermannsschlacht), zu Merlin oder wie hier zu Petrus machen lässt. Seine visuellen Merkmale bleiben stets die gleichen.

In *The Three Ages* leitet dieser als ‚stummer Erzähler' – also auch ohne folgenden Zwischentitel – die Geschichte ein, und führt den Betrachter sozusagen durch die einzelnen Episoden.[832] Während es in der amerikanischen Originalfassung dem Zuschauer selbst überlassen bleibt, diese Person zu kategorisieren oder einzuordnen, übernimmt das in der deutschen Version der Zwischentitel:

> „1. Akt. 1. Petrus hat sich in ein junges Mädchen aus bester Engelsfamilie verliebt und studiert darum voller Eifer....1000 Worte Liebe."[833]

832 Er taucht in den Szenen 1 und 20 auf, die jeweils den zeitlichen Wechsel markieren. Wie langlebig dieses Motiv ist, zeigt auch seine Wiederverwendung in der französischen Serie *Es war einmal...der Mensch*, die ab 1978 im Fernsehen gesendet wurde und in der ebenfalls ein weißhaariger, bärtiger Alter durch die Geschichte führt.

833 ZT 1 + 2 in Zensurkarte mit Prüfnummer 10957 aus Bundesfilmarchiv. Dagegen der erste Zwischentitel der Originalfassung: „Preface: If you wander back through History, you will find that the only thing that has not changed since the World began is – LOVE. Love ist the unchanging axis on which the World revolves." Auch die tschechische (deutsche!) Version beginnt mit: „Wir zeigen drei Perioden der Menschheit, die Urzeit, die Zeit der Antike und die Gegenwart. Die (Schreibfehler, eigentlich sie Anm. PR)

Ähnlich wie bei dem bereits vorgestellten älteren Griffith Film *Man's Genesis* aus dem Jahr 1912 und seinem Sequel *Brute Force* wird mit der Eingangssequenz der Anlass für den Blick in die Vergangenheit geliefert. In der amerikanischen Originalfassung übt dieser Protagonist zwar eine klammernde Funktion aus, indem er wiederkehrt und ebenso wie das Thema Liebe als kontinuierliche Erscheinung für den Zuschauer fassbar bleibt, aber er übernimmt keine inhaltlich tragende Rolle.

The Three Ages war der erste Langfilm Keatons:

> „We didn't stick to any format. We would just get an idea, and once you started on the idea it would lend itself to gags an natural trouble of any kind. There was no format. We started making pictures in 1922 (Hard Luck was a two-reeler). The Three Ages was the first feature."[834]

Anders als seine Komikerkollegen hatte er lange an den kurzen Ein- oder Zweiaktern festgehalten. Mit dieser Produktion erprobte er ein für ihn ungewöhnliches Format, dass sich im Falle des Misserfolgs auch in drei Kurzfilme hätte zerteilen lassen. Daher wies Keaton dem bärtigen, weißhaarigen Alten wohl keine inhaltlich tragende Funktion zu.

Zur Zeit der deutschen Erstaufführung von *The Three Ages* war der einschlagende Erfolg des Film als Langfilm jedoch bereits klar, so dass diesem Protagonisten vermutlich deshalb eine handlungstragende Funktion zugewiesen wurde. Inwiefern Keaton sich an der Erstellung der deutschen Untertitel beteiligte und damit an der inhaltlichen Variation des Materials, muss jedoch offen bleiben.

Die Bezeichnung als Petrus verdient ebenfalls besonderes Augenmerk. Mit Petrus haben wir einen weiteren Vertreter des Typus ‚weiser Berater' vor uns, der sich visuell in die verwandten Darstellungen einfügt: Weißhaarig, bärtig, alt, weise und zudem meist weiß gekleidet. Nebenbei bemerkt ähnelt übrigens auch Darwin diesem visuellen Typus.

---

werden erkennen, dass das Einzige, was sich im Laufe der gesamten Entwicklung auf der Erde nicht verändert hat, die – Liebe ist." (Akten des Bundesarchivs Signatur 12113). Ob diese Titel von einer Version stammen, die für den deutschen Markt hergestellt wurde, ist nicht mehr zu ermitteln.

834 Interview mit Keaton aus dem Jahr 1958: Oral History Research Office 2000.

Diese Form der Petrus Darstellung ist bereits durch die Malerei vorweg genommen worden, wie es beispielsweise das Gemälde *Petrus als Pabst* von Peter Paul Rubens (1577-1649) zeigt (s. Abb. 63). Wie schon in Abschnitt 7.3.3. gezeigt, lässt sich dieser visuelle Typus zwanglos auf Druiden, Priester oder jede andere Form des Ratgebers übertragen. Durch die Benennung „Petrus“ wird aber der Blick auf einen bisher nicht beachteten Aspekt dieses Typus gelenkt, der hier nicht unerwähnt bleiben soll. Gemein ist diesem Typus vor allem der religiöse Hintergrund. Es sind immer ‚religiöse Führer‘, die dem Publikum im Auftrag unterschiedlichster Glaubensvorstellungen präsentiert werden.[835] Weisheit und Gerechtigkeit dieser Personen sind bereits qua Amt akzeptiert und daher ist ihre an-leitende Funktion (auch im Film) nur selbstverständlich. Zugleich sind sie für den Zuschauer, durch die Verknüpfung mit den immer gleichen Attributen aus einer sehr langen Tradition heraus, schnell wiedererkennbar und wecken die Assoziation von Weisheit und Gerechtigkeit.

Es ist also ein äußerst langlebiges Bild, das sich hier nachzeichnen lässt, und Eingang in die *Stellvertreterarchäologie* gefunden hat und bis heute nachlebt.

8.5.3. Wilder Mann mit Keule

Die Genese des Stereotyps *Steinzeitmensch* bzw. *Höhlenmensch* kann auf verschiedene Ursprünge in anderen Medien zurückgeführt werden. Um allen Aspekten gerecht zu werden, ist es daher unumgänglich, zunächst einzelne Merkmale dieses Stereotyps zu identifizieren, und erst abschließend zu einem Gesamtbild zu kommen. Die wesentlichen Attribute, mit denen Menschen in einem steinzeitlichen Szenario im Film versehen sind, sind Fellkleidung und Keule.

Das Fell als Bekleidung für den vorgeschichtlichen Menschen ist uns bereits in den Pfahlbaufilmen und bei der *Hermannsschlacht*

835 Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um so genannte ‚heidnische‘ Führer handelt. Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch der Film *Merlin, the Magician* (GB 1899), der zwar erhalten, mir aber nicht zugänglich ist. Er wurde 2002 als Bonusmaterial auf einer DVD mitgeliefert. Informationen finden sich auf: www.imdb.com.

begegnet. Während die Ausstattung in den Pfahlbaufilmen am ehesten durch die Eindrücke aus Beschreibungen von so genannten Wilden geprägt war (Abschnitt 6.2.5.), berief man sich bei der Kostümierung Hermanns und seiner Gefolgsleute auf frühe Germanendarstellungen (Abschnitt 7.2.3.).

In Bezug auf Buster Keaton, seine Kostümierung, aber auch auf die identischen Ausstattungen in den anderen Steinzeitkomödien – inklusive der Vorlage *His Prehistoric Past,* auf die Keaton sich berief – sollen an dieser Stelle noch andere mögliche Inspirationsquellen aufgezeigt werden. Dies ist vor allem deshalb wichtig, weil die hier vorgestellten Produktionen sich immer auf das Paläolithikum beziehen. Dies ist in erster Linie anhand der Werkzeuge und des fehlenden Ackerbaus erkennbar, und steht damit in enger Verbindung mit der Präsentation des Neandertalers in der Öffentlichkeit.

Die Karikaturen, wie sie in Folge von Darwins Evolutionstheorie die Öffentlichkeit erreichten, beriefen sich in erster Linie auf die Möglichkeit eines gemeinsamen Verwandten von Menschen und Affen. Im öffentlichen Raum wurde aus diesem vorsichtig formuliertem Theorem schnell eine geradlinige Entwicklung vom Affen zum Mensch. Das Fell des Affen wurde zum symbolischen Fellkleid des Menschen. Das Fell übernimmt nun also zwei Funktionen, indem es auf das Primitive ebenso wie auf das Tierische verweist. Lediglich wissenschaftlich anspruchsvolle Filmdarstellungen, wie etwa die deutsche Produktion *Natur und Liebe* verwandten große Mühe auf die korrekte Präsentation des Hominiden, indem beispielsweise auch die Gesichter mit Plastilin und Haaren kostümiert wurden:

> „Mehr aber noch als diese Bilder werden jene Szenen den Zuschauer interessieren, in denen der vorgeschichtliche (nicht Ur-) Mensch den heutigen Vertretern dieser Spezies vorgeführt wird. Auch hier haben bewährte Fachleute geholfen. Wenn trotzdem manche Dinge nicht den Ansichten des Referenten entsprechen, so liegt dies daran, weil hier der Hypothese ein breites Feld überlassen ist. Der Neandertalmensch, der erste Vertreter der altsteinzeitlichen Rasse, mußte rekonstruiert werden, indem das Gesicht eines heute lebenden Haarmenschen mit Mastix in die Form geknetet wurden, die sich nach Schädelfunden für den Neandertaler als wahrscheinlich herausgestellt hat. Trotzdem ist die Stirn etwas zu hoch, das

> Kinn nicht fliehend genug geraten und das üppige Haarkleid kann, trotz Friedenthal bestritten werden. (...)“[836]

Zur Zeit der Entstehung von *The Three Ages* hatte sich die Vorstellung des Neandertalers als Fell und Keule tragender ‚Frühmensch‘ bereits so etabliert, dass es nicht mehr nötig war, ein fossiles Aussehen durch zusätzliche Gesichtsmasken zu schaffen.

Die wahrgenommene Nähe des Frühmenschen zum Affen wurde zudem durch die erwähnten Rekonstruktionen Boules forciert. Sie erlangten übrigens auch dadurch großen Bekanntheitsgrad und waren gerade in Amerika geläufig, weil sie dort in Wanderausstellungen präsentiert wurden.[837]

Die auffallend spärliche Fachliteratur, die sich mit der Ikonographie des Neandertalers und damit des Steinzeitmenschen, seinen Attributen und vor allem den ihm zugeschriebenen Eigenschaften auseinandersetzt, sieht eine enge Verbindung zu der Motivgenese des Wilden Mannes.[838]

Das Bild des Wilden Mannes war ab dem 16. Jahrhundert weit verbreitet.[839] Im Volksglauben des germanischen und slawischen

836 Akten des Bundesarchivs Nr. 12113, Filmkritische Rundschau, 1089, 1928, 21. Hier wird sogar der in Berlin tätige Anthropologe Hans Friedenthal (1870-1943) erwähnt, der in seiner Publikation *Entwicklung, Bau und Entstehung der Haare. Literatur über Behaarung. Atlas von Menschenhaaren in 7 farbigen Tafeln. Ein Beitrag zur Physiologie der Behaarung* (Jena 1908) zur Behaarung des Neandertalers Stellung bezog und dies noch in weiteren Artikeln ausführte, was ihm entsprechende Bekanntheit auf dem Gebiet verschaffte und die Diskussion öffentlich machte.

837 Übrigens versuchte sich auch der deutsche Urgeschichtsforscher Schmidt an Rekonstruktionszeichnungen der Neandertaler in der Sirgensteinhöhle: Veit 2006b, 107 (Abb. 6) und kannte auch amerikanische Rekonstruktionen, die im Rahmen dieser Wanderausstellungen entstanden waren: ders., 108 (Anm. 56).

838 Kempen 1994, 175 f.; Auffermann/Weniger 2006; Zapperi 2004, 24. Mir leider nicht zugänglich, aber sicher äußerst interessant: Weltersbach 2004. Auffermann/Weniger 2006 vergessen Kempen 1994 zu zitieren. Auch bei ihm wird schon die Verbindung zwischen Wildem Mann und Neandertalerdarstellung gezogen.

839 Mit vielen Vorläufern aus dem Mittelalter: Zapperi 2004, 25. Inwiefern sich die Geschichten vom Wilden Mann auf die Übergangszeit von der Altsteinzeit zur Jungsteinzeit beziehen und sich möglicherweise Belege dafür im Alten Testament finden ließen, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden: Bei Auffermann/Weniger 2006 findet sich darüber hinaus ein Zitat aus dem Gilgamesch Epos, das sich auf eine Beschreibung Enkidus bezieht, die stark an die Ikonographie des Wilden Mannes erinnert: Diess., 183. Bei Kempen 1994, 24-25 findet sich eine Passage über das Leben der ersten

Sprachraums stellt er ein degeneriertes Wesen dar, das als typische Merkmale seines Zustandes fehlende Sprachfähigkeit, starke Körperbehaarung, das Tragen eines Fellkleides, die Ausstattung mit einer Keule oder einem geschälten Ast/Baum und eine Höhle bzw. den Wald als Lebensort aufweist, wie zahlreichen Beschreibungen oder Abbildungen zu entnehmen ist. Eine frühe Abbildung aus dem 16. Jahrhundert zeigt einen solchen: Ein nackter Mann steht im Zentrum des Bildes. Mit seiner linken Hand umfasst er eine Keule, die übermannshoch ist und in der rechten hält er ein Schild. Der Mann selbst ist nicht nur bärtig, sondern sein ganzer Körper ist überaus behaart (s. Abb. 64).[840] Der Autor dieser Schrift, ein Geistlicher namens Johannes Sluperius bringt in seinem Kommentar zu dem Bild den hier dargestellten Wilden mit der Tierwelt in Verbindung.[841] Da der Frühmensch/Hominide aufgrund seiner fehlenden Zivilisation häufig mit dem so genannten Wilden verglichen und dessen Eigenschaften auf ihn übertragen wurden, ist die Nähe zur Tierwelt, wie sie dem Neandertaler/Steinzeitmensch/Eiszeitmensch im ausgehenden 20. Jahrhundert attestiert wurde, nur logische Konsequenz und zugleich der Rückgriff auf ein Verständnis, das deutlich älter als die Evolutionstheorie ist. Hier sei an die Formulierung Montelius' erinnert, der den Hersteller steinzeitlicher Artefakte ebenfalls mit „Wilden“ vergleicht. Die Schlussfolgerung entspricht einem typischen Syllogismus: Wilder = Verbindung mit Tierwelt; Frühmensch = Wilder; also Frühmensch = Verbindung mit Tierwelt. Ein weiterer Aspekt, der dieser Verbindung innewohnt, ist die von Weniger und Auffermann erwähnte „Entfernung von Gott“, wie sie durch die Evolutionstheorie ausgelöst wurde und damit den Neandertaler „abgeschnitten vom göttlichen Wissen“ in ein „Stadium der Animalität“ zurückwarf.[842]

Menschen aus Lukrez Schrift *De rerum natura,* die ebenfalls große Ähnlichkeit mit den geschilderten Vorstellungen vom Wilden Mann aufweist. Inwiefern das Motiv des Keule tragenden Herkules hier reinspielt, muss hier offen bleiben.

840 Vgl. hierzu auch Zapperi 2004, 24 f. Ähnlich behaart ist auch der *Ur-Mensch* in *Natur und Liebe*, siehe Illustrierter Filmkurier zu dem Film im Anhang dieser Arbeit.

841 Ebd.

842 Auffermann/Weniger 2006, 184.

Doch zurück zur Entwicklung der Ikonographie vom Wilden Mann: Neben den Bildnissen vom Wilden Mann, verfestigten auch Beschreibungen das Gesamtbild. So etwa das 1483 erstmals erschienene Ritterepos *Der verliebte Roland*, in dem der dort erwähnte Wilde als Mann mit langem Bart, vom Kopf bis zu den Fußsohlen mit Haaren bedeckt, beschrieben wird. Auch er trägt einen Schild und ist mit einer schweren Keule bewaffnet. Nicht zuletzt wird er dort als „tierisches und unmenschliches“ Wesen beschrieben.[843] In anderen Beschreibungen trägt der ‚Wilde Mann' auch ersatzweise einen ausgerissenen Baum mit sich. Keule, geschälter Ast oder ausgerissener Baum sind nicht nur Hinweis auf den Lebensraum Wald, der mit dem Typus verbunden wird. Vielmehr deutet sich hier die Ursprünglichkeit und Rohheit seines Benutzers einmal mehr an.

Die Verbreitung des Motivs war jedoch nicht nur auf Abbildungen und frühe Epen beschränkt. Es fand auch in Form von Märchen, Sagen, Wappenzeichen, als Zeichen von Kartenspielen oder als Figur bei Umzügen, Festen und Ritualen Eingang in den öffentlichen Raum und die Populärkultur.[844] In Meyers Konversationslexikon von 1885-1892 liest sich das folgendermaßen:

> „Wilder Mann, landläufige Bezeichnung für einen Verbrecher, welcher wegen Geistesstörung und daraus gefolgerter Unzurechnungsfähigkeit nicht bestraft, sondern in einer Irrenanstalt untergebracht wird; auch Bezeichnung für Angeschuldigte, welche Geisteskrankheit simulieren. – Im deutschen und slawischen Volksglauben, namentlich in tiroler Volkssagen, sind wilde Männer (und Frauen), auch Holzleute genannt, halbtierische Bewohner der Wälder, Abkömmlinge der klassischen Faune und Panisken, die wie allwissende und kräuterkundige Elementargeister und Vegetationsdämonen angesehen wurden. Man nannte sie auch die Behaarten (Pilosi), weil sie am ganzen Leibe behaart abgebildet und so als Wappenhalter in der Kunst und Heraldik Verwendung fanden. Auch ihre Namen Schrat (altd. scrat, slaw. scret), Waldschrat oder Schrätlein scheinen das raue, zottige Aussehen bezeichnen zu sollen. Auf Silvanus paßt der tiroler Name Salvanel. Da sie auch in Baumrinde und grünes Moos gekleidet und mit grünen Moosbärten versehen abgebildet wurden (heute in sogen. Riesengebirgswaren nachgeahmt), so nannte man sie auch Moosmännchen und Moosweibchen (franz. dame verte).“[845]

843 Matteo Maria Boiardos, *Orlando innamorato* (1483), I, XXII, 7-8; I, XXIII, 2-18. Zit. nach Zapperi 2004, 25-26.

844 Görden 1992. Vgl. beispielsweise auch Goethes *Faust, der Tragödie zweiter Teil* (posthum erschienen 1832), wo er in den Versen 1240 bis 1247 unter der Überschrift *Riesen* eine Beschreibung der Wilden Männer gibt. Goethe 1997a (1832), ebd.

In dem bereits genannten *La Guerre du Feu* von 1909 findet sich die populäre literarische Verwertung des Motivs Neandertaler/Höhlenmensch:

> „Es waren schwere Gesichter, mit niedrigen Schädeln und grausamen Kiefern. Ihre Haut war rötlich, nicht schwarz; fast alle hatte behaarte Rümpfe und Gliedmaßen. ... Von seinem Gesicht sah man nur einen Mund, der von rohem Fleisch gesäumt war, und mörderische Augen. Seine untersetzte Gestalt ließ seine Arme noch länger und seine Schultern noch gewaltiger erscheinen.“[846]

Auch weltweit war dieser Typus verbreitet, was auch für die Rezeption des Bildes durch amerikanische Komödien spricht. Hier kommen vor allem die mythischen Vorstellungen vieler Volksgruppen von halbmenschlichen Waldbewohnern zum Tragen.[847] Verstärkt wurde dieses althergebrachte und längst feststehende Bild noch durch die Beschreibungen der so genannten Wilden aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert. So zog beispielsweise Schaaffhausen den direkten Vergleich zwischen Neandertalern und australischen Aborigines.[848] Dieser frühe Vergleich sollte nachhaltig wirken und auch für die kulturellen Ausprägungen herangezogen werden, wie in Meyers Konversationlexikon:

> „daß die Bearbeitung des Rohmaterials in der nämlichen Weise stattfand, wie noch heutzutage die Eingebornen Australiens ihr Steingerät herstellen, indem sie nämlich gegen den zwischen den Füßen festgehaltenen Steinblock rasch aufeinander folgende Schläge führen, dies beweisen die an der Mehrzahl der paläolithischen Geräte und Waffen nachgewiesenen Schlagmarken.“[849]

Die Keule, mit der auch der Wilde Mann bewaffnet ist, ist aus der Ikonographie des Topos Steinzeit ebenfalls nicht mehr wegzudenken, und war vorher Bestandteil des typischen Germanen nach den wirkungsvollen Abbildungen Clüvers (vgl. Abb. 65). Zu fest sind die Attribute Fell und Keule im öffentlichen Gedächtnis

845 Meyers Konversationslexikon 1885-1892, s.v. Wilder Mann, Bd. 16 Uralsk - Zz, 631.
846 zit. nach Kempen 1994, 50.
847 Vgl. Roebroeks 1993.
848 Auffermann/Weniger 2006, 184. Laut Becker 2001a, 171 galten die australischen Ureinwohner als besonders unerziehbar. Dieser Vergleich war in der Nachfolgezeit außerordentlich populär, so erhob ihn beispielsweise auch Karl Vogt in seinen Vorlesungen von 1863 zum Diktum: Andree 1976, 155.
849 Meyers Konversationslexikon 1885-1892, s.v. Steinzeit.

verankert.[850] Trotz der oben aufgezeigten älteren Vorlagen und deren Bezug zum Wilden oder auch Wilden Mann, wurden diese typischen Attribute vom Film nicht direkt übernommen. Griffith ließ seine Protagonisten in Man‘s Genesis (1912) und Brute Force (1914) ein Steinbeil benutzen, beziehungsweise sogar erfinden. Der Regisseur zeigt sich damit gut informiert[851], auch wenn das Steinbeil zwar der Steinzeit angehört, aber neolithisch ist, und kommt der Wirklichkeit mit dieser Darstellungsform näher als seine Nachfolger mit der Keule.

Auch bei Chaplins *His Prehistoric Past* (1914) ist es nicht die Keule, sondern das Steinbeil, das präsentiert wird. Wie erwähnt wurde die älteste bekannte populäre Rekonstruktion eines Neandertalers 1873 in Harpers Weekly publiziert und zeigt ihn nicht nur in einer Höhle, sondern ebenfalls mit Steinbeil statt Keule ausgestattet (vgl. Abb. 66).[852]

Möglicherweise war den Regisseuren diese oder eine ähnliche Abbildung in einer populären Publikation bekannt, die sich in Rekonstruktion des Neandertalers und in der Ausstattung der Szene auf archäologische Ergebnisse bezog. Hier handelt sich also um den seltenen Fall, in dem im Film versucht wird, ein bereits gängiges Motiv (also die Keule) durch den realen archäologisch belegten Gegenstand (also Steinbeil) auszutauschen. Aber die alten Bilder waren stärker.

Warum sich dieses Werkzeug mit einer behauenen Feuersteinklinge als Motiv nicht durchsetzte, muss letztlich unklar bleiben. Es ist jedoch offensichtlich, dass in der Nachfolge, nicht nur bei *The Three Ages*, die Keule das Steinbeil ablöste. Die möglichen Ursachen hierfür können die mit der Keule verbundenen *Eigenschaften* sein, die ihren Besitzern zugesprochen werden. Ein so einfaches wie rohes Werkzeug, wie es die Keule darstellt, lässt sich ungezwungener mit dem unzivilisierten Frühmenschen verbinden, als das bereits ausdifferenziertere Steinbeil es zuließe. Zudem

850 Vgl. zum Thema Werbung in diesem Zusammenhang: Rahemipour 2003.
851 Setzt man die gleichen Arbeitsbedingungen wie bei *Intolerance* voraus, so ist wahrscheinlich, dass sich Griffith auch bei diesem Film umfassend über die dargestellte Zeit informierte (vgl. Abschnitt 8.5.1.).
852 Auffermann/Weniger 2006, 185.

handelt es sich bei der Keule im Gegensatz zum Steinbeil um ein bereits etabliertes Bild und die Bildtradition ist in der Regel stärker und einflussreicher. Das Bild der Keule als Ausstattungsmerkmal für den Wilden ist älter und ebenfalls mit der Motivgenese des Wilden Mannes verbunden. Auf vielen Darstellungen ist der Wilde Mann entweder mit einem Knüppel (Keule!) oder einem ausgerissenen Baum bewaffnet. Diese ursprünglichste aller Waffen setzt sich demnach trotz kurzer Gegenwehr auch beim Steinzeitmenschen als Attribut durch. Und folgt damit der Regel, dass sich nur das als Motiv durchsetzt von dem die Öffentlichkeit bereit ist, es als steinzeitlich zu akzeptieren.

Indem man sich ausschließlich auf die Entwicklung des Motivs vom Wilden Mann beschränkt, bleibt ein weiterer Einfluss unberücksichtigt, der wohl für die amerikanische Darstellung des Steinzeitmenschen ebenfalls Impulse beitrug. So hängt hier wahrscheinlich die enge Verbindung von Prähistorie und Indianern auch mit frühen Publikationen aus dem Bereich zusammen: Der bereits erwähnte John Lubbock widmete in seinen *Prehistoric Times* von 1865 ein ganzes Kapitel der nordamerikanischen Archäologie. Ende des 19. Jahrhunderts wurden von Charles Jones die *Antiquities of the Southern Indians* und von Abbott *Stone Age in New Jersey* publiziert.[853] Die lautmalerischen Namen, die Keaton in seinen Filmen wählte, wie etwa Weakchin verweisen ironisch auf ein vermeintlich typisch ‚indianisches' Namensspektrum und unterstützen die These, dass die Darstellung der amerikanischen Ureinwohner in der Präsentation des Steinzeitmenschen nachwirkte. Hierin liegt möglicherweise auch die schnellere Akzeptanz der Funde von Ur-Menschen in Amerika und der ironische Umgang damit begründet. Wurden doch die amerikanischen Ureinwohner nie als eigene Vorfahren angesehen und bedeuteten somit keine Gefahr für die Selbstwahrnehmung. Die Auseinandersetzung mit der Evolutionstheorie bedeutete in diesem Zusammenhang nicht mehr als die Auseinandersetzung mit einer ‚geliehenen' Vergangenheit.

853 Lubbock 1865; die anderen beiden Werke zitiert bei Kühn 1976, 905. Zur archäologischen Forschungsgeschichte der amerikanischen Ureinwohner: Ebd., 915.

Es sind viele Spuren, die in diesem Zusammenhang zu verfolgen sind, und es ist gerade die Umsetzung in den amerikanischen Komödien, die das öffentliche Bild des Steinzeitmenschen weltweit nachhaltig prägten.

8.5.4. Ungleichzeitige Gleichzeitigkeit[854]

> „Man verzichtete auch klug darauf, die ausgestorbene Tierwelt zu rekonstruieren, weil Geschöpfe aus Pappmasché immer komisch aussehen."

So der Kommentar eines Kritikers im Kinematographen von 1928 zum Film *Natur und Liebe*.[855] Der Standard der frühen Stoppmotiontechnik produzierte fast zwangsläufig eher seltsam anmutende Urwelten mit bizarren, sich kaum bewegenden urzeitlichen Tieren. Die erfolgreichen *Gertie – The dinosaur*-Filme waren wahrscheinlich genau aus diesem Grund in unverfänglicher Zeichentricktechnik hergestellt worden.[856] Für Komödien, wie sie hier vorgestellt werden, war es an sich natürlich unproblematisch, wenn etwas komisch wirkte. Laurel und Hardy zeigten in ihrer *Flying Elephants* Produktion einen Triceratops, dem man seine technischen Schwierigkeiten deutlich ansah, der tatsächlich aus Pappmaché bestand und von zwei darin versteckten Menschen bewegt wurde. Griffith zeigte in einfacher Stoppmotiontechnik hergestellt, einen Ceratosaurus.

854 Mit diesem Titel beziehe ich mich auf einen von Ickerodt 2004 etablierten Begriff, mit dem er das gleichzeitige Auftreten asynchroner Erscheinungen umschreibt.

855 N.N. 1928, 21.

856 Eine reiche Materialsammlung jedoch leider ohne inhaltliche Auswertung legte Ickerodt 2004, Kat. 12.5. vor. Ergänzend seien in diesem Zusammenhang noch *Morpheus Mike* (USA 1917) und *R.F.D., 10.000 B.C.* (USA 1917) genannt. Beide wurden von Willis O'Brien mitgestaltet. Es handelt sich um Zeichentrickfilme. Mehr zu Filmen und Dinosauriern auch bei Kempen 1994, 80 f. Einen wunderbaren Überblick bietet auch die von Kempen eingerichtete und ständig aktualisierte Webseite <http://www.epilog.de/Lexikon/D/Dinosaurierfilm.htm> (08.08.2008). Zum Motiv der Lost Worlds ders., 88f. Die Angaben in Bezug auf die Stummfilmkomödien sind leider nicht verlässlich, so stimmen etwa seine inhaltlichen Beschreibungen für *Flying Elephants, The Three Ages* und *His Prehistoric Past* keineswegs mit dem Filmmaterial überein, und die Angaben über die Animation bei *The Three Ages* stimmen nicht mit den Angaben aus dem Bundesarchiv/Filmarchiv überein. Vgl. zu den einzelnen Filmen und den Daten die Filmografie im Anhang. Zum Genre des Science Fiction: Seesslen 1980.

Bei Buster Keaton war das anders. Der dort gezeigte Brontosaurus wurde ebenso wie der Darsteller selbst als Puppe nachgebaut und durch Stoppmotion zu einer bewegten Szene abgefilmt, die zwar komisch ist, weil Keaton den Kopf als Aussichtsplattform nutzt, aber nicht aufgrund ihrer filmischen Umsetzung, sondern ihrer Inszenierung wegen. Verantwortlich für diese Szene war Willis O'Brien (1886-1962), der Pionier der Stoppmotiontechnik im Film, der später auch an der Verfilmung von *King Kong* (USA 1933) von Cooper und Shoedsack und der Produktion von *The Lost World* (USA 1925) nach dem bekannten Doyle-Roman beteiligt war.[857]

Die Anregung für diese Szene soll Keaton einem etwas älteren Kurzfilm entnommen haben: *Why they love the caveman* (USA 1921), der mir leider nicht zur Verfügung steht.

Doch wie kommt es eigentlich zu der öffentlichen Gleichzeitigkeit von Dinosaurier und Mensch? Die Komödie bediente sich als Stilmittel häufig der impossible gags, wie Keaton sie nannte.[858] Komische Situationen wurden heraufbeschworen, indem Keaton auf die Sonnenuhr am Handgelenk sieht, oder eine weibliche Protagonistin eine Art Fellbikini trägt. Zeitgenössische Situationen in die Vorgeschichte zu transportieren, ist überhaupt eine der beliebtesten Formen des hier gezeigten Humors. Die Vorgeschichte liefert sämtliche Voraussetzungen für die komische Situation, die durch die verfremdete Situation entsteht und dadurch, dass sich zwar steinzeitlich ausgestattete, aber doch moderne Menschen in einer ihnen unbekannten Zeit mit unbekannten Hilfsmitteln zurecht finden müssen und dabei nicht immer sehr geschickt agieren. In umgekehrter Form nutzte diese Art des Humors beispielsweise die Serie *Catweazle* noch in den 1970er Jahren. Dort trifft ein Druide aus dem Mittelalter auf moderne Errungenschaften und bietet viel

857 Willis O'Brien hat sich schon vorher an der Umsetzung ‚fossiler' Tiere versucht: In dem Film *Morpheus Mike* (USA 1917) wurde von ihm ein Mammut animiert, das dem Titelhelden eine Mahlzeit serviert. Vgl. bezüglich Informationen zu diesem und seinen anderen FIlmen: <http://www.wsu.edu/-delahoyd/o'brien.html> (01.04.2008). Außerdem Kempen/Deist 1993, 22-37. O'Brien zog übrigens den Paläontologen Barnum Brown als wissenschaftlichen Berater bei der Rekonstruktion der Dinosaurier zu Rate: Kempen/Deist 1993, 23-24.

858 Zum Anachronismus als Stilmittel der Komödie: Brandlmeier 1983, 13-29.

Angriffsfläche, indem er mit vermeintlich ‚mittelalterlichem' Gebaren dem Unbill moderner Technik Herr zu werden versucht.

Auch die Darstellung von Dinosauriern gleichzeitig mit dem Mensch ist als Anachronismus zu werten, für den es mehrere Gründe gibt.[859] Sicher spielte es einerseits eine Rolle, dass der technische Fortschritt im Film durch die Rekonstruktion solcher großen Figuren eindrucksvoll in Szene gesetzt werden konnte. Und gerade da sich die USA ab den 1910er Jahren als führend auf diesem Gebiet etabliert hatten, konnten sie auf diese Weise ihren Vorsprung dokumentieren. Zum anderen bringen Inszenierungen von Dinosauriern aufgrund ihrer Größe und den mit ihnen verknüpften Eigenschaften die entsprechende Dramatik mit sich. Der Mensch wird durch das Monster in Gefahr gebracht.[860] Und es sind reale, nachgewiesene Monster, deren Ursprung ebensowenig geklärt ist, wie deren Verschwinden:

Die fachwissenschaftliche Geschichte der Dinosaurierforschung begann im April 1842 als Richard Owen das Taxon Dinosauria für diese Gruppe von Fossilien aufstellte.[861] Zahlreiche Funde hatten bereits das Interesse von Anatomen geweckt, eine regelrechte Dinomanie resultierte aber erst aus dem Fund von 1858 in New Jersey (vgl. Abb. 67). Der Fund aus Haddonfield enthielt ein fast vollständiges Dinosaurierskelett und veränderte das Verständnis dieser Gattung. Seine Rekonstruktion machte deutlich, dass es sich hier nicht um recht langsame Vierbeiner handelte, sondern dass sie sich auch zweibeinig fortbewegen konnten. Dieses veränderte Bild zeichnete ein Urtier nach, das als durchaus agiler Räuber seiner Beute nachspürte. Nur so war es möglich, dass Dinosaurierdarstellungen und die darum gestrickten Geschichten mehr und mehr die Heldensage ablösten, in der der Drachen den

859 Ich folge hier Kempen 1994, 89, der das Motiv des Dinosauriers als phantastisches Motiv im Rahmen der so genannten Lost World Darstellungen wertet. Daher wird dieses Thema nur in Bezug auf die dargestellte Gleichzeitigkeit von Mensch und Dinosaurier ausgewertet und nicht alle Filme explizit untersucht.

860 Dinosaurier sind nicht die einzigen ‚Monster' der Vorzeit: So lässt beispielsweise Jack London in einer frühen Kurzgeschichte ein lebendes Mammut entdecken: London 1901.

861 Einen anregenden Überblick hierzu bietet: Cadbury 2000.

Part des Dinosauriers inne hatte. Kempen 1994, 190 spricht in diesem Zusammenhang gar von einer Motivwanderung. Logischerweise übertrug man den Drachen zugeschriebene Eigenschaften auf die Dinosaurier. Literarisch manifestiert wurde diese Verbindung in Deutschland wohl in erster Linie durch die Publikation Bölsches Die Eroberung des Menschen von 1930 und seinem Buch *Drachen* von 1929, wo er auf die aus seiner Sicht erstaunlichen Übereinstimmungen hinweist.[862] Bildliche Variationen sind älter und finden sich beispielsweise in der *historiae naturalis*, die zwischen 1657-65 in Amsterdam entstand.[863]

In die Öffentlichkeit gelangten die fachwissenschaftlichen Erkenntnisse hauptsächlich durch die so genannten ‚Bone Wars', ein Begriff der übrigens von der zeitgenössischen Presse geprägt wurde, der beiden Wissenschaftler Othniel Charles Marsh (1831-1899) und Edward Drinker Cope (1840-1897).[864] Die anfängliche Freundschaft beider wurde später durch erbitterte Feindschaft abgelöst, weil sie einander ihre Funde und die Ergebnisse streitig machten.

Beide forcierten durch ihr Verhalten – nebenbei bemerkt – auch das öffentliche Bild von Paläontologen (gleichfalls übertragen auf ‚den Archäologen‘), die auf abenteuerlicher Suche nach neuen Funden sind, und der sich so verbreitenden Auffassung, dass derjenige mit den meisten Funden ‚erfolgreicher‘ sei.[865]

Neben der Aufmerksamkeit, die diese fachwissenschaftlichen Debatten erregte, wurde durch Rekonstruktionen das Bild der Dinosaurier in der Öffentlichkeit geprägt. Der Crystall Palace in London beherbergte zur Weltausstellung 1854 unter anderem eine ‚Urzeitlandschaft‘ mit verschiedenen Dinosaurierrekonstruktionen, die nach Angaben von Richard Owen von Benjamin Waterhouse Hawkins erstellt wurden. Vor allem in den USA waren Wanderausstellungen mit Dinosaurierrekonstruktionen in der 2.

862 Bölsche 1929; ders. 1930.
863 Mitchell 1998, 88 f., genanntes Bild Abb. 13.2.
864 Mehr dazu bei Mitchell 1998, 117, 133.
865 Es gab wohl eine regelrechtes Aufrechnen der Funde untereinander. Zum „Bone War“: Holmes 1996 und Jaffe 2000.

Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst erfolgreich.[866] Die bekannteste literarische Umsetzung ist eine Fantasy-Geschichte von Arthur Conan Doyle aus dem Jahr 1912 *The Lost World.*[867] Hier beginnt auch die gemeinsame Geschichte von Mensch und Dinosauriern. Abgeschottet von der übrigen Welt haben in einem kleinen Ressort Dinosaurier bis in die damalige Jetztzeit überlebt und treffen auf den rezenten Menschen. Schnell manifestierte sich die Idee aus dem Bereich des Fantasy und wurde zur gültigen „Wahrheit“.

Die Idee vom Überleben der Dinosaurier in isolierter Umgebung hatte zwar schon Jules Verne in *Reise zum Mittelpunkt der Erde* aus dem Jahr 1864[868], aber das Setting zeigt nicht wirklich die Gleichzeitigkeit beider auf der Erde, sondern ist durch die Darstellung der Lebenswelt unter der Erde eher mit einer Reise in die Vergangenheit zu vergleichen. Die Idee vom Überleben urzeitlicher Lebensformen wurde, wie schon das Beispiel Vernes zeigt, vor allem in Frankreich literarisch verwertet. Der Grund dafür ist möglicherweise in der Popularität von Cuviers Kataklysmentheorie in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Frankreich zu sehen, nach der sich das Überleben einzelner Arten trotz der Katastrophe sinnvoll erklären ließe.[869]

In der Folge sollte sich diese Gleichzeitigkeit, die in der Literatur durch die „Hohlwelt-Variante“ nach Kempen entstanden ist, zu der Gleichzeitigkeit von prähistorischem Menschen und Dinosauriern im Film verselbstständigen und dort die größte Popularität erlangen.[870] Dabei wundert es nicht, dass gerade amerikanische Produktionen diese Verbindung darstellten, denn obwohl die Dinosaurierforschung gerade im 19. Jahrhundert ein internationales Phänomen war, gab es doch eine besondere Verbindung mit den

866 Mitchell 1998, 50. In einer Übersicht stellt Mitchell die im Laufe der Zeit divergierenden Bilder von Dinosauriern dar: vgl. ders., 104.

867 Doyle 2008. Erstausgabe erst als Zeitschriftenartikel und dann im gleichen Jahr als Buch 1912.

868 Verne 1987. Nach Kempen soll in den Publikationen Vernes auch seine ablehnende Haltung gegenüber des Evolutionstheorie ablesbar sein: Kempen 1994, 42. Die älteste deutsche literarische Verwertung stammt von Lasswitz 2002, wo Homchen (ein verniedlichter Homo) gegen einen Drachen zu kämpfen hat. Erstausgabe des Bandes von 1902.

869 Darwins Theorie, die hier die Populärkultur noch nicht durchdrungen hatte, ließe eine solche Erklärung nicht zu, vgl. Kempen 1994, 92.

870 Vgl. hierzu Kempen 1994, 90 und 190f.

Vereinigten Staaten. Nach der Begründung der Paläontologie in Frankreich, und der danach folgenden Dinosaurierforschung in England durch Richard Owen, stammte die Mehrheit der Funde aus den Vereinigten Staaten, wo sich ähnlich dem *Gold Rush* eine Art *Bone Rush* etabliert hatte.[871]

8.5.5. Höhlen ohne Malerei

Der Abschnitt zu Inspirationen und Quellen kann nicht beschlossen werden, ohne auf eine auffällige Leerstelle im Film zu verweisen. In Steinzeitkomödien werden ausschließlich Höhlen ohne Malerei dargestellt und Kleinkunst aus der Zeit des Altpaläolithikums findet überhaupt keinen Widerhall. Auch die Entdeckung und Nutzbarmachung des Feuers wird nicht thematisiert.[872]

Zumeist sind Höhlen im frühen Film nur an ihren Eingängen, oder daran, dass Menschen hinein- oder hinausgehen zu erkennen. Die Höhle als eigener Raum, die Protagonisten umgebende Kulisse wird nur in den seltensten Fällen gezeigt – wie etwa an der Stelle, als Keaton Rat bei der Wahrsagerin sucht.[873] Im übertragenen Sinne könnte man die Darstellung der Höhleneingänge als Fenster zur Vergangenheit verstehen. Der Eingang der vermeintlichen Behausungen ist bereits selbst zum pars pro toto für das Ganze der Höhle geworden. Diesen Teil des Ganzen vermag der Zuschauer aufgrund vorheriger Konditionierung problemlos in den Bereich Steinzeit zu verweisen, ohne das weitere Informationen oder Attribute nötig wären.

871 Mitchell 1998, 111. Mitchell betont, dass dieses „amerikanische“ Interesse wohl auch damit zusammenhing, dass man in den USA aufgrund einer fehlenden lang zurückreichenden Kulturgeschichte, umso intensiver darum bemüht war, eine kontinuierliche Naturgeschichte zu schreiben: ders., 112.

872 Leider nicht erhalten und in diesem Zusammenhang sicher spannend: *Die Grotten von Lamouroux* (F 1911), eine Dokumentation. Ebenfalls interessant *Die Feueranbeter* (F 1913): Die Bedeutung von Feuer in diesem Film für das steinzeitliche Leben, kann anhand des Titels nur vermutet werden, es liegt jedoch nahe, dass sie nicht gering ist. Ansonsten wird der Besitz von Feuer im steinzeitlichen Setting nicht thematisiert. Erst in der ebenfalls französischen Produktion *La Geurre du Feu* (F 1981) steht der Kampf um diese Ressource wieder im Mittelpunkt eines Filmes.

873 Einstellung 13 und 14.

Diese unkonkrete Form der Darstellung steht in einem seltsamen Missverhältnis zur Bedeutung der Höhlenforschung in der frühen steinzeitlichen Archäologie. Die Erhaltungsbedingungen sind Ursache dafür, dass das Gros der frühen steinzeitlichen Funde in Höhlen, Grotten oder an Abrisplätzen gemacht wurden. Dabei waren es neben den Funden von fossilen Tieren (vgl. auch den immer wieder zitierten Höhlenbären) auch Artefakte aus Stein oder Hominidenknochen. Vor allem aber die Funde von Malereien in Höhlen (Felsbildkunst) erregten in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts öffentliches Aufsehen. Es handelt sich um die eiszeitlichen Höhlenmalereien in Frankreich und Spanien, und um die Funde von Kleinkunst, die ebenfalls in das Paläolithikum datiert werden. Die ältesten Kleinkunstgegenstände stammen aus verschiedenen Höhlen der Schwäbischen Alb, die bereits erwähnt wurden. Von Bedeutung war wohl auch die von Lartet in La Madeleine gefundene Gravierung eines Mammuts, die die letzten Zweifler überzeugte, dass es eine Zeit gegeben haben musste, in der Mensch und ausgestorbene Tierarten zusammen lebten.[874] Das Publikum erfuhr von diesen Funden unter anderem durch die Weltausstellungen. Schon 1878 wurden in Paris einige kleine Elfenbeinschnitzereien, Gravuren auf Stein und ähnliches gezeigt, die man in Höhlen gefunden hatte.[875] Fachwissenschaftlich wurde ebenfalls zu den Höhlen und ihren Bildern publiziert.[876]

Die erste Entdeckung von Höhlenmalereien im spanischen Altamira (1879) überzeugten nicht sofort, weil schon zu viele Fälschungen prähistorischer Artefakte bekannt waren. Ihre Echtheit wurde erst 1902 – rund 20 Jahre nach ihrer Auffindung – anerkannt.[877]

874 Fischer 2005, 45. Hier auch zu den lange diskutierten Fälschungen.
875 Jarosch 2006, 37. Und Kühn 1976, 129.
876 Beispielsweise P. Schiefferdecker, Eine eigentümliche Zeichnung aus der Urzeit im Vergleiche mit einer Buschmannzeichnung. PZ10, 1919, 58-65.
877 Fischer 2005, 46, der hier auch Mortillet zitiert mit seinen im Brief vorgetragenen Zweifeln an der Echtheit der Funde aus Altamira. Vgl. auch Kühn 1976, 129 f.

Doch scheinbar passte ein so kunstsinniges[878] Bild des Steinzeitmenschen nicht zum Klischee. Es musste Zeitgenossen wie eine Meisterschaft aus dem Nichts vorgekommen sein, dass die als tumbe und tierähnliche Kreaturen charakterisierten steinzeitlichen Menschen so etwas geschaffen haben sollten. Wie schon die Reduktion der Vielfalt steinzeitlicher Gerätschaften auf die Keule deutlich machte, konnte eine differenzierte Ausprägung von Kultur (und ihren Gegenständen) nicht zur gemeinen Vorstellung von Steinzeit passen.

Diese Fundgattung wurde im Film demnach fast komplett ausgeklammert. Doch nur fast. *Natur und Liebe* (1926/1927) zeigt als einzige Produktion Höhlenmalereien.[879] In einer Szene werden die ‚Höhlenbewohner' dabei gefilmt, wie sie selbst die Wände der Höhle bemalen.[880] Leider kann nicht mehr in Erfahrung gebracht werden, wo diese Szenen von der Ufa gefilmt wurden und worauf sie sich bezogen. Wie ein Artikel des Regisseurs belegt, wurde für diese Szenen wissenschaftliche Beratung herangezogen, wer das

878 Von Medienwissenschaftlern werden sie beispielsweise als reine Kommunikationsform angesehen: vgl. Faulstich 2007. Das gleiche Schicksal wie die steinzeitliche Kunst ereilte auch die steinzeitlichen Großgräber bzw. Bestattungen überhaupt, die im Film nicht rezipiert werden. Grund hierfür ist möglicherweise, dass es in den Vereinigten Staaten keine vergleichbaren Großsteingräber gab, wie beispielsweise in Norddeutschland. Und zum anderen, dass diese Hinweise auf ausgeprägte Grabbräuche nicht zur verbreiteten Vorstellung von ‚kultureller Unterentwicklung' passten.

879 Zu den Höhlen siehe Programmheft zu dem Film im Anhang dieser Arbeit. Die in Langs Nibelungen Filmen gezeigten Höhlen dienen den Hunnen als Wohnstätte. Sie sind lediglich Gegenentwurf und keine Illustration von Vergangenheit: vgl. hierzu Abschnitt 7.3.4.

880 Diese Szene ist in der mir vorliegenden Version des Films leider nicht erhalten, scheinbar gehörte sie zur Originalfassung. Der Hinweis auf die Szene in der Höhle kann der Zensurentscheidung entnommen werden: „Wenn, wie vorliegend, die Steinzeit-Menschen beim Bemalen ihrer Höhlen, beim Weben, Backen, Fischen und im Kampf mit dem Höhlenbären gezeigt werden, so wird das Interesse auch des dem Kindesalter entwachsenen Jugendlichen auf die betreffende Verrichtung hin- und mit deren Beschauen von der Nacktheit als solcher in einem Maße abgelenkt, dass ihm diese als natürlich erscheinen muß und wird." (zitiert nach: Brief an die Filmoberprüfstelle im Reichsministerium des Innern vom 16. März 1928 mit dem Betreff: Widerruf der Zulassung des Bildstreifens „Natur und Liebe" für Jugendliche. Dem Brief lagen wohl ursprünglich auch Abschriften der Eingaben des Erzbischöflichen Kommissariats Nürnberg und Bambergs bei. Der Antrag wurde am 11. April des gleichen Jahres als unbegründet zurückgewiesen (Zensurentscheide Natur und Liebe vom 11. April 1928, publiziert auf www.deutsches-filminstitut.de).

genau war, erwähnt er nicht.[881] Die Vermutung, dass es sich dabei um Prof. Dr. R. R. Schmidt aus Tübingen handelte, liegt jedoch nahe. So wird er zum einen als mitwirkender Wissenschaftler auf den Filmplakaten genannt und war deutschlandweit durch seine Untersuchungen bei Höhlengrabungen ab 1906 in der Sirgensteinhöhle bekannt.[882]

Die Reaktion des Kritikers auf diese Szene zeigt aber deutlich, dass die Menschen der Eiszeit und der Neandertaler aufgrund der bekannten Forschungen schon deutlich differenzierter wahrgenommen wurden:

> „Diese Bilder sollen doch schließlich nichts anderes zeigen, als daß das Gefühlsleben des Steinzeitmenschen schon in allen wesentlichen Punkten dem Gefühlsleben des heutigen Menschen ähnelt. ... Bei der Pflege des Verwundeten besagt ein Titel, daß auch die Nächstenliebe erwache.“[883]

Ihre Eigenschaften schlossen beispielsweise Nächstenliebe mit ein und damit waren sie ganz nah am modernen Menschen. Nur aufgrund dieses Verständnisses konnte in der dokumentarischen Version des Steinzeitlebens auch das Bemalen von Höhlen thematisiert werden, und unterschied sich damit wesentlich von der populären, vielleicht sogar typisch amerikanischen Interpretation der Steinzeiten und ihrer Bewohner. Dabei ist vor allem die Auffassung einer l‘art pour l‘art, also der Kunst um ihrer selbst Willen, die Anfang des 20. Jahrhunderts vorherrschte, leitend für die Interpretation. Man unterstellte auch den Menschen der Frühgeschichte, dass sie durch ihre Kunst einfach nur kommunizieren wollten:

> „Zum Schluss kommt der Mensch. Hier musste notgedrungen „gedichtet“ werden. Man rekonstruierte den Neandertaler, den Höhlen- und Pfahlbaumenschen. ... Es wird noch der Eigenweg des Menschen

881 „Die Höhlenmenschen der Eiszeit und die Pfahlbaumenschen sollten in diesem Film wiederentstehen, und zwar in einer Auffassung, die nicht nur glaubwürdig erscheint, sondern auch von den wissenschaftlichen Autoritäten auf dem Gebiete der Paläontologie anerkannt würde. Das gab wieder zahllose schlaflose Nächte! Die einzelnen Rekonstruktionsversuche dieser Urmenschen, von denen wir ja nur Skelettteile kennen, wichen nämlich in weitest gehendem Maße voneinander ab. Heute zeigen wir, was wir erreicht haben.“ (Siehe Anhang).

882 Vgl. der Hinweis auf Schmidt in Akten des Bundesarchivs Sig. 12113 (Natur und Liebe. Ufa Pavillon. E.N. 1927). Auf ihn geht auch eine Rekonstruktion einer paläolithischen Skulptur zurück: Veit 2006, Abb. 3.

883 R.T. 1928.

angedeutet, seine Kunst, die schließlich eine Bildform der Schriftstellerei war – der Versuch, ein Erlebnis festzuhalten.“[884]

8.6. Fazit Fokus Ur-Komisch: Bilder und Botschaften

Die Steinzeit der hier vorgestellten Komödien ist alles andere als romantisch, obwohl sich doch alles um Liebe dreht. Da prügeln sich fellumwickelte Männer um die Gunst von Frauen und müssen sich gegen allerlei Widrigkeiten des Lebens behaupten. So wird es dem Zuschauer schwer gemacht, sich in eine bessere Vergangenheit hinwegzuträumen. Dennoch: Das Konzept der so genannten ‚Steinzeitkomödien‘ bietet dem Zuschauer etwas anderes an – Kontinuität.

Und zwar in zweierlei Verständnis. Erstens bezeugt der gewählte Plot, von *The Three Ages* aber auch der anderen Produktionen, dass sich nichts je wirklich ändert. Das verkündete Motto „Love struggles trough the Ages“ à la Griffith wird anhand der Darstellung unterschiedlicher Zeitepochen immer wieder aufs Neue belegt. Die Inszenierung von Vergangenheit mit ihren ‚universellen‘ Botschaften dient hier als Mittel zur Bearbeitung zeitgenössischer Probleme. Der Rückgriff auf die Vergangenheit ist daher zwar ähnlich gelagert wie beispielsweise bei *Natur und Liebe* und wurde dennoch anders umgesetzt. Die vorgestellten Thesen funktionieren nicht über Identifikation, als bewusst erzeugte Nähe zum Gezeigten, sondern in Form explizit gezeigter Handlungskontinuität. Damit werden die Traditionslinien zwar bis in die Vergangenheit verlängert, aber mit anderen Mitteln.

Kontinuität bieten auch die vorgestellten Attribute, die als typisch steinzeitlich charakterisiert wurden: Neben Keule und Fell, ist das auch die Höhle als Lebensraum, sowie die Gleichzeitigkeit von Dinosaurier und Mensch. All diese Motive werden bis heute in den filmischen Variationen des Themas Steinzeit verwendet. Als Beispiel sei hier nur die seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts

884 W.D. 1927.

außerordentlich erfolgreiche Zeichentrickserie *The Flintstones* genannt.[885]

Der Blick auf den Ursprung dieser Motive zeigt einmal mehr deren Langlebigkeit. Langlebig sind sie jedoch lediglich in Bezug auf ihre visuelle Stetigkeit. Ihre Verwendung im Rahmen von Komödien macht überdeutlich, wie sie mit sich verändernden ‚Inhalten' gefüllt und durch den gewählten Rahmen präsentiert werden. Dazu zählt zunächst das Medium Film im Genre der Komödie. Ihr satirisches Potential entfaltet die Steinzeit hier vor allem durch die Betonung des Wettbewerbs, der auf dem Entwicklungsgedanken basiert. Selten konnten Gewinner und Verlierer ähnlich drastisch voneinander unterschieden werden. Die nachhaltigen Stereotype von Steinzeit sind nicht nur visueller Art. Hin und wieder offenbaren beispielsweise auch Verhaltensweisen Aspekte vorgeschichtlichen Lebens, die als typisch angesehen werden. Auch hier treibt die Komödie das Stereotyp auf die Spitze. Rohes und ungehobeltes Verhalten gilt als typisch für Kulturgruppen auf niedrigem kulturellen Entwicklungsstand. Die Schlusssequenz von *The Three Ages* bringt genau diese Konnotation auf den Punkt, wenn Keaton seine Angebetete an den Haaren aus dem Bild schleift, die dazu glücklich lächelt. Ansonsten bevölkern die Filmemacher ihre Produktionen eher mit Personen, deren Verhaltensrepertoire ins 20. Jahrhundert verweist.[886]

Die Herkunft der Stereotype speist sich aus diversen Quellen. Neben dem Bild des ‚Wilden Mannes', das auf die längste Geschichte zurückblickt und die vielfältigste öffentliche Verwertung zeigt, waren es die Neandertalerdarstellungen, wie sich in Folge der Evolutionstheorie entstanden. Weiter ergänzt wurden die Stereotype durch Reisebeschreibungen des so genannten Wilden aus fernen Ländern. Hier sind es neben den visuellen Stereotypen vor allem die mit ihnen verbundenen Charaktereigenschaften, die das Stereotyp komplettieren. Die populäre Literatur griff die prähistorische Lebenswelt, gerade im englischsprachigen Raum, vielfach auf, was auch Filmemacher inspirierte. So hat

885 Mehr dazu beispielsweise bei Kempen/Deist 1993, 18-19.
886 Kempen 1994, 237.

beispielsweise der Tarzan-Erfinder Edgar Rice Burroughs (1875-1950) mehrfach prähistorische Motive in seinen Romanen verwertet.[887]

Der angebliche steinzeitliche Wohnraum ‚Höhle' hat unter den identifizierten Stereotypen einen besonderen Stellenwert. Sie ist ein jüngeres Motiv, das sich nicht auf ältere Vorlagen aus der Malerei oder anderen Medien beruft. Der Lebensraum des ‚Wilden Mannes', der sowohl visuell wie inhaltlich als eines der Vorbilder ausgemacht werden konnte, ist der Wald. Schon 1794 zeigt Jakob Samuel Walwert in seiner Illustration *Der Teutsche in den frühesten Zeiten* Fell und Keule als Attribute. Die Szene selbst ist jedoch im Wald angesiedelt (vgl. Abb. 68).

Die Höhle als Lebensraum des Steinzeitmenschen, die in der Bezeichnung des ‚Höhlenmenschen' bzw. ‚Caveman' der Frühzeit ihren Höhepunkt erfährt, wurde erst in den Darstellungskanon aufgenommen, als die steinzeitliche Archäologie mit ersten Ergebnissen aufwartete. Die Höhle eignete sich aus diversen Gründen besser für die Darstellung steinzeitlichen Lebens. Wie die namensgebende Epoche der Steinzeit ist auch sie aus Stein, erleichtert also dem Publikum die zwanglose Einordnung des Gezeigten in einen Zeitraum lange vor der Gegenwart. Darüber hinaus betont die Höhle die unwirtliche Lebenswelt der Steinzeitmenschen/Neandertaler, im Gegensatz zu paradiesischen Bronzezeitwelten. Dass die Höhle als Lebensraum überhaupt in Frage kam, hängt mit der Popularisierung archäologischer Funde zusammen. Der Öffentlichkeit war durchaus bekannt, aus welchen Fundgattungen die Artefakte stammten und zog daraus ihre eigenen Schlüsse:

„Außer den Höhlen dienten ihm (dem Menschen der Steinzeit, PR) Erdgruben und aus Fellen hergerichtete Zelte als Wohnungen." ist die Deutung in Meyers Konversationslexikon von 1885-1892.[888] Nur so konnte der archäologische Fundort, der sich übrigens

887 *The Eternal Lover* (1914-15 als Fortsetzung in Zeitschrift, 1925 als Buch); *The Cave Girl* (1913-1917, als Buch 1925); *The Land That Time Forgot* (1918, als Buch 1924). Zitiert nach Kempen 1994, 93.

888 Meyers Konversationslexikon 1885-1892, s.v. Steinzeit.

keineswegs als Wohnraum eignete und auch nicht als solcher genutzt worden ist, zum festen Repertoire steinzeitlicher Motive werden und in Verbindung mit älteren in anderen Zusammenhängen entstandenen Bildern den *Stellvertreter* Steinzeit bilden.

Die Verbindung zwischen dem Bild des Kannibalen und dem des Urmenschen, wie es Ickerodt vorschlägt, kann weder für den frühen Film noch für andere Medien der Zeit bestätigt werden. Selbst die Funde von Krapina in Kroatien aus den Jahren 1899-1905, wo man angeblich auf prähistorische „Menschenfresser“ gestoßen war, fanden keinen entsprechenden Niederschlag in den Medien, obwohl sich diese Vorstellung hervorragend in den Wertekanon eingefügt hätte.[889]

Der Anteil der Fachforschung an der Etablierung des *Stellvertreters* Steinzeit war demnach zwar vorhanden, aber zu einem deutlich geringeren Anteil als beispielsweise bei den Pfahlbaufilmen auszumachen war. Zudem handelte es sich um eine nicht beabsichtigte Einflussnahme, die mit der Verselbständigung der fachwissenschaftlichen Ergebnisse einherging und nicht zielgerichtet forciert wurde. Dies gilt vor allem ganz konkret für die Filme. An keiner der vorgestellten Produktionen waren Fachwissenschaftler beteiligt, was in Bezug auf das Genre Komödie nicht wirklich verwundert. Das Anliegen dieser Filme ist bekanntermaßen die reine Unterhaltung. Lediglich bei *Natur und Liebe* wurde auf die wissenschaftliche Elite bei der Umsetzung des steinzeitlichen Sujets gesetzt. Diese Produktion hat aber aufgrund ihres dokumentarischen Charakters einen anderen Ausgangspunkt und Anspruch.

Dennoch wäre es zu kurzsichtig, eine Beteiligung an der Entstehung und Verbreitung des öffentlichen Bildes von Steinzeit durch die Wissenschaft völlig auszuschließen. An verschiedenen Stellen, allerdings nicht in direktem Bezug zum Film, ist eine solche

889 Wenzel 2002; bei Ickerodt 2004, 183f.; auch Müller-Beck 2001, 40 sieht eine Übernahme dieser Vorstellung von Primitivität beim Mythos des Neandertalers, die sich aber im Film zu dieser Zeit definitiv nicht findet. Die erste mir bekannte Verbindung mit dieser Vorstellung zeigt sich in *La guerre du feu* (F 1981), die ja auf einen Roman von 1909 zurückgeht.

feststellbar, wenn auch die Intention der Wissenschaftler nicht mehr auszumachen ist. Dazu gehören einerseits – dem Publikumsgeschmack entgegenkommende – Vergleiche wie sie Montelius zu den Wilden zog, aber auch typische Rekonstruktionen von Boule und anderen, was das Bild des Neandertalers anging. Dieses Bild war bereits durch den ‚Wilden Mann' vorgeprägt, erfuhr seine umfassende Wirkung aber erst durch die Popularisierung der Rekonstruktionen. Nicht von ungefähr konnten sich wissenschaftlich haltbare Rekonstruktionen, wie etwa die nach Angaben von Arthur Keith angefertigte, nicht durchsetzen. Sie entsprachen nicht dem öffentlichen Bild. Inwiefern es eine Rückwirkung auf die fachwissenschaftliche Orientierung gab, kann nicht endgültig festgehalten werden. Es ist aber unwahrscheinlich, dass es eine solche gab. Die vorgestellten Produktionen stammten alle aus den Vereinigten Staaten und nur eine wurde aus genannten Gründen in Deutschland gezeigt.

Wie undifferenziert das Bild der Öffentlichkeit von der Steinzeit in den 20er Jahren war, wurde vor allem durch die Dinosaurierdarstellungen deutlich. Aus den frühen Vorstellungen einer Zeitreise wurde schnell die scheinbare Gleichzeitigkeit vor Urmenschen und Dinosauriern. Diese Idee fand erst ihren Niederschlag in der Literatur und wurde dann durch den Film weiter verbreitet und nachhaltig manifestiert. Dabei geht es in erster Linie um die Konfrontation zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Die Weiterentwicklung und vor allem Errungenschaften lassen sich durch die betonte Darstellung der Gegensätze weitaus dramatischer darstellen. Die bereits erwähnten Bone Wars in Amerika wirkten dabei möglicherweise anregend auf die frühen literarischen Verwertungen des Stereotyps.[890]

890 Eine eingehendere Untersuchung zu den Dinosaurierdarstellungen und ihrem Bezug zur fachwissenschaftlichen Darstellung wäre sicher ergiebig. Vor allem wenn im Rahmen einer solchen Forschung das geistige Leben in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts berücksichtigt würde, unter Bezugnahme auf das besondere dortige Traditionsverständnis, aufgrund der späten Einwanderung. Des weiteren spielte in diesem Zusammenhang sicher auch das religiöse Selbstverständnis eine besondere Rolle, das sich aus anderen Quellen speiste als in Europa.

Die so genannten Steinzeitkomödien sind zwar ein amerikanisches, aber kein typisches Phänomen der 20. Jahre des 20. Jahrhunderts. Die ältesten Komödien entstanden bereits in den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts. Interessant ist in diesem Zusammenhang vor allem die Frage nach der filmischen Umsetzung bereits bekannter Motive. Soweit an den vorgestellten Produktionen erkennbar, ergänzt der Film zwar als Medium die Distribution der Motive, erweitert sie aber oder verändert sie in filmspezifischer Form. Es ist ein Rückgriff auf Bekanntes, der nicht mehr ist als eine Folie für die vordergründig zu vermittelnde Botschaft à la ‚Jede Zeit bekommt die Antworten, die sie verdient'. Ergänzt wird dieser Motivkanon durch die Höhle als Kulisse, die die älteren Attribute gut ergänzt.

Obwohl sich zahlreiche andere vorgeschichtliche Epochen anböten, die moderne Geschichte zu erzählen, wurde die Steinzeit mit ihrem Motivrepertoire als Schauplatz gewählt. Um die Gründe hierfür nachvollziehen zu können, gilt es zunächst sich das Verständnis von Geschichte im Produzentenland USA vor Augen zu führen. Die älteste Geschichte des Landes ist nach europäischem Verständnis außerordentlich jung. Mit der Entdeckung des Kontinents durch Kolumbus begann hier eigene Geschichte erst dort, wo sie im abendländischen Verständnis noch gar nicht richtig angefangen hatte. Wollte man also zurück zu den Anfängen, so musste man weit zurück: In die Steinzeit, und in diesem Zusammenhang sogar in die Altsteinzeit.[891] Die Steinzeit als der Beginn und als das Älteste war im 20. Jahrhundert in den USA durchaus akzeptiert und vor allem durch Funde im eigenen Land auch belegt.

Die Suche nach dem Neandertaler oder dem Cro-Magnon Mensch ist zugleich die Suche nach dem Ursprungsmythos des Menschen. Und für diese Suche nach dem Wesen des Menschen gibt die Vorgeschichte einen hervorragenden Hintergrund ab.[892]

Wenn man also im amerikanischen Film die allerersten Anfänge von Kultur darstellen wollte, musste man notwendigerweise mit der Steinzeit beginnen. Buster Keaton wählte demnach mit der beginnenden steinzeitlichen Periode und der damaligen Moderne

891 Im Film wurde ausschließlich die Altsteinzeit thematisiert.
892 Dazu auch Kempen 1994, 233.

die Eckdaten der Menschheit, Anfang und (zeitgenössisches) Ende. Diese Verständnis der Menschheits- und Kulturentwicklung steht in eklatantem Gegensatz zum europäischen Verständnis von Vergangenheit, das sich viel mehr als kulturgeprägt wahrnahm und den Beginn der Geschichte als Folge des Humanismus in der griechischen und römischen Antike sah.[893] Die Probleme in der Akzeptanz der Evolutionstheorie sind dafür ein beredtes Beispiel.

Filmisch äußert sich dieses gegensätzliche Verständnis über deutlich. Nur eine einzige deutsche Produktion greift die Steinzeit auf, aber nicht als Sujet. *Natur und Liebe* hat einen Bildungsauftrag (s. Abschnitt 6.3.4.) und dazu gehört es ebenfalls, die Steinzeit als Epoche darzustellen. Als Folie für früheste Geschichte funktioniert die Steinzeit hier nicht. Darüber hinaus wird die Steinzeit in Deutschland eben in einem ‚wissenschaftlichen' Film präsentiert. Die erforderliche Distanz zum Thema, inhaltlich, aber auch zeitlich, wie es die humoristische Umsetzung zwangsweise erforderlich macht, war hier nicht gegeben. Anders als in den USA, wo es sich gefühlt wohl eher um eine Art ‚geliehene Vergangenheit' handelte, wegen der kurzen eigenen Landesgeschichte oder aber um fremde Vergangenheit, sofern man die Geschichte des Landes vor seiner Kolonialisierung zugrunde legte.

Nicht nur die Wahl des Genre offenbart variierende Zugangswege zum Thema. Auch die Wahl der typischen Bilder und dessen, was als Steinzeit überhaupt präsentiert wird, könnte deutlicher nicht sein. Während die Steinzeitkomödien sich mit den – international gültigen – Keule, Höhle und dem Fell begnügen, wird in der deutschen Produktion auch die Entstehung der Höhlenmalereien gezeigt. Die dazugehörigen Höhlenfunde waren zwar in den USA bekannt.[894] Aber während es in dem deutschen Film um die Darstellung der Frühphase einer späteren *Kulturnation* ging, kann dies für die amerikanischen Produktionen nicht konstatiert werden. Steinzeit als früheste Epoche der Menschheits- und Kulturentwicklung berührt gerade in Europa einen außerordentlich sensiblen Bereich des Selbstverständnisses. Gerade zu Beginn

893 Vgl. hierzu ausführlich Wiwjorra 2002, 78f.
894 Kühn 1976, 904f.

stehen sich die Entwicklung im biologischen und im kulturellen Bereich direkt gegenüber und bedingen sich gegenseitig. Die darin innewohnenden Konflikte umging man, indem man filmisch mit Vorliebe die Antike als Epoche heranzog und damit das Problem auf kulturelle Weiterentwicklung reduzierte (vgl. zu Antikfilmen Kap. 5).

Die öffentliche Steinzeit der vorgestellten Komödien steht demnach für eine ferne, und trotzdem nicht allzu fremde Vergangenheit. Zwar entspricht das Verhalten nicht dem des modernen Menschen, aber da die Grundmoral stimmt, ist es nicht mehr weit bis dahin. Die Reihenfolge, die Keaton in seinem Film wählt, ist daher auch stetig auf die Moderne zusteuernd und verfolgt damit die evolutionistische Vorstellung der steten Weiterentwicklung durch geringfügigen Wandel. Für die amerikanische Öffentlichkeit war dieses Verständnis problemlos akzeptierbar. Auch in Deutschland kam die satirische Umsetzung von Vergangenheitsvorstellungen gut an, wurde jedoch nicht durch die Vorführung weiterer Filme vertieft. Neben den bereits genannten Gründen könnte hier auch die sich ankündigende Zeit des Nationalsozialismus genannt werden, in der eine ‚lustige' Vorstellung von Vergangenheit nicht dem propagierten Bild eigener Tradition entsprach.

Dabei ist noch einmal zu betonen, dass der steinzeitliche Mensch und seine Handlungen in allen Filmen im Mittelpunkt stehen und nicht die Errungenschaften der Zeit, wie sie die Steinzeitforschung zu dieser Zeit längst belegen konnte. Damit war das Stereotyp Steinzeitmensch ins Zentrum gerückt, und seine Umgebung auf die reine attributive Kulissenfunktion reduziert. Indem vor allem Steinwüsten und Höhlen als solche Kulissen fungieren, betonen die Filmemacher eine „raue" Vorzeit. Die gezeigte Umwelt eignet sich eigentlich nicht zum Leben. Hier wird das Motiv der Vergangenheitsdarstellung also nicht funktionalisiert, um eine paradiesische Vergangenheit zu entwerfen, in die sich der Zuschauer wegträumen könnte, sondern mit aller Härte eine lebensfeindliche Umwelt inszeniert. Dies ist besonders interessant, da die Malerei andere Vorlagen lieferte und hier im Film erstmals ein Stereotyp etabliert wurde, das es in dieser ausgeprägten Form vorher noch nicht gab. Die genannten Beispiele, die die Steinzeit in

Form von Malerei darstellten, griffen auf eine paradiesisch wirkende Kulisse zurück. Davon lässt sich in diesen Filmen nichts mehr erkennen.

Dass trotzdem der Beginn von Kultur, der Beginn der Menschheitsentwicklung in solcher Umgebung stattfinden konnte, legt die Betonung auf den Kampf / struggle, wie Darwin ihn in den Diskurs eingeführt hat. Die Zuschauer nehmen wahr, dass die kulturelle Entwicklung *trotz* widriger Umstände stattfand. Als Sinnbild für Weiterentwicklung steht bei Griffith beispielsweise der technische Fortschritt durch die Entwicklung eines neuen Werkzeugs. Dieses Symbol, das auch schon von Wells genutzt wurde, machte vor allem in einer ungebrochenen Fortschrittsgläubigkeit Sinn.

Im Gegensatz dazu bezog sich Entwicklung nur bedingt auf moralische Aspekte des ‚Menschseins'. Obwohl Keaton sich bewusst über *Intolerance* und die dort gezeigte moralische Verwerflichkeit, die es unveränderlich schon immer gegeben habe, lustig machte, war die Wirkung beim Zuschauer doch eine andere. Die Kritiken belegen, dass das Publikum die ironischen Aspekte nur in Bezug auf die Gags verstand, aber die Ausgangsbotschaft, dass man eben die Unveränderlichkeit von Werten oder deren Verfall in Frage stellen müsste, nicht wirklich verstand.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Steinzeit im Film zu einem *Stellvertreter* geworden ist, und der Film als Medium ihn am nachhaltigsten geprägt hat. Die öffentliche Steinzeit, wie sie hier und in anderen Medien gezeigt wird, unterscheidet sich maßgeblich von der wissenschaftlichen und führt geradezu ein autarkes Leben. Das gilt nicht nur für ihre Reduktion auf wenige Attribute/Motive/Zeichen, sondern auch auf die wenig konkrete Vorstellung davon, was Steinzeit als Zeitraum und für kulturelle Errungenschaften in der Vorgeschichte überhaupt bedeutet. Am deutlichsten wurde das an dem missglückten Versuch, die Keule durch das zwar neolithische, aber immerhin durch Funde belegte Steinbeil zu ersetzen.

Zaghafte andere Versuche der Wissenschaft, das Bild dieser öffentlichen Steinzeit zu ersetzen, waren ebenfalls von wenig Erfolg gekrönt. Die eigenen Überlegungen und inneren Bilder waren zu sehr von eigenen Ansprüchen und Erwartungen geprägt, um noch konstruktiv sein zu können.

So sprechen die Bilder, die durch den langlebigen Mythos vom Wilden Mann vorgezeichnet waren, eine deutliche Sprache und überblenden jeden Gegenentwurf. Das gilt vor allem dann, wenn sie in Form der Komödie dargebracht werden. Bis heute ist Steinzeit vor allem als Kulisse für die aberwitzigsten Genre im Film genutzt worden. Womit nicht zuletzt eins belegt wäre: Ur-komisch ist Steinzeit allemal.

9. Abspann

Eine Arbeit über Filme und die dort entworfenen Bilder der Prähistorischen Archäologie kann nicht schließen, ohne ein weiteres Bild zu nennen. Allerdings kein Bild im herkömmlichen Sinn, keine Malerei, Fotografie oder eben ein Standbild aus einem Film soll den Abschluss dieser Arbeit einleiten. *Lightning* ist eine Metapher, ein Sprachbild, und einer der vielen Kosenamen für Filmvorführungen aus der Frühzeit dieses Mediums. Dabei bezeichnete dieser Begriff zunächst einmal nicht mehr als den technischen Prozess, bei dem Licht durch ein Negativ fällt und dadurch Bilder an eine Wand projiziert werden. *Lightning* ist aber auch die Erhellung/Erleuchtung, und so liegt es nahe von Film, der sich mit prähistorischen Motiven, Themen oder Kulissen beschäftigt, etwas ‚Erhellendes' über die Vergangenheit zu erwarten. Kann der Film sozusagen *Licht ins Dunkel der Vergangenheit* bringen?[895]

Dass genau das nicht möglich ist, wurde schon 1924 in ernüchternder Deutlichkeit formuliert und dürfte ein Allgemeinplatz der Forschung zu Archäologie und Film sein:

> „War auch Siegfried nicht ganz so lächerlich wie beispielsweise der Helenafilm, so war doch klar, daß der historische Film eine Unmöglichkeit ist; moderne Menschen können selbst in mittelalterlicher Umarmung immer nur ein modernes Gesellschaftsdrama darstellen."[896]

Viel wertvoller als vermeintliche Aussagen über die im Film dargestellte Vergangenheit, sind jedoch die Informationen, die über Hersteller der Filme, ihre publizistische Verwertung oder die verwendeten Zeichen gewonnen werden konnten. Dazu wurden eingangs drei Untersuchungsebenen festgelegt, die auch für die Gesamtauswertung leitend sind, und vor allem die durch die einzelnen Untersuchungskomplexe separierten Filme und ihre Inhalte im Ergebnis wieder zusammenführt und übergreifend betrachtet.

895 So der Titel von Stephan Cartiers Dissertation von 2000.
896 Leander 1924.

Untersuchungsebene der im Film dargestellten (prä-)historischen Zeit

Nachdem klar ist, dass die Suche nach prähistorischer Vergangenheit im Film vergebens ist, tritt die Differenz zwischen Prähistorischer Archäologie und ‚Filmarchäologie' umso deutlicher hervor. Dabei ist die Darstellung des Faches selbst, also die der eigentlichen archäologischen Arbeit in der Frühzeit des Films in jedem Fall zu vernachlässigen. Deutlich unterrepräsentiert ist die Grabungsdokumentation, die die heutige Fernsehlandschaft fast ausschließlich bestimmt. *Die Wasserburg Buchau* ist eine seltene Ausnahme.[897] Von Seiten der Archäologen, die dort tätig waren, wurde eine Art Werbefilm hergestellt, der nicht nur die eigentliche archäologische Arbeit zeigen sollte, sondern auch die große öffentliche Anteilnahme an dem Geschehen dokumentierte. Dieser Film zeigt also vor allem eins überdeutlich: Die Mitwirkung der Fachwissenschaftler an der Popularisierung ihrer Arbeit ist nicht zu leugnen. Im Rahmen der so genannten Pfahlbaufilme konnte das auch konkret an den Filmen gezeigt werden. Reinerth und Schmidt waren an einer öffentlichen Archäologie, auch durch Eigeninitiative, aktiv beteiligt; sie waren als fachliche Berater gefragt. Vor allem bei *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* traten sie als Berater der Ufa auf, die die Szenen in Unteruhldingen drehen ließ, um sie in den Großfilm *Natur und Liebe* einzubetten. Wohl eher aus eigenem Antrieb ist die *Wasserburg Buchau* entstanden.

Das gilt auch für den ältesten Film, der in diesem ersten Themenkomplex behandelt wurde: *Haus im Wilden Ried*. Seine Entstehung ist wohl Ergebnis zweier unterschiedlicher Anliegen. Die Rekonstruktion des Hauses im Wilden Ried sollte die Praxis des Hausbaus und die Art zu Leben aus wissenschaftlicher Sicht nachvollziehbar machen. Eine Praxis, die in Form von Rekonstruktionen in kleinerem Format zwar innovativ, aber für die Forscherpersönlichkeiten in der Region des Feder- und Bodensees durchaus üblich war. Das Bannen des Rekonstruktionsprozesses auf

897 Der Blick in die Filmografie unterstreicht das deutlich. Allerdings könnten sich hinter den zahlreichen nicht betitelten Wochenschaubeiträgen auch Grabungsdokumentationen verbergen, die in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden konnten.

Film ermöglichte die Rekapitulation des Vorgangs zu jeder beliebigen Zeit. Dabei ist es unnötig zu betonen, dass gerade für die Pfahlbaufilme ein hohes Maß an Authentizität, zumindest was die Rekonstruktion verwendeter Werkzeuge oder ähnlichem anging, festzustellen ist. Andererseits war dieser Film als didaktisches Material für die Präsentation im Museum durchaus geeignet und machte die Arbeit des eigenfinanzierten UFI bekannter. Ein Aspekt, der der zukünftigen Finanzierung des Instituts sicher nicht im Wege stand.

Neben einer solchen konkreten, wie ich sie nennen möchte, *primären Mitwirkung* an öffentlicher Darstellung von Archäologie bzw. ihrem Untersuchungsgegenstand, ihren Ergebnissen in der Öffentlichkeit, ist eine *sekundäre Mitwirkung* bislang kaum berücksichtigt worden. Dabei ist dieser Begriff eher als Wirkung bzw. Beteiligung zu verstehen, die nur bedingt gesteuert werden konnte, aber deutlich sichtbar wurde. So sind die unter *Ur-Komisch* behandelten Filmkomödien unter Ausschluss von Fachvertretern entstanden. Dennoch ist eine Mitwirkung, sogar eine absichtliche, an der Popularisierung der eigenen Ergebnisse zu konstatieren. Die Formen waren vielfältig. In Vorträgen und populären Buchpublikationen oder Zeitschriften wurde ausführlich über archäologische Arbeit berichtet und sie dem größeren Publikum bekannt gemacht. Mit dem Vortragswesen ist bereits eine Distributionsform archäologischen Wissens genannt, die in der Zeit um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhunderts außerordentlich erfolgreich war, aber heute kaum noch von Bedeutung ist. Die Darstellung von Prähistorischer Archäologie im Stummfilm konnte deshalb nur unter der Berücksichtigung auch anderer Medien schärfer gefasst und eingeordnet werden.

Es sind jedoch vor allem konkrete Visualisierungen, die an der Entstehung einer *Stellvertreterarchäologie* beteiligt waren. Das konnten neben den Rekonstruktionen, auch Buchillustrationen, Malerei oder Karikaturen sein, die im Zuge des „Visualisierungsschubes“[898], wie er im 19. Jahrhundert stattfand, entstanden sind. Die Betrachtung der Hersteller dieser

898 Der Begriff stammt von Wilke 2000, 306.

Visualisierungen offenbarte, dass nicht nur Laien und an der Archäologie selbst unbeteiligte Künstler diese Bilder herstellten. Sie konnten Teil einer Auftragsarbeit sein, wie etwa die Bilder Seders, die Leiner für das Rosgartenmuseum in Konstanz beauftragt hatte. Sie konnten aber auch durch die Archäologen selbst, wie die Zeichnungen Schmidts oder die von Frank, hergestellt worden sein. Die Prähistorische Archäologie war sich schon früh der Notwendigkeit zur Illustration bewusst.

Selbst Karikaturen stützten sich häufig auf wissenschaftliche Vorlagen, wie etwa im Fall der Darstellung der Evolutionstheorie. Wichtig ist jedoch festzuhalten, dass Bilder immer unter vielfältigem Einfluss entstanden sind und noch unter einem solchen stehen, wie das typische Bild des Urmenschen, das sich sowohl auf die Darstellung des Wilden Mannes, Neandertalerrekonstruktionen und Reisebeschreibungen sog. ‚primitiver' Völker des 19. Jahrhunderts zurückführen lässt. Dass gerade letztere im Allgemeinen als lebende Verkörperung der eigenen Vergangenheit; ihre Gesellschaften als in die Gegenwart hineinwirkende Ausläufer der eigenen Ursprünge wahrgenommen wurden, hat vor allem die Darstellung in den Pfahlbaufilmen gezeigt.

Der Einfluss vieler Medien und vor allem auch älterer Motive auf die Präsentation von Archäologie im Film ist unbestreitbar. Doch wie einflussreich sind sie, wenn man nur eine *sekundäre Mitwirkung* voraussetzt?

An dem Beispiel der Rekonstruktion der Pfahlbauten mal mit, mal ohne gemeinsame Plattform wurde die Macht der Bilder deutlich. Trotz anders lautender Forschungsergebnisse hatte sich die alte Rekonstruktion in den Köpfen der Öffentlichkeit sozusagen festgesetzt und war nicht mehr austauschbar. Die Bilder hatten sich verselbstständigt. Folgerichtig entsprach die filmische Darstellung dem populären Motiv.

Der Blick auf die Motive und *Stellvertreter* wie sie in den Filmen bis 1930 Verwendung finden, offenbarte einige bemerkenswerte Aspekte. Zunächst einmal machte bereits die Gruppierung der untersuchten Filme zu Themenkomplexen deutlich, dass spezifische

Themen mit Vorliebe durch ein bestimmtes Filmgenre repräsentiert wurden. Die Steinzeit mit Übergang zur Bronzezeit findet sich ausschließlich dokumentarisch dargestellt (s. Kap. 6); sowohl Arminius als auch die Nibelungen wurden filmisch in fiktionaler Form präsentiert (s. Kap. 7), und die ältere Steinzeit, das Paläolothikum, gab scheinbar so viel Anlass zur Heiterkeit, dass sie sich ausschließlich in Komödien als Kulisse wieder findet und nur einmal dokumentarisch verwertet wurde. Der zeitliche Schwerpunkt der Entstehung der hier behandelten Filme liegt dabei deutlich auf den 1920er Jahren, einer Zeit also, die mit der fachwissenschaftlichen Etablierung der Prähistorie korrelierte.

Besonders bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass das Ringen um Autonomie, das die Entwicklung der Prähistorischen Archäologie während des gesamten Untersuchungszeitraumes bestimmte, sich in der öffentlichen Rezeption kaum niederschlug und im Film überhaupt nicht dargestellt wurde. Im Gegenteil, der einzige Film, der hier hätte deutlich werden können – *Die Wasserburg Buchau* – betont geradezu die Mitwirkung anderer Wissenschaften. Selbst- und Fremdbild der Prähistorischen Archäologie sind demnach weit voneinander entfernt.

So weit wie die Themen inhaltlich voneinander entfernt sind und die Genre sich voneinander unterscheiden, würde man kaum einen derart eingeschränkten Motivschatz erwarten, wie ihn die Untersuchung der Filme offenbarte. Egal welche Epoche dargestellt wurde, unerheblich welches Genre gewählt wurde, die *Stellvertreter* finden sich zum Teil in allen Untersuchungskomplexen wieder, wurden geradezu wahllos eingesetzt. Zwei Beispiele mögen dies verdeutlichen: Der weise Berater mit all seinen Attributen wie dem weißen Bart, den langen Haaren, dem Alter, seiner Funktion als Berater und zum Teil auch dem weißen Gewand ist regelmäßig Teil der dargestellten prähistorischen Vergangenheit. Im *Haus im Wilden Ried* gibt er einem Jungen Hilfestellung in der Verwendung von Werkzeugen, in *Die Hermannsschlacht* übernimmt er die Funktion des Priesters und hält einen Thing ab, in *The Three Ages* übernimmt er die Funktion der durch die Handlung leitenden Person, wahrscheinlich sogar mit

einer speziell für die deutsche Distribution aufgewerteten Stellung innerhalb der Produktion.

Ebenso beharrlich ist der *Stellvertreter* jeglicher Bewohner prähistorischer Vergangenheit, dessen Motivkanon vor allem aus Fell und ungepflegtem Äußeren besteht, und je nach Bedeutungszusammenhang etwa mit der Keule ergänzt wird. So bekleidete das Fell nicht nur die Pfahlbaubewohner – hier in leicht abgewandelter Form mit Lendenschurz, oder sogar mit Lederrock – , sondern erwartungsgemäß ebenfalls die Protagonisten der ‚Steinzeitkomödien'. Völlig unerwartet findet sich das Fell als Kleidungsstücke sogar bei Arminius und bei Siegfried wieder.

Auch die *Stellvertreter* selbst können verschiedenen Ebenen zugerechnet werden. Entweder sie sind Repräsentanten des Faches selbst, wie beispielsweise der Pinsel, der in *Die Wasserburg Buchau* wohl erstmals in der Filmgeschichte etabliert wurde. Oder Repräsentanten der Untersuchungsgegenstände wie etwa der Steinzeit oder der Germanen mit ihrem *Stellvertreter* Arminius.

Derartige *Stellvertreter* sind typisch für die Prähistorische Archäologie in der Öffentlichkeit, aber nicht notwendigerweise als typisch ‚filmisch'. Der Seitenblick auf andere Medien offenbarte ältere Vorläufer, die sich zum Teil bis auf Darstellungen aus dem 17. Jahrhundert zurückführen lassen. Der Film bleibt den bestehenden Motive treu, ohne sie ‚filmspezifisch' abzuwandeln, oder gar fachwissenschaftlich zu korrigieren. Die einzige Ausnahme gilt für die *Stellvertreter* der Fachdarstellung, wie das Zeichen des Pinsels, das bis heute nachwirkt.

Dabei ist die Zahl der *Stellvertreter* für den Zeitraum bis 1930 recht überschaubar. Der Blick auf die Fortschritte der Fachentwicklung und ihre Untersuchungsfelder verdeutlicht, dass die öffentliche Präsentation, hier also die *Ebene der (prä-)historischen Zeit im Film* dem nicht entspricht. Sowohl Themenwahl als auch die Variabilität ihrer Darstellung ist wesentlich eingeschränkter als die Facharchäologie zulassen würde. Dabei fallen insbesondere Leerstellen, wie die fehlende Präsentation von Höhlenmalereien im Film – deren Untersuchung durchaus populär war und ebenfalls von

Seiten der Fachwissenschaft befördert wurde – oder die fehlende Verwertung ganzer Epochen, wie etwa der Eisenzeit und ihrem *Stellvertreter* Kelten, deutlich ins Gewicht. Diese Aspekte lenken den Blick bereits auf die nächste Untersuchungsebene:

Untersuchungsebene der Drehzeit

Schon die unterschiedlichen Zusammenhänge, in denen die genannten *Stellvertreter* im Film verwendet wurden, machen deutlich, dass die Bilder zwar statisch sind, aber zumindest mit inhaltlich wechselnden Bedeutungen versehen sein mussten. Ähnlich wie bestimmte Begriffe aufgrund des Einflusses politischer oder zeitgenössischer Strömungen mit unterschiedlichen Konnotationen verbunden werden, änderte sich sozusagen auch der Inhalt der verwendeten *Stellvertreter*. So ist der in Fell gekleidete ‚Urmensch' nicht notwendigerweise mit den Charaktereigenschaften des Wilden Mannes ausgestattet. Vielmehr wird das bekannte Bild, je nach Zusammenhang mit dem passenden Bedeutungsinhalt gefüllt. Und der passende Bedeutungsinhalt entspricht dabei der Ebene der Drehzeit. Zeitgenössische Strömungen spielen ebenso eine Rolle, wie Befindlichkeit und Absicht der Regisseure oder eben der Fachwissenschaftler. Der Vergleich zwischen den so genannten Pfahlbaufilmen und den Steinzeitkomödien macht das besonders deutlich. Nicht zuletzt, weil die amerikanischen Komödien zusätzlich verdeutlichen, dass die Zeichen sich auch international wohl nicht wesentlich voneinander unterschieden. Das Fell und das ungepflegte Äußere war demnach in den Vereinigten Staaten und in Deutschland gleichermaßen als ‚prähistorisch/steinzeitlich' lesbar. Dennoch gehen die inhaltlich mit diesem *Stellvertreter Steinzeit* verbundenen Aussagen auseinander.

Wie schon der Titel des ersten Filmkapitels *Utopische Vergangenheit* unterstreicht, sollte mit dem hier evozierten Bild einer Vergangenheit, in deren Mittelpunkt leicht bekleidetete Menschen stehen, ein Wunschbild geschaffen werden. Erzeugt wurde dieses Bild in erster Linie durch den spezifischen Einsatz der

Kulissen, wenn beispielsweise romantisierend vom Ufer aus gefilmt wurde. Die dargestellte Subsistenzwirtschaft war nicht Teil eines harten Lebens, sondern vielmehr reinere ursprünglichere Form eines idealisierten Vorzeitlebens ohne zivilisatorische Zwänge. Man wünschte sich dorthin zurück, was auch die glücklich lächelnden Gesichter der Darsteller betonten. Ganz anders die rohe Vergangenheit der Komödien, in der drakonische Strafen durch Keulenhiebe vollzogen wurden und die glückliche Braut in einer Szene von *The Three Ages* an den Haaren aus dem Bild geschleift wurde. Die steinige Kulisse verstärkt ebenso wie die untergewohnte menschliche Interaktion die Kluft zur Vergangenheit. Was der Zuschauer hier zu sehen bekommt, ist eine weit entfernte, vor allem aber fremde Vergangenheit, aus der man sich zum Glück erfolgreich emanzipiert hat bzw. vor der einen die Evolution bewahrt hat. Hier mischt sich also der Grundtenor, dass alles gleich bleibt, mit einem Bild von weit entfernter überwundener Vergangenheit.

Ganz ähnliche Ausstattungsmerkmale können also mit Hilfe kleiner Veränderungen in der Kulisse oder dem Betonen der ‚Andersartigkeit' der Vergangenheit völlig andere Konnotationen zu einem Motiv auslösen. Dabei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass Vergangenheit dem Zeitgenossen damals wie heute per se fremd ist, vor allem als Gegensatz zum Eigenen/zur Jetztzeit. Die Betonung konnte sich jedoch unterscheiden, von einer kurios-ursprünglichen Fremde oder einer barbarischen Fremde, wie von Essen formulierte.[899] So konstant die visuellen *Stellvertreter* für den Zuschauer sind, so veränderlich ist sein Inhalt.

Doch welches Bild von Prähistorischer Archäologie im Stummfilm wurde dem deutschen Zuschauer überhaupt präsentiert? Es war – wie gesagt – ein sehr eingeschränktes. Nur wenige Aspekte der Forschung drangen überhaupt in die Öffentlichkeit, viele Epochen und ihre Vertreter wurden im Film überhaupt nicht thematisiert.

Grund dafür sind sicher immer auch gesellschaftliche, ökonomische, ideologische oder politische Aspekte, die eine

899 v. Essen 1998, 19.

Gesellschaft maßgeblich beeinflussen und ihre Erwartungen steuern. Am Beispiel von *Die Hermannsschlacht* wurde deutlich, dass der Film nicht nur aufgrund seiner technischen Mängel wenig Erfolg hatte, sondern auch in der präsentierten ‚Heldenverehrung' nicht den Erwartungen des Publikums entsprach.

Untersuchungsebene der zeitgenössischen Rezeption

Eine wesentlicher Aspekt, der dem vorliegenden Filmmaterial zu entnehmen ist, ist der der Publikumserwartungen und der daraus folgenden Bedeutung, die nicht zu unterschätzen ist. Auf eine Formel gebracht könnte man sagen, dass im Film nur diejenige Archäologie präsentiert wird, die das Publikum bereit ist, als archäologisch zu akzeptieren.[900] Dabei gilt der Grundsatz, dass ein Motiv je konstanter es wiederholt wurde, als umso ‚wahrer' gilt. Dementsprechend erwartet der Zuschauer in der Hand des Neandertalers oder Urmenschen im Film eine Keule und kein differenzierteres Werkzeug, denn schon früheste Beschreibungen des Wilden Mannes, dessen Motivkanon an der Bildung dieses *Stellvertreters* wie gezeigt Teil hatte, versahen ihn mit dem geschälten Ast oder der Keule. Den deutlichsten Hinweis darauf, dass auch der ‚prähistorische Film' genutzt wurde, um Publikumserwartungen zu bedienen und nicht archäologisch zu unterrichten, lieferte etwa die gleichzeitige Abbildung von Dinosaurier und Mensch oder die Plattformen unter den Pfahlbauten, die doch archäologisch längst widerlegt waren. Zitate aus den zeitgenössischen Kritiken zeigten mit welcher Selbstverständlichkeit diese Darstellung akzeptiert wurde. Dabei klaffen die Fragestellungen von Seiten der Fachwissenschaftler und von Seiten des Publikums weit auseinander. Während die einen beispielsweise den Ort der Varusschlacht intensiv suchen, sind die anderen an der mit dieser Schlacht verbundenen Geschichte interessiert und der mutmaßliche Ort galt als nachgewiesen.

Die Wirkung, die eine derart reduzierte Darstellung der Prähistorie erzielte, liegt auf der Hand. Bereits wenige Motive und

900 Solomon brachte diese Einschätzung auf die Formel der „inauthentic authenticity": Solomon 2001, 31.

Stellvertreter vermögen beim Zuschauer die Reaktion „Ah, Archäologie“ auszulösen. Das heißt mit Einsatz nur geringster Hilfsmittel ist es möglich, den Zuschauer ‚in die Vergangenheit‘ zu versetzen. In welche Vergangenheit das Publikum versetzt wird, ist allerdings die Frage. Mit der Reduktion auf wenige *Stellvertreter* wird eine Beliebigkeit der dargestellten Zeiten ebenso wie Räume forciert.

Wenn die Bekleidung mit Fell zwar eine Zeit in der Prähistorie darstellt, so ist damit noch nicht geklärt, ob es sich um paläolithische, neolithische oder bronzezeitliche Vergangenheit handelt. Mal abgesehen davon, dass sich eine derartige Bekleidung nicht nur diachron, sondern auch in diversen geographischen Region nachweisen ließ. Zwar werden die Kernattribute oder Zeichen, wie es das Fell darstellt, in der Regel durch weitere Zeichen ergänzt, im Fall des weisen Beraters kann das beispielsweise ein Mistelzweig sein, der ihn als Druiden charakterisieren soll, in der Regel reagiert der Betrachter jedoch auf die Schlüsselreize bzw. Kernattribute, die im öffentlichen Gedächtnis fest verankert sind. Auf eine Formel gebracht, könnte man sagen, dass das Bild des Druiden zum Archetyp geworden ist, in dem bestimmte Ideen und Weltanschauungen personifiziert sind, die motivisch zwar statisch, inhaltlich aber dennoch einem spezifischem Wandel unterliegen.

Hier lässt sich nun deutlich der Unterschied in der Selbstwahrnehmung und der Fremddarstellung von Prähistorischer Archäologie feststellen. Die öffentliche Darstellung von Prähistorischer Archäologie ist nicht so umfassend, wie das Fach selbst, kann es gar nicht sein. Zudem sind die Motive und *Stellvertreter* konstant. Im frühen Film bis 1930 zeigt sich das daran, dass Motive, die bereits in der Verfilmung von Chaplin 1914 eine Rolle spielten, von Laurel und Hardy noch 1928 verwendet wurden. Der Ausblick auf den jüngeren archäologischen Film (siehe unten) wird diesen Eindruck noch unterstreichen. Gegen diese öffentliche Verwertung der archäologischen Untersuchungsgegenstände im Film steht eine sich bis zu Beginn der 30er Jahre konstant weiterentwickelnde Wissenschaft, die erst

Ende der 20er Jahre entsprechende wissenschaftliche Anerkennung in Form von universitären Lehrstühlen erhalten sollte. Von dem Ringen um Autonomie vor allem in der Fachmethodik, das die frühe Fachentwicklung wie gezeigt bestimmte, schlägt sich in der öffentlichen Darstellung nichts nieder. Ebensowenig sind in der öffentlichen Darstellung anfängliche Unsicherheiten in Einordnung und Zuweisung bestimmter Funde zu erkennen. Ergebnisse, die fachintern überprüft und nötigenfalls angepasst wurden. Öffentliche Prähistorische Archäologie besteht demnach nicht nur aus *Stellvertretern*; öffentliche Prähistorische Archäologie ist zudem statisch.

Die Rückwirkung, die eine solche Wahrnehmung und Darstellung auf das Fach selbst und seine Entwicklung hatte, ist nur bedingt feststellbar. Im Rahmen der Siedlungsforschung der 20er Jahre konnte gezeigt werden, dass das öffentliche Interesse die entsprechende Forschung auch beförderte. Somit erzielte ein bestimmter Zweig der Prähistorischen Archäologie aufgrund besonderer finanzieller Zuwendung unverhältnismäßig große Fortschritte, da die öffentliche Aufmerksamkeit zur verstärkten Untersuchung des Themas führte. Um in diesem Bereich wirklich verlässliche Erkenntnisse zu erzielen, die über Wahrscheinlichkeiten und Vermutungen hinausgehen, wäre es nötig, eine finanzielle Beteiligung der Öffentlichkeit an Grabungen, die Quantität bestimmter Untersuchungsschwerpunkte in Form von Grabungen, differenziert nach Region ins Verhältnis zur öffentlichen Darstellung der Untersuchungsschwerpunkte zu setzen. Mit dem Blick auf die Darstellung der Prähistorischen Archäologie im Film kann dieser Aspekt nicht abschließend behandelt werden.

Nachhaltigkeit von Stellvertretern

Die Bedeutungen, die mit typischen als prähistorisch wahrgenommenen Bildern in Verbindung gebracht werden, sind außerordentlich individuell und bedürfen jeweils einer spezifischen Untersuchung von gesellschaftlichem, archäologischem und intentionellem Kontext. Die *Motive* und *Stellvertreter* als solche

offenbaren schon bei oberflächlicher Betrachtung eine Erfolgsgeschichte, die hier an wenigen Beispielen kursorisch dargestellt werden soll. Dem Manko dieser Arbeit, nämlich einer fehlenden Übersicht zur Langlebigkeit gewisser Motive und *Stellvertreter* in der Filmgeschichte auch nach 1930, das aus der zeitlichen Beschränkung der untersuchten Filme auf die Stummfilmzeit resultierte, aber zugleich den Vorteil der detaillierteren Einzeluntersuchung bot, soll damit Rechnung getragen werden.

Zunächst einmal wurde der Motivschatz in den 30er Jahren im Rahmen der Propagandafilme, deren Anliegen zwar dem eines Lehrfilms entsprach, die aber zugleich mit politischer Intention aufgeladen waren, ergänzt. Schon in der Frühzeit der Fachgenese wurde besonderer Wert auf die methodische Weiterentwicklung gelegt, die gleichbedeutend mit der Selbstständigkeit des Faches war. Lediglich die *Wasserburg Buchau* zeigt in den 1920er Jahren archäologisches Arbeiten im Feld, wobei neben dem Spaten und dem zeichnenden Archäologen auch das fotografische Arbeiten auf einer Grabung inszeniert wurde. Hier wurde vor allem das Moment der Entdeckung in Szene gesetzt und keine Verbindung zwischen der Grabungssituation und den daraus resultierenden Erkenntnissen, die sich in den Rekonstruktionsfilmen wie etwa *Natur und Liebe* niederschlugen, hergestellt. Das änderte sich spätestens mit *Wir wandern mit den Ostgermanen* (D 1932), wo nicht nur die Grabung gezeigt wurde, mit allen Aspekten archäologischen Arbeitens inklusive Inventarisierung der Funde, sondern auch die Rekonstruktion direkt aus dem Befund und die überregionale Einordnung der Funde. Bis heute gehören gerade Karten und sich vor den Augen der Zuschauer aufbauende Rekonstruktionen zum üblichen Inventar archäologischer Dokumentationen.[901]

901 Zum Film *Wir wandern mit den Ostgermanen* ausführlich Zotz 1986; zu den dortigen Motiven Rahemipour 2003. Zotz selbst war an der Popularisierung des Films und der Grabung maßgeblich beteiligt. Er publizierte 1934 das Kosmos Bändchen *Erlebte Vorgeschichte. Wie ich in Deutschland ausgrub.* Auch über die Darstellung im Film äußerte er sich explizit: L. F. Zotz, *Die deutsche Vorgeschichte im Film*. *Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit*, Jahrgang 9, Heft 4, 1933, 50-52.

Die Darstellung von Altsteinzeit blieb den benannten Motiven und *Stellvertretern* ebenfalls treu. Noch in den 1990er Jahren lancierte Citroën eine Werbung, in der sich zwei als Urmenschen verkleidete Schauspieler sich mittels Keule um ein Auto streiten. Dabei fällt auf, dass das Motiv des Urmenschen und der Altsteinzeit bis heute mit Vorliebe in komischen Zusammenhängen verwertet wird, für die etwa die erwähnte Mischung aus Komödie und Softporno *Als die Frauen noch Schwänze hatten (*I 1970) stellvertretend steht.

Doch der Hinweis auf einen pornographischen Archäologiefilm mit Senta Berger soll nicht das Schlusswort dieser Arbeit sein. Verständlicherweise gab es in der Frühzeit des Faches bis 1930 keine Reflexion der eigenen öffentlichen Präsenz. Die Untersuchung derselben am Beispiel des Films ist jedoch unerlässlich, um aktuelle Präsentationsmodi zu verstehen. Die kanonisierten Eigenschaften, die beispielsweise Germanen zugesprochen werden, und die konstante Verwendung von *Stellvertretern* wirkt bis heute nach und wird innerhalb des Faches als Problem wahrgenommen. Es ist jedoch die Frage, ob es wirklich problematisch ist, Teil der öffentlichen Wahrnehmung zu sein, oder vielmehr eine Chance, die es erst möglich macht, eigene Interessen zu wahren. Voraussetzung dafür, ob die Präsentation nutzbar gemacht werden kann, ist ein tieferes Verständnis davon, was Teil dieser Präsentation ist, wie sie funktioniert und wo ihre Anfänge liegen. Denn dass diese Wirkung auch zukünftig nicht an Bedeutung verlieren wird, liegt vor allem darin begründet, dass bewegte Bilder, wie sie der Film zur Verfügung stellt, dem Leben einfach zu ähnlich sind, viel ähnlicher als jedes archäologische Artefakt es je sein könnte.

10. Anhang

10.1. Filmografie

Die Filmografie listet alle im Text ausführlich besprochenen Filme auf. Die Ordnung des Katalogs orientiert sich an den thematischen Blöcken, die im Textteil vorgestellt wurden. Des weiteren umfasst die Filmografie auch Filme, die im Rahmen der Themenblöcke nur erwähnt wurden, ohne detailliert vorgestellt zu werden. Eine eingehende Besprechung dieser Produktionen ist nicht möglich, da über ihre Existenz in den Archiven nichts in Erfahrung zu bringen war. Ihre Aufnahme in den Katalog erfolgte dennoch, da Titel oder noch existierende Inhaltsbeschreibungen eine Zuordnung zu den genannten Blöcken zulassen. Möglicherweise ergeben zukünftige Forschungen weitere Informationen über diese Filme, weshalb alle bekannten Informationen hier festgehalten sind. Zum Teil werden hier auch Filme geführt, die nur als Vergleich oder Vorlage dienten, aber nie in Deutschland gelaufen sind, oder eben nicht die Prähistorie thematisieren bzw. sie als Kulisse verwenden (vgl. *Intolerance*).

Ergänzend zu den drei Themenblöcken, die mit dem Text in Teil II korrespondieren und nach Jahr der Uraufführung geordnet sind, ergänzt ein weiterer mit Divers betitelter Abschnitt diese Filmografie. Hier werden die Filme gelistet, die ich im Rahmen meiner Recherchen gefunden habe, die aber in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden konnten, hauptsächlich, weil nicht bekannt ist, ob sie noch existieren, sie niemals in Deutschland gelaufen sind, oder sie thematisch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dennoch halte ich es für notwendig, diese Informationen für nachfolgende Forschungen hier zur Verfügung zu stellen.

Neben dem originalen Produktionstitel, sofern bekannt, und dem Produktionsjahr führt die Filmografie auch die Alternativtitel, unter denen die Produktion in Deutschland oder in anderen Ländern vorgeführt wurde. Die angegebene Länge der Filme bezieht sich auf das überlieferte Material, sofern bekannt und vom erhaltenen unterschieden wird in Klammern die Originallänge angegeben. Unter dem Punkt Vorlage werden literarische Vorlagen, oder ältere Filme, die sich entsprechend der Analyse im Textteil identifizieren

ließen, erwähnt. Bei wissenschaftlicher Beratung werden Fachvertreter, die zum Teil im Rahmen der Produktionen zu Rate gezogen wurden, aufgeführt.

Heute nicht mehr bekannte Informationen werden durch (++) gekennzeichnet. Ein (--) markiert, dass die Produzenten des Films beispielsweise nie auf wissenschaftliche Beratung zurückgegriffen haben.

Es handelt sich bei allen Produktionen um schwarz-weiß Filme aus der Stummfilmperiode, und sofern nicht anders angegeben um das Format 35mm. Es wurden ausschließlich Filme in den Katalog aufgenommen, die laut Quellen in Deutschland gezeigt wurden.

Themenkomplex I

Utopische Vergangenheit

Haus im Wilden Ried, Das (D 1921)

Alternativtitel	--
Jahr	1921
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	R. R. Schmidt
Länge	13, 45 Minuten
Darsteller	++
Vorlage	Hausrekonstruktion durch R.R. Schmidt im Wilden Ried
Bezugsquelle	Die benutzte Kopie vom Haus im Wilden Ried, wurde mir von Erwin Keefer, Stuttgart freundlicherweise zur Verfügung gestellt. Es handelt sich um eine Kopie aus dem Bundesarchiv/Filmarchiv (BFA).
Varia	++
vgl. Kapitel/Abschnitt	6
Literatur	Keefer 1992, 33.

Sterbende Völker (Teil 1: Heimat in Not; Teil II: Brennendes Meer) (D 1922)

Alternativtitel	--
Jahr	1922
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	ev. hat Decla das Gelände gekauft und selbst produziert
Kamera	Helmar Lerski, Karl Hasselmann, Karl Hofmann
Regisseur	Robert Reinert
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	Die Rekonstruktion von Pfahlbauten am Attersee in Österreich
Bezugsquelle	Der Film ist in Deutschland nicht mehr verfügbar. Soweit bekannt existiert lediglich noch eine Kopie im russischen Filmarchiv Krasnogorsk.
Varia	Anfrage in Krasnogorsk gestellt, keine Antwort
vgl.	6

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	Probst 1999; www.filmportal.de; www.virtual-history.com

Die Schöpfungsgeschichte (D 1923)

Alternativtitel	--
Jahr	1923
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Vereinigung zur Popularisierung der Naturwissenschaften
Kamera	++
Regisseur	Otto Hauser
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	1888m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	leider nicht mehr erhalten
Varia	Dokumentation, die der Frage nach der Schöpfungsgeschichte nachgeht; laut Zensur Jugendfrei Nr. B.07641, 03.09.1923 (Die Zensurkarte ist im Bundesarchiv/Filmarchiv nicht erhalten)
vgl. Kapitel/Abschnitt	06.03.04
Literatur	www.filmportal.de s.v. Schöpfungsgeschichte; Birett in Vorb.

Wege zu Kraft und Schönheit (D 1924/25)

Alternativtitel	Ein Film über moderne Körperkultur (Untertitel); The Way to Strength and Beauty (USA Titel)
Jahr	1924/1925
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Universum Film AG
Kamera	Friedrich Weinmann, Eugen Hrich; Friedrich Paulmann; Max Brinck; Kurt Neubert
Regisseur	Wilhelm Prager
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	6 Akte, 2567m
Darsteller	Eva Liebenberg; Niddy Impekoven; Kitty Cauer; Hertha von Walther; Tamara Karsavina; Lydia Impekoven; Peter Wladimiroff; Jenny Hasselqvist; Bac Ishii; Konami Ishii;

	Carolina de la Riva
Vorlage	--
Bezugsquelle	Deutsche Kinemathek, Museum für Film und Fernsehen
Varia	
vgl. Kapitel/Abschnitt	6.3.4.
Literatur	www.filmportal.de; www.deutsches-filminstitut.de; Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 12113

Wunder der Schöpfung (D 1925)

Alternativtitel	Our Heavenly Bodies (USA); Wonders of Creation
Jahr	1925 (Premiere am 14. September 1925 in den Kammerlichtspielen am Potsdamer Platz)
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Colonna-Film GmbH, Ufa Kulturfilm Abteilung
Kamera	Hermann Boehlen, Otto von Bothmer, Max Rinck, Wera Cleve, Vodo Kuntze, Friedrich Paulmann, Hans Scholz, Ewald-Matthias Schuhmacher
Regisseur	Hanns Walter Kornblum, Johannes Meyer, Rudolf Biebrach
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	2389 m,75 Minuten (20 Bilder/s)
Darsteller	Margarete Schön, Theodor Loos, Paul Bildt, Margarethe Schlegel, Oscar Marion, Willy Kaiser-Heyl
Vorlage/Manuskript	Hanns Walter Kornblum, Ernst Krieger
Bezugsquelle	Archiv des Filmmuseums München
Varia	mehrfarbig viragiert und getont
vgl. Kapitel/Abschnitt	6
Literatur	www.filmportal.de; Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung; www.silentera.com

Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen (1926/1927)

Alternativtitel	s. Natur und Liebe
Jahr	1926/1927
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	UFA Filmproduktions GmbH, unsicher: DIX Film München
Kamera	s. Natur und Liebe
Regisseur	s. Natur und Liebe

wissenschaftliche Beratung	R. R. Schmidt, W. Unverzagt
Länge	8‘30, eine Rolle
Darsteller	++
Vorlage	Ausgrabungen in Unteruhldingen und die Pfahlbaurekonstruktionen durch Ferdinand Keller
Bezugsquelle	Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin unter E. Nr. 209380
Varia	Laut freundlicher Mitteilung von Gunter Schöbel vom 08.08.2008 handelte es sich bei den männlichen Darstellern in diesem Film um Laien, die aus der Gegend stammen, während die Darstellerinnen ausschließlich professionelle Schauspielerinnen waren. Eine als Kind am Film beteiligte Dame, Frau Bussmann, lebt noch, kann sich aber nicht mehr an Einzelheiten erinnern. Es existieren wohl insgesamt zwei Versionen des Filmmaterials: a) die in Natur und Liebe verwendeten Szenen mit Zwischentiteln; b) eine Zusammenstellung des produzierten Materials, die im Bundesarchiv unter dem Titel *Pfahlbausiedlung in Unteruhldingen* archiviert ist. Letztere wurde für die detaillierte Untersuchung herangezogen, ebenfalls laut Gunter Schöbel wohl sogenannte Ausschusszenen. Die Szenen aus Natur und Liebe finden in einem Exkurs Berücksichtigung.
vgl. Kapitel/Abschnitt	6, bes. 6.2.1.
Literatur	Bundesarchiv E. Nr. 209380; Keefer 1992; Schöbel 2001.

Die Wasserburg Buchau (1927)

Alternativtitel	--
Jahr	1927
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	nicht angegeben, aber wahrscheinlich Julius Hofherr, Filmproduktion (Buchau am Federsee, Württemberg)
Kamera	Julius Hofherr, aus Buchau am Federsee
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	Dr. Hans Reinerth vom Urgeschichtlichen Forschungsinstitut in Tübingen
Länge	11 Minuten
Bezugsquelle	Mir ist eine Kopie von Erwin Keefer, Stuttgart zur Verfügung gestellt worden.
Varia	Dokumentation
vgl. Kapitel/Abschnitt	6, bes. 6.2.3.
Literatur	Keefer 1992.

Natur und Liebe. Vom Urtier zum Menschen (D 1926/27)

Alternativtitel	(Untertitel) Schöpferin Natur. Ein Film von Liebe und lebendigem Werden
Jahr	1926/27
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Kulturabteilung der UFA Produktionsfirma unter der Oberleitung von Ernst Krieger
Kamera	Adele Hollmann; Carl Hoffmann; Fritz Arno Wagner; Paul Krien
Regisseur	Dr. Ulrich K.T. Schulz; Regiemitarbeit Wolfram Junghans, Willi Achsel
Manuskript	Dr. Nicholas Kaufmann
wissenschaftliche Beratung	_für Anthropologie und Erkenntnistheorie: Prof. Dr. H. Muckermann, Kaiser-Wilhelm-Institut für Anthropologie, Dahlem _Neandertal- und Aurignac Periode: Dr. Wilhelm Unverzagt, Direktor der prähistorischen Abteilung des staatlichen Museums für Völkerkunde, Berlin _Pfahlbauten: Urgeschichtliches Forschungsinstitut der Universität Tübigen unter Vorstand von Prof. Dr. R. R. Schmidt
Länge	2136 Meter, 5 Akte
Darsteller	(der prähistorischen Szenen) Lisa Benedikt, Siegfried Dietrich, Werner Kahle, Käthe Schlüter, Frl. Paech, Herr Radotzky
Vorlage	--
Bezugsquelle	Im Bundesarchiv/Filmarchiv, Berlin ist eine 35mm Kopie des Filmes erhalten.
Varia	Die Darstellerangaben beziehen sich wahrscheinlich auf die Szenen der Neandertalperiode. Das Presseheft der UFA gibt außerdem bekannt, dass Dr. med. dent. Herbert Kayserlin das Neandertalergebiss am lebenden Menschen rekonstruierte. Und der Verein für Pfahlbau- und Heimatkunde zu Unteruhldingen echte Ausgrabungen und Rekonstruktionen (Pfahlbau-Hütten, Geräte, Waffen, Schmuck, Skelette) zur Verfügung stellte.
vgl. Kapitel/Abschnitt	6
Literatur	Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs Sig. 12113, Akten Pfahlbaumuseum Unteruhldingen

Themenkomplex II

Patriotische Phantasien

Eine Schlacht im Teutoburger Walde (D 1909)

Alternativtitel	++
Jahr	1909
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Ecli Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	150 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesfilmarchiv negativ
Varia	Dokumentarfilm zur Gedenkfeier anlässlich des Jubliäums
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	Birett 1991, 572 (Nr. 12467); Komet 9.1273

Vercingetorix (F 1909)

Alternativtitel	Der Gallier Vercingetorix
Jahr	1909
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	160 m
Darsteller	++
Vorlage	ev. Theaterstück
Bezugsquelle	++
Varia	Es gab eine kolorierte Fassung
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 685 (Nr. 15019); Erste Internationale Kinematographenzeitschrift 9.3

Die Nibelungen (I 1910)

Alternativtitel	I Nibelunghi
Jahr	1910 (Datum der Zensurentscheidung 04.06.1910)
Produktionsland	Italien
Produktionsfirma	Milano Film Italia
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	250 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	++
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	Birett 1991, 479 (Nr. 10560).

Teutoburger Wald (D 1912)

Alternativtitel	--
Jahr	1912
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	Stern/Tode 2003, 145.

The Mysterious Varus (USA 1918)

Alternativtitel	++
Jahr	1918
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	Walt Hoban
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	++
vgl. Kapitel/Abschnitt	7.3.1
Literatur	Birett in Vorb.

Der Rhein in Vergangenheit und Gegenwart (D 1921/22)

Alternativtitel	--
Jahr	1921/22
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	Felix Lampe/Dr. Zürn
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	75 Minuten (7 Akte, 2315 m)
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Uraufführung 22.10.1922 in Berlin (Tauentzien-Palast)
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	Stern/Tode 2003, 145; www.deutsches-filminstitut.de

Die Hermannsschlacht (D 1924)

Alternativtitel	--
Jahr	1924
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Klio-Film G.m.b.H., Berlin
Kamera	Marius Holdt
Regisseur	Dr. Leo König
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	54 Minuten, 5 Akte
Darsteller	Segimer (Adolf Bassermann), Alahgund (Antonie Jaeckel); Arminius (Georg Schmieter), Gunthild (Mia Pantau), Segestes (Gustav Czimeg), Tusnelda (Annemarie Wisser), Segimund (Gustav Adolf Semler), Marobod (Hans Mühlhofer), Quintilius Varus (de Stefano-Vitate), Ventidius (Fred Immler)
Vorlage	Drehbuch von Dr. Leo König
Bezugsquelle	Lippisches Landesarchiv Detmold (DVD Kopie kann dort erworben werden)
Varia	Die Filmmusik wurde von Dr. Fritz Chlodwig Lange für die Uraufführung zusammengestellt, die Bauten stammen von Fritz Kraenke und Dr. Hanns Jaquemar, die Kostüme erstellt J. Bieeker aus Münster Die Produktionszeit des Filmes wird mit 1922/23 angegeben, Zeitpunkt der Uraufführung ist der 27. Februar 1924, weshalb hier als Jahresangabe 1924 gewählt wird, da der Film zu diesem Zeitpunkt sicher fertig geschnitten und montiert war.
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	Internetportal Westfälische Geschichte; Stern/Tode 2003, Kolbe 2007, www.filmportal.de

Die Nibelungen (D 1924)

Alternativtitel	Teil 1 (Siegfrieds Tod); Teil II (Kriemhilds Rache)
Jahr	1924
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Decla Bioscop für die UFA
Kamera	Carl Hoffmann, Günter Rittau
Regisseur	Fritz Lang
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	Teil I: 142 Minuten; Teil II: 151 Minuten

Darsteller	Paul Richter als Siegfried Margarete Schön als Kriemhild Hanna Ralph als Brunhild Theodor Loos als König Gunther Hans Carl Müller als Gerenot Erwin Biswanger als Giselher Hans Adalbert Schlettow als Hagen von Tronje Rudolf Klein-Rogge als König Etzel Rudolf Rittner als Markgraf Rüdiger von Bechlarn Bernhard Goetzke als Volker von Alzey Gertrud Arnold als Königin Ute Frida Richard als Die Runenmagd Hardy von Francois als Dankwart Georg John als Mime, der Schmied und als Alberich, der Nibelung Georg Jurowski als Der Priester Iris Roberts als Edelknabe Hubert Heinrich als Werbel Fritz Alberti als Dietrich von Bern Georg August Koch als Hildebrandt Grete Berger als Hunnenweib
Vorlage	Das Drehbuch Thea von Harbous basiert auf dem Nibelungenlied
Bezugsquelle	Bundesarchiv-Filmarchiv
Varia	Rechteinhaber „Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung“
vgl. Kapitel/Abschnitt	7.3.4.
Literatur	www.filmportal.de

Hermannslauf der Deutschen Turnerschaft (D 1925)

Alternativtitel	--
Jahr	1925
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Bild- und Filmstelle der Deutschen Turnerschaft
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	57 Minuten
Darsteller	--
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Uraufführung am 22.9.1925 in Berlin (Landwehrkasino); Filmstills erhalten
vgl.	7

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	Stern/Tode 2003, 145; Internetportal Westfälische Geschichte

Friedrich Hebbels Nibelungen im Heidenheimer Naturtheater (D 1926)

Alternativtitel	--
Jahr	1926
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Heidenheimer Filmdienst. Friedrich Michel (Heidenheim a. Br.)
Kamera	++
Regisseur	++
Länge	342 m, 13 Minuten
Darsteller	++
Vorlage	Hebbels Drama „Die Nibelungen"
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Zensur (DE): 14.02.1930, Nr. M. 03497, Jugendfrei
vgl. Kapitel/Abschnitt	7
Literatur	www.filmportal.de (s.v. Nibelungen)

Kennst du deine Heimat: Worms, die Stadt der Nibelungen (D 1926)

Alternativtitel	--
Jahr	1926
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Emelka-Kulturfilm GmbH München
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	1 Akt, 272 m
Darsteller	--
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Zensur (DE): 25.11.1926, Nr. M. 02328, Jugendfrei
vgl.	7

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	www.filmportal.de (s.v. Nibelungen)

Themenkomplex III

Ur-Komisch

The Doctor‘s Experiment (USA 1908)

Alternativtitel	Reversing Darwin's Theory
Jahr	1908
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Frankreich als Produktionsland, aber ohne Firma angegeben.
Kamera	++
Regisseur	Charles F. Reisner
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	In einer Satire auf Darwins Evolutionstheorie hat ein Wissenschaftler eine Substanz entwickelt, die den Evolutionsprozess umdreht und den Menschen in einen Affen entwickelt.
vgl. Kapitel/Abschnitt	8
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12; Giesen 1990, 59.

Menneskeaben (DK 1909)

Alternativtitel	Der Menschenaffe; Darwins Triumph (USA)
Jahr	1909
Produktionsland	Dänemark
Produktionsfirma	Nordisk Film Kompagni
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	Ole Olsen
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	als Kurzfilm bezeichnet
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Der Film ist leider verschollen
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.5.1.
Literatur	Birett in Vorb.; www.imdb.com, www.silentera.com

Die ersten Anfänge der Kunst (F 1910)

Alternativtitel	französischer Originaltitel nicht bekannt
Jahr	1910 (Datum der Zensurentscheidung 18.06.1910)
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont, Frankreich
Kamera	++
Regisseur	Emile Cohl
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	101 m
Darsteller	--
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Laut Birett handelt es sich um ein Lustspiel, das als Trickfilm inszeniert wurde. Inhalt: Der Urmensch entdeckt die Malkunst, um deren Erstlingsrecht er mit einem Urvieh streiten muss.
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 172 (Nr. 3677); Kinematograph 10.1320; Kinematographische Woche 10.43

Die Höhlenbewohner (USA 1911)

Alternativtitel	englischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1911
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Kalem Co., New. York
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Nummer der Zensurkarte 12222
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 291 (Nr. 6287).

Grottes prèhistoriques de Lamouroux (F 1911)

Alternativtitel	Die Grotten von Lamouroux
Jahr	1911 (Zensurentscheid in Deutschland 07.01.1911)
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont, Frankreich
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	34 m
Darsteller	--
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.5.5
Literatur	Birett 1991, 260 (Nr. 5593); Kinematographische Woche 11.1

Man‘s Genesis (USA 1912)

Alternativtitel	Man's Genesis: A Psychological Comedy Founded on Darwin's Theory of the Genesis of Man (USA) (vollständiger Titel); Primitive Mind (USA) (Arbeitstitel);The Primitive Man
Jahr	1912 (Datum der Uraufführung: 17. Juli 1912)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Biograph Company
Kamera	++
Regisseur	David Wark Griffith
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	17 Minuten
Darsteller	W. Chrystie Miller (Grandfather); Robert Harron; (Weakhands); Mae Marsh (Lillywhite); Wilfred Lucas (Bruteforce); Charles Hill Mailes (Cave Man) (as Charles H. Mailes); W.C. Robinson (Cave Man)
Vorlage	möglicherweise Jack Londons Before Adam
Bezugsquelle	National Film and Video Lending Service, Canberra
Varia	
vgl.	8.4.4.

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	www.imdb.com; www.dinosaur.org

The Caveman (USA 1912)

Alternativtitel	++
Jahr	1912
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Vitagraph Company of Amerika
Kamera	++
Regisseur	Charles L. Gaskill, Ralph Ince
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	300 m
Darsteller	Ralph Ince, Edith Storey
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Wie Höhlenbewohner gegen die Widrigkeiten der prähistorischen Welt kämpfen Unter dem Schlagwort „cave man" listet die website www.imdb.com allein 13 amerikanische Produktionen bis 1930, die „Cave" im Titel tragen. Leider sind keine inhaltlichen Informationen zu ermitteln, die Aufschluss darüber geben könnten, welchen Inhalt oder welche Kulissen diese Filme umfassten. Daher liste ich hier nur diesen Film.
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12, www.imdb.com; Moving Picture World vom 13. April 1912

His Prehistoric Past (USA 1914)

Alternativtitel	Hula Hula Dance, A Dream, The Caveman, King Charlie. (Arbeitstitel A Prehistoric Villain)
Jahr	1914
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Keystone Pictures
Kamera	Frank D. Williams
Regisseur	Charles Chaplin
Produzent	Mack Sennet
wissenschaftliche Beratung	++

Länge	2000 ft (entspricht einer Abspielzeit von ca. 10 Minuten)
Darsteller	Charles Chaplin (Weakchin), Mark Swain (König Lowbrow); Gene Marsh (Lowbrow‘s Lieblingsfrau); Fritz Schade (?) (Medizinmann); Cecile Arnold (Höhlenfrau); Vivian Edwards (Höhlenfrau)
Vorlage	Charles Chaplin
Bezugsquelle	BFI National Film and Television Archive
Varia	Der Film wurde in den USA am7. Dezember 1914 uraufgeführt, Drehzeit war der 14.-27. Oktober.
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	www.imdb.com

Brute Force (USA 1914)

Alternativtitel	El Hombre Primitivo (Venezuela); In Prehistoric Days; Primitive Man (USA: Kurztitel); Primitive Man: A Psychological Comedy Founded on Darwin's Theory of the Genesis of Man (USA: vollständiger Titel); The Primitive Man (USA); Wars of the Primal Tribes
Jahr	Datum der Uraufführung wird in Literatur unterschiedlich angegeben, entweder am 14. November 1913 oder am 24. April 1914.
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Biograph Pictures
Kamera	G.W. Billi Bitzer
Regisseur	D.W. Griffith
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	33 Minuten
Darsteller	Robert Harron als Harry Faulkner (Prolog) /Weakhands (In den alten Tagen); Mae Marsh als Lillywhite; William J. Butler als Priscilla's Vater (Prolog); Wilfred Lucas als Brute Force; Edwin Curglot als Caveman; Alfred Paget als in Club (Prolog) / Tribesman (In alten Tagen); Jennie Lee als Cavewoman
Vorlage	++
Bezugsquelle	Wird von der Griffith Stiftung im Rahmen einer Ausgabe des Gesamtwerks als Extra mitvertrieben.
Varia	Die Filme Brute Force und The Primitive Man werden häufig als zwei unterschiedliche Produktionen von Griffith gekennzeichnet. Der Inhalt ist jedoch deckungsgleich, so dass man davon ausgehen muss, dass es sich bei The Primitive Man wahrscheinlich um einen Arbeitstitel oder

	eine Titelvariation von Brute Force handelt.
vgl. Kapitel/Abschnitt	8
Literatur	Online Daten der Library of Congress; www.dinosaur.org/celdinos/cdbruteforce.htm; Kempen 1994.

Intolerance (USA 1916)

Alternativtitel	Intolerance - Love's Struggle Throughout the Ages; Intoleranz (Deutschland)
Jahr	1916 (Premiere 5.9.1916 in New York)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Wark Producing Company
Kamera	Billy Bitzer, Karl Brown
Regisseur	David Wark Griffith
Produzent	David Wark Griffith
wissenschaftliche Beratung	angeblich ein großes Team von Wissenschaftlern
Länge	3426 m; 188 Minuten
Darsteller	Robert Harron, Mae Marsh, Miriam Cooper, Lilian Gish, Erich von Stroheim, Sam de Grasse, Max Davidson, Howard Gay, Bessie Love, Constance Talmadge, Alfred Paget, Seena Owen
Vorlage	++
Bezugsquelle	Filmmuseum München
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.5.1
Literatur	Heilmann 2003; Heilmann 2004

Why they love Caveman (USA 1921)

Alternativtitel	++
Jahr	1921
Produktionsland	USA
Kamera	wahrscheinlich Animationsfilm: Herbert M. Dawley; Tony Sarg
Regisseur	++
Produzent	Herbert M. Dawley, Tony Sarg
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++

Darsteller	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.5.4.
Literatur	Harbach 2008

The Three Ages (USA 1923)

Alternativtitel	für Deutschland: Ben Akiba hat gelogen; Die Drei Zeitalter Tschechoslowakei: Die Liebe blüht in jedem Alter, Österreich: Hat Ben Akiba gelogen?; Finnland: Kolme aikakautta; Italien: Senti, Amore mio; Brasillien: Três Idades, As; Spanien: Tres edades, Schweden: Tro, hopp och kärlek; Frankreich: Trois âges, Les
Jahr	1923 (USA), 1925 (D)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Metro Pictures Corporation
Kamera	Elgin Lessley, William McGann
Regisseur	Buster Keaton; nicht genannt: Edward F. Cline
Produzent	Buster Keaton; Joseph M. Schenck
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	6 Rollen, Vorführdauer ca. 54,34 Minuten (Bildfolge mit 24 Bildern pro Sekunde zu schnell)
Darsteller	Margaret Leahy; Wallace Beery; Buster Keaton; Lillian Lawrence; Joe Roberts
Vorlage	„Intolerance“ von D.W. Griffith (USA 1916); Drehbuch von Buster Keaton und laut Baseballplakat am Ende des Film: Joseph Mitchell und Clyde Bruckman.
Bezugsquelle	The Buster Keaton Collection als DVD
Varia	Der Film wurde ab 1925 in Deutschland gezeigt
vgl. Kapitel/Abschnitt	8
Literatur	www.imdb.com; Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 1421

Girl Shy (USA 1924)

Alternativtitel	Harold Lloyd-Mädchenscheu
Jahr	1924 (in Deutschland gelaufen 1926)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	The Harold Lloyd Corporation

Kamera	++
Regisseur	Fred C. Newmeyer; Sam Taylor
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	2266 m
Darsteller	Harold Lloyd
Vorlage	--
Bezugsquelle	New Line Home Video
Varia	Harold Lloyd hat wohl am Drehbuch mitgeschrieben. Phantasiesequenz im Steinzeitsetting
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	Saunders 1995, 54; Ickerodt 2004, 463, www.imdb.com

The Cave Man (USA 1926)

Alternativtitel	++
Jahr	1926
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	Lewis Milestone
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	--
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	++
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12

Fig Leaves (USA 1926)

Alternativtitel	++
Jahr	1926
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Fox Film Corporation
Kamera	++

Regisseur	Howard Hawks
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	1980 m
Darsteller	George O'Brien (Adam Smith), Olive Borden (Eve Smith); Phyllis Haver (Alice Atkins)
Vorlage	Howard Hawks und Louis D. Lighton werden als Verantwortliche fürs Drehbuch genannt.
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Dieser Film umfasst ebenfalls zwei Episoden. Steinzeitperiode zu Beginn und damalige Moderne als Abschluss. In beiden Szenerien werden die Probleme der „Ehe" inszeniert.
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	www.imdb.com; Ickerodt 2004, Kat. 12

The missing link (USA 1927)

Alternativtitel	++
Jahr	1927
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	Charles F. Reisner
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Auf imdb.com sind insgesamt vier Filme mit dem Titel *The Missing Link* aufgelistet: Leider sind ei den anderen nur Titel und Jahreszahlen überliefert, weshalb hier nur der Film von 1927 eigens aufgenommen wurde. Die anderen Filme sind aus den Jahren 1904, 1916, 1917.
vgl. Kapitel/Abschnitt	++
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12; www.imdb.com

Ramper, der Tiermensch (D 1927)

Alternativtitel	The Strange Case of Captain Ramper (USA); The Wildman

	(Japan)
Jahr	1927
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Deutsche Film Union AG
Kamera	Herbert Körner, Friedrich Weinmann
Regisseur	Max Reichmann
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	Paul Wegener als Ramper; Mary Johnson als Tony
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.2.
Literatur	www.filmportal.de

Romeo in Stone Age (USA 1928)

Alternativtitel	Romeo in der Steinzeit,
Jahr	1928 (Datum der Zensurentscheidung 01.06.1928)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	PattiS-Film Amerika oder Pathé Exchange, (Verleih in Deutschland Universum-Film AG, Berlin)
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	1 Akt, 159 Meter
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesfilmarchiv negativ, leider verschollen
Varia	Fundort JB 28-791; Zensurkarte B 19169; Art der Zensurentscheidung: Jugendfrei
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	Birett in Vorb.; http://www.silentera.com/PSFL/data/R/RomeoinderSteinzeit1928.html

Flying Elephants (USA 1928)

Alternativtitel	++
Jahr	1928 (12. Februar 1928 war Uraufführung)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Hal Roach Studio Inc.
Kamera	++
Regisseur	Frank Butler, Hal Roach
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	600 m (2 Akte)
Darsteller	Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Edna Marion
Vorlage	Hal Roach war für das Drehbuch verantwortlich.
Bezugsquelle	The Lost Films of Laurel and Hardy: The Complete Collection Vol. 6
Varia	Animation von Walter Lantz
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	www.imdb.com; Kempen/Deist 1993, 51

A Stone Age Romance (USA 1929)

Alternativtitel	++
Jahr	1929 (Uraufführung 18. August 1929)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Van Beuren Studios
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	200 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	++
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	8.4.4.
Literatur	Ickerodt 2004, 466; www.imdb.com

Divers

Germanengruppe aus dem Sänger-Festzug in Stuttgart (F 1896)

Alternativtitel	Cortège des anciens Germains
Jahr	1896
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	gezeigt auf der Automaten-Ausstellung in Hamburg am 30.08.1896
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.; Bundesarchiv/Filmarchiv

Evolution of Man - an Educated Chimpanzee (USA 1901)

Alternativtitel	Unser Urahne oder Jim, der wohlerzogene Chimpanse
Jahr	1901
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Lubin Manufacturing
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	Siegmund Lubin
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	65 Fuß
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Der Inhalt wird angegeben mit: Darwin hat recht.
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 676 (Nr. 14810); Komet 1.870

Das Telephon im Mittelalter (GB 1907)

Alternativtitel	englischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1907
Produktionsland	Großbritannien
Produktionsfirma	Raleigh and Roberts
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	Raleigh and Roberts
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	75 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 637 (Nr. 13939); Komet 7.1160

Die Alte Geschichte (D 1908)

Alternativtitel	++
Jahr	1908
Produktionsland	Deutschland (ev. Italien)
Produktionsfirma	Carlo Rossi, Turin
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	330 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	es handelt sich um eine viragierte Fassung
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 13 (Nr. 274)

Einbrecher im Museum (F 1908)

Alternativtitel	französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1908
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Eclipse, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	117 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 150 (Nr. 3149); Kinematograph 8.84

Ein Altertümlicher Helm (F 1908)

Alternativtitel	Originaltitel unbekannt
Jahr	1908 (30.09.1908 Tag der Zensurentscheidung)
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	Pathé Frères, Paris
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	110 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Es geht um eine archäologische Entdeckung, als jugendfrei eingestuft
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 15 (Nr. 312); Kinematograph 8.94

Das Fest der alten Wikinger (D 1908)

Alternativtitel	++
Jahr	1908
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Duskes Filmfabriken, Berlin
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 192 (Nr. 4089); Kinematograph 8.88

Der Apostel der Gallier (F 1909)

Alternativtitel	französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1909
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Films und Kinematographen Lux, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	170 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	es gab eine viragierte Fassung
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 28 (Nr. 603); Kinematograph 9.1253; Erste Internationale Kinematographenzeitschrift 9.16

Chapeaux des belles dames, Les (F 1909)

Alternativtitel	Damenhüte vom Mittelalter bis zur Gegenwart
Jahr	1909
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Gaumont, Frankreich
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	166 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	koloriert
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 118 (Nr. 2470); Kinematograph 9.1274

Im Lande der Druiden (F 1909)

Alternativtitel	französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1909 (Datum der Zensurentscheidung 11.09.1909)
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	105 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Dokumentarfilm in der Bretagne mit Steinsetzungen
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 306 (Nr. 6649); Komet 9.1276

Liebe im Mittelalter (D 1909)

Alternativtitel	--
Jahr	1909
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Werner, Berlin
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	Karl Werner
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	218 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 401 (Nr. 8817)

Die Tochter des Wikingers (USA 1909)

Alternativtitel	amerikanischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1909
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Vitagraph America
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	137 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 645 (Nr. 14113); Komet 9.1252

In der Gewalt der Cäsaren (F 1910)

Alternativtitel	französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1910 (Datum der Zensurentscheidung 27.10.1910)
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathé Frères, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	177 m
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Kampf zwischen Vercingetorix als gallischem Fürsten und den Römern.
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 313 (Nr. 6819); Kinematograph 10.199

Aus dem Lande der Wikinger (GB 1910)

Alternativtitel	englischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1910 (Angebotsdatum vom Produzenten 09.04.1910)
Produktionsland	Großbritannien
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	139 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 43 (Nr. 945); Kinematograph 10.135

Hallstatt (D 1910)

Alternativtitel	--
Jahr	1910
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Pagu - Projektions A.G.
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	70 m
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 267 (Nr. 5745)

Hallstatt (A 1911)

Alternativtitel	++
Jahr	1911
Produktionsland	Österreich
Produktionsfirma	Danubia
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	90 m
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 267 (Nr. 5744); Kinematograph 11.257

Velada, eine germanische Sage (F 1911)

Alternativtitel	französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1911
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Ecli, Paris
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Inhalt: Freyapriesterin verliebt sich und rettet ihren Angebeteten vor Unbill
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 683 (Nr. 14985); Kinematograph 11.212

Das Gift der Menschheit (USA 1911)

Alternativtitel	englischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1911 (Datum der Zensurentscheidung 02.02.1912)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Selig Polyscope Co, New York
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	2 Akte, 650 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett 1991, 244 (Nr. 5244); Der deutsche Lichtbildtheaterbesitzer 11.49

A primitive Man‘s Career to Civilisation (GB 1911)

Alternativtitel	++
Jahr	1911
Produktionsland	Großbritannien
Produktionsfirma	Kearton
Kamera	++
Regisseur	Cherry Kearton
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	75 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	www.imdb.com

Der Mann (USA 1911)

Alternativtitel	englischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1911 (Zensur in Deutschland vom 20.01.1912)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Amerika Film
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Inhalt: Eifersüchtiger will Nebenbuhler mit Gewalt vernichten. Sieht sich als Steinzeitmensch. Wählt Tüchtigkeit; es gab viragierte Fassung
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.; Kinematograph 11, 261; ebd. 12, 262

Zurück ins graue Altertum (D 1912)

Alternativtitel	++
Jahr	1912
Produktionsland	Deutschland (unsicher)
Produktionsfirma	Kalem
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

Die Feueranbeter (F 1913)

Alternativtitel	Liebe und Eifersucht in der Steinzeit; französischer Originaltitel unbekannt
Jahr	1913
Produktionsland	Frankreich
Produktionsfirma	Pathè France
Kamera	++
Regisseur	Charles F. Reisner
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.; Kinematograph 13.365

Germanischer Glaube (D 1913)

Alternativtitel	++
Jahr	1913
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Ecli
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	--
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

The Caveman‘s War (USA 1913)

Alternativtitel	++
Jahr	1913
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Kategorie Urzeitmenschen bei Ickerodt
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12.

Deutschen Heeres Entstehung von der Germanenzeit bis zur Gegenwart (D 1914)

Alternativtitel	++
Jahr	1914
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	++
Produzent	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	130 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	++
Literatur	Birett in Vorb.; Kinematograph 14.406

The Galloper (USA 1915)

Alternativtitel	++
Jahr	1915
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Pathé Exchange
Kamera	++
Regisseur	Donald McKenzie
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	5 Rollen
Darsteller	Clifton Crawford als Copeland Schuyler; Melville Stewart als Kirke Warren (The Galloper); Fania Marinoff als Ex-Mrs. Warren; Jessie Ralph als Sybil; Sam Ryan als Colonel, Foreign Legion
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Der Vater ist Archäologe.
vgl.	--

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	Day 1997, 91; Ickerodt 2004, Kat. 12; www.imdb.com

Drömmen om stenalderen (DK 1915)

Alternativtitel	Krieg in der Steinzeit
Jahr	1915
Produktionsland	Dänemark
Produktionsfirma	Nordisk Film Pro
Kamera	Otto Runge
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	Carl Fischer; Peter Nielsen
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

Caveman‘s Buff (USA 1917)

Alternativtitel	++
Jahr	1917
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Drew Comedians
Kamera	++
Regisseur	Sidney Drew
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	300 m (1 Rolle)
Darsteller	Sidney Drew
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	www.imdb.com; Motion Picture Magazine & Brooklyn,

	New York, Vol. 13, 1917, No. 3, p. 14

Aus dem diluvialen Pompeji (D 1919)

Alternativtitel	--
Jahr	1919
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Häuser GmbH
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	++
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Ausgrabung eines Aurignac Skeletts in Pompeji
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

Auf den Spuren alter Kultur (USA 1925)

Alternativtitel	englischer Originaltitel nicht bekannt
Jahr	1925 (Datum der Zensurentscheidung 19.10.1925)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Prizwa, New York
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	1 Akt, 182 m
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Fundort LF 251026; Anfrage im Bundesfilmarchiv negativ; Antragsteller für Zensur: Germania-Filmverleih GmbH, Berlin; Zensurnummer: B 11514; Art der Entscheidung: Jugendfrei
vgl. Kapitel/Abschnitt	--

Literatur	Birett in Vorb.

Das Erwachen der Welt (USA 1925)

Alternativtitel	englischer Originaltitel nicht bekannt
Jahr	1925 (Datum der Zensurentscheidung 19.10.1925)
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	Prizwa, New York
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	1 Akt, 159 m
Darsteller	++
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Fundort LF 251026; Antragsteller für Zensur: Germania-Filmverleih GmbH, Berlin; Zensurnummer: B 11515; Art der Entscheidung: Jugendfrei
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

The Savage (USA 1926)

Alternativtitel	++
Jahr	1926
Produktionsland	USA
Produktionsfirma	First National Pictures
Kamera	George J. Folsey
Regisseur	Fred Newmeyer
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	50 min (5 Rollen)
Darsteller	Ben Lyon als Danny Terry; May McAvoy als Ysabel Atwater; Tom Maguire als Professor Atwater; Philo McCullough als Howard Kipp
Vorlage	--
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	--
vgl.	--

Kapitel/Abschnitt	
Literatur	Ickerodt 2004, Kat. 12

Ausgrabung (D 1927)

Alternativtitel	--
Jahr	1927
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Universum-Film AG, Berlin
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	1 Akt (27 Meter)
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesfilmarchiv negativ
Varia	Zensurkarte B 17131
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

Gotland, eine nordische Inselheimat der Goten (D 1927)

Alternativtitel	++
Jahr	1927 (Datum der Zensurentscheidung 13.01.1927)
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	Institut für Kulturforschung, Berlin
Kamera	++
Regisseur	++
wissenschaftliche Beratung	++
Länge	1 Akt, 200 m
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Zensurkarte: B14711, Art der Entscheidung: Jugendfrei
vgl. Kapitel/Abschnitt	--
Literatur	Birett in Vorb.

Tobis Emelka Wochenschau (o.J.)

Alternativtitel	++
Jahr	o.J.
Produktionsland	Deutschland
Produktionsfirma	++
Kamera	++
Regisseur	Charles F. Reisner
wissenschaftliche Beratung	--
Länge	++
Darsteller	--
Vorlage	++
Bezugsquelle	Anfrage im Bundesarchiv negativ
Varia	Attrappen von Tieren aus vorgeschichtlicher Zeit von der Weltausstellung in Chicago. Die Weltausstellung fand 1893 statt, damit ist dieses Datum auch kein möglicher Hinweis auf die Entstehung des Filmes, höchstens als Terminus post quem.
vgl. Kapitel/Abschnitt	++
Literatur	Titel aus Bundesarchiv E Nr. 6401; Findbuch zu Wochenschauen und Dokumentarfilmen 1895-1950 im Bundesarchiv-Filmarchiv (Findbücher zu Beständen des Bundesarchivs Bd. 8) (Koblenz 1984)

Abbildungen

10.2. Abbildungen

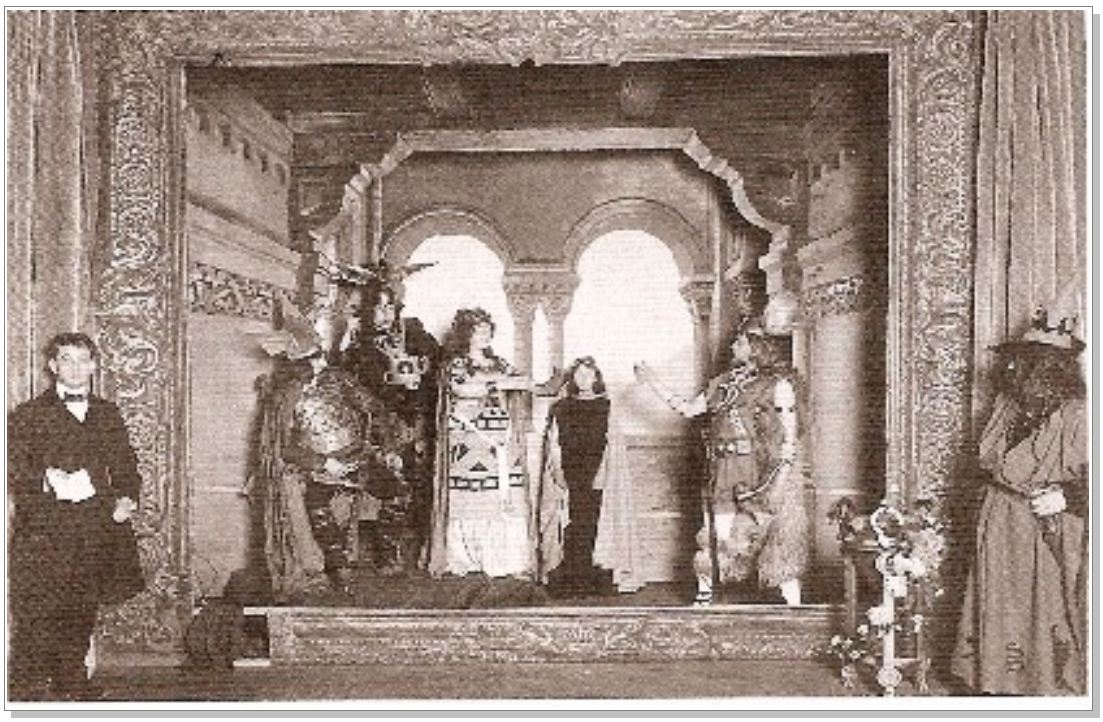


Abb. 1: Lebendes Bild von Franz Kühn um 1899.
Aus: Matelowski 2007, 127.

Abb. 2: *Israel in Egypt* von E. Poynter (1867).
Aus: <http://www.answers.com/topic/edward-poynter> (29.09.2008).

Abb. 3: Illustration Stukeleys in seiner Publikation *Stonehenge, a Temple Restored to the British Druids* (1740) (nach Haycock 2002).

Abb. 4: Sonntagsspaziergänge an der sogenannten Visbeker Braut.
Aus: www.steinzeitreise.de (Tag der Ansicht 22.11.2007)

Abb. 5: *Riesen bauen ein Großsteingrab* von Picardt um 1660.
Aus: Sommer 2002, 23 (Abb. 3).

Abb. 6: Ein sogenannter Heidenopfertisch.
Aus: Gerdsen 2001.

Abb. 7: Illustration aus *Rulaman*.
Aus: Weinland 1878.

Abb. 8: Sophia Schliemann auf der
Illustrirten Frauen-Zeitung.
Aus: Sösemann 2002, Abb. 2.

Abb. 9: Ankündigung eines Vortrags von Schliemann über Mykenae.
Aus: Zintzen 1998, 136.

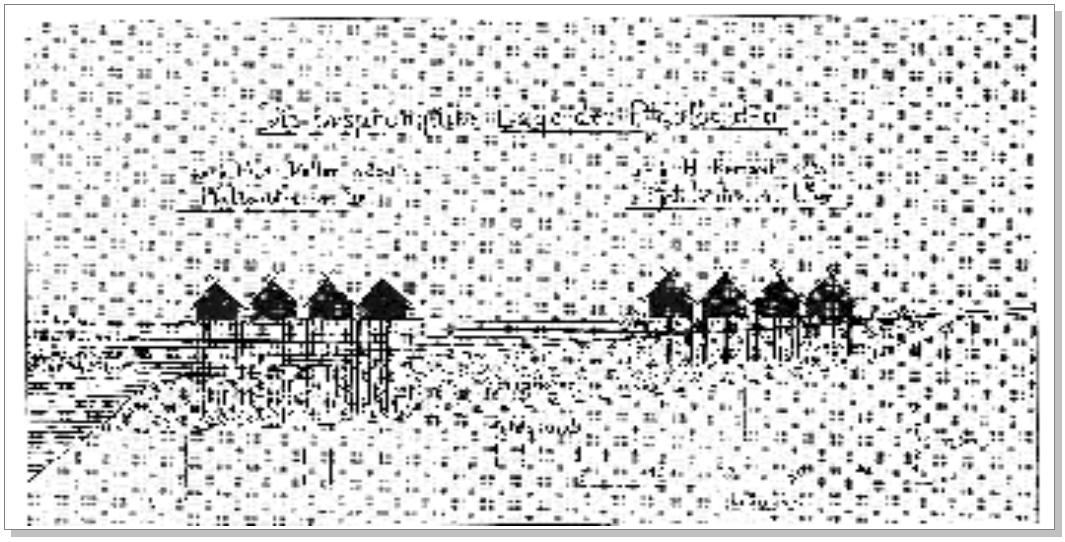


Abb. 10: „Neue“ Hausrekonstruktion durch Reinerth.
Aus: Schöbel 2001, 22.

Abb. 11: Für einen Umzug in Neuenburg Kostümierte (1882).
Aus: <http://www.diepfahlbauer.ch/inhalt/presse/bilder/bilder_inhalt.html> (29.09.2008)

Abb. 12: Deckblatt der Zeitung *Antiqua*.
Aus: Eder/Trümpy 1979, 9.

Abb. 13: Die Ausgrabungen des Tübinger Forschungsinstitutes im Spiegel populärwissenschaftlicher Schriften, 1922-1926. Aus: Schöbel 2002, 375.

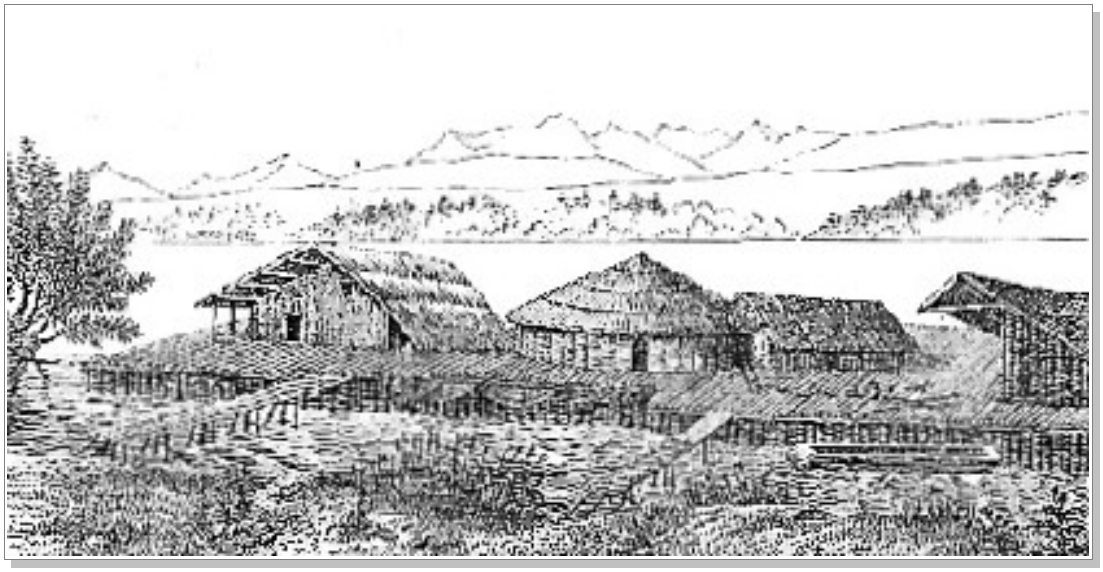


Abb. 14: Vermutlich erste Pfahlbaurekonstruktion Kellers 1854. Aus: Bandi 1979, 29 (Abb. 2).

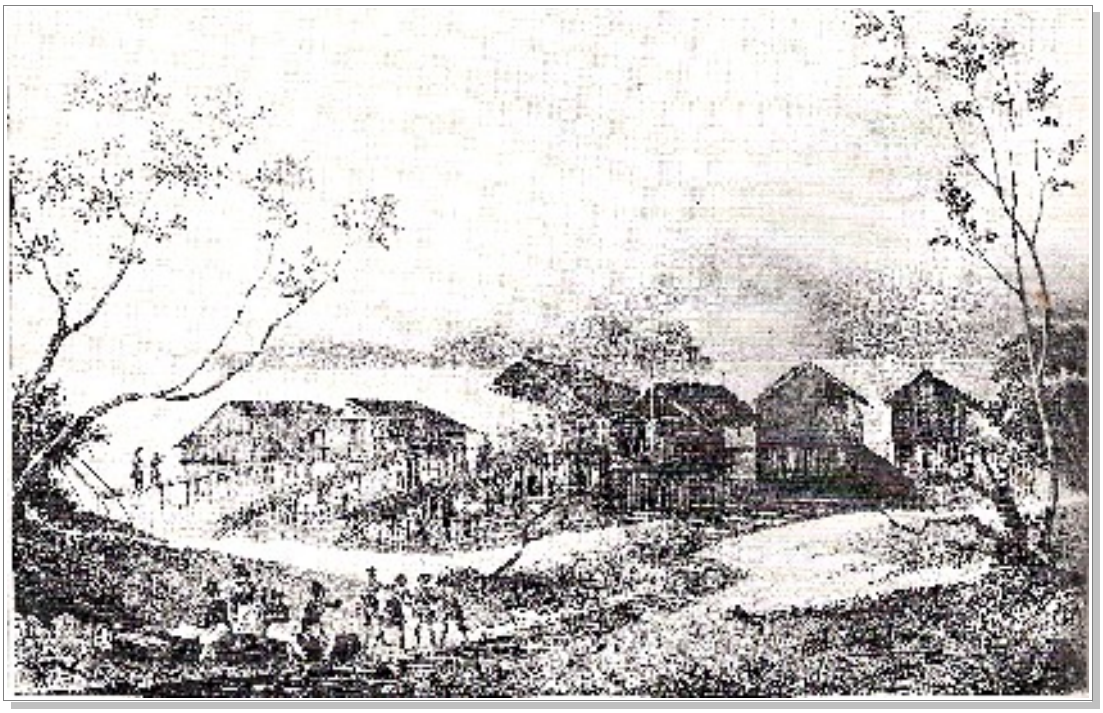


Abb. 15: Siedlung von Doreh-Bai gezeichnet von Sainson für d'Urville (1834).
Aus: Kaufmann 1979, 12 (Abb. 1).

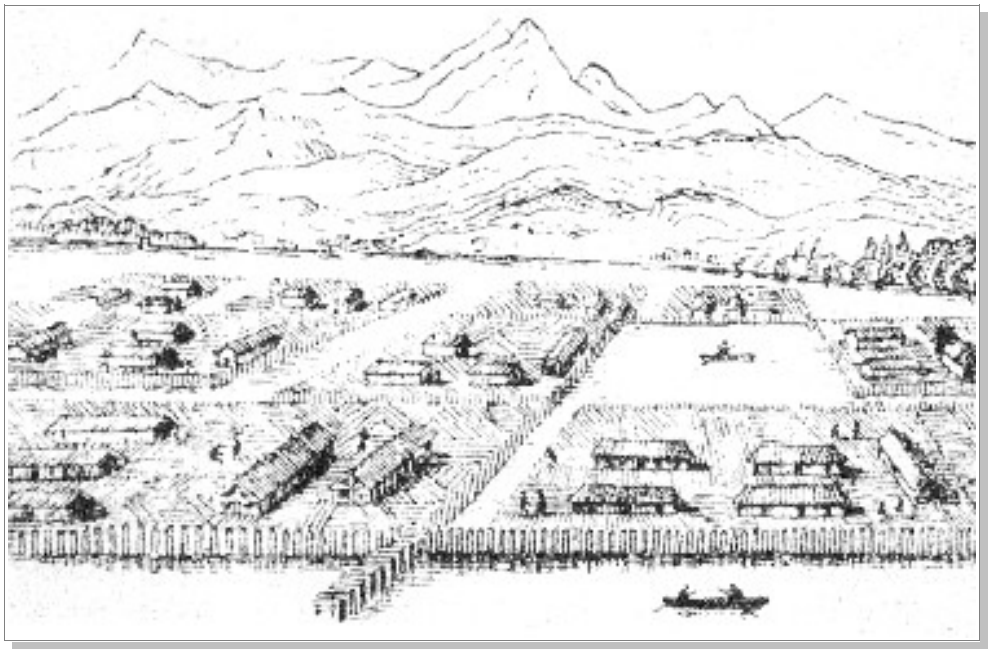


Abb. 16: Rekonstruktion der Pfahlbaudörfer auf dem Zürichsee von Keller 1878.
Aus: Ebersbach 2002, 68 (Abb. 2).

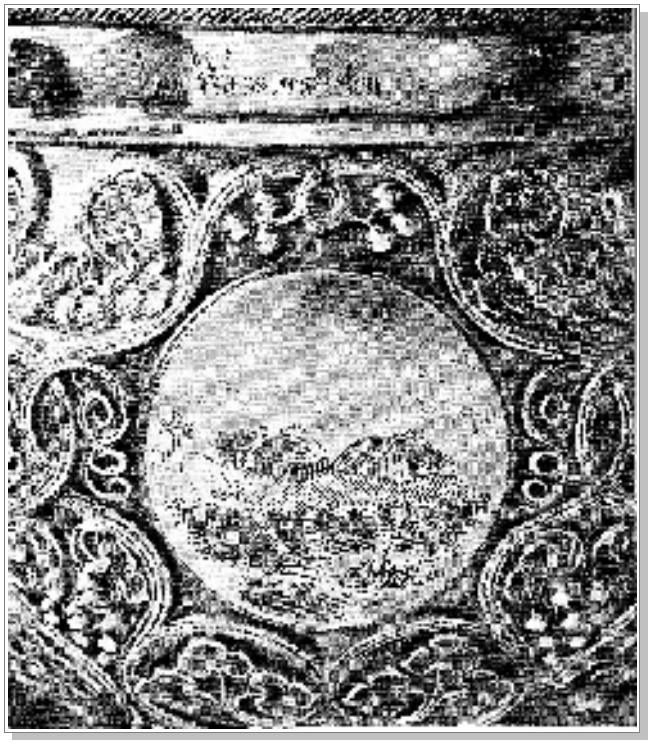


Abb. 17: Hier beispielsweise als Vignette auf einem Pokal.
Aus: Martin-Kilcher 1979, 3 (Abb. 1).

Abb. 18: Hier mit Messikomer selbst, das Modellhaus nach der Grabung aus Robenhausen rekonstruiert.
Aus: <http://www.stadtarchiv-schaffhausen.ch/Biografien/Personen-m.htm> (3.10.2008).

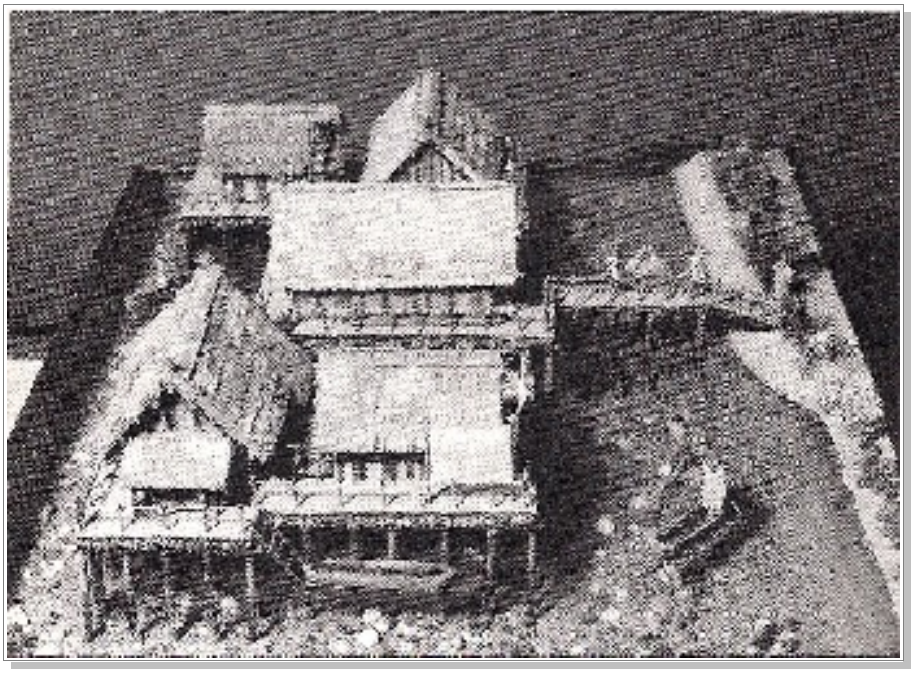


Abb. 19: Das Pfahlbaumodell Götzingers nach Angaben von Keller (ca. 1870).
Aus Bandi 1979, 28 (Abb. 1).

Abb. 20: Beispiel für die Vervielfältigung von Leporellos auf der Weltausstellung.
Aus: Müller-Scheeßel 1998/1999, 26 (Abb. 5).

Abb. 21: „Hier erfindet M. Garnier das Fußbad.“
Aus: Müller-Scheeßel 1998/1999, 28 (Abb. 9).

Abb. 22: Hier die Rekonstruktion im Maßstab 1:2.
Aus: Rutishauser 2006, 26 (Abb. 1).

Abb. 23: *Pfahlbaudorf der Bronzezeit.*
Eins der 1867 für die Weltausstellung gefertigten Bilder von Bachelin.
Aus: Müller-Scheeßel 1998/1999, 24 (Abb. 3).

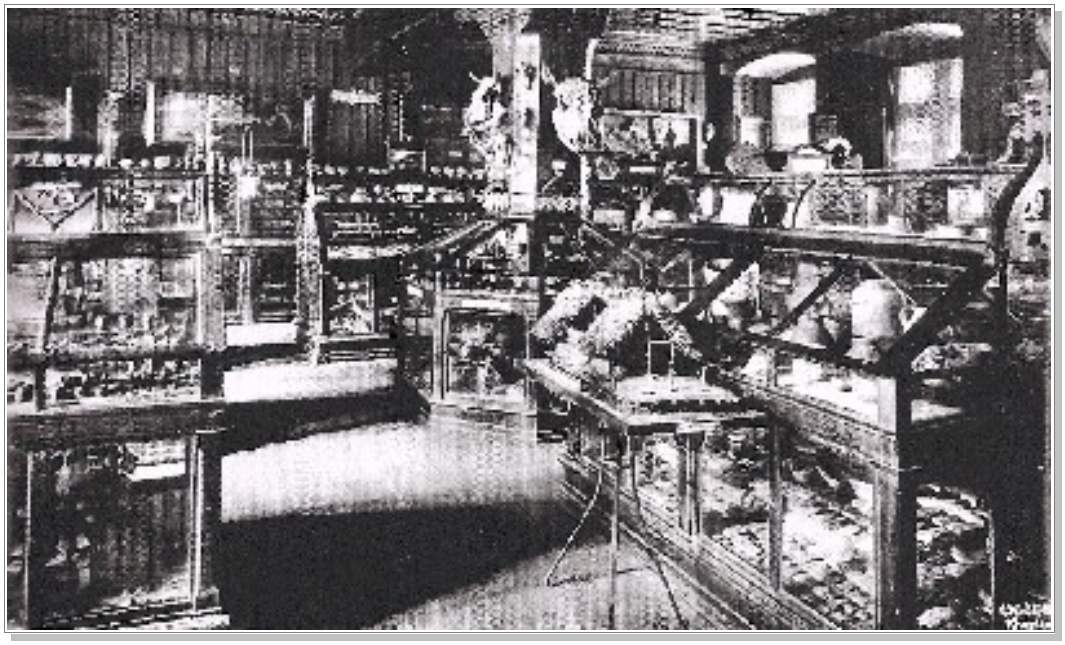


Abb. 24: Hier ein Bild des Leinersaals von 1925 mit genanntem Modell.
Aus: Sfedu 2006, Abb. 30.

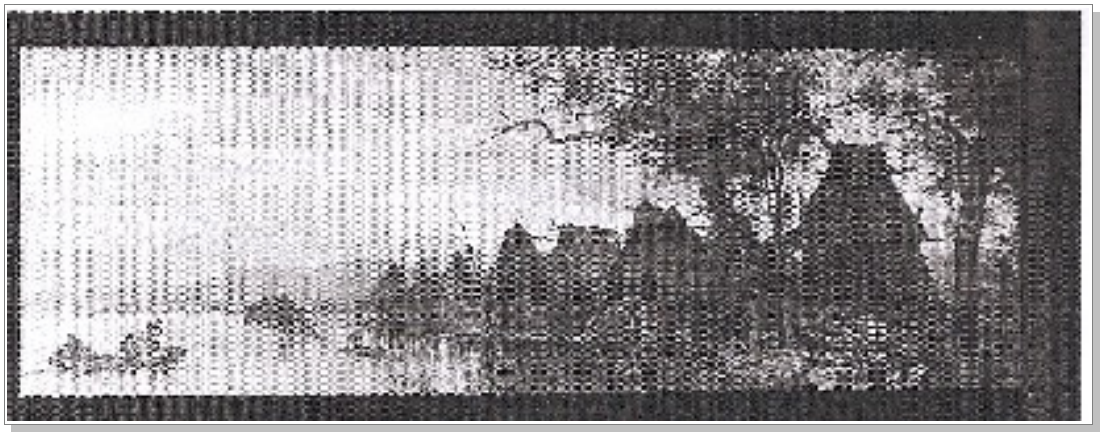


Abb. 25: Eines der im Leinersaal präsentierten Bilder von Anton Seder.
Aus: Sfedu 2006, Abb. 35.

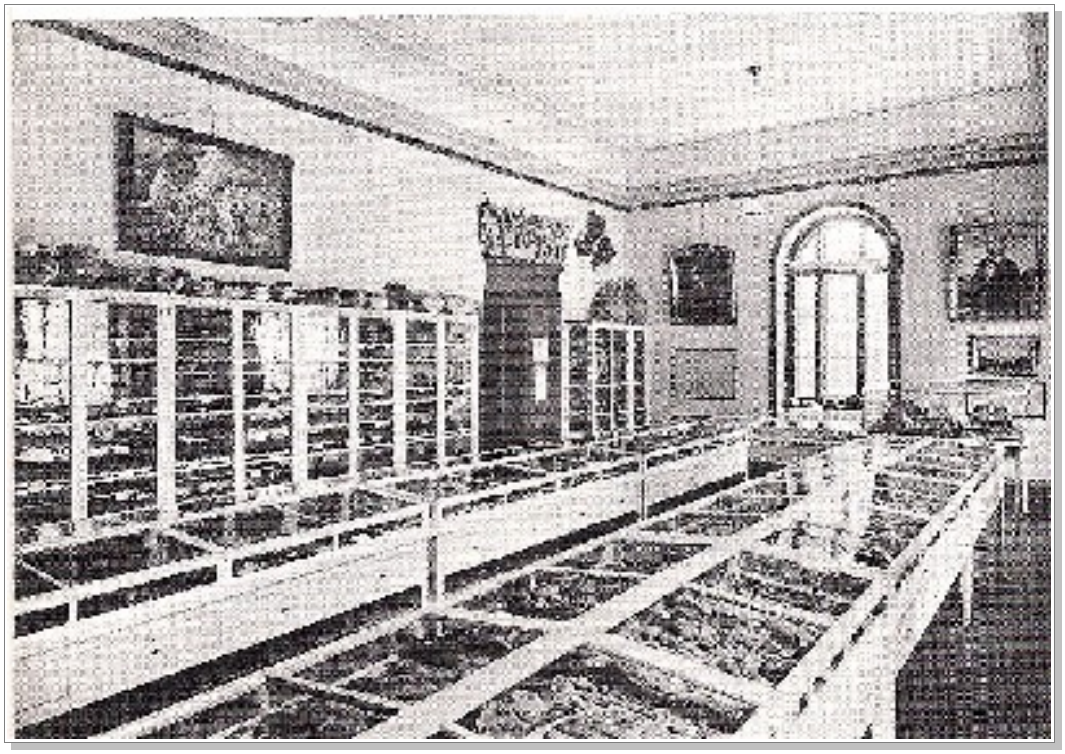


Abb. 26: Hier ein Blick in die Sammlung Schwab. Das Bild ganz links an der Wand: Vgl. dazu Abb. 27.
Aus: Kaenel 1979, 24 (Abb. 7).

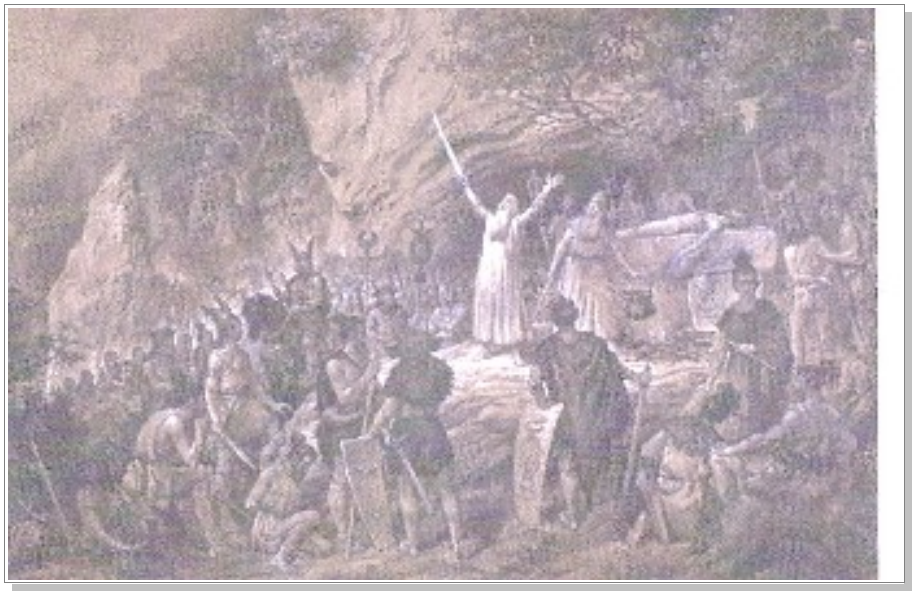


Abb. 27: *Götterdienst der Druiden* von Johann Rudolf Weiss.
Aus: Dunning 2002, 75 (Fig. 1).

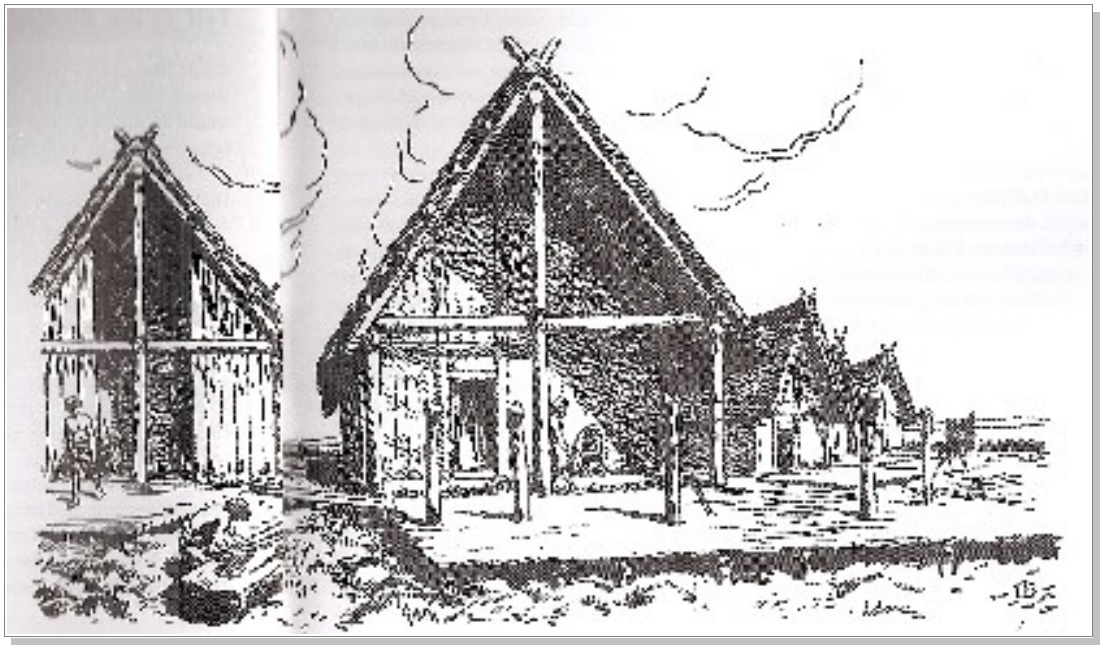


Abb. 28: Die Zeichnung, die möglicherweise von Schmidt stammt. In der rechten Ecke ist das Zeichen des UFI zu sehen.
Aus: Schöbel 2001, 4-5 (Abb. 3).

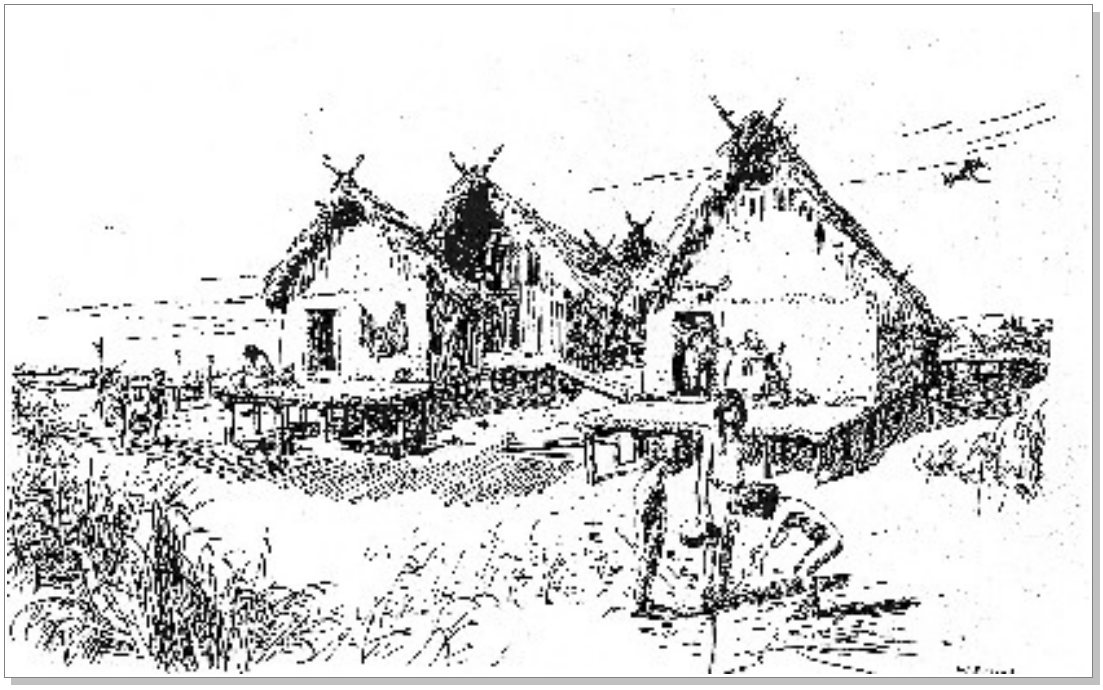


Abb. 29: Hier zum Vergleich eine weitere Abbildung vom Haus im Wilden Ried.
Aus: Staudacher 1925, 46 (Abb. 1).

Abb. 30: Links oben ist die Zeichnung, die gleichzeitig Emblem war.
Aus: Schöbel 2001, 10 (Abb. 8).

Abb. 31: Vgl. beispielsweise die Kette dieser Frau als Vorbild. Die Karte entstand zwischen
1908-1910.
Aus: Kümin 2002, 30 (Bild 1).

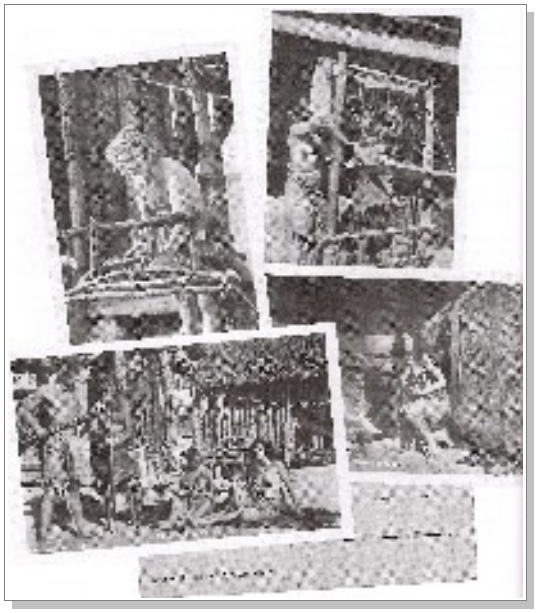


Abb. 32: Hier eine Zusammenstellung der vom Verein produzierten Postkarten mit Filmstills aus Natur und Liebe. Die Frau ganz rechts auf der Postkarte unten trägt die gleiche Kette wie in Abbildung oben.
Aus: Schöbel 2001,18.

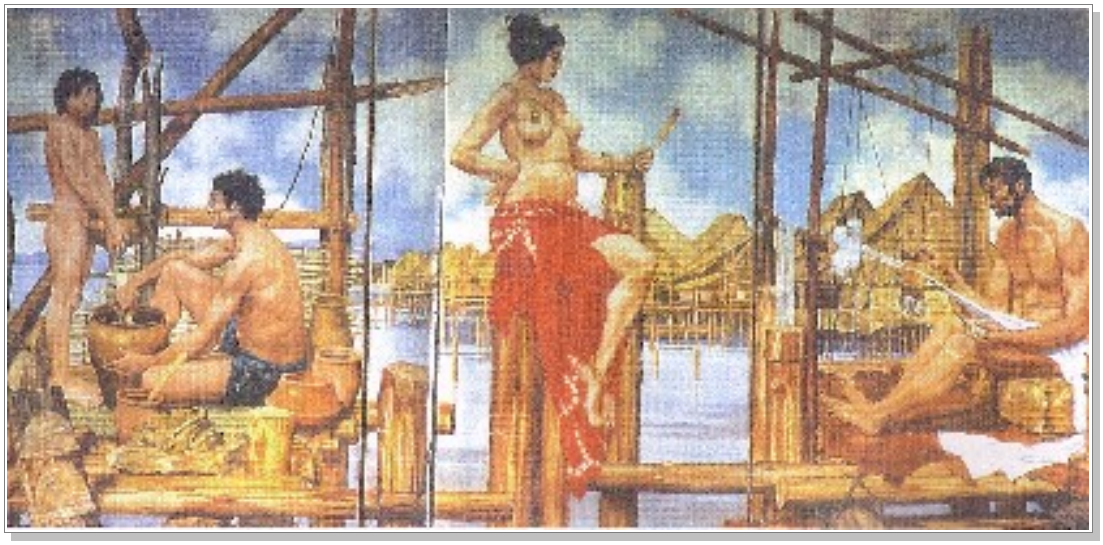


Abb. 33: Alexandre Girods verkehrte Pfahlbauwelt von 1925.
Aus: Röder 2002, 48 (Abb. 1).

Abb. 34: Ernst von Bandel bei der Arbeit am Denkmal.
Aus: <http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/input...to:%20M%FCnster, %20Landesbildstelle%20Westfalen/H.%20Beckhaus%20|> (23.07.2008).

Abb. 35: Hermann und Tusnelda beim Festumzug.
Aus: http://www2.llb-detmold.de/html/BADT-43-12.html (29.09.2008).

Abb. 36: Kunst und Kitsch um das Denkmal.
Aus: <http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/input...to:%20M%FCnster, %20Landesbildstelle%20Westfalen/H.%20Beckhaus%20|> (23.09.2009).

Personenkonstellation des Films *Die Hermannschlacht*		
Cheruskerfürst *Segimer* (anti-römisch)	Cheruskerfürst *Segestes* (pro-römisch)	Markomannenfürst *Marobod* (pro-römisch)
Armin/Hermann, sein Sohn	*Tusnelda,* seine Tochter	*Oswald,* sein Freigelassener
Gunthild, seine Ziehtochter	*Segimund,* sein Sohn	
seine Ehefrau (namenlos)		*Ingrid* (liebt Oswald)
	Hadewig, Tusneldas Freundin	
	Varus, römischer Statthalter Germaniens	
	Ventidius, römischer Gesandter in Germanien	

Abb. 37: Übersicht über Personenkonstellationen nach Kolbe.
Aus: Kolbe 2007, 255.

Abb. 38: Caspar David Friedrich *Spaziergang in der Abenddämmerung* (um 1830).
Aus: Gramsch 2006, 5 (Abb. 1).

Abb. 39: Gemälde von Hermann Prell *Hermann der Cherusker übergibt den erbeuteten römischen Silberschatz der Priesterschaft am Galgenberge*.
Aus: <http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/inpu…%20Hildesheim,%20Stadtarchiv%20|%20Bestand%20951,%20Nr.%203415b> (23.09.2008).

Abb. 40: Buchillustration von 1714 mit dem Titel *Germanische Sitten*. Der Mann links im Bild ist ausgestattet mit allen Zeichen eines Druiden. Er hat gerade ein Kind getötet.
Aus: Kaufmann 1994, 61 (Abb. 20).

Abb. 41: Hier ein Foto der 1900-Jahr Feier in Detmold.
Aus: <http://llb12.llb-detmold.de:8080/html/BADT-40-40.html> (24.09.2008).

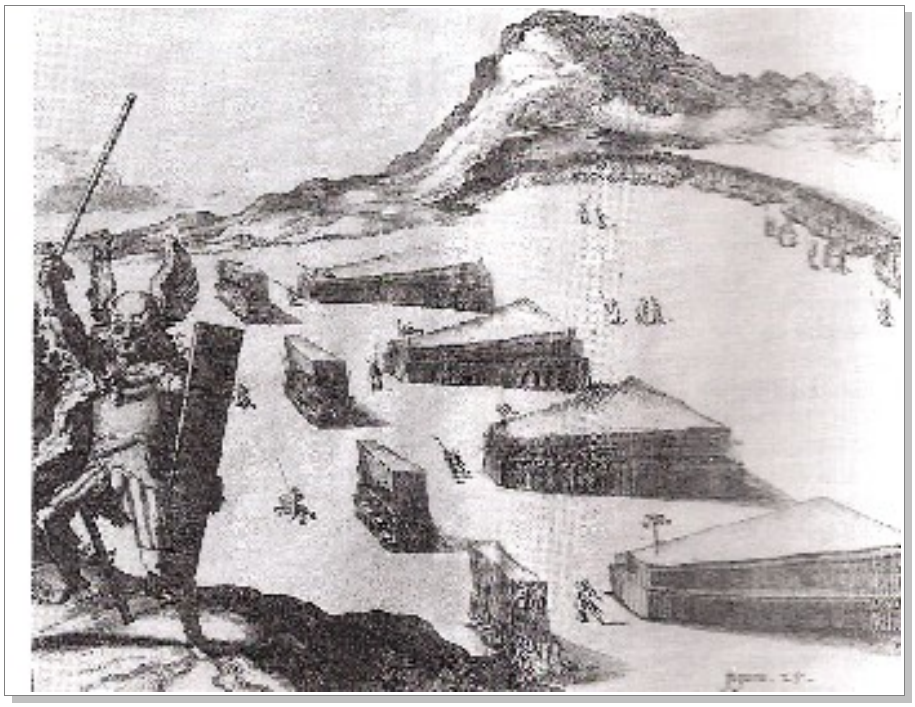


Abb. 42: Simon de Vries *Germanischer Anführer*.
Aus: Kaufmann 1994, 58 (Abb. 17).

Abb. 43: Johann Jacob von Sandrart *Arminius und Tusnelda* (1689). Aus: Kaufmann 1994, 57 (Abb. 16).

Abb. 44: Hier eine jüngere Inszenierung von Kleists Drama durch Klaus Peymann 1982. Aus: Seeba 1994, 73.

Abb. 45: Das auch unter dem Titel *Gräber gefallener Freiheitskrieger* geführte Bild von Caspar David Friedrich 1812 fertig gestellte Bild, das heute in der Hamburger Kunsthalle zu sehen ist.
Aus: Flacke 1998, 103 (D1).

Abb. 46: Hier ein Bild des sogenannten Krefelder Zyklus von Peter Janssen von 1859.
Aus: <http://www.peterjanssen.de/mythos/index.html> (29.09.2008).

Abb. 47: *Die Schlacht im Teutoburger Walde 9 n. Chr.* von H. Knackfuss als Schulwandbild gestaltet (1890).Aus: <http://www.kalkriese-varusschlacht.de/varusschlacht-varusschlacht/mythos-hermann/-19-jahrhundert/mythos-arminius---hermann.html> (29.09.2008).

Abb. 48: Friedrich Gunkel *Hermannsschlacht* (1864). Aus: <http://www.dhm.de/ausstellungen/mythen/d7.html> (29.09.2008).

Abb. 49: Friedrich Tüshaus *Schlacht zwischen Germnanen und Römern am Rhein* (1876).
Aus: Losemann 1994, 67 (Abb. 25).

Abb. 50:

Hermannsdenkmal.
Aus: Kaufmann 1994, 47 (Abb. 3).

Abb. 51: Czechka Illustrationen für *Die Nibelungen*.
Aus: <http://www.bilder-geschichte.de/film.htm> (29.09.2008).

Abb. 25: Arnold Böcklin: Das Schweigen im Walde, 1885, nach einem Druck aus der Mappe des Kunstwartes

Abb. 26: Siegfried aus dem Nibelungenfilm von Fritz Lang, 1923/1924

Abb. 52: Hier beide im Vergleich.
Aus: Hoffmann 1994, 103 (Abb. 25 + 26)

Abb. 53: Kriemhild und Siegfried im Gespräch.
Aus: Heinzlmeier 1990, 27.

Abb. 54: Entwurfszeichnung für Kostümierung von Erich Kettelhut.
Aus: <http://www.filmportal.de/df/d6/Artikel,,,,,,,,
EAD0A0F331FCF4F4E03053D50B376A94,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html>
(29.09.2008).

Abb. 55: Links der überdimensionierte Helm Hagens.
Aus: Maibohm 1981, 68.

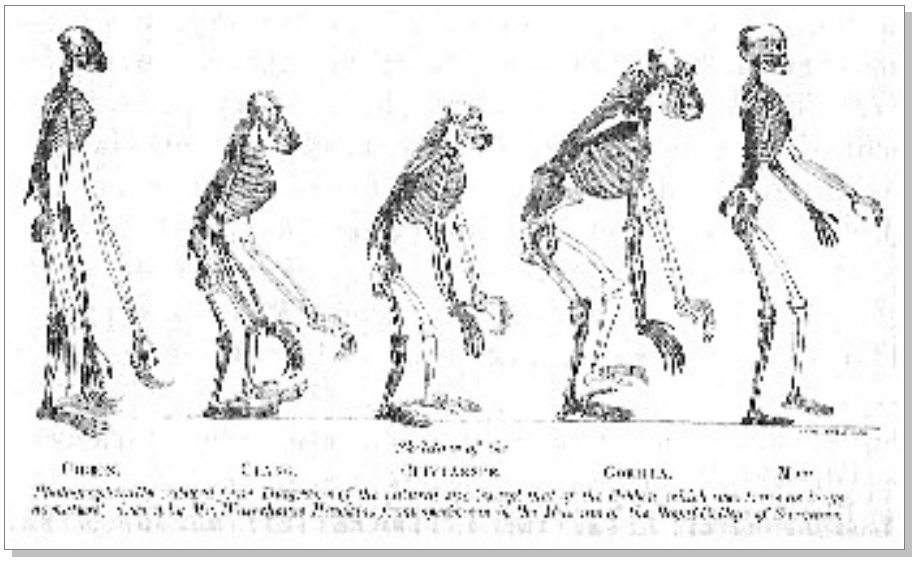


Abb. 56: Frontispiz zu Huxleys *Stellung des Menschen in der Natur* von 1863.
Aus: Voss 2007, 191 (Abb. 46).

Abb. 57: Karikatur Darwins von 1871.
Aus: Voss 2007, 11 (Abb.1).

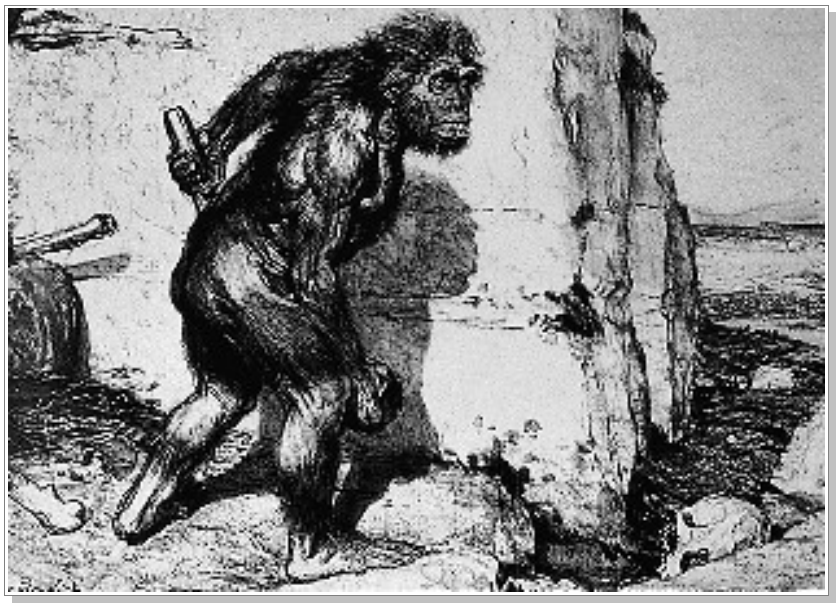


Abb. 58: Darstellung des Neandertalers durch F. Kupka in der *Illustrated London News* nach Angaben von Marcellin Boule im Jahr 1909.
Aus: Auffermann/Weniger 2006, 185 (Abb. 5).

Abb. 59: Darstellung des Neandertalers von La Chapelle-aux-Saints durch Anédée Forestier in der *Illustrated London News* von 1911 nach Angaben von Arthur Keith.
Aus: Auffermann/Weniger 2006, 186 (Abb. 6).

Abb. 60: *Appearance of Man*: Illustration aus Figuier's *Earth before the Deluge* (1867).
Aus: Rudwick 1992, 209.

Abb. 61: Teil des Programmheftes, das zugleich auch als Poster diente
Aus: Akten des Bundesarchivs Sig. 1421.

Abb. 62: Der Dinosaurier rechts neben der Höhle öffnet und schließt seinen Mund.
Aus: http://www.dinosaur.org/celdinos/cdbruteforce.htm (01.10.2008).

Abb. 63: *Petrus als Papst* von Peter Paul Rubens.
Aus: <http://www.heiligenlexikon.de/Glossar/Papst.htm> (29.09.2008).

Abb. 64: Bärtiger Keule tragender Mann als Illustration in *Omnium fere Gentium* von 1572 von J. Sluperius.
Aus: Zapperi 2004, 25.

Abb. 65: Abbildung von Simon de Vries in Klüver.
Aus: Kaufmann 1994, 54 (Abb. 10).

Abb. 66: Wahrscheinlich älteste Darstellung eines Neandertalers in der Zeitschrift *Harper's Weekly* von 1873.
Aus: Auffermann/Weniger 2006, 184 (Abb. 3).

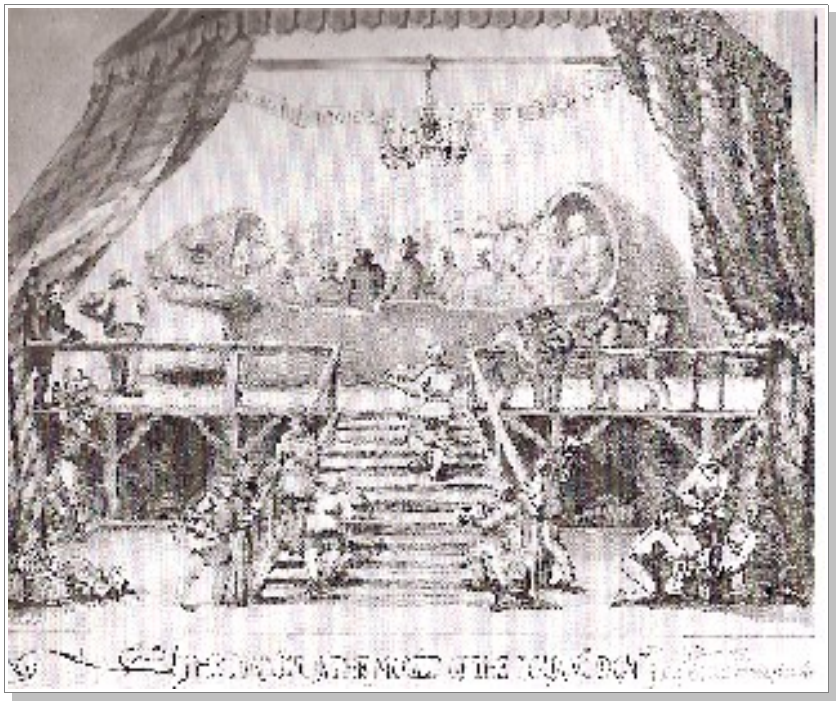


Abb. 67: Dinnerparty im Bauch der ersten Dinosaurierrekonstruktion am Silvesterabend 1853. Richard Owen war bei dieser Party wohl auch anwesend.
Aus: Mitchell 1998, 96.

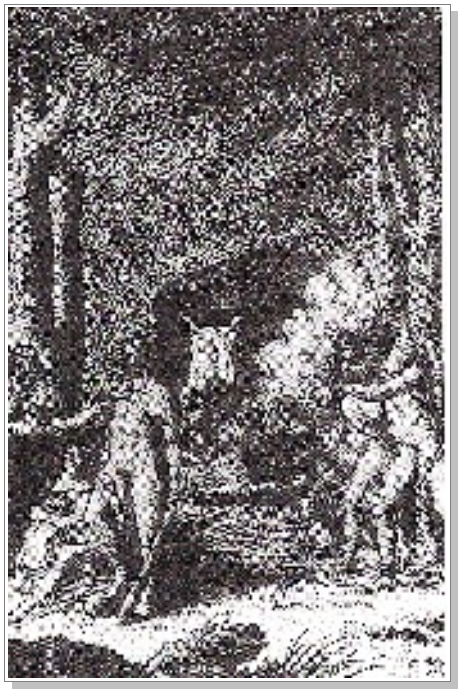
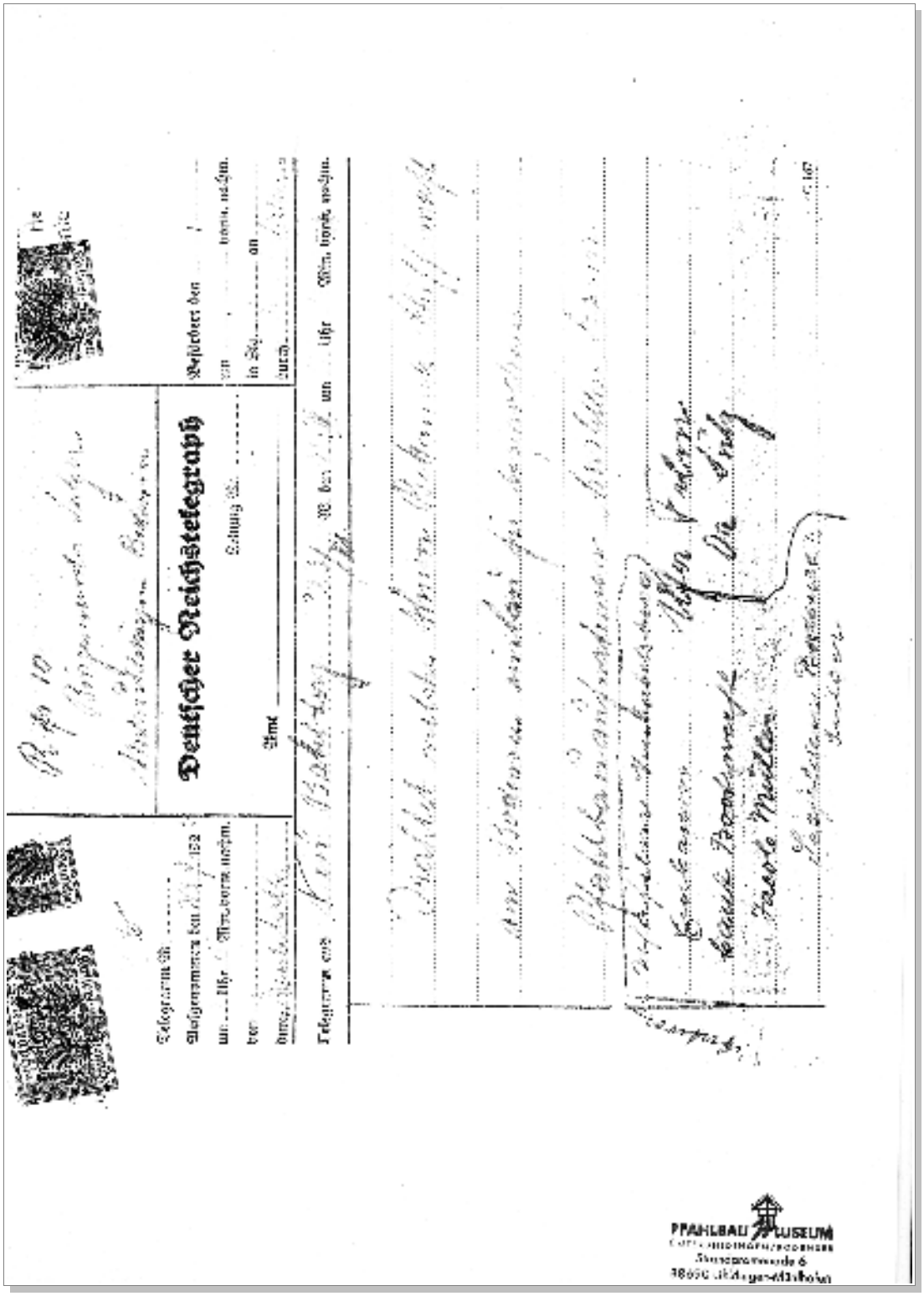
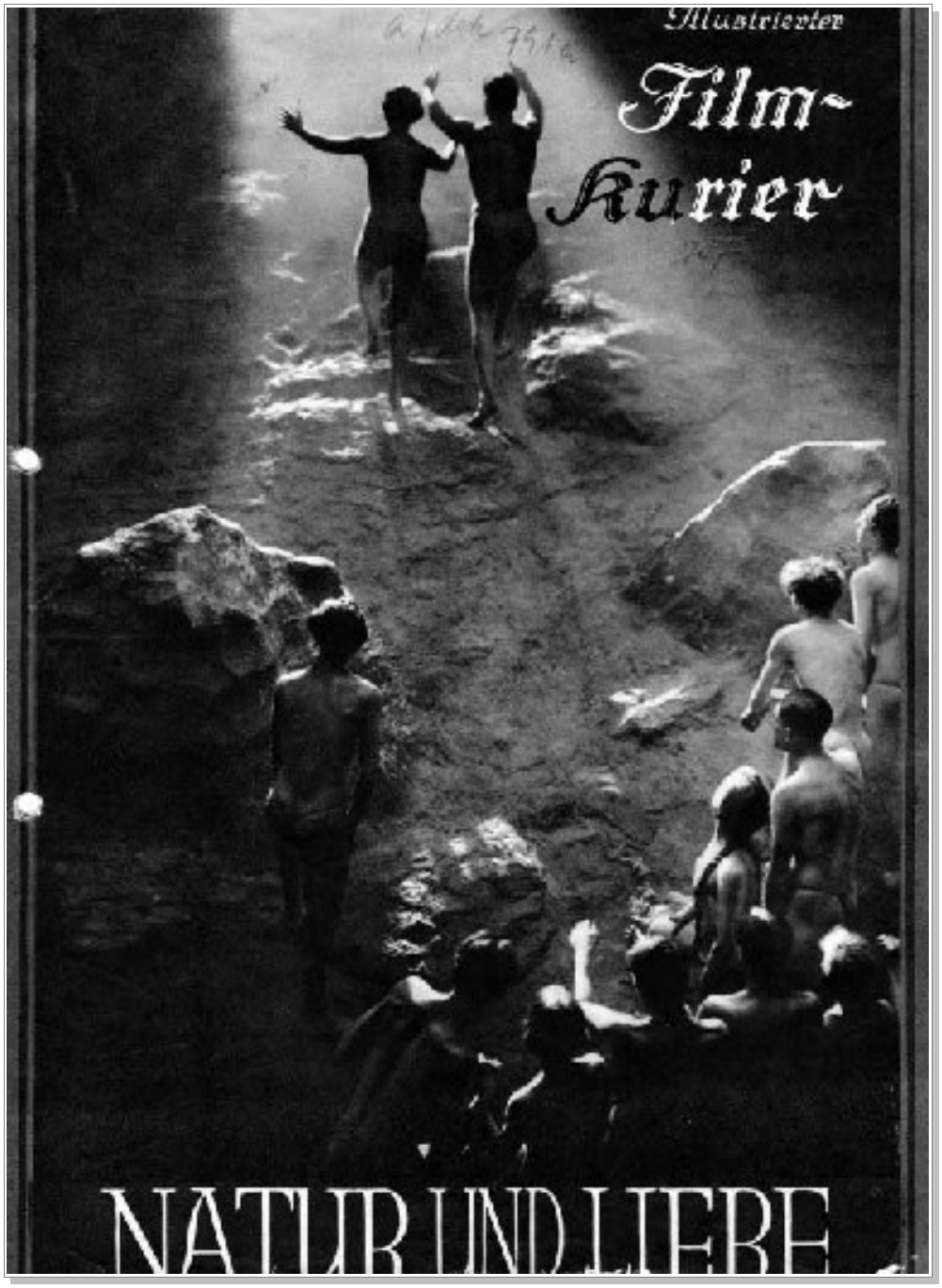


Abb. 68: Jacob Samuel Walwert nach Abraham Wolfgang Küffner *Der Teutsche in den frühesten Zeiten* (1794).
Aus: Kaufmann 1994, 57 (Abb. 15).

Beispiele
der Archivmaterialien

10.3. Beispiele der Archivmaterialien




Illustrierter
Film-
Kurier
NATUR UND LIEBE

Natur und Liebe

Vom Urtier zum Menschen

(Schöpferin Natur)

Hergestellt von der Kulturabteilung der Ufa unter der Leitung von Ernst Krieger

Manuskript: Dr. med. **Nikolas Kaufmann**

Regie: **Dr. Ulrich K. T. Schulz**

unter Mitwirkung von **Wolfram Junghans** und **Willi Achsel**

Fotografie: **Carl Hoffmann, Paul Krien, Waldemar Siewerssen, F. A. Wagner**

Mikro Bilder: **Ada Hollmann**

Bauten: **C. Böhm**

Trick-Zeichnungen: **Hanns Bürchel**

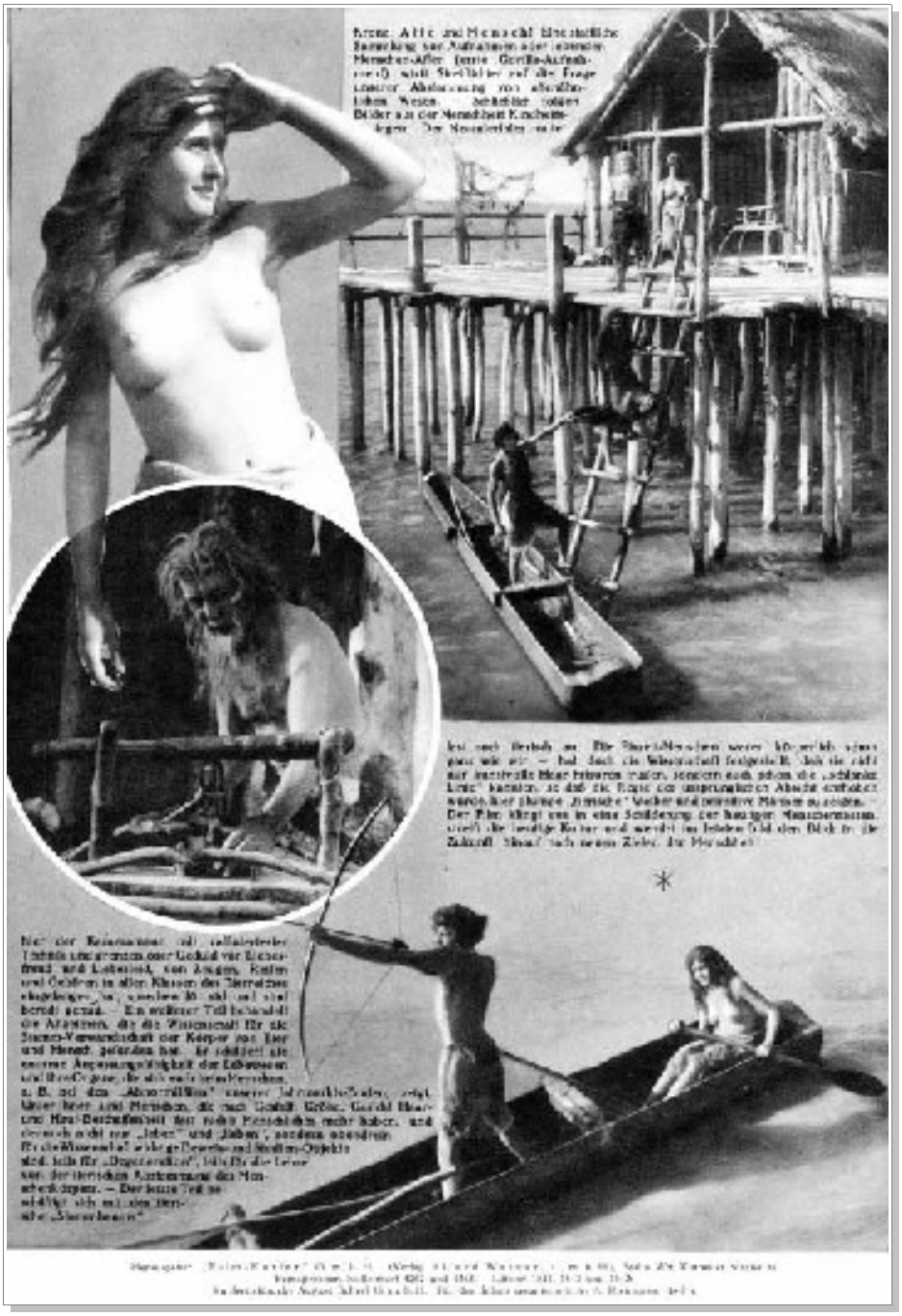
Aufnahmeleitung: **Arthur Ohme**

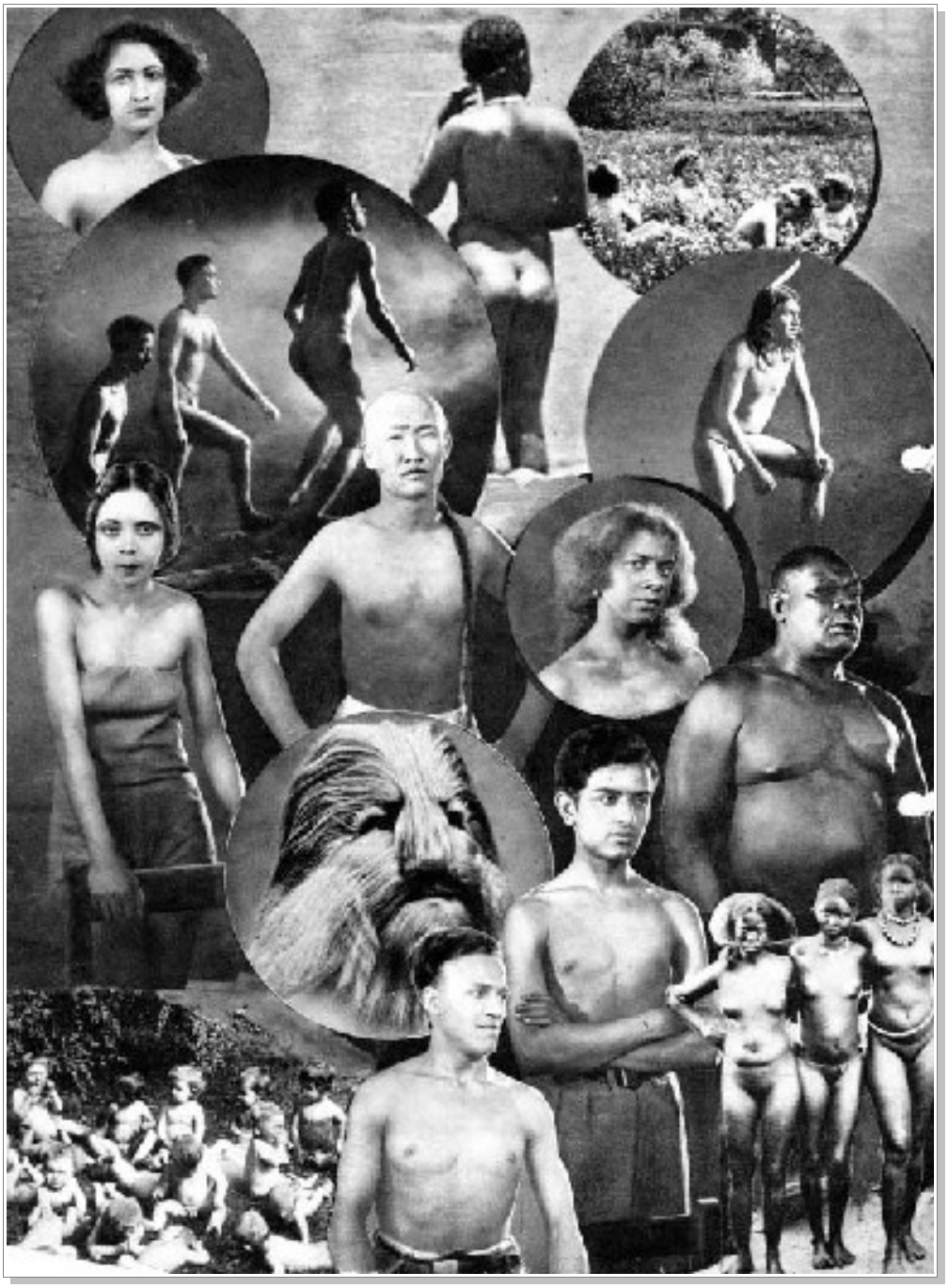
FACHWISSENSCHAFTLICHE BERATUNG: Allgemeine Zoologie u. Biologie: Prof. Dr. R. Hesse, Universität Berlin, Prof. Dr. W. Berndt, Universität Berlin. Anthropologie und Erkenntnistheorie: Prof. Dr. H. Muckermann, Kaiser-Wilhelm-Institut für Anthropologie, Dahlem. Neandertal- und Aurignac-Periode: Dr. W. Unverzagt, Direktor der prähistorischen Abteilung des staatlichen Museums für Völkerkunde, Berlin. Pfahlbauten: Urgeschichtliches Forschungsinstitut der Universität Tübingen (Vorstand: Prof. Dr. R. R. Schmidt).

Darsteller der prähistorischen Szenen:

Lisa Benedikt, Siegfried Dietrich, Werner Kahle, Käthe Schlüter, Frl. Paech, Herr Radotzky

Dr. med. dent. Herbert Kayserling rekonstruierte das Neandertaler Gebiß am lebenden Menschen. Der Verein für Pfahlbau- und Heimatkunde zu Unteruhldingen stellte echte Ausgrabungen und Rekonstruktionen (Pfahlbau-Hütten, Geräte, Waffen, Schmuck, Skelette) zur Verfügung. Die Kopiernstalt der Ufa zu Neu-Babelsberg (Leitung I. Pfützner) stellte den Filmband für die Erstaufführung her.





Technische Filmkritiken

Natur und Liebe.

Fabrikat: Ufa-Kultur. — Photographie: K. Hoffmann, P. Krien, W. Siewerssen, F. A. Wagner; Mikroaufnahmen: A. Hoffmann.

In dem Film „Natur und Liebe" wird der Versuch unternommen, die wichtigsten Abschnitte unserer biologischen Kenntnisse zu schildern. Da es sich um ein nach Ansicht gewisser Kreise, immerhin heikles Thema handelt, war große Vorsicht bei der Bearbeitung dieses Films erforderlich. Schon gleich im Anfang trifft dieses durch die beiden Untertitel in Erscheinung, die scheinbar für unbedingt erforderlich erachtet wurden („Vom Urtier zum Menschen" und „Schöpferin Natur"). Außerdem versuchte man durch möglichst viele wissenschaftliche Kapazitäten etwaige Einwände (und Zensurschwierigkeiten!) zu entkräften. Außerdem mußte noch versucht werden, auch der Kirche gegenüber jede Spitze zu nehmen. Genug Schwierigkeiten, um sie in dem fertigen Film noch deutlich zu spüren.

Am skizzieren machen sie sich in der Unzahl langer Titel bemerkbar. „Was man im Bild nicht zeigen kann, das steht mit sich als Titel um." Dieses war schon vor Jahr der Wahlspruch der Ufa-Kulturabteilung. Erst in der letzten Zeit ging man etwas von diesem Motto ab, wenigstens zeigten einige der neueren Filme eine immerhin schon erträgliche Beschriftung. Bei dem vorliegenden Film waren offensichtlich die oben angeführten Schwierigkeiten daran schuld, daß der Film stellenweise mehr Titel als Bilder enthält. Viele der Titel hätten ohne weiteres kürzer gehalten werden können, andere würen zweckmäßiger durch Bilder zu ersetzen. Beispielsweise hätten in dem ganzen Teil über den Einzelmenschen die Titel fortfallen können, wenn ... wenn hier die Photographie in bezug auf Erfassung des Bildinhalts nicht so auf dem Standpunkt von 1925 herumstehen würde. Diese Bilder sollen doch schließlich nichts anderes zeigen, als daß das Gefühlsleben des Steinzeitmenschen schon in allen wesentlichen Punkten dem Gefühlsleben des heutigen Menschen kommt. Außerdem sollte gezeigt werden, daß die Technik bereits in der Entwicklung begriffen war. Ein derartiger einfacher Inhalt läßt sich doch heute tatsächlich in Bildern erläutern. Beispielsweise hätte dieser Teil wie folgend aufgebaut sein können: Als Ueberleitung von den kämpfenden Hirschen einige Bilder von kämpfenden Elchen oder Biffels zu Ueberführung in das Stimmungsbild des Einzelmenschen. Dann die Einzelfamilie im Wald. Hier mehr überzeugende Großaufnahmen der um das Kind besorgten Mutter, Großaufnahmen des beide betrachtenden Vaters. Dann den Kampf mit dem Bären, Hilfeholen aus der Höhle, dann Erlegen des Bären, Pflege des Verwundeten. Bei diesen Bildern muß das Mimenspiel, richtiger Bildausschnitt und bewegte Kamera vollständig ausreichen, um die entstehenden Gefühle der Familienangehörigen, der über das rein Geschlechtliche hinausgehenden Liebe zu verkörperlichen, ohne daß Titel zur Hilfe genommen werden dürfen. Allerdings darf man dann nicht nur einige Gesamtbilder bringen, die wie etwas bessere Wachsfigurenkabinette wirken. Kameramann und Spielleitung haben bei diesen Bildern mit der gleichen Liebloseigkeit gearbeitet. Bei dem Kampf mit dem Bären hört man das eine Mal direkt den Spielleiter dem einen Statisten zurufen: „ein bißchen weiter links, noch mehr, jetzt zuschlagen." Bei der Pflege des Verwundeten genügt ein Titel, daß auch die Nächstenliebe erwache. Bei dem darauf folgenden Bilde bemerkt man aber nur einige Statisten, die keinerlei Hoffnung mehr haben, bei irgend einer kleinen Spielszene aufzufallen. Wie alle diese Spielszenen, kann man auch die Schlußbilder des Films als mißlungen ansehen. Wenn sich an das noch gut wirkende Prägezeichen drei oder vier Meter einer Allegorie angeschlossen hätten, könnte man sich damit trösten, daß die Groschenmeker eben versöhnt sind. Wenn man aber 40 Meter von diesen Bildern bringt (oder waren es doch nur 20?), dann ist es bestimmt zu viel des Guten. Hierdurch haben der Zuschauer nur Zeit, darüber nachzudenken, ob hier eine Weiterentwicklung der von Junta Klein gezeigten Modenschau 1927 gezeigt werden sollte.

Ganz hervorragend dagegen sind die Tieraufnahmen und die Mikroaufnahmen. Man muß selber einmal versucht haben, derartige Bilder mit der Kamera einzufangen, um die hier gezeigten Leistungen der Kameramänner wirklich beurteilen zu können. Der Film enthält hier fast ohne jede Ausnahme nur ganz erstklassige Bilder. Es ist zu bedauern, daß Mängel wie die oben gerügten, bereits bei der einmaligen Betrachtung eines Bildstreifens so deutlich erkennbar werden, daß auf dieselben ausführlich hingewiesen werden kann, daß man aber die Feinheiten, welche die ganz hervorragende Güte der hier gezeigten Tier- und Mikrobilder ausmachen, auch bei mehrmaliger Betrachtung des Films nur ahnen kann, so daß man nicht mit der gleichen Ausführlichkeit auf dieselben eingehen kann. Bei den Kleintieraufnahmen, wie den Bildern der Spinnen und einigen Agitationsaufnahmen, wurden durch Dunkelfeldbeleuchtung sehr gute Wirkungen erzielt. Für den Nichtmikroskopiker sei eingefügt, daß das Wesen der Dunkelfeldbeleuchtung darin besteht, daß seitliches, gerichtetes Licht verwendet wird, das den aufnehmenden Gegenstand voll beleuchtet, während der Hintergrund vollständig dunkel bleibt.

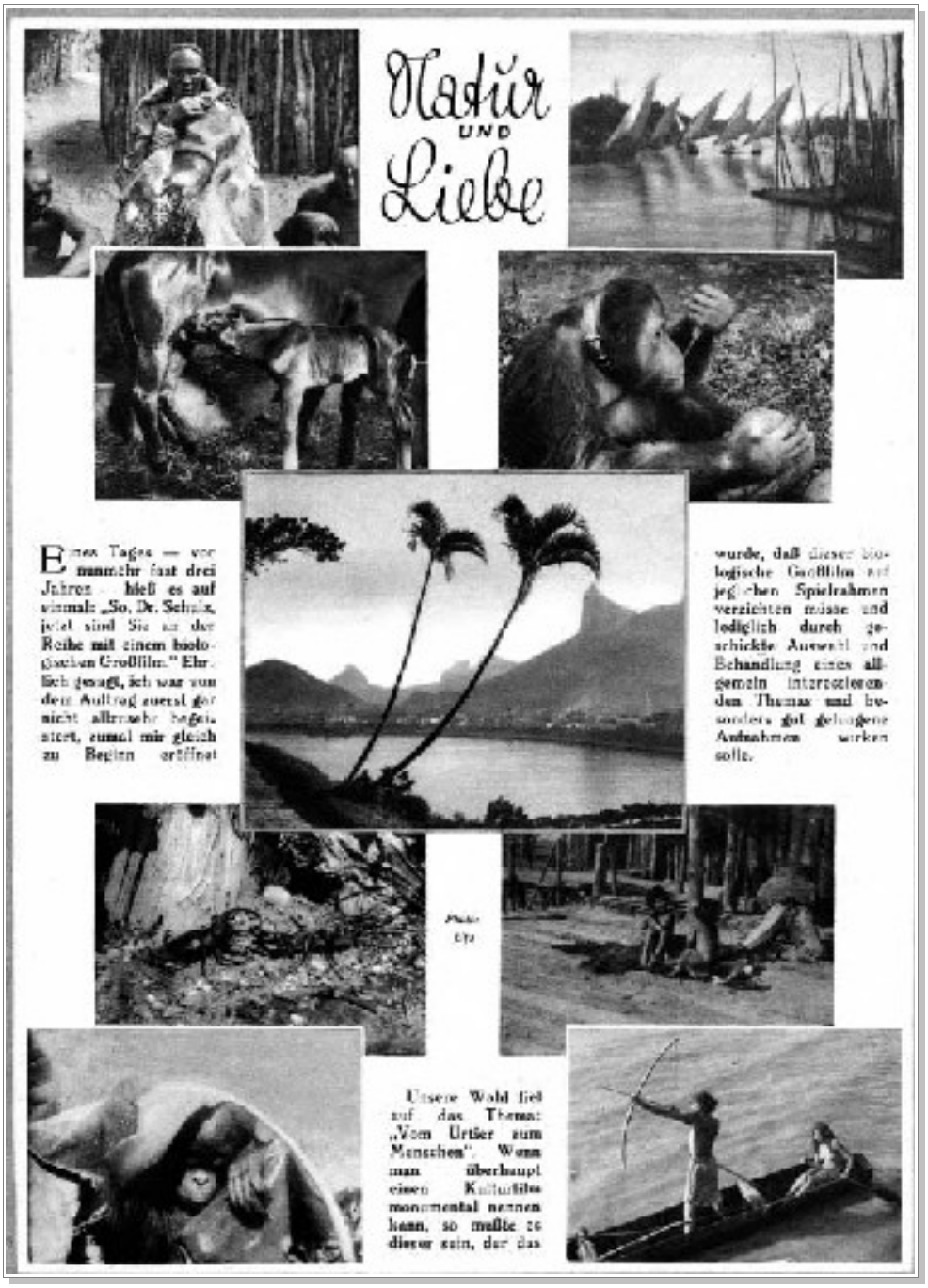
Die Güte der Mikroaufnahmen erweckt den Wunsch, daß Ada Hoffmann einmal etwas über seine Technik plaudern möchte. Es dürfte dieses ohne jede Gefahr geschehen können, denn selbst wenn einige Einzelheiten dieser Technik ausgeplaudert werden, würde es einem Dritten doch wohl schwer fallen, die Güte dieser Bilder zu erreichen.

Die technischen Bilder fallen gegen die Tier- und Mikrobilder wiederum ab. Einige Male wurde der Versuch unternommen, durch überraschende Einstellungen besondere Wirkungen zu erzielen, ohne daß dieses besonders gut gelungen wäre. R. T.

Ufa-Film Ges. m. b. H., UII., Neubaugasse 1

—	Ufa-Film (deutsch)	— **Natur und Liebe** (Vom Urtier zum Menschen. Schöpferin Natur)	Natur	ca. 2170 m 5 Teile	2a.6.	derzeit ohne Jugendverbot

Lehrfilm von *Dr. med. Nikolas Kaufmann*, Regie: *Dr. Ulrich K. T. Schulz.* — Eine populär-wissenschaftliche Darstellung der Entstehung der ersten Lebewesen aus dem Urschleim, deren fortschreitende Entwicklung bis zu den Säugetieren und schließlich den Menschen. Geschlechtsreife, Zeugungs- und Geburtsvorgänge werden von der Spaltung der Einzellen-Tiere bis zu den analogen Vorgängen bei Vögeln und Säugetieren gezeigt, schließlich auf Grund der biogenetischen Theorie ähnliche Entwicklungsstadien der Urtiere am menschlichen Embryo nachgewiesen. Hierher gehören auch die Erscheinungen des Atavismus, Abnormitäten, als gemeinhin als Mißgeburten bezeichneten Individuen. — Es ist eine hoch einzuschätzende *Arbeit*, die Ergebnisse exakter Forschung in populärer Form zu bringen, das Trocken-Belehrende richtig zu bestreiten und mit unterschiebenden Randbemerkungen zu versehen. Auch die *technische* Seite des Werkes hält sich auf beachtenswerter Höhe, die *Bearbeitung* ist gemeinverständlich unter strenger Respektierung der Grenzen, die Dezenz und religiöses Empfinden gezogen haben. (Ein Kulturfilm.)



Natur und Liebe

Eines Tages — vor nunmehr fast drei Jahren — hieß es auf einmal: „So, Dr. Schulz, jetzt sind Sie an der Reihe mit einem biologischen Großfilm." Ehrlich gesagt, ich war von dem Auftrag zuerst gar nicht allzusehr begeistert, zumal mir gleich zu Beginn eröffnet wurde, daß dieser biologische Großfilm auf jegliches Spielrahmen verzichten müsse und lediglich durch geschickte Auswahl und Behandlung eines allgemein interessierenden Themas und besonders gut gelungene Aufnahmen wirken solle.

Unsere Wahl fiel auf das Thema: „Vom Urtier zum Menschen". Wenn man überhaupt einen Kulturfilm monumental nennen kann, so mußte es dieser sein, der das

größte Werk der Naturbehandelt den Menschen selbst.

Es war zu zeigen, wie nach entsprechender Abkühlung unseres Planeten Erde aus den allereinfachsten Lebewesen allmählich

der Mensch im Verlauf vieler Jahrmillionen entstanden ist als Ergebnis eines Weges über Tertiär-, Eis-, Steinzeit und so weiter.

Eifrigst begannen die Vorarbeiten, aber schon machten sich wieder stärkste Bedenken geltend, und zwar in unter Linie technischer Art. Wird es möglich sein,

bei dem heutigen Stand der Kinotechnik z. B. Bilder aus dem Leben der Urtiere und der Keimzellgeschichte mit der mikrokinematographischen Einrichtung in einer Deutlichkeit und Vollkommenheit herzustellen, daß auch das große Publikum zu seinem Rechte kommt? Mindestens ebenso schwer-

wiegende Bedenken galten dann der Frage: Können wir die Probleme des Liebeslebens der Tiere, der Befruchtungs- und Geburtsvorgänge, derart dezent ins Filmische

12

überlegen, daß wir sie mit gutem Gewissen aller Öffentlichkeit vorsetzen dürfen?!

Und drittens endlich: Verstößt nicht überhaupt dieser Film über die Abstammung des Menschen vom Tiere gegen die Glaubensgüter religiöser Offenbarung?

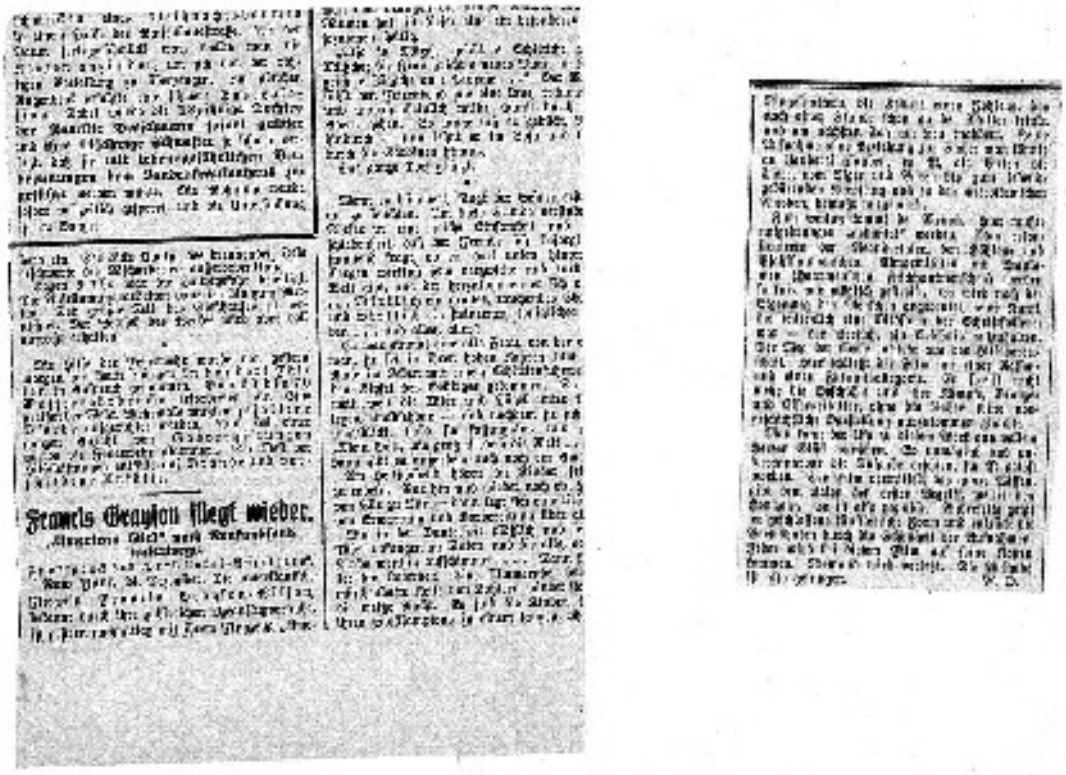
Nach wochenlanger Arbeit war die unendliche Fülle des anfallenden Materials gesichtet und geordnet. Hunderte von Tieren sollten in unserem kleinen Zoologischen Garten und den biologischen Ateliers untergebracht und kinderleicht gemacht werden. Mehrere größere Expeditionen an die Zoologischen Stationen der Adria und des Golfes von Neapel mit allen nur möglichen Mikro- und Makroapparaten, mit einem eigenen Lampenpark waren anzurüsten.

Wieviel Arbeit war da zu bewältigen, wieviel Widerstände zu überwinden! Allein die Vorbereitungen verschlangen große Summen — wird das Resultat nach dem großen Kostenaufwand und den geselben Erwartungen entsprechen? Mit Hilfe eines Stabes von wissenschaftlichen Mitarbeitern, vier Registrieren und Kameraleuten wurde es mir gemeinsam mit dem Verfasser des Manuskripts, Dr. med. S. Kaufmann, ermöglicht, nach zweijähriger angestrengtester Tätigkeit die eigentlichen hierzugehörigen Kapitel fertigzustellen.

Noch aber fehlte der Teil über den Menschen. Die Höhlenmenschen der Eiszeit und die Pfahlbaumenschen sollten in diesem Film wiedererstehen, und zwar in einer Auffassung, die nicht nur glaubwürdig erscheint, sondern auch von den wissenschaftlichen Autoritäten auf dem Gebiete der Paläontologie anerkannt würde. Das gab wieder zahllose schlaflose Nächte! Die einzelnen Rekonstruktionsversuche dieser Urmenschen, von denen wir ja nur Skelettteile kennen, wichen nämlich in weitest gehendem Maße voneinander ab.

Heute zeigen wir, was wir erreicht haben. Wenn Sie sehen, urteilen und kritisieren, bedenken Sie, wieviel Mühe, Zeit, Geld und Wissen dazu gehört hat, dieses Thema publikumsgerecht zu bearbeiten.

Dr. Ulrich K. T. Schulz, der Regisseur des Ufa-Films „Mutter und Liebe" und Verfasser des Artikels



Kopie aus dem Bundesarchiv

Film- Oberprüfstelle. Berlin, den 11. April 1928.

Nr. 305.

Vorsitzender:
Oberregierungsrat Dr. S e e g e r ,
Beisitzer:
Direktor S c h ü l l e r -Berlin,
Dr. Ludwig F u l d a - Berlin,
Reichstagsabgeordneter S t e i n e
K o p f - Berlin,
Heinz S t a n g e - Hamburg.

Zur Verhandlung über den Antrag der Bayerischen Regierung auf Widerruf der Zulassung des Bildstreifens :

„ Natur und Liebe "

durch die Filmprüfstelle Berlin erschienen :

a) für die antragstellende Landeszentralbehörde Staatsrat Dr. von R o h m e r ,

b) für die Firma Universum-Film A.G. : Dr. K a u f m a n n, H a y d a m und von M o n h a r t .

Der Bildstreifen wurde vorgeführt.

Der Antrag des Bayerischen Ministeriums des Innern vom 16. März 1928 wurde von dem Erschienenen zu a) vorgetragen.

Die Erschienenen zu b) äusserten sich zur Sache.

Hierauf wurde folgende

E n t s c h e i d u n g

verkündet:

I. Der Antrag der Bayerischen Regierung auf Widerruf der Zulassung des Bildstreifens zur Vorführung vor Jugendlichen wird als unbegründet zurückgewiesen.

II. Die Entscheidung ergeht gebührenfrei.

Entscheidungs -

- 2 -

E n t s c h e i d u n g s g r ü n d e .

I. Der Bildstreifen ist am 12.Dezember 1927 unter Nr. 17645 von der Prüfstelle zur öffentlichen Vorführung, auch vor Jugendlichen, zugelassen und am 21.Dezember 1927- Nr. L. 1872 - von der Bildstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht als Lehrfilm, auch für den biologischen Schulunterricht, anerkannt worden.

Die Bayerische Regierung hat

1. den Widerruf der Zulassung des Bildstreifens zur Vorführung vor Jugendlichen und notfalls
2. beantragt, den Bildstreifen nur vor Jugendlichen über 16 Jahre und nur in geschlossenen Veranstaltungen und unter obligatorischem Vortrag eines Lehrers oder Arztes zuzulassen.

Sie hat sich dabei auf die in der Presse nicht immer günstige Aufnahme des Bildstreifens, insbesondere auf seine Besprechung in Nr.3 des Bayerischen Kuriers vom 31.Januar 1928, und auf Beschwerden der kirchlichen Oberbehörden in Nürnberg und Bamberg berufen.

Auf die in dem Antrag des Bayerischen Staatsministeriums des Innern von 16.März 1928- Nr. 2548 b 17 hierfür gegebene, in der Verhandlung vorgetragene Begründung wird Bezug genommen.

II. Die Oberprüfstelle ist zu einer Zurückweisung des Antrags zu 1 gelangt.

Sie ist grundsätzlich der Auffassung, dass der Bildstreifen als ernstes wissenschaftliches Werk zu werten und auf ihn keiner der Verbotsgründe des § 3 Abs.2 des Lichtspielgesetzes anwendbar ist, die allein ein Aufführungsverbot vor Jugendlichen rechtfertigen könnten.

Die

- 3 -

Die ursprünglich in dem Bildstreifen enthalten gewesene Darstellung von Begattungsakten der Hirschkäfer, Jltisse, Heu - schrecken, Tauben und der Geburt eines Fohlen sind, wie der Wi derrufsantrag anerkennt, bereits durch die Prüfstelle ausge - schnitten worden.

Wenn die Bayerische Regierung von der Darstellung von Schlangen, die aus dem Ei schlüpfen einen unheilvollen Eindruck auf empfindliche Kinder erwartet, so ist dem entgegen zu halten, dass das Lichtspielgesetz, wie die Oberprüfstelle in ständiger Rechtsprechung anerkannt hat, auf das n o r m a l e Empfinden abgestellt ist. Das überaus anschaulich und reizvoll wiedergegebene Auskriechen von Schlangen aus dem Ei kann nach Ansicht der Oberprüfstelle nicht einmal empfindliche Kinder in einem Masse beeindrucken, dass eine übermässige Inanspruchnahme ihres Nervensystems und damit etwa eine gesundheitliche Schädigung von dem Anblick besorgt werden könnte. Dasselbe gilt von der nach den Widerrufsantrag ebenfalls beanstandeten Vorführung menschlicher Abnormitäten und von der Darstellung des Geburts- vorganges (Zerschneiden der Nabelschnur) beim Menschen. Was insbesondere die Darstellung der Abnormitäten anlangt, so bie- ten die auf allen Jahrmärkten gezeigten „ Damen ohne Unterleib" (Akt IV, Titel 24), von „ Ala, den Mann mit den Tierfüssen " (Titel 28), des „ Mädchens mit der Fischhaut" (Titel 29) und des Haarmenschen „ Lionel" (Titel 32 ff.) selbst Dorf - kindern kaum noch neues; jedenfalls kann von ihrem Anblick eine nachteilige Wirkung auf jugendliche Beschauer nicht er- wartet werden.

Die antragstellende Landeszentralbehörde besorgt endlich,

dass

- 2 -

dass Knaben im Pubertätsalter die zahlreichen Darstellungen halbnackter Frauen bei der Schilderung der Steinzeit und der Pfahlbaumenschen mit anderen Augen ansehen werden als Erwachsene. Auch diesen Bedenken wird von der Oberprüfstelle nicht geteilt, weil es sich hier nicht um eine Zurschaustellung weiblicher Nacktheiten, sondern um eine durch Zeit und Ort motivierte Nacktheit der Dargestellten handelt. Wenn , wie vorliegend, die Steinzeit- Menschen beim Bemalen ihrer Höhlen, beim Weben, Backen, Fischen und im Kampf mit den Höhlenbären gezeigt werden, so wird das Interesse auch des dem Kindesalter entwachsenen Jugendlichen auf die betreffende Verrichtung hin- und mit deren Beschauen von der Nacktheit als solcher in einem Masse abgelenkt dass ihr diese als natürlich erscheinen muss und wird. Eine übermässige Inanspruchnahme der Phantasie Jugendlicher in Sinne des § 3 Abs.2 wird durch diese Darstellung nicht hervorgerufen (vgl. die Entscheidung der Oberprüfstelle vom 26.September 1928, Nr. 448 und die auf Reklame bezüglichen, aber hier anwendbaren Entscheidungen von 18.September und 23.November 1928- Nr. 604 und 605.)

III. Der Eventualantrag entbehrt insoweit der gesetzlichen Begründung als er die Heraufsetzung der durch § 3 Abs.4 bindend festgelegten unteren Altersgrenze auf 18 Jahre zum Ziel hat. Die Verweisung des Bildstreifens in geschlossene Veranstaltungen erscheint mit Rücksicht auf seinen Gesamtcharakter und die ihm für die Jugenderziehung innewohnenden positiven Werte ebenso wenig vertretbar wie die weiter beantragte Anordnung eines Pflichtvortrags notwendig ist. Die dem Bildstreifen beigegebene Beschriftung ist trotz gewisser ihr hinsichtlich ihrer Verständlichkeit für Kinder und Jugendliche anhaftender Mängel ausreichend,

- 5 -

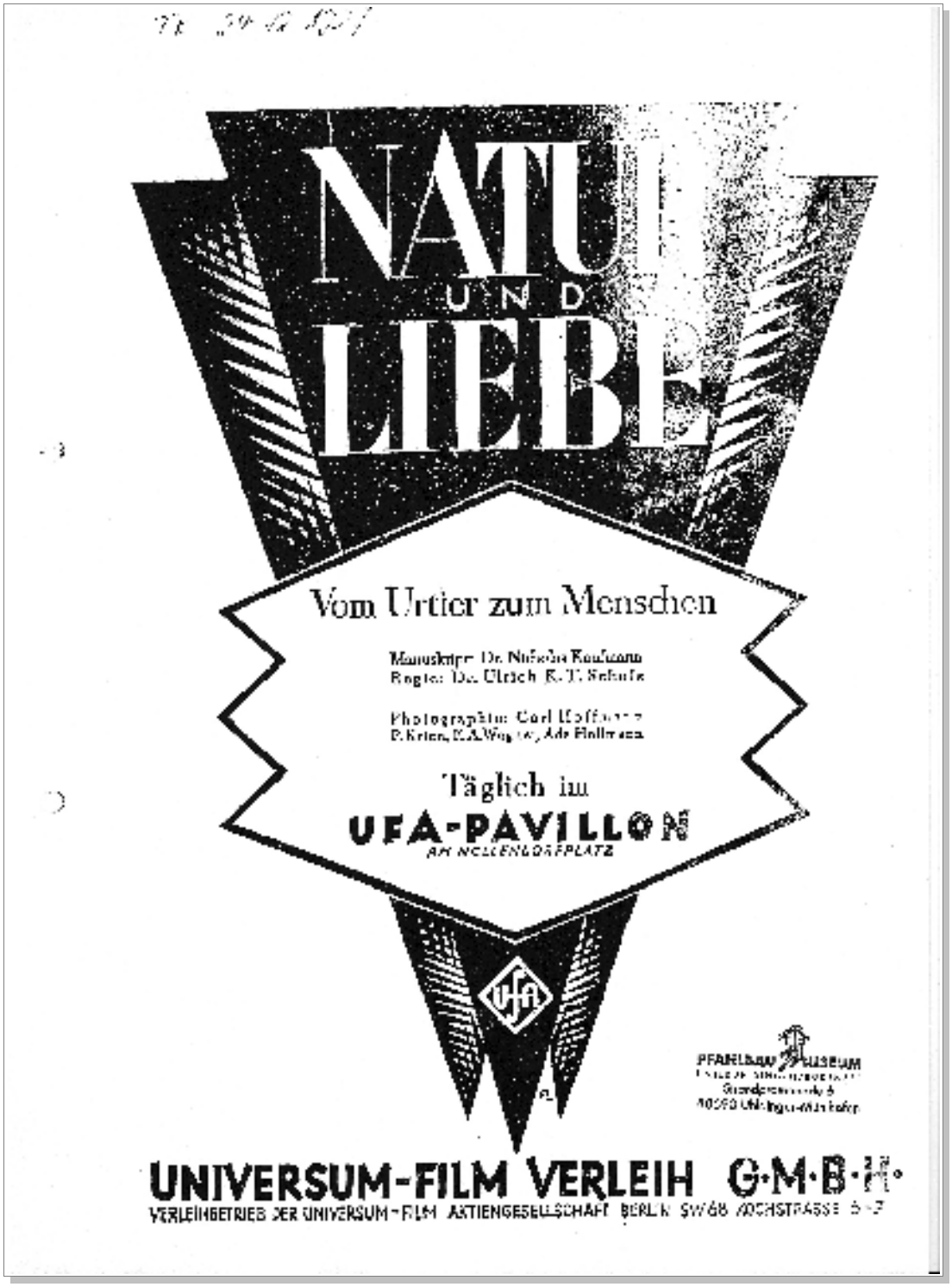
ausreichend, auch jugendlichen Beschauern das Verständnis des Bildstreifens in ausreichendem Masse zu vermitteln.

IV. Damit rechtfertigt sich die Zurückweisung der Widerrufsantrages.

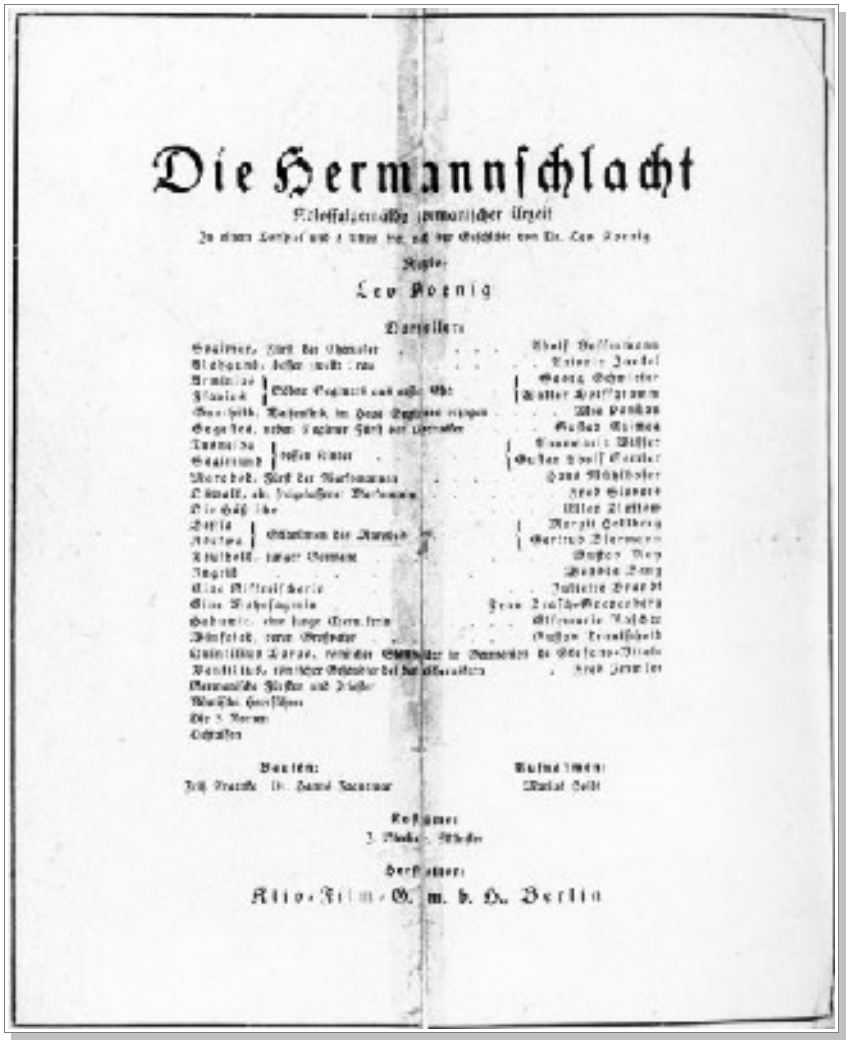
Die Kostenentscheidung folgt aus § 5 der Gebührenordnung für die Prüfung von Bildstreifen.

Beglaubigt:

Regierungsinspektor.


NATUR
UND
LIEBE
Vom Urtier zum Menschen
Täglich im
UFA-PAVILLON
AM NOLLENDORFPLATZ
UNIVERSUM-FILM VERLEIH G·M·B·H·

Klio
Film
Die Hermannschlacht
Großfilm in 1 Vorspiel und 5 Akten
Frei nach der Geschichte von Dr. Leo König



Die Hermannschlacht

Kolossalgemälde germanischer Urzeit

Regie:

Leo Peznig

Darsteller:

Rudolf Deutschmann

Eduard Jaedel

Georg Schneider

Walter Hoffgrawe

Max Paulsen

Gustav Grimm

Hans Mühlhofer

Fred Hiemann

Willy Fichtner

Margit Goldberg

Gertrud Biermann

Susanne Berg

Hannie Lang

Julietta Brandt

Frau Lucie Mecznerowitz

Wilhelmine Nachtigall

Gustav Grundgeth

Fred Jerome

Bauten:

Walter Röhrig

Musik:

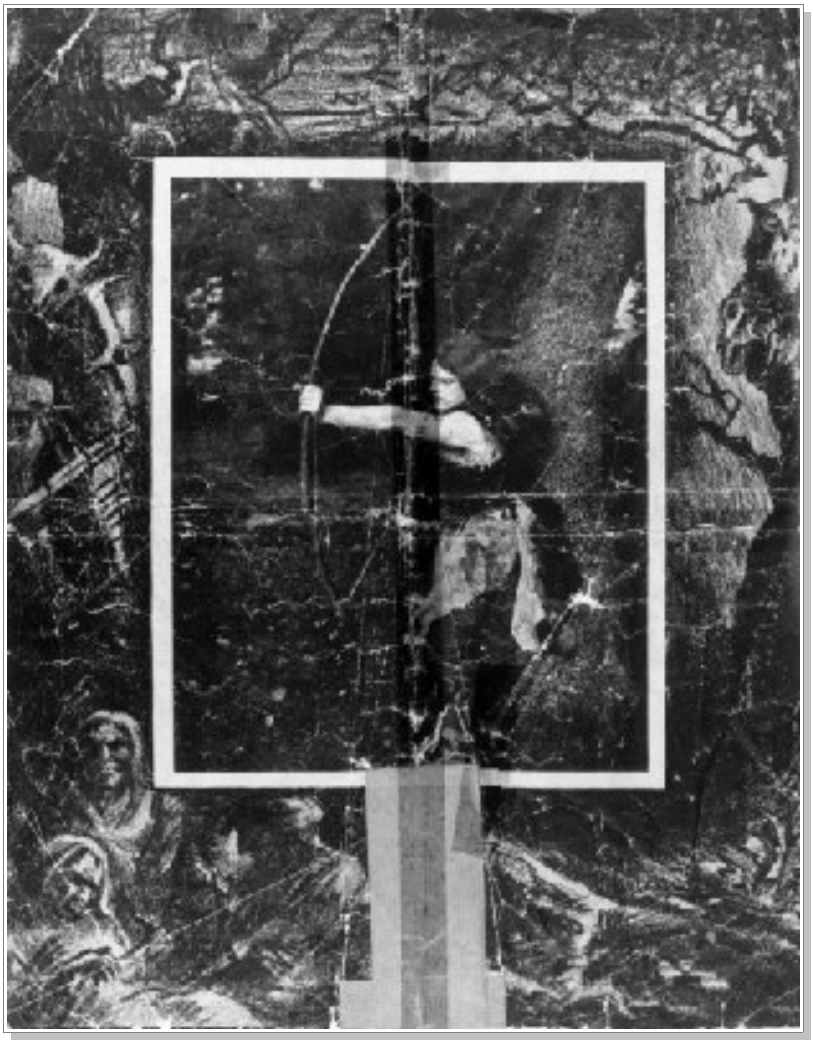
Marcel Lobe

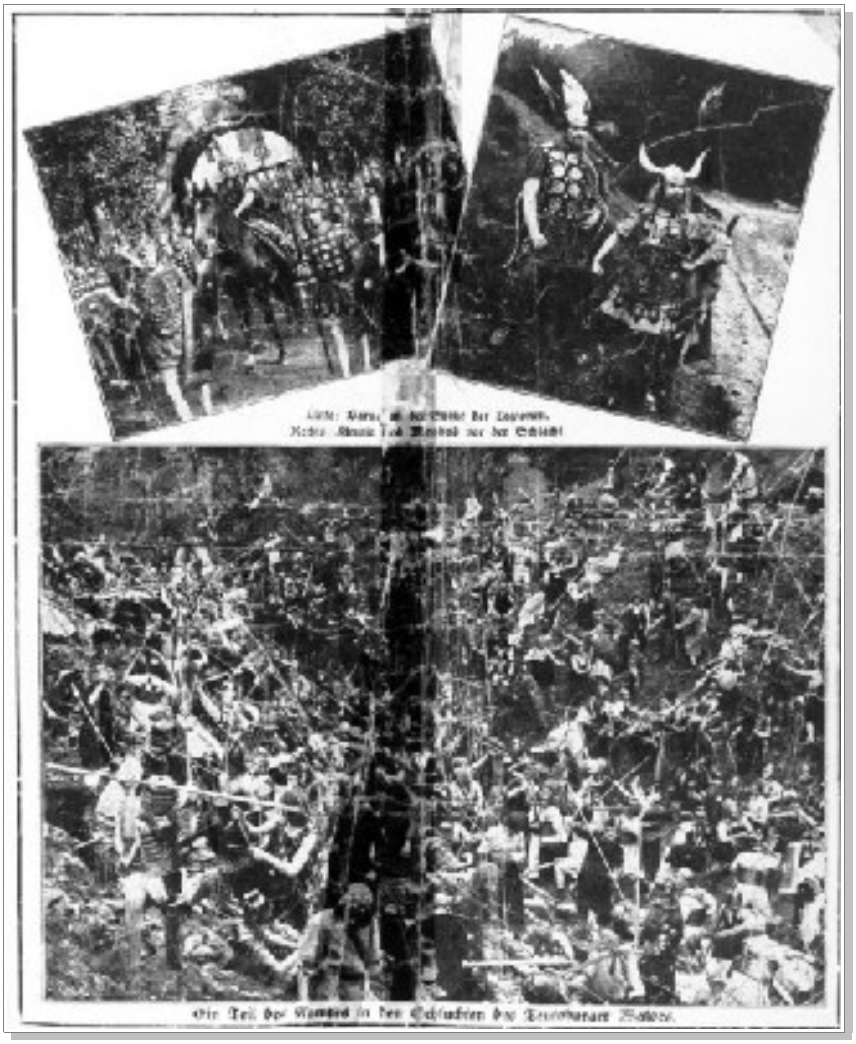
Kameramann:

J. Vecchi, Wien

Verleiher:

Klio-Film-G. m. b. H. Berlin





Die Hermannsschlacht! Gewaltiger Kampf auf beiden Seiten. Zähe Ausdauer, Mut, Tatkraft streiten in den Adern des Teutoburger Waldes. Hörner kreischen. Schilde dröhnen. Schwerter sinken. Mann gegen Mann in unheimlichem Nahkampf. Flucht der Römer! Sieg der Germanen!!

Gundolf.

Varus Tod. Augustus Klage: „Varus, gib mir meine Legionen wieder!" Zerbrochen ist die römische Fessel. Die deutsche Einheit wird durch Armins hohe Führerschaft in gemeinsamer Not geschmiedet. Die Last der römischen Willkür gebar den Willen zum deutschen Sieg. —

* * *

Leudhold und Ingrid.

Blitze durchschneiden die Wolkenwände. Thor freist seinen Hammer ums Himmelszelt. Einmal an der ewig waltenden Kampf im Weltenbasein. Von Walhall kehren unsterbliche Helden zurück zum Lebenskampf der Menschen auf Erden. Im Wandel der Zeit, im Werden und Vergehen des Lebens steht unwandelbar die Adelsfrucht der Menschheit.

* * *

In den Wurzeln der Welt-Esche jahrtausendelang Schicksalsgöttinnen die Zukunft des germanischen Volkes. — Sie weben, weben und spinnen den Faden des Weltgeschehens . . . den Schicksalsfaden unserer Zukunft.

* * *

Verlöbnis mit der grausten Habsucht.

Von entmärbigerbem Gold-
bann in Rom kehrt Ar-
min, der Held des Cheruskerstämmes, in die Heimat
zurück. — Feind im Land! gilt
es besiegt durch Germaniens
Sohne. Die Annäherungen heute-
lustiger Vestalinnentruppen lehnen
immer herausfordernden.
Römische Herrsucher wurfen
höhnisch um den Besitz german-
discher Frauen. Geschenke
feilschen um ihre Wunschgra-
ben. Alles fremde römische
Wesensart. Ein Ausbruch ent-
arteter Sittlichkeit, reifen ein-
fluß in ihren sinnlich lüsternen
Forderungen. Raub, Ausbeu-
tung, Notzucht und Knechte-
schaft sind das Los der zerstörten Naturvölker.
Germanen lassen das Joch der Römer auf sich
nehmen. Die Lehre der Freiheitsbrangsal schalten
sich zu Einschlägen einer tiefsittlichen Jahrhun-

Armin und Thusnelda.

Die verlichenen Charakterbilder sehnen sich
nach der Heimat, begehren auf mit der letzten
Kraft ihrer von Feinde gefesselten Körper.
Die Cherusker helfen in gebändigtem Zorn und
erschütterndem Zeitwillen die
Flucht. —

* * *

Und der Tag der Befreiung
dämmert. Germanen aller
Stämme versammeln sich in
Einigkeit zum Volksrat Thing.
Kampf gegen Rom ist Armins
Gebot . . . . Gott Thor
schwingt seinen Donnerhammer.
Fanfen flicken. Die Reihen
rennen vom Schlachtruf
des germanischen Volkes . .
Wellinen stürmen durch die
Nebel deutscher Wälder, Sturm
auf nach den Hallen des Frei-
heitskampfes.

* * *

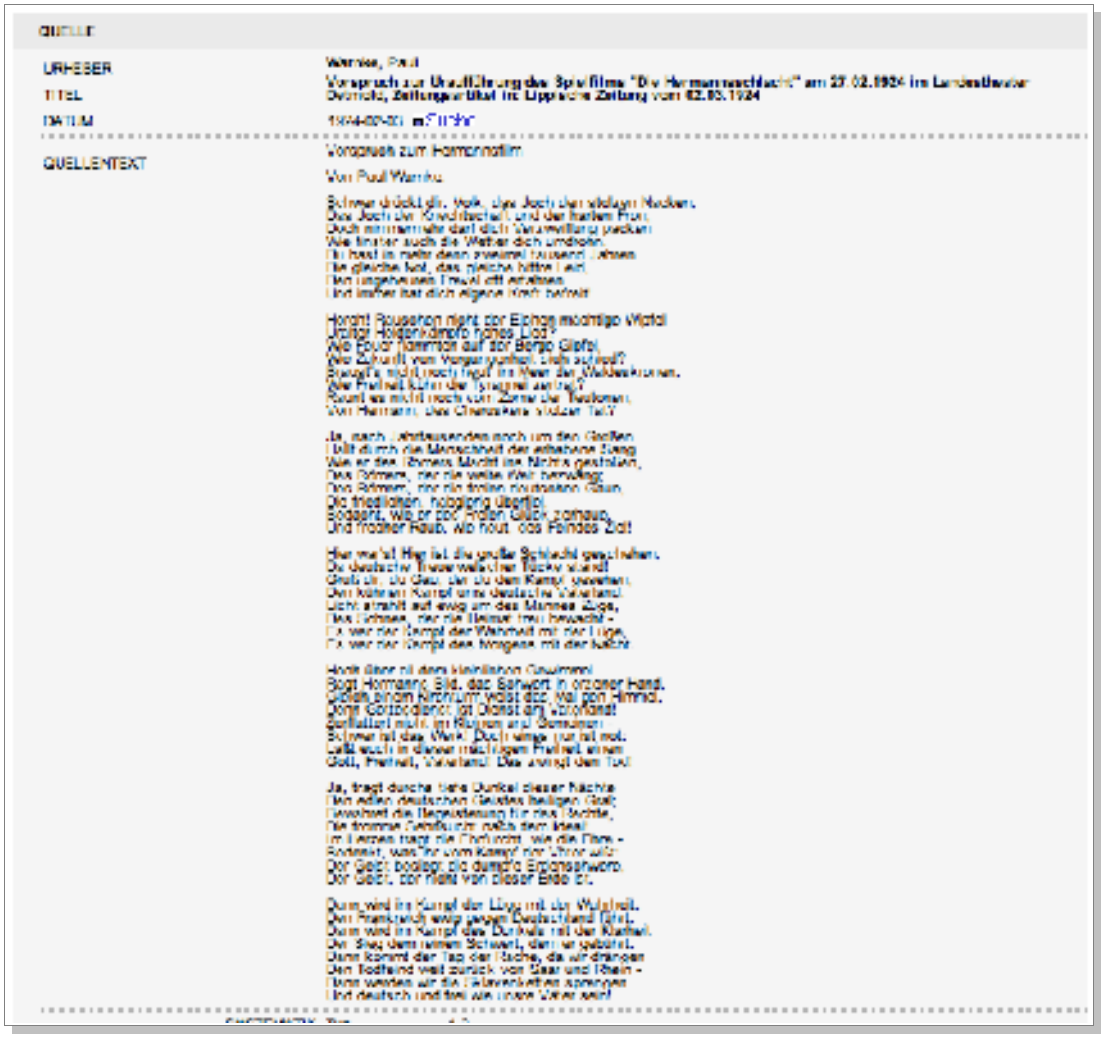
Cerinnen und Magnat

Die Hermannschlacht.

Zu einer Wahlstatt eine germanische Siedelung. Schwere Wolken hallen [illegible] Unheil verkündend am Himmelszelte. Jungfrau, eine junge Germanin, hält den Blick nach oben gerichtet. „Kann [illegible] Retter [illegible]? — — Sie haben Kunde! — Jungfrau [illegible] in die Siedelung. — Die Gottheit führt die [illegible] zweifelt heilige Stätte. — In der Siedelung wird es lebendig. Männer, Frauen und Kinder [illegible] zur Abwehr dieser Frevels versammeln. [illegible] von [illegible] Römern [illegible] gegenüber. Da erscheint [illegible] Hermann, [illegible] seiner Barmer zum [illegible] Blick auf den Volksversammlung [illegible] Frevler [illegible] [illegible] Schlage getroffen, [illegible] zu Boden [illegible]. Alle [illegible] [illegible]. — Diese Gottesgerichte führen die Germanen zu einem Kampfplatz im Teutoburger Wald, unter [illegible] Führer. „Der [illegible] frei! [illegible] die [illegible] Blut der Opferlämmer zum Himmel an. —

Nach [illegible] Heerfahrt wird plötzlich durch das Erscheinen [illegible] Römerhaufen gestört. — Speere fliegen in die Menge. — Frauen und Kinder flüchten in die neue Siedelung. Die Männer werfen sich den römischen Gottheiten entgegen. Doch auch sie müssen der Übermacht weichen. — Die Willkürherrschaft der Römer fordert ihre Opfer. — Brandfackeln fliegen in die Siedelung. — Weil [illegible] die Germanen zum Abzug [illegible] — Zu [illegible] Pferd eilt [illegible] in den schützenden Wald. — [illegible] sammelt sich die von Haus und Hof Vertriebenen, und in [illegible] Kampf bereitet sich der Befreiungszug durch die [illegible] Gaue einem unbestimmten Ziele zu. — Fahler Nebelschein breitet über Land und Welt, auch über die verlassene Siedelung, deren Reste in Flammen und Rauch aufgehen sind.

Wie ein Wahnsinn zu Tal eilt die Kunde von [illegible] Unterwerfung [illegible] Gottheiten durch ganz Germanien. Es [illegible] die Menge [illegible] Stammesfürsten, der Häuptlinge [illegible] Germanen, [illegible] Wotan [illegible] und Wölfen an [illegible] Thor, [illegible] durch Blutopfer Wotans die Gottesgnade zur letzten Entscheidung erflehten.



QUELLE

URHEBER: Warnke, Paul

TITEL: Vorspruch zur Uraufführung des Spielfilms "Die Hermannschlacht" am 27.02.1924 im Landestheater Detmold, Zeitungsartikel in: Lippische Zeitung vom 02.03.1924

DATUM: 1924-02-01 [illegible]

QUELLENTEXT

Vorspruch zum Hermannsfilm

Von Paul Warnke

Schwer drückt dich, Volk, das Joch der vielen Nacken,
Das Joch der Knechtschaft und der harten Frau.
Doch immerwährende darf dich Versuchung packen:
Wie finster auch die Wetter dich umdräuen,
Du hast in mehr denn zwanzig tausend Jahren
Die gleiche Not, das gleiche bittre Leid
Bei ungeheuren Treuen oft erfahren
Und leider hat dich eigene Kraft befreit.

Horch! Rauschen nicht vor Eichen mächtige Wipfel
Uralter Heldenkampfes hohes Lied?
Wie schaut Hermann auf der Berge Gipfel,
Wie Zukunft von Vergangenheit sich scheidet?
Bricht's nicht noch heut ins Meer der Weltgeschichten,
Wie Freiheit kühn der Tyrannei entfliegt?
Kündet es nicht noch von Zerfall der Teutonen,
Von Hermann, dem Cheruskerkönigssohn?

Ja, auch, Jahrtausenden noch um den Gipfen
Blitzt durch die Menschheit der ehernen Zweig
Wie er den Römern Macht im Nichts gestohlen,
Das Römerreich, nur ein weiter Kerker bereitet,
Das Römerreich, nur ein trüber Traumgebilde,
Die friedlichen, hoffnungsvoll überfüllt,
Sodann, wie er dort Frohen Glück zerhaun,
Und trotzer Haub, wie heut das Feindes Zelt

Hier wacht Hier ist die große Schlacht geschlagen,
Die deutsche Treue welcher Tücke siegt
Grüß dich, du Held, der du den Kampf gewagen,
Den kühnen Kampf um deutsche Volksfreiheit.
Licht strahlt auf ewig um des Mannes Zage,
Das Volkes, der sie Heimat treu bewacht -
Es war der Kampf der Wahrheit mit der Lüge,
Es war der Kampf des Morgens mit der Nacht.

Hoch dann mit dem kleinlichen Gewimmel
Bogt Hermanns Bild, das Schwert in ernster Hand.
Deiner einen Heldrum wabt das Mal den Himmel.
Jene Gottesdienst ist Dienst am Vaterland
Zerfallen nicht im Rosen und Genussen
Schwer ist das Werk. Doch einzig nur ist not.
Laßt euch in dieser mächtigen Freiheit einen
Gott, Freiheit, Vaterland. Das zwingt den Tod

Ja, trägt durchs Herz Dunkel dieser Nächte
Den edlen deutschen Geistes heiligen Gott
Gewahrt die Begeisterung für eine Rechte,
Die immer Tendenzen nahe dem Ideal
Im Herzen trägt sie Tod und Ehre, wie die Ehre -
Erkennt, was Ihr vom Kampf nur Ehre alle
Der Geist bedeutet, die dumpfe Ergebenheit
Der Geist, der nicht von dieser Erde ist.

Dann wird im Kampf der Lüge und der Wutlosigkeit,
Der Frankreich ewig gegen Deutschland führt,
Dann wird im Kampf des Dunkels und der Kleinheit,
Der sich dem reinen Schwert, dem er gebührt.
Dann kommt der Tag der Rache, da wir drängen
Den Todfeind weit zurück von Saar und Rhein -
Dann werden wir die Fesseln alle sprengen
Und deutsch und frei wie unsre Väter sein!

FILME die unvergessen sind

Geschrieben von Karl Schönig

DIE NIBELUNGEN

Kopie aus dem Bundesarchiv

Nummer 225 Illustrierter 7. Jahrgang 1925

Film-Kurier

BEN AKIBA HAT GELOGEN!

Kopie aus dem Bundesarchiv

Ben Akiba hat gelogen!

REGIE und HAUPTROLLE:

BUSTER KEATON

Personen:

Der Knabe	Buster Keaton
Das Mädchen	Margaret Leahy
Der Schurke	Wallace Beery
Die Mutter	Lillian Lawrence
Der Vater	Joe Roberts
Der Kaiser	Horace „Cupid" Morgan

★

METRO-PRODUKTION

Für Deutschland im Verleih der

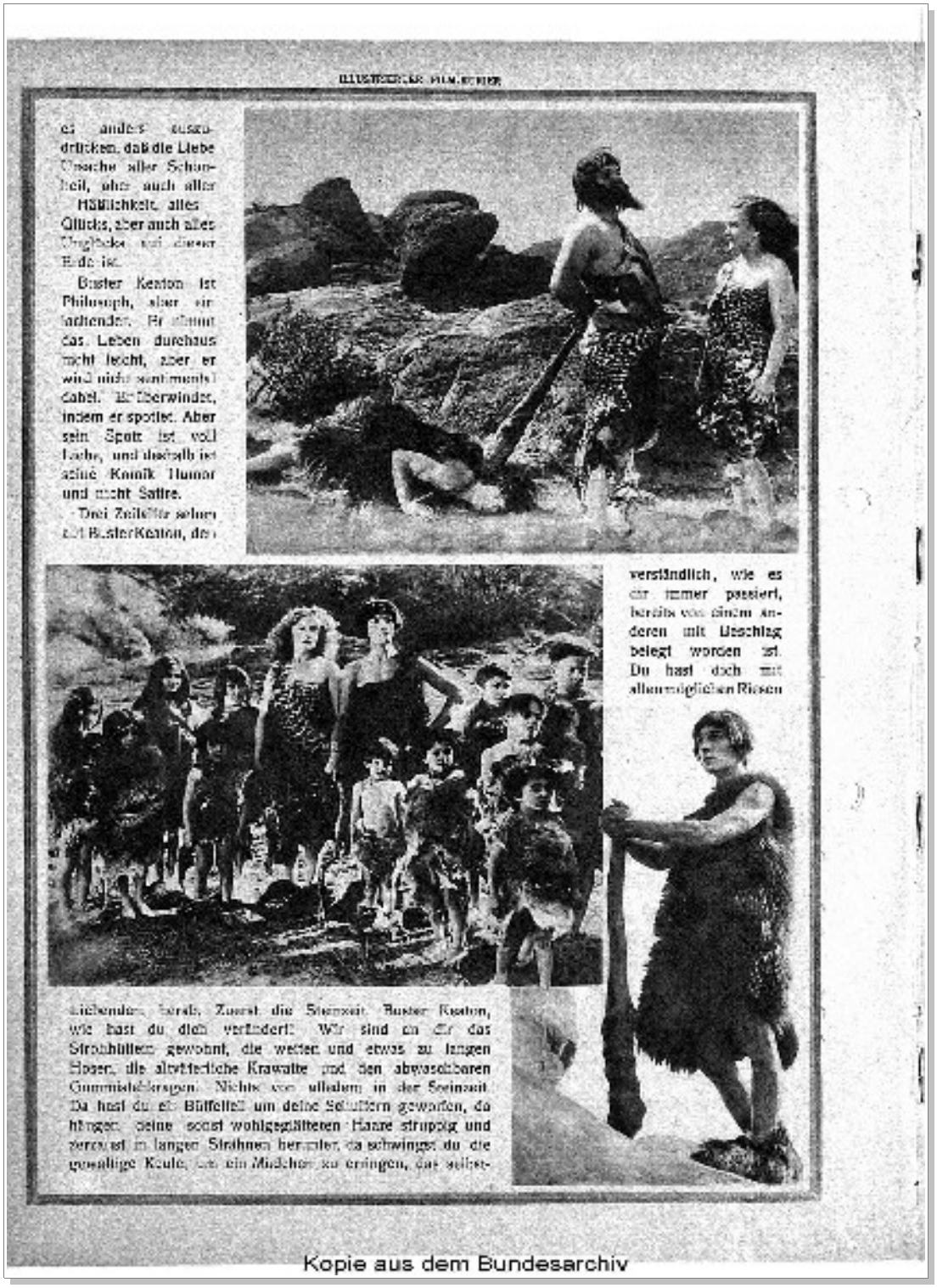
PHOEBUS-FILM A.-G.

Kopie aus dem Bundesarchiv

Diese Behauptung bezieht sich nicht auf das Thema dieses Films, sondern auf die Ausführung, die in ihrer Art einmalig sein dürfte. Was aber das Thema selbst anbetrifft, so kann man ihm gerade zum Leitmotiv mitgeben: es ist alles schon einmal dagewesen. Und wie sollte es auch nicht!

Die Liebe ist die Achse der Welt, so philosophiert Buster Keaton, und um diese tiefgründige Hypothese zu beweisen, macht er einen Film; einen Film, der zeigen soll, daß die Liebe immer war, immer ist und immer sein wird, daß sie zwar schön selbst ist, aber nicht immer glücklich macht, oder um

Kopie aus dem Bundesarchiv



ILLUSTRIERTER FILM-KURIER

es anders ausdrücken, daß die Liebe Ursache aller Schönheit, aber auch aller Häßlichkeit, alles Glücks, aber auch alles Unglücks auf dieser Erde ist.

Buster Keaton ist Philosoph, aber ein lachender. Er nimmt das Leben durchaus nicht leicht, aber er wird nicht sentimental dabei. Er überwindet, indem er spottet. Aber sein Spott ist voll Liebe, und deshalb ist seine Komik Humor und nicht Satire.

Drei Zeilen für seinen Lieblingsfilm Buster Keaton, der

verständlich, wie es dir immer passiert, bereits von einem anderen mit Beschlag belegt worden ist. Du hast doch mit allerneuglichen Riesen

Liebender, Geralt. Zuerst die Steinzeit. Buster Keaton, wie hast du dich verändert! Wir sind an dir das Strohhütlein gewohnt, die weiten und etwas zu langen Hosen, die altväterliche Krawatte und den abwaschbaren Gummistehkragen. Nichts von alledem in der Steinzeit. Da hast du ein Bärfell um deine Schultern geworfen, da hängen deine sonst wohlgepflegten Haare struppig und verzottelt in langen Strähnen herunter, da schwingst du die gewaltige Keule, um ein Mädchen zu erringen, das selbst-

Kopie aus dem Bundesarchiv

schlechter Hände. — Nun könnte man, um mit der Erzählung der Fabel fortzufahren, sagen, Jahre sind vergangen. Aber das wäre viel zu wenig gesagt. Jahrtausende sind vorübergezogen, als wären es Monate. Die Erde hat ein ganz anderes Kleid bekommen und die Menschen, die auf ihr wohnen, auch. Sie tragen jetzt lange weiße Gewänder, kunstvoll geschnürte Sandalen und goldene Stirnreifen um das maßvoll geschnittene, schwarze Haar. Ge-

herumzuschlagen, und man bekommt richtiges Mitleid, wenn man dich kleinen Burschen zwischen diesen Kolossen, die nahe Verwandtschaft mit den Felsen haben, zwischen denen sie wohnen, eingekreist sieht. Aber du bist wie das tapfere Schneiderlein des bekannten Märchens. Du kommst auf die entdeckendsten Erfindungen, und die Ausgeburten deines Kopfes triumphieren über die rohe Kraft unge-

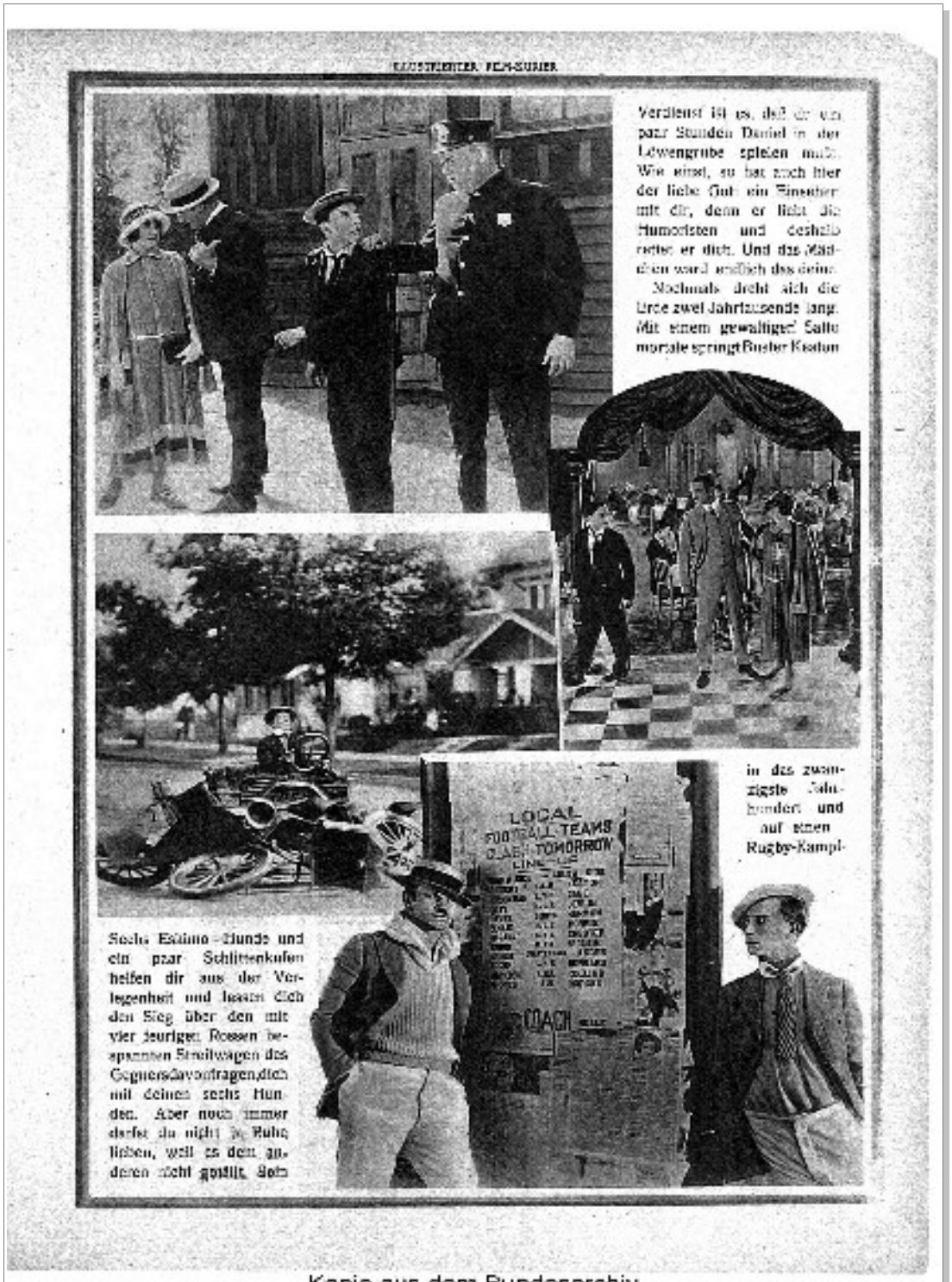
Kopie aus dem Bundesarchiv

ILLUSTRIERTER FILM-KURIER

wuchtige Palläste aus Marmor und Quadersteinen bilden zwischen Palmen und Pinien dem blauen Himmel entgegen, und der Tiber rauscht durch die im Glanz der Cäsarenherrschaft erstrahlende Siebenhügelstadt Rom. Auch du bist in Rom, Buster-Keaton. Endlich einmal dort, wo du eigentlich hingehörst mit deinem griechischen Profil, deiner klassischen Ruhe und Geformtheit.

Eine schöne Römerin hat es dir angetan. Aber das Leben macht es dir nicht leicht. Auch in Rom ersteht dir ein Nebenbuhler, und dieser Nebenbuhler veranstaltet ein Wagenrennen. Wenn du dieses Wagenrennen nicht gewinnst . . . armer kleiner Buster Keaton! Da hast du wieder eine fabelhafte Idee. Es hat geschneit. Auch in Rom schneit es manchmal.

Kopie aus dem Bundesarchiv



ILLUSTRIERTER FILM-KURIER

Verdienst ist es, daß du in paar Stunden Daniel in der Löwengrube spielen mußt. Wie einst, so hat auch hier der liebe Gott ein Einsehen mit dir, denn er liebt die Humoristen und deshalb rettet er dich. Und das Mädchen wird endlich das deine.

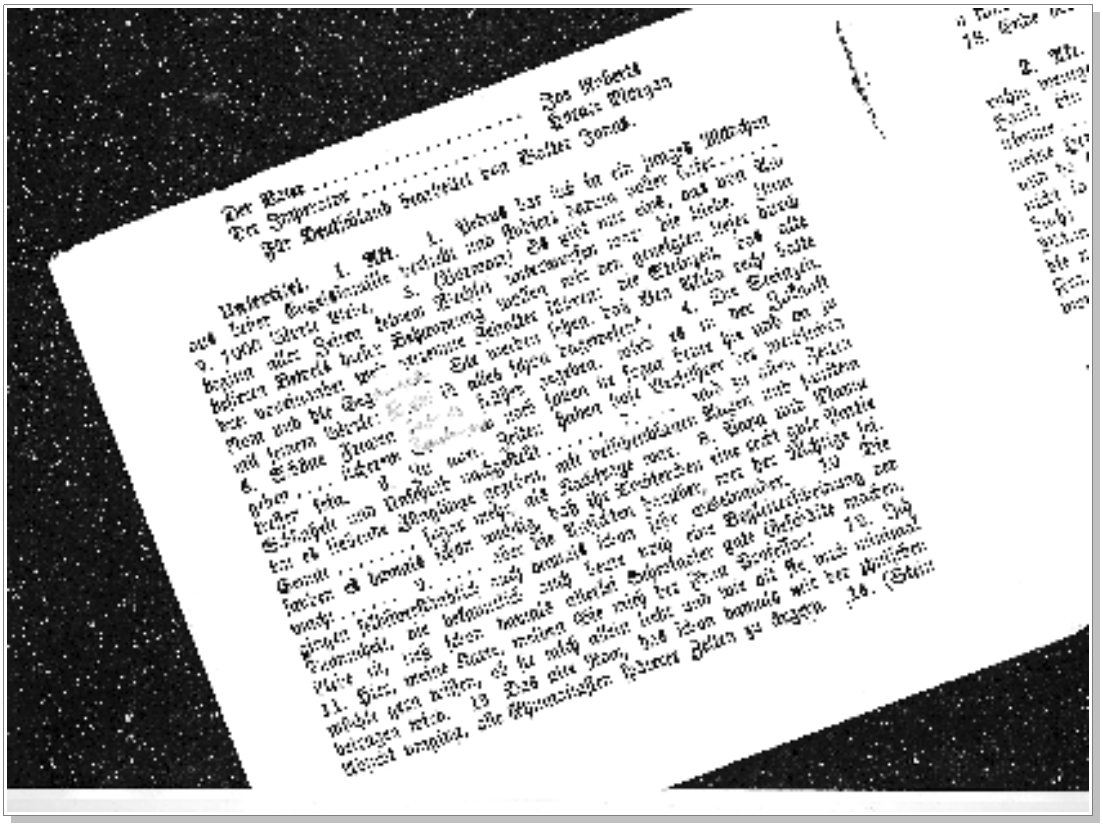
Nochmals dreht sich die Erde zwei Jahrtausende lang. Mit einem gewaltigen Saltomortale springt Buster Keaton

in das zwanzigste Jahrhundert und auf einen Rugby-Kampf-

Sechs Eskimo-Hunde und ein paar Schlittenkufen helfen dir aus der Verlegenheit und lassen dich den Sieg über den mit vier feurigen Rossen bespannten Streitwagen des Gegners davontragen, dich mit deinen sechs Hunden. Aber noch immer darfst du nicht in Ruhe lieben, weil es dem andern nicht gefällt. Beim

Kopie aus dem Bundesarchiv

Kopie aus dem Bundesarchiv



Literatur

10.4. Literatur

Das vorliegende Literaturverzeichnis enthält sowohl Primär- als auch Sekundärliteratur, die voneinander getrennt und alphabetisch aufgelistet wurde. Alle im Text zitierten Angaben wurden abgekürzt angegeben. Das Literaturverzeichnis ist zugleich das Abkürzungsverzeichnis. Die Zeitschriftenkürzel entsprechen den Richtlinien der Römisch-Germanischen Kommission. Die Jahresangaben beziehen sich auf die verwendete Ausgabe, die nicht immer mit der Erstausgabe der Publikation übereinstimmt. Sofern das Datum der Erstausgabe relevant ist, wurde es im Text oder der Fußnote entsprechend notiert.

Gerade Unterlagen zu Filmen und Informationen über die Filme selbst sind häufig online publiziert. Zitierte online-Quellen wurden mit der genauen URL angegeben. Bei Filmportalen, die eine ganze Reihe von Filmen enthalten, wurde die URL der Startseite angegeben; die Detailangaben finden sich über die Suchmaske auf der spezifischen Seite. Das am Ende des Zitats angegebene Datum bezieht sich auf den Tag der Ansicht, um zu dokumentieren, wann diese Seite im Internet abrufbar war.

Bereits in den Fußnoten vollständig notierte Angaben, beispielsweise die zeitgenössische Literatur zur Diskussion um den Ort der Varusschlacht, werden hier nicht erneut zitiert, da die angegebenen Werke lediglich in Bezug auf ihre Quantität, aber nicht ihren Inhalt für die Arbeit relevant sind.

A

Ahrens 1990

C. Ahrens, Wiederaufgebaute Vorzeit. Archäologische Freilichtmuseen in Europa (Neumünster 1990).

Arcand 1974

D. Arcand, The Historical Film: Actual and Virtual. Culture II.1(Flashback: Films and History), 1974, 13-26.

Ariès/Duby 2000

P. Ariès/G. Duby (Hrsg.), Geschichte des privaten Lebens. 4. Band: Von der Revolution zum Großen Krieg (Augsburg 2000).

Ament 2000

H. Ament, 100 Jahre West- und Süddeutscher Verband für Altertumsforschung. Seine Gründung und seine frühen Jahre (1900-1914). ANachr 5, 2000, 13-32.

Andree 1976

Chr. Andree, Rudolf Virchow als Prähistoriker. 3 Bde. (Köln 1976).

Arenhövel/Schreiber 1979

W. Arenhövel/Chr. Schreiber, Berlin und die Antike. Ergänzungsband zum Katalog der Ausstellung <Berlin und die Antike> veranstaltet vom Deutschen Archäologischen Institut und den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz aus Anlass des 150jährigen Bestehens des Deutschen Archäologischen Instituts. Aufsatzband (Berlin 1979).

Auffermann/Orschied 2002

B. Auffermann/J. Orschied, Die Neandertaler. Eine Spurensuche (Stuttgart 2002).

Auffermann/Weniger 2006

G. C. Weniger/B. Auffermann, Neandertaler - Kulturträger oder Wilder Mann? Ein kurzer Rückblick auf 150 Jahre Rezeptionsgeschichte. In: B. Uelsberg (Hrsg.) Roots/Wurzeln der Menschheit. LM Bonn, (Bonn 2006), S. 183-188.

Aziza 1989

C. Aziza, La répétition ou l'amour puni? Réflexions sur le péplum des origines. CinémAction 53, 1989, 33-36.

Aziza 1993

C. Aziza, Le peplum. CinémAction 68, 1993, 150-153.

Aziza 1994

C. Aziza, Péplum nostrum. Cahiers de la Cinémathèque 61, 1994, 53-55.

Aziza 1998

C. Aziza, Le péplum. L'antiquité au cinéma. CinémAction 89, 1998. 183.

Aziza 1999

C. Aziza, Pompéi en toutes lettres. Positif (Paris) 456, 1999, 94-96.

B

Baatz 2002

D. Baatz, Limesforschung zwischen den Weltkriegen. In: Leube 2002, 227-233.

Bandi 1979

H.-G. Bandi, Pfahlbaubilder und Pfahlbaumodelle des 19. Jahrhunderts. ASchw, Sondernummer 125 Jahre Pfahlbauforschung, 1979, 28-32.

Bandi/Zimmermann 1980

H.-G. Bandi/K. Zimmermann, Pfahlbauromantik des 19. Jahrhunderts (Zürich 1980)

Barthes 1964

R. Barthes, Mythen des Alltags (Frankfurt 1964).

Bauch 2006

M. Bauch, Wer waren die Nibelungen wirklich? (Kelkheim 2006).

Bauer 2006

F. J. Bauer, Das „lange“ 19. Jahrhundert: Profil einer Epoche (Ditzingen 2006).

Becker 2001a

Th. Becker, Gene, Killer, Knochen. In: Matejovski/Kamper/Weniger 2001, 163-194.

Becker 2001b

K. Becker, Gründung der Römisch-Germanisches Kommission und der Gründungsdirektor Hans Dragendorff. BerRGK 82, 2001, 106-135.

BERGHAUS 2005

M. Berghaus, Geschichtsbilder. Der „iconic turn“ als „re-turn“ zu archaischen visuellen Erlebnisweisen. In: Lindner 2005, 10-24.

BERNSTEIN/STUDLAR 1997

M. Bernstein/G. Studlar, Visions of the East: Orientalism in Film (Brunswick 1997).

BENNETT 1995

T. Bennett, The Birth of the Museum: History, Theory, Politics (Routledge 1995).

BICKEL 1949

E. Bickel, Arminiusbiographie und Sagensiegfried (Bonn 1949).

BIEHL/GRAMSCH/MARCINIAK 2002

P. F. Biehl/A. Gramsch/A. Marciniak (Hrsg.), Archaeologies of Europe. History, Methods and Theories - Archäologien Europas. Geschichte, Methoden und Theorien. Tübinger Archäologische Taschenbücher Bd. 3 (Tübingen 2002).

BOSBACH/DAVIS 2002

F. Bosbach/J. R. Davis (Hrsg.), Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen (München 2002).

BRANDLMEIER 1983

T. Brandlmeier, FIlmkomiker. Die Errettung des Grotesken (Frankfurt 1983).

BRATHER 2004

S. Brather, Ethnische Interpretationen in der frühgeschichtlichen Archäologie. Geschichte, Grundlagen und Alternativen. Reallexikon der germanischen Altertumskunde, Ergänzungsband 42 (Berlin / New York 2004).

BRECHT 2002

Chr. Brecht, Geschichte wiederholen. Film, Literatur, historisches Erzählen am Beispiel Salammbo. In: Loacker/Steiner, I. 2002, 351-385.

Bredekamp 2000

H. Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte (Berlin 2000).

Breitwieser/Stradal 2001

R. Breitwieser/Chr. Stradal, Neues zur neolithischen Pfahlbaustation Kammerl/Attersee. Bericht der Triton-Gesellschaft 2001, 1-5. <www.triton.ac.at/archiv/attersee-2001.html> (24.09.2008).

Breitenborn 1990

K. Breitenborn, Bismarck. Kult und Kitsch um den Reichsgründer (Leipzig 1990).

Brepohl 2004

W. Brepohl, Neue Überlegungen zur Varusschlacht (Münster 2004).

Brooke 2001

J. H. Brooke, The Wilberforce-Huxley Debate: Why did it happen?', Science & Christian Belief 13, 2001, 127-141.

Bock/Töteberg 1992

H.-M.Bock/M. Töteberg, Das Ufa-Buch (Fankfurt 1992)

Borgstedt 1992

T. Borgstedt, Reichsidee und Liebesethik. Eine Rekonstruktion des Lohensteinschen Arminiusromans (Studien zur deutschen Literatur 121) (Tübingen 1992).

Browne 2001

J. Browne, Darwin in caricature. A study in the popularisation and dissemination of evolution. Proceedings of the American Philosophical Society 145, 2001, 496-509.

C

Cadbury 2000

D. Cadbury, The Dinosaur Hunters: A True Story of Scientific Rivalry and the Discovery of the Prehistoric World (London 2000).

CALLMER/MEYER/STRUWE/THEUNE 2006

J. Callmer/M. Meyer/R. Struwe/C. Theune (Hrsg.), Die Anfänge der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie als akademisches Fach (1890-1930) im europäischen Vergleich. Berliner Archäologische Forschungen 2 (Rahden/Westfalen 2006), 23-42.

CARPENTER 1997

K. Carpenter, Dinosaurs as Museum Exhibits. In: J. Farlow/M. K. Brett-Surman (Hrsg.), The complete dinosaur (Bloomington 1997), 150-164.

CARTIER 2000

St. Cartier, Licht ins Dunkel des Anfangs. Studien zur Rezeption der Prähistorik in der deutschen Welt- und Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhundert (Herdecke 2000).

CARY 1974

J. Cary, Spectacular. The Story of Epic Films (London u.a. 1974)

CHARYN 1995

J. Charyn, Movieland. Hollywood und die große amerikanische Traumkultur (Frankfurt 1995).

D

DANIEL 1990

G. Daniel, Geschichte der Archäologie (Köln 1990).

DAUM 1995

A. Daum, Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert: Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848-1914 (München 1995).

DAUM 2002

A. Daum, Bürgerliche Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert (Oldenbourg 2002).

DENZER 2003

K. Denzer (Hrsg.), Funde, Filme, falsche Freunde. Der Archäologiefilm im Dienst von Profit und Propaganda (Kiel 2003).

DÖRNER 1996

A. Dörner, Politischer Mythos und symbolische Politik. Sinnstiftung durch symbolische Formen am Beispiel des Hermannmythos. (Opladen1995).

DRÄGER 1975

H. Dräger, Die Gesellschaft für Verbreitung der Volksbildung (Stuttgart 1975).

DUNNING 2002

C. Dunning, Les druides de la Baume du Four ou l'image du druide dans l'imagerie historique suisse de la fin du XIXe siècle. In: Kaenel/Jud 2002, 71-78.

DUNANT 1994

C. Dunant, Olympian Dreamscapes: The Photographic Canvas. The Wide-Screen Paintings of Leighton, Poynter and Alma-Tadema. In: J. Bratton/J. Cook/ Chr. Gledhill (Hrsg.), Melodrama: Stage Picture Scree (London 1994), 82-93.

E

EBERSBACH 2002

R. Ebersbach, Der Pfahlbauer - ein Bauer? Zur Darstellung von Landwirtschaft und Umwelt in prähistorischen Rekonstruktionszeichnungen. In: Jud/Kaenel 2002, 61 - 70.

EDER/TRÜMPY 1979

K. Eder/H. Trümpy, Wie die Pfahlbauten allgemein bekannt wurden. In: ASchw. Sondernummer 125 Jahre Pfahlbauforschung, 1979, 33-39.

EGGERS 1986

H.-J. Eggers, Einführung in die Vorgeschichte Mit einem Nachwort von Georg Kossack (München 1986, überarbeitete Neuauflage der Originalausgabe von 1956).

EGGERT 2006

M. K. H. Eggert, Archäologie: Grundzüge einer Kulturwissenschaft (Tübingen 2006).

EISNER 1976

L. Eisner, Fritz Lang (London 1976).

ELLEY 1984

D. Elley, The Epic Film. Myth and History (London u.a. 1984).

Ellis 1992J. Ellis, Visible fictions. Cinema:television:video (London and New York 1992)

ENGELHARDT 1986

U. Engelhardt, „Bildungsbürgertum“. Begriffs- und Dogmengeschichte eines Etiketts (Stuttgart 1986).

ESCH 1972

A. Esch, Limesforschung und Geschichtsvereine. Romanismus und Germanismus, Dilettantismus und Facharchäologie in der Bodenforschung des 19. Jahrhunderts. In: H. Boockmann et al. (Hrsg.), Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert (Göttingen 1972).

VON ESSEN 1998

G. von Essen, Hermannsschlachten. Germanen- und Römerbilder in der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts. Veröffentlichung aus dem Göttinger Sonderforschungsbereich 529 „Internationalität nationaler Literaturen“. Serie B: Europäische Literaturen und Internationale Prozesse herausgegeben von Horst Turk und Fritz Paul (Bd. 2) (Göttingen 1998).

EHRISMANN 2005

O. Ehrismann, Das Nibelungenlied (München 2005).

F

FANSA 1994

M. Fansa (Hrsg.) Varusschlacht und Germanenmythos. Eine Vortragsreihe anlässlich der Sonderausstellung Kalkriese. Römer im Osnabrücker Land in Oldenburg 1993. (Oldenburg 1994). In: Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland: Beiheft 9.

FARINA 1989

F. Farina, Die verbotene Venus. Erotische Postkarten 1895-1925. (Stuttgart 1989).

FAULSTICH 2007

W. Faulstich, Geschichte der Bildkultur bis zum Visualisierungsschub im 19. Jahrhundert. <http://www.bpb.de/themen/DW6W7J.html> (Webseite der Bundeszentrale für politische Bildung, 08.08.2008), 1-8.

FAULSTICH/KORTE 1994

W. Faulstich/H. Korte (Hrsg.); Fischer Filmgeschichte Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924 (Frankfurt 1994)

FISCHER 2005

T. Fischer (Hrsg.), Bilder von der Vergangenheit. Zur Geschichte der archäologischen Fächer. Schriften des Lehr- und Forschungszentrums für die antiken Kulturen des Mittelmeerraumes - Centre for Mediterranean Cultures (ZAKMIRA) Band 2 (Wiesbaden 2005).

FERRO 1991

M., Ferro, Gibt es eine filmischen Sicht der Geschichte? In: Rother 1991, 17-36.

FLACKE 1998

M. Flacke (Hrsg.), Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama (Berlin 1998).

FLÜGGE 2001

M. Flügge, Heinrich Schliemanns Weg nach Troia. Geschichte eines Mythomanen (München 2001)

FORD 1997

R. Ford, Panzer von 1916 bis heute (Erlangen 1997).

FRENZEL 1999

E. Frenzel, Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (Stuttgart 1999), 61-64.

FURRER 2004

M. Furrer, Die Nation im Schulbuch - zwischen Überhöhung und Verdrängung. Leitbilder der Schweizer Nationalgeschichte in Schweizer Geschichtslehrmitteln der Nachkriegszeit und Gegenwart (Hannover 2004).

G

GALLÉ 2008

V. Gallé, Die Geburtsstunde der Germanistik. Das Nibelungenlied und Friedrich von der Hagen. <http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de/03_beitrag/galle/fs08_galle.html#_ftn2> (29.08.2008).

GARBICZ/KLINOWSKI 1975

A. Garbicz/J. Klinowski, Cinema, the magic vehicle (New York 1975).

GERDSEN 2001

H. Gerdsen, Großsteingräber in der Umgebung von Wildehausen auf alten Photographien und Postkarten (Oldenburg 2001).

GERHARDT 1967

K. Gerhardt, Alexander Ecker und der urgeschichtliche Mensch. BadFuBer 23, 1967, 205-224.

GOETZ/WELWEI 1995

H.-W. Goetz/K.-W. Welwei: Altes Germanien. Auszüge aus antiken Quellen über die Germanen und ihre Beziehungen zum Römischen Reich. 2 Teile (Darmstadt 1995).

GÖRDEN 1992

M. Görden (Hrsg.), Das Buch vom wilden Mann: der uralte Mythos - neu betrachtet (München 1992).

GRAMSCH 2006

A. Gramsch, Eine kurze Geschichte des archäologischen Denkens in Deutschland. Leipziger online-Beiträge zur Ur- und Frühgeschichtlichen Archäologie 19. Herausgegeben von Sabine Rieckhoff und Wolf-Rüdiger Teegen (Leipzig 2006).

GREGOR/PATALAS 1976

U. Gregor/E. Patalas, Geschichte des Films. Band 1: 1895-1939 (Hamburg 1976).

GRIMM 1969

R. Grimm, Zur Wirkungsgeschichte von Vischers „Auch Einer“. In: Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte (Festschrift für

Fritz Martini), hrsg. in Zusammenarbeit mit K. Hamburger v. H. Kreuzer (Stuttgart 1969), 352-381.

GROTE 1994

A. Grote (Hrsg.), Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800 (Opladen 1994).

GRÜNERT 2002

H. Grünert, Gustaf Kossinna (1858-1931). Vom Germanisten zum Prähistoriker. Ein Wissenschaftler im Kaiserreich und in der Weimarer Republik (Rahden 2002).

GRÜNERT 2006

H. Grünert, Wie es in Berlin begann. Vorder- und Hintergründe von Kossinnas Berufung zum Extraordinarius. In: Callmer/Meyer/Struwe/Theune 2006, 63-72.

GUMMEL 1938

H. Gummel, Forschungsgeschichte in Deutschland. Die Urgeschichtsforschung und ihre historische Entwicklung 1 (Berlin 1938).

H

HACHTMANN 2007

R. Hachtmann, Tourismus-Geschichte. Grundkurs Neue Geschichte (Uni-Taschenbücher S) (Göttingen 2007).

HAFNER 2004

A. Hafner, 125 Jahre Pfahlbauforschung am Bielersee. Seebutz. Heimatbuch des Seelandes und Murtengebiets, 2004, 29-44. <http://www.seebutz.ch/images/150%20Jahre%20Pfahlbau04.pdf> (13.02.2008).

HAKE 2004

S. Hake, Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895 (Hamburg 2004).

HALLE 2002A

U. Halle, Die Externsteine - Symbol germanophiler Interpretation. In: Leube 2002, 235-253.

HALLE 2002B

U. Halle, „Die Externsteine sind bis auf weiteres germanisch!“. Prähistorische Archäologie im Dritten Reich. Reihe: Sonderveröffentlichungen des Naturwissenschaftlichen und Historischen Vereins für das Land Lippe 68 (Bielefeld 2002).

HANSEN 2001

S. Hansen, Von den Anfängen der prähistorischen Archäologie: Christian Jürgensen Thomsen und das Dreiperiodensystem. PZ 76, 2001, 10-23.

HANSEN 2005

S. Hansen: Archäologie ist keine Spatenwissenschaft. Erwägungen zur archäologischen Datengewinnung, in: Das Altertum 50, 2005/3, 197-220.

HARBACH 2008

T. Harbach, Die Drei Zeitalter. <http://www.sf-radio.net/filmwelt/komoedie/die_drei_zeitalter/dreizeitalterkritik.html> (20.05.2008).

HAVARTI 2007

K. Harvati, 100 Years of Homo heidelbergensis - life and times of a controversial taxon, Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte 16, 2007, 85-94.

HAYCOCK 2002

D. B. Haycock, William Stukeley: Science, Religion and Archaeology in Eighteenth-Century England (Woodbridge 2002).

HÄRKE 1991

H. Härke, All Quiet on the Western Front? Paradigms, methods and approaches in West German archaeology. In: I. Hodder (ed.), Archaeological Theory in Europe: the last three decades (London 1991), 187–222.

HEILIGMANN 1992

J. Heiligmann, Richard Rudolf Schmidt und das „Urgeschichtliche Forschungsinstitut“ der Universität Tübingen. In: Keefer 1992, 30-32.

HEILMANN 2002

R. Heilmann, Zur Rezeption des Alten Orients im Film. In: Korenjak/Töchterle 2002, 27-34.

HEILMANN 2002A

R. Heilmann, „That Old Time Religion“. Der Einsatz von Mythen am Beispiel des Films Sodom und Gomorrha. In: Loacker/Steiner 2002, 93-110.

HEILMANN 2004A

R. Heilmann, Paradigma Babylon: Rezeption und Visualisierung des Alten Orients im Spielfilm. Ein Beitrag der Vorderasiatischen Archäologie zur Orientalismusforschung (Diss. Mainz 2004).

HEILMANN 2004B

R. Heilmann, Diskussion um die Passion. Leben und Sterben Christi im Film „Intolerance“ (1916) von David W. Griffith. AW 35, 2004, 77-79.

HEILMANN/WENZEL 2004

R. Heilmann/D. Wenzel, „...and God is off-screen to the right.“ Anmerkungen zu Cecil B. De Milles „The Ten Commandments“ (USA 1923 und 1956), Ma’at: Archäologie Ägyptens I, 2004, 50-59.

HEILMANN 2005

R. Heilmann, Achämenidische Flügelstiere als Apokalyptische Reiter und Trojanische Pferde - Zur postmodernen Rezeption einer antiken Kunstgattung am Beispiel von James Camerons True Lies. In: Lindner 2005, 105-123.

HEILMANN/WENSKUS 2006

R. Heilmann/O. Wenskus, Darmok. Gilgamesch und Homer im Star Trek: The Next Generation. In: Rollinger, R./Truschnegg, B. (Hrsg.), Altertum und Mittelmeerraum: Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante. Festschrift für Peter W. Haider, Stuttgart 2006, 789-806.

HEILMANN 2007

R. Heilmann, Zwischen Elfenbeinturm und Eskapismus. Die Sumerer als Inspirationsquelle postmoderner Mythologisierung. In: Meier/Slanička 2007, 313-340.

HEINZ/EGGERT/VEIT 2003

M. Heinz/M. K. H. Eggert/U. Veit, Zwischen Erklären und Verstehen? Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation. Tübinger Archäologische Taschenbücher, Band 2 (Münster/New York/München/Berlin 2003).

HEINZLE/WALDSCHMIDT 1991

J. Heinzle/A. Waldschmidt (Hrsgg.), Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alpltraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des NIbelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert (Frankfurt 1991).

HELLER 2003

H. Heller, Fritz Langs Nibelungen-Film als „Zeitbild“. In: J. Heinzle/K. Klein/U. Obhof (Hrsg.), Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos (Wiesbaden 2003), 497 – 509.

HELLFAIER 1975A

A. Hellfaier (Hrsg.), Ernst von Bandel. Der Schöpfer des Hermannsdenkmals in seiner Zeit. Ausstellungskatalog der Lippischen Landesbibliothek Detmold, Heft 2 (Detmold 1975).

HELLFAIER 1975B

A. Hellfaier (Hrsg.), Ernst von Bandel an Wilhelm Tegeler. Briefe zur Entstehungsgeschichte des Hermannsdenkmals 1850-1864 (Detmold 1975) (=Nachrichten aus der Lippischen Landesbibliothek Detmold, Heft 5).

HERFORT-KOCH 1995

M. Herfort-Koch, Patriotische Phantasien - Arminius und Varus in der Osnabrücker Altertumsforschung. In: Wiegels/Woesler 1995, 345-353.

HERRMANN 1988

J. Herrmann (Hrsg.): Griechische und lateinische Quellen zur Frühgeschichte Mitteleuropas bis zur Mitte des 1. Jahrtausends u. Z. Teil 1: Von Homer bis Plutarch (8. Jahrhundert v. u. Z. bis 1. Jahrhundert u. Z.). (Berlin 1988).

HICKETHIER 1996

K. Hickethier, Film- und Fernsehanalyse (Stuttgart/Weimar 1996). Teil 3: Von Tacitus bis Ausonius (2. bis 4 Jh. u. Z.) (Berlin 1991).

HIMMELMANN 1976

N. Himmelmann, Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur (Berlin 1976).

HÖFLER 1961

O. Höfler, Siegfried, Arminius und die Symbolik (Heidelberg 1961).

HÖFLER 1978

O. Höfler, Siegfried, Arminius und der Nibelungenhort (Wien 1978).

HOFFMANN 1992

W. Hoffmann, Nibelungenlied. Sammlung Metzler. Realien zur Literatur (Stuttgart/Weimar 1992).

HOFFMANN 1994

D. Hoffmann, Der Teutoburger Wald und andere Orte der Erinnerung. In: Fansa 1994, 87-107.

HOLMES 1996

T. Holmes, Fossil Feud: The Bone Wars of Cope and Marsh, Pioneers in Dinosaur Science (Parsippany 1996).

I

ICKERODT 2004

U. Ickerodt, Bilder von Archäologen. Bilder von Urmenschen. Ein kultur- und mentalitäsgeschichtlicher Beitrag zur Genese der prähistorischen Archäologie am Beispiel zeitgenössischer Quellen (Diss. Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg 2004).

IHRERING 1961

H. Ihering, Von Reinhardt bis Brecht (Berlin 1961).

J

JACOB-FRIESEN 1954

K.-H. Jacob-Friesen, Johan Picardt, der erste Urgeschichtsforscher Niedersachsens. Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte 23, 1954, 3-19.

JAFFE 2000

M. Jaffe, The Gilded Dinosaur: The Fossil War Between E. D. Cope and O. C. Marsh and the Rise of American Science (New York 2000).

JAHN 2001

R. G. Jahn, Der Römisch-Germanische Krieg von 9-16 n. Chr. (unpubl. Diss Bonn 2001). Teilweise webpubliziert auf <www.ralf-jahn.de/Arminius.html> (30.07.2008), 78-104.

JANSEN/BORGGRÄFE 2007

Chr. Jansen/H. Borggräfe, Nation Nationalität Nationalismus (Frankfurt/New York 2007).

JAROSCH 2006

S. Jarosch, Ein Höhlengleichnis. Die Geschichte der prähistorischen Höhlenmalerei, Abenteuer Philosophie 1, 2006, 37-39.

JUD/KAENEL 2002

P. Jud/G. Kaenel (Hrsg.), Lebensbilder - Scènes de vie. Actes du colloque de Zoug (13-14 mars 2001). Documents du GPS 2 (Lausanne 2002).

JURASKE 2006

A. Juraske, Bibliographie Antike und Film. AnzAW 59/3.4, 2006, 129-178.

JURASKE 2007

A. Juraske, Nachtrag zur Bibliographie Antike und Film. AnzAW 60, 3/42007, 129-146.

K

KAESER 2002

M. A. Kaeser, L‘autonomie des représentation ou lorsque l‘imaginaire collectif s‘empare des images savantes. L‘exemple des stations palafittiques. Jud/Kaenel 2002, 33-40.

KAUFMANN 1979

Chr. Kaufmann, Völkerkundliche Anregungen zur Interpretation der Pfahlbaufunde. ASchw, Sondernummer 125 Jahre Pfahlbauten, 1979, 12-19.

KAUFMANN 1994

T. Kaufmann, Edler Wilder, grausiger Heide, Fürstenknecht und Kämpfer für die Nation: Der Germane in den Bildprojektionen von der Bauernkriegszeit bis zur Romantik. In: Fansa 1994, 45-70.

KAUZ 2000

D. Kauz, Wilde und Pfahlbauer. Facetten der Analogisierung. Preprints zur Kulturgeschichte der Technik 11 (Zürich 2000). <http://www.tg.ethz.ch/dokumente/pdf_Preprints/Preprint11.pdf.> (13.06.2008).

KEEFER 1992

E. Keefer (Hrsg.), Die Suche nach der Vergangenheit. 120 Jahre Archäologie am Federsee. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart. Katalog zur Ausstellung (Stuttgart 1992).

KEMPEN/DEIST 1993

B. Kempen/Th. Deist, Das Dinosaurier Filmbuch. Von „Gertie The Dinosaur“ bis „Jurassic Parc“ (München 1993).

KEMPEN 1994

B. Kempen, Abenteuer in Gondwanaland und Neandertal (Meitingen 1994).

KERN/EMIG 2002

V. Kern/G. Emig (Hrsg.): Kleists Hermannsschlacht am Meininger Hoftheater. Ausstellung der Meininger Museen gemeinsam mit Kleist-Archiv Sembdner (Heilbronn 2002).

KIMMIG 1992

W. Kimmig, Die „Wasserburg Buchau“ - eine spätbronzezeitliche Siedlung: Forschungsgeschichte - Kleinfunde (Stuttgart 1992).

KIPPER 2002

S. R. Kipper, Der Germanenmythos im Deutschen Kaiserreich. Formen und Funktionen historischer Selbstthematisierung. (Formen der Erinnerung, Bd. 11.) (Göttingen 2002).

KLINE 1993

J. Kline, The Complete Films of Buster Keaton (New York 1993).

KLÖPPEL 1972

K. Kloeppel, David Friedrich Weinland: Rulaman (Tübingen 1972).

KOCKA 1995

J. Kocka, Bürgertum im 19. Jahrhundert (München 1995).

KOLBE 2007

W. Kolbe, Germanische Helden und deutsche Patrioten. Nationalismus und Geschlecht im Stummfilm Die Hermannsschlacht (1922/23). In: Meier/Slanicka 2007, 251 - 265.

KOLOSS 1973

H. J. Koloss, s.v. Evolutionismus. In: Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Band 8, 1973, 20-33.

KOSSACK 1999

G. Kossack, Prähistorische Archäologie in Deutschland im Wandel der geistigen Situation. Bayerische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Sitzungsberichte, Jahrgang 1999, Heft 4 (München 1999).

KRACAUER 1974

S. Kracauer, Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film herausgegeben von Karsten Witte (Frankfurt 1977).

KRAUSE 2002

A. Krause, Die Geschichte der Germanen (Frankfurt 2002).

KRÄMER 1979

W. Krämer, Fünfundsiebzig Jahre Römisch-Germanische Kommission. In: Festschrift zum 75jährigen Bestehen der Römisch-Germanischen Kommission. Beiheft Ber. RGK 58, 1977 (Mainz 1979), 5-23.

KRÄMER 2001

W. Krämer, Gerhard Bersu, ein deutscher Prähistoriker 1889-1964. RGA Ergbd. 29, 2001, 7-101.

KREIMEIER 1992

K. Kreimeier, Die Ufa Story. Geschichte eines Filmkonzern (München 1992).

KRETSCHMER 1999

W. Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen (Frankfurt 1999).

KRIERER 2004

K. R. Krierer, II. Chronologie, Entstehung, Geschichte und Chronologie des römischen Germanenbildes. In: Jürgen Borchhardt und Friedrich Krinzinger (Hrsg.), Antike Germanenbilder, Archäologische Forschungen 11, Denkschriften der phil.-hist. Klasse 318 (Wien 2004) 61-86.

KUNOW 2002

J. Kunow, Die Entwicklung von archäologischen Organisationen und Institutionen in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert und das öffentliche Interesse - Bedeutungsgewinne und Bedeutungsverluste und deren Folgen. In: P. F. Biehl / A. Gramsch / A. Marciniak (Hrsg.), Archaeologies of Europe. History, Methods and Theories - Archäologien Europas. Geschichte, Methoden und Theorien. Tübinger Archäologische Taschenbücher Bd. 3 (Tübingen 2002) 147-183.

KÜHN 1976

H. Kühn, Geschichte der Vorgeschichtsforschung (Berlin / New York 1976).

KÜMIN 2002

B. Kümin, Historische Ansichtskarten als ethnographisches Quellenmaterial. In: Jud/Kaenel 2002, 27-31.

L

V. LAAK 2007

L. van Laak, „Ihr kennt die deutsche Seele nicht“. Geschichtskonzeption und filmischer Mythos in Fritz Langs Nibelungen. In: Meier/Slanicka 2007, 267-282.

LANDY 2001

M. Landy (Hrsg.), The Historical Film. History and Memory in Media(London 2001).

LEHMANN 2001

T. Lehmann (red.), Mecklenburgs Humboldt: Friedrich Lisch. Ein Forscherleben zwischen Hügelgräbern und Thronsaal. Ausstellungskatalog 2001. (= Archäologie in Mecklenburg-

Vorpommern; 2). Archäologisches Landesmuseum und Landesamt für Bodendenkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern (Lübstorf 2001).

LEHMKÜHLER 1992

S. Lehmkühler, Der erste Ausgräber im „Schwäbischen Pompeji“. In: Keefer 1992, 13-18.

LEUBE 2002

A. Leube u.a. (Hrsgg.), Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933 - 1945. Stud. Wissenschafts- u. Universitätsgeschichte 2 (Heidelberg 2002).

LEVINE 2002

P. Levine, The Amateur and the Professional. Antiquarians , Historians and Archaeologists in Victorian England 1838-1886 (Cambridge 2002).

LINDNER 1999

R. Lindner, „Sandalenfilme“ und der archäologische Blick. Protokoll eines Versuchs. In: Thetis. Mannheimer Beiträge zur Klassischen Archäologie und Geschichte Griechenlands und Zyperns. Band 5/6, 1999, 519-536.

LINDNER 1999/2000

R. Lindner, Der Gladiator in der Gartenlaube. In: Nürnberger Blätter zur Archäologie 16, 1999/2000, 175-194.

LINDNER 2002

R. Lindner, Der Heros und die Zauberin. Gender in Verfilmung griechischer Mythen. In: Korenjak/Töchterle 2002, 44-57.

LINDNER 2003

R. Lindner, Antikfilm und Propaganda - Rom und Romanitas im Rumänien der Ära Ceauşescu. In: Denzer 2003, 122-133.

LINDNER 2005A

R. Lindner, Mythos Alexander. In: Lindner 2005, 50-66.

LINDNER 2005B

M. Lindner (Hrsg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film. (Münster 2005).

LOACKER/STEINER 2002

A. Loacker/I. Steiner (Hrsg.); Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammbo (Wien 2002).

LOFTUS 1992

J. Loftus, Der Zahnarzt und die Archäologie. Zum Wirken Heinrich Forschners. In: Keefer 1992, 19-25.

LORBLANCHET/BOSINSKI 2000

M. Lorblanchet/G. Bosinski, Höhlenmalerei. Ein Handbuch (Stuttgart 2000).

LOSEMANN 1994

V. Losemann, „Varuskatastrophe“ und „Befreiungstat des Arminius“ Die Germanienpolitik des Augustus in antiker und moderner Sicht. In: Fansa 1994, 25-44.

LOSEMANN 1995

V. Losemann, Nationalistische Interpretationen der römisch-germanischen Auseinandersetzung. In: Wiegels/Woesler 1995, 419-432.

LOVEJOY/BOAS 1973

A.O. Lovejoy, G. Boas, Primitivism and related Ideas in Antiquity (New York 1973).

M

MAIER 1994

F. G. Maier, Von Winckelmann zu Schliemann. Archäologie als Eroberungswissenschaft des 19. Jahrhunderts. Antike Welt 25, 1994, 35-59.

MARCHAL 2006

G. P. Marchal, Schweizer Gebrauchsgeschichte: Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität (Basel 2006).

McCall 1998

H. McCall, Rediscovery and Aftermath. In: St. Dalley/A.T. Reyes /D. Pingree/A. Salvesen/H. McCall (Hrsg.), The Legacy of Mesopotamia (Oxford 1998), 183-213.

Maibohm 1981

L. Maibohm, Fritz Lang. Seine Filme - sein Leben (München 1981).

Marchand 1997

S. L. Marchand, Down From Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany 1750-1970 (Princeton 1997).

Martin-Kilcher 1979

S. Martin-Kilcher, Ferdinand Keller und die Entdeckung der Pfahlbauten. ASchw, Sondernummer 125 Jahre Pfahlbauforschung, 1979, 3-11.

Matelowski 2007

A. Matelowski, Berliner Künstlerleben. Fotografien und Dokumente des Vereins Berliner Künstler seit 1841. Archiv-Blätter 16 (Berlin 2007).

Mainka-Mehling 2008

A. Mainka-Mehling, LebensBilder. Zur Darstellung des ur- und frühgeschichtlichen Menschen in der Archäologie (Remshalden 2008).

Mehling 2002

A. Mehling. Zur Struktur und Rolle von Lebensbildern in der Archäologie. In: Jud/Kaenel 2002, 87-91.

Meier/Slanicka 2007

M. Meier/S. Slanicka (Hg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion - Dokumentation - Projektion (Köln, Weimar, Wien 2007). In: Jörn Rüsen (Hrsg.), Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 29.

Mitchell 1998

W.J.T. Mitchell, The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon (Chicago/London 1998).

MONACO 2001

J. Monaco, Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien (Hamburg 2001).

MONUMENTE ONLINE 2006

ohne Autor, Der Irrtum des Rudolf Virchow. Vor 150 Jahren wurde der Neandertaler entdeckt. In: Monumente online Magazin der Deutschen Stiftung Denkmalschutz, 2006, 1-4 <http://www.monumente-online.de/06/06/leitartikel/02_Neandertaler.php?media=print> (17.09.2007).

MOTSCHMANN 2007

U. Motschmann, Geselliges Leben in Berlin um 1800. <http://www.berliner-klassik.de/projekte/forschung/forschungsvorhaben/lebeninberlin> (06.12.2007).

MÜLLER 1996

W. Müller, Die Hermannsschlacht. Ein Kolossalfilm aus den lippischen Wäldern. In: Ders./B. Wiesener (Hrgsgg.), Schlachten und Stätten der Liebe. Zu Geschichte von Film und Kino in Ostwestfalen und Lippe. (Film-Archiv Lippe: Streifenweise, Bd. 1) (Detmold 1996), 37-63.

MÜLLER-BECK 2001

H. Müller-Beck, Der Neanderthaler und sein Mythos. In: D. Matejovski/ D. Kamper/G. Weniger (Hrsg.), Mythos Neanderthal. Ursprung und Zeitenwende (Frankfurt / New York 2001). 32-54.

MÜLLER-SCHEESSEL 1998/1999

N. Müller-Scheeßel, Im Schatten des Eiffelturms: Die Präsentation von Pfahlbauten und Pfahlbaufunden auf Weltausstellungen. Plattform. Zeitschrift des Vereins für Pfahlbau und Heimatkunde e.V., 7/8, 1998/1999, 22-31.

MÜTTER 1983

B. Mütter, Die westfälische Landesgeschichtsforschung zwischen Aufklärung und Historismus und die Gründung des Altertumsvereins in Paderborn 1824, Westfälische Zeitschrift 133, 1983, 129-154.

N

Nichols 2001

B. Nichols, Introduction to documentary (Indiana 2001).

Noelle-Naumann/Schulz/Wilke 2000

E. Noelle-Naumann/W. Schulz/J. Wilke (Hrsg.): Fischer Lexikon. Publizistik Massenkommunikation (Fankfurt 2000).

O

Osten 2008

P. Osten. Ärzte als Filmregisseure. Filmblatt 37, 2008, 37-63.

P

Pape 2002

W. Pape, Zur Entwicklung des Faches Ur- und Frühgeschichte in Deutschland bis 1945. In: Leube 2002, 163-226.

Parzinger 2002

H. Parzinger, „Archäologien“ Europas und „europäische Archäologie“ - Rückblick und Ausblick. In: P.F. Biehl/A. Gramsch/A. Marcinia (Hrsg.), Archäologien Europas. Geschichte, Methoden, Theorien. Tübinger Arch. Taschenbücher 3 (Münster 2002), 35-51.

Petzold 1963

J. Petzold, Die Dolchstoßlegende (Berlin 1963).

Probst 1999

E. Probst, Deutschland in der Steinzeit (München 1999).

Prinzler/Patalas 1984

H. H. Prinzler/E. Patalas (Hrsg.), Lubitsch (München/Luzern 1984).

R

Rahemipour 2003

P. Rahemipour, Faszinierend Fremd - Einige Aspekte zum Bild des Fremden im Archäologiefilm. In: Denzer 2003, 190-210.

RAHEMIPOUR 2007

P. Rahemipour, 8mm Vergangenheit - Über Konstruktion im archäologischen Film. Das Beispiel Kelten. In: Kelten-Einfälle an der Donau. Akten des Vierten Symposiums deutschsprachiger Keltologinnen und Keltologen Linz/Donau, 17.–21. Juli 2005 (Wien 2007), 397-408.

REDHOUSE 2006

D.I. Redhouse, Richard Colt Hoare's 'Life of John Aubrey', prepared for the publication of 'Monumenta Britannica'. Transcribed by D.I. Redhouse. <http://www.arch.cam.ac.uk/~dir21/docs/colt-hoare.pdf> (23.03.2008).

RICHTER 2005

J. Richter, „Nach diesem Anfang begreift sich alles Übrige leicht." Die Entdeckung der frühen Menschheitsgeschichte. In: Fischer 2005, 39-57.

RICHTER 2007

G. Richter: Karl Gutzkow 1811-1878. Erzähltheoretische Untersuchungen. (Bern 2007).

ROEBROEKS 1993

W. Roebroeks, Das Bild vom Urmenschen im Wandel der Zeit: Zur Geschichte der heutigen Auffassungen und Auseinandersetzungen in der Urgeschichtsforschung. Jahrb. RGZM 40, H. 1, 1993, 3-25.

ROERKOHL 1992

A. Roerkohl, Das Hermannsdenkmal. Westfalen im Bild, Reihe Kulturdenkmale in Westfalen, Heft 5, <http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/input_felder/seite1_westf_bild.php?urlID=1731> (17.09.2008).

ROTHER 1991

R. Rother (Hrsg.) Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino (München 1991).

ROTHER 1991

R. Rother, Vorwort. In: Rother, R. (Hrsg.) Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino (München 1991), 7-15.

RÖCKELEIN 2007

H. Röckelein, Mittelalter-Projektionen, in: Meier/Slanicka 2007, 41-63.

RÖDER 2002

B. Röder, Botschaften aus der Gegenwart. In: Jud/Kaenel 2002, 43-51.

RÖHRS 1993

H. Röhrs, Jean-Jaques Rousseau. Vision und Wirklichkeit (Köln 1993).

RUDWICK 1995

M. Rudwick, Scenes from Deep Time. Early Pictorial Representations of the Prehistoric World (Chicago 1995).

RUDWICK 1997

M. Rudwick, Georges Cuvier, Fossil Bones, and Geological Catastrophes (Chicago 1997).

RUTISHAUSER 2006

S. Rutishauser, Der Bally-Park in Schönewerd. Nike-Bulletin 1-2, 2006, 25-27.

S

SAUNDERS 1987

Th. J. Saunders, Comedy as Redemption: American Slapstick in Weimar Culture, Journal of European Studies 17, 1987, 253-277.

SAUNDERS 1994

Th. J. Saunders, Hollywood in Berlin. American Cinema in Weimar Germany (Berkeley/Los Angeles 1994).

SCHENK 1991

I. Schenk, Der Italienische Historienfilm (Bremen 1991).

SCHENK 2008

I. Schenk, Der italienische ‹Peplum›. Nationale Mythologie und internationale Schaulust. In: T. Lochmann/Th. Späth/A. Stähli, Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikfilms. Teil I: Begleittexte zur gleichnamigen Sonderausstellung

der Skulpturhalle Basel 16. April – 2. November 2008 (Basel 2008), 98-105.

SCHIRMER 1979

L. Schirmer, Theater und Antike. Probleme der Antikenrezeption auf Berliner Bühnen vom Ende des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. In: Ahrenhövel/Schreiber 1979, 303-350.

SCHLEMMER 1994

G. Schlemmer, Das frühe Filmepos: INTOLERANZ (Intolerance 1916). In: Faulstich/Korte 1994, 266-287.

SCHLICHTERLE/WALSTER 1986

H. Schlichterle/B. Walster, Archäologie in Seen und Mooren: den Pfahlbauten auf der Spur (Stuttgart 1986).

SCHLÜTER 1979

W. Schlüter, das Osnabrücker Land. Führer zu vor- und frühgeschichtlichen Denkmälern, Bd. 42-44 (Mainz 1979).

SCHLÜTER 1994

W. Schlüter, Kalkriese - Ort der Varusschlacht? Die Ausgrabungen in der Kalkrieser-Niewedder Senke. In: Fansa 1994, 11-24.

SCHLÜTER 1995

W. Schlüter, Neue Erkenntnisse zur Örtlichkeit der Varusschlacht? In: Wiegels/Woesler 1995, 67-95.

SCHMIDT 2000

H. Schmidt, Archäologische Denkmäler in Deutschland - rekonstruiert und wieder aufgebaut. Sonderheft 2000 der Zeitschrift „Archäologie in Deutschland“ (Stuttgart 2000).

SCHÖBEL 2001

G. Schöbel, Pfahlbaumuseum Unteruhldingen Museumsgeschichte. Teil I: 1922-1949 (Unteruhldingen 2001).

SCHÖBEL 2002A

G. Schöbel, Hans Reinerth. Forscher - NS-Funktionär - Museumsleiter. In: Leube 2002, 321-396.

Schöbel 2002b

G. Schöbel (Hrsg.), Archäologische Freilichtmuseen in Europa (Markdorf 2002).

Schöbel 2007

G. Schöbel, Archäologie und Interpretation. Die Anfänge der archäogischen Freilichtmuseen in Europa. <http://www.exarc.net/resources/speeches/EXARC-4/lecture%> (01.12.2007).

Schnapp 1997

A. Schnapp, The Discovery of the Past (New York 1997).

Schnyder 2005

P. Schnyder (Hrsg.), Visions de la Suisse (Strasbourg 2005).

Schröder 2003

N. Schröder, 50 Klassiker. Filmregisseure. Von Georges Méliès bis Zhang Yimou (Hildesheim 2003).

Schöder-Gudehus/Rasmussen 1992

B. Schroeder-Gudehus/A. Rasmussen, Les Fastes du progrès: Le guide de Expositions universelles 1851-1992 (Paris 1992).

v. See 1970

K. von See, Deutsche Germanen-Ideologie. Vom Humanismus bis zur Gegenwart (Frankfurt 1970).

v. See 1987

K. von See, Kulturkritik und Germanenforschung zwischen den Weltkriegen, Historische Zeitschrift 245, 1987, 343-347.

Seeba 1995

H. C. Seeba, Hermanns Kampf für Deutschlands Not. Zu Topographie der nationale Identität. In: Wiegels/Woesler 1995, 355-365.

Seesslen 1980

G. Seesslen, Kino des Utopischen. Geschichte und Mythologie des Science-fiction-Filmes. In: B. Roloff/G. Seesslen, Grundlagen des populären Films 4 (Hamburg 1980).

SEESSLEN 1996

G. Seesslen (unter Mitarbeit von Christoph Fritze), Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms (Marburg 1996).

SEESSLEN/JUNG 2008

G. Seesslen/F. Jung, Stanley Kubrick und seine Filme (Marburg 2008).

SEITTER 2000

W. Seitter, Geschichte der Erwachsenenbildung. Theorie und Praxis der Erwachsenenbildung (Bielefeld 2000).

SEITTER 2007

W. Seitter, Geschichte der Erwachsenenbildung. Eine Einführung (Bielefeld 2007).

SFEDU 2006

T. Sfedu, Museumsgründung und bürgerliches Selbstverständnis. Die Familie Leiner und das Rosgartenmuseum in Konstanz (Konstanzer-Online-Publikations-System 2006).

SIMON 1989

A. Simon, Vercingétorix et l'idéologie française (Paris 1989).

SIMMON 1993

S. Simmon, The films of D.W. Griffith (Cambridge 1993).

SMITH 1991

G.A. Smith, G.A.; Epic Films. Cast, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies (Jefferson, North Carolina and London 1991).

SOLOMON 2001

J. Solomon, The Ancient World in Cinema. Revised and Expanded Edition (Yale University 2001).

SOMMER/STRUWE 2006

U. Sommer/R. Struwe, Bemerkungen zur prähistorischen Archäologie an deutschen Universitäten im 19. Jahrhundert. In: J. Callmer/M. Meyer/R. Struwe/C. Theune (Hrsg.), Die Anfänge der ur- und frühgeschichtlichen Archäologie als akademisches Fach (1890-

1930) im europäischen Vergleich. Berliner Archäologische Forschungen 2 (Rahden/Westfalen 2006), 23-42.

SIARRI 1987/1988

N. Siarri, L'Antiquité latine au cinéma. Histoire et histoires dans le peplum romain. (Thèse de doctorat, Univ. Aix-Marseille 1987/1988).

SOMMER 2002

U. Sommer, Roh und mangelhaft sind ihre Gerätschaften. In: Jud/Kaenel 2002, 19-25.

SORLIN 1980

P. Sorlin, The Film in History. Restaging the Past (Oxford 1980).

SORLIN 2008

P. Sorlin, Les deux périodes antiquisantes du cinéma italien. In: T. Lochmann/Th. Späth/A. Stähli, Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikfilms. Teil I: Begleittexte zur gleichnamigen Sonderausstellung der Skulpturhalle Basel 16. April – 2. November 2008 (Basel 2008), 88-97.

SÖSEMANN 2002

B. Sösemann, Olympia als publizistisches Nationaldenkmal. In: H. Kyrieleis (Hrsg.) Olympia 1875-2000. 125 Jahre Deutsche Ausgrabungen (Mainz 2002), 49-84.

STAUF 1995

R. Stauf, Germanenmythos und Griechenmythos als nationale Identitätsmythen. In: Wiegels/Woesler 1995, 309-322.

STERN 1979

M. Stern, Friedrich Theodor Vischers Romaneinlage „Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte“. In: ASchw Sondernummer 175 Jahre Pfahlbauforschung, 1979, 40-43.

STERN 1992

Th. Stern, „Zu neuen Ufern...“. Grabungstechnik und Aufbruchstimmung der Archäologie am Federsee 1919-1930. In: Keefer 1992, 49-53.

STERN/TODE 1998

Th. Stern/Th. Tode, Das Bild des Archäologen in Film und Fernsehen. In: K. Denzer (Hrsg.), Cinarchea. 3. Internationales

Archäologie-Film-Festival Kiel. Symposium „Archäologie und Neue Medien“, 22.-23. April 1998 (Kiel 1998), 1-22.

STERN/TODE 2003

T. Stern/Th. Tode, Die Darstellung der Varusschlacht im Film. In: Denzer 2003, 145-167.

STERN 2003

T. Stern, Germanen gegen Pharaonen. In: Denzer 2003, 96-108.

STETTNER 1989

P. Stettner, Film. Das ist Geschichte, 24mal in der Sekunde. Überlegungen zum Film als historische Quelle und Darstellung von Geschichte, Geschichtswerkstatt 17, 1989, 13-20.

STEUER 2001

H. Steuer (Hrsg.), Eine hervorragend nationale Wissenschaft: Deutsche Prähistoriker zwischen 1900 und 1995. RGA Ergänzungsbd. 29 (Berlin/New York 2001).

STOCKING JR. 1984

G. W. Stocking Jr., Victorian Anthropology (London/New York 1984).

STORCH 1987

W. Storch (Hrsg.): Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang (Ausstellungskatalog) (München 1987).

STUDLAR 1997

G. Studlar, „Out-Salomeing Salome“: Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism. In: Bernstein, M. / Studlar, G. (Hrsg.), Visions of the East. Orientalism in Film (London / New York 1997), 99-129.

T

TATTERSALL 1999

I. Tattersall, Neandertaler. Der Streit um unsere Ahnen (Basel, Boston, Berlin 1999).

TRIGGER 1989

B. Trigger, A History of Archaeological Thought (Cambridge 1989).

U

UNVERFEHRT 1981

G. Unverfehrt, Arminius als nationale Leitfigur. Anmerkungen zu Entstehung und Wandel eines Reichssymbols. In: E. Mai und St. Waetzhold (Hrsg.) Kunstverwaltung, Bau und Denkmalpolitik im Kaiserreich (Berlin 1981), 325 - 340.

V

VEIT 1998

U. Veit, Archäologiegeschichte und Gegenwart: Zur Struktur und Rolle der wissenschaftshistorischen Reflexion in der jüngeren englischsprachigen Archäologie. In: M. K. H. Eggert & U. Veit (Hrsg.), Theorie in der Archäologie: Zum Stand der englischsprachigen Diskussion. Tübinger Archäologische Taschenbücher 1. (Münster 1998), 327-356.

VEIT 2005/2006

U. Veit, Abfall als historische Quelle. Zeugenschaft in der Archäologie, parapluie no. 22, 2005/2006, 1-8. <http://parapluie.de/archiv/zeugenschaft/archaeologie/> (22.2.2008).

VEIT 2006A

U. Veit, Gründerjahre: Die mitteleuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung um 1900. In: Callmer/Meyer/Struwe/Theune 2006, 43-62.

VEIT 2006B

U. Veit, Notizen aus der Provinz: Zu den Anfängen ur- und frühgeschichtlicher Forschung an der Universität Tübingen. In: Callmer/Meyer/Struw/Theune 2006, 95-116.

VOGT 1977

E. Vogt, Schriften zum Neolithikum, Chronologie und Pfahlbaufrage (Frauenfeld 1977).

VOSS 2007

J. Voss, Darwins Bilder. Ansichten der Evolutionstheorie 1837-1874 (Frankfurt 2007).

W

WAGENKNECHT/SLIDE 1975

E. Wagenknecht/A. Slide, The Films of D. W. Griffith (New York 1975).

WEHLER 1987

H.-U. Wehler, Deutsche Gesellschaftsgeschichte, Band 1 (München 1987).

WELTERSBACH 2004

K. Weltersbach, Homo neanderthalensis und Urmensch: Rekonstruktionen und Lebensbilder (unveröffentlichte Diplomarbeit Zürich 2004).

WENZEL 2002

St. Wenzel, Leben im Wald - die Archäologie der letzten Warmzeit vor 125000 Jahren, Mitt. Gesell. Urgesch. 11, 2002, 35-63.

WENZEL 2005

D. Wenzel, Kleopatra im Film Eine Königin als Sinnbild orientalischer Kultur (Remscheid 2005).

WIEBER-SCARIOT 1998

A. Wieber-Scariot, Herrscherin und doch ganz Frau. Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre, Metis 7, 1998, 73-89.

WIEBER 2002A

A. Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende – eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“. In: Eigler, U. (Hrsg.), Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film. Drama: Beiheft 17, 2002, 4 – 40.

WIEBER 2002B

A. Wieber, Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation. Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film. In: Korenjak/Töchterle, 2002, 13-26.

WIEBER 2005A

A. Wieber, Antike bewegt. Antike, Film und altsprachlicher Unterricht, AU 48, 2005, 4-12.

WIEBER 2005B

A. Wieber, Allein unter Helden? Helena in Buch und Film, AU 48, 2005, 28-32.

WIEBER 2005C

A. Wieber, Einhundert Jahre Antikfilm, AU 48, 2005, 44-47.

WIEBER 2005D

A. Wieber, Vor Troja nichts Neues? Moderne Kinogeschichten zu Homers Ilias. In: Lindner 2005, 137-162.

WIEBER 2007

A. Wieber, Antike am laufenden Meter - Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte. In: Meier/Slanička 2007, 19-40.

WIEGELS/WOESLER 1995

R. Wiegels/W. Woesler (Hrsg.), Arminius und die Varusschlacht. Geschichte - Mythos - Literatur (Paderborn, München, Wien, Zürich 1995).

WIEGELS 2002

R. Wiegels, Der Caelius-Grabstein als Zeugnis frühneuzeitlicher Antikebegeisterung. In: ders. (Hrsg.): Antike neu entdeckt: Antikerezeption im 18. Jahrhundert in Norddeutschland unter besonderer Berücksichtigung der Osnabrücker Region. Interdisziplinäres Colloquium an der Universität Osnabrück vom 16.-18. Februar 2000. (Möhnesee 2002), 35-70.

WILKE 2000

J. Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert (Köln/Weimar 2000).

WILLVONSEDER 1963-68

K. Willvonseder, Die jungsteinzeitlichen und bronzezeitlichen Pfahlbauten des Attersees in Oberösterreich, Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften XI-XII (Wien 1963-68).

WIWJORRA 2002

I. Wiwjorra, „Ex oriente lux“ - „Ex septentrione lux“. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen. In: Leube 2002, 73-106.

WIWJORRA 2006

I. Wiwjorra, Der Germanenmythos. Konstruktion einer Weltanschauung in der Altertumsforschung des 19. Jahrhunderts (Darmstadt 2006).

WOESLER 1994

W. Woesler, Literarische Gestaltung und Instrumentalisierung nationaler Mythen: Arminius und Jeanne d'Arc. In: Grabbe-Jahrbuch 13, 1994, 68-97.

WILKE 2000

J. Wilke, Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Von den Anfängen bis ins 20. Jahrhundert (Köln 2000).

WYKE 1997

M. Wyke, Projekting the Past. Ancient Rome, Cinema and History (New York 1997).

Z

ZAPPERI 2004

R. Zapperi, Der Wilde Mann von Teneriffa. Die wundersame Geschichte des Pedro Gonzalez und seiner Kinder (München 2004).

ZIELINSKI 1994

S. Zielinski, Zur Entstehung des Films für das Kino im Spannungsverhältnis von Technik und Kultur. In: Faulstich/Korte 1994, 48-67.

ZIMMERMANN 2005

A. Zimmermann, Forschungsgeschichte und Theorien der Ur- und Frühgeschichte. In: Fischer 2005, 19-38.

ZINTZEN 1998

Chr. Zintzen, Von Pompeji nach Troja. Archäologie, Literatur und Öffentlichkeit im 19. Jahrhundert (Wien 1998).

ZORPIDU 2003

S. Zorpidu, Über die Sichtbarwerdung des Verhältnisses zwischen Archäologie und imperialistischer Politik im populären Spielfilm. In: Denzer 2003, 240- 257.

Zotz 1986

Th. Zotz, Wir wandern mit den Ostgermanen. Filmbericht über Ausgrabungen in Schlesien 1932 (Publikationen zu wissenschaftlichen Filmen, Sektion Geschichte/Publizistik Serie 6 Nr. 2) (Göttingen 1986).

Primärquellen und online-Quellen

A

Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 12113

Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs, Programmheft, Artikel und Werbehelfer zum Ufa Kulturfilm *Natur und Liebe*, Signatur 12113.

Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 12193

Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs, Programmheft, Artikel und Werbehelfer zu *Die Nibelungen* von Fritz Lang, Signatur 12193.

Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 1421

Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs, Deutsche Zwischentitel zu *Ben Akiba hat gelogen*. Vorlageversion zur Zensurbestätigung. Programmheft, Werbehelfer und Artikel.

Akten Pfahlbaumuseum Unteruhldingen

Akten des Pfahlbaumuseums, Briefwechsel zwischen Presseabteilung der Ufa Berlin, vertreten durch Herrn Dr. Schulz und den Buchauer Verein für Altertumskunde, div. Absende (u.a. Bürgermeister Sulger) von 1927; Telegramm vom 23.09.1926 über geplante Aufnahmen und Vorbereitungen dafür an Bürgermeister Sulger kommend aus Neu-Babelsberg; diverse Besprechungen aus zeitgenössischen Filmzeitungen.

Allgemeine Deutsche Zeitung 1925

N.N., Ben Akiba hat gelogen, Deutsche Allgemeine Zeitung 430, 12. September 1925.

Allgemeine Literaturzeitung 1815

N.N. ohne Titel, Allgemeine Literaturzeitung 1785, Jahrgang 1815, Band 2, Nummer 154, 456.

Allgemeine Literatur-Zeitung 1837

N.N., ohne Titel, Allgemeine Literatur-Zeitung, Jahrgang 1837, Band 5, 290 + 670.

Ammann 1889

A. Ammann, Guide historique a travers l‘exposition des habitations humaines reconstituées par Charles Garnier (Paris 1889).

B

Boule 1911

M. Boule, L'Homme fossile de la Chapelle-aux-Saints (Paris 1911).

Bölsche 1929

W. Bölsche, Drachen. Sage und Naturwissenschaft. Eine volkstümliche Darstellung (Kosmos Band) (Berlin 1929).

Bölsche 1930

W. Bölsche, Die Eroberung des Menschen (Berlin 1930).

Breuil/Cartailhac 1906

H. Breuil/E. Cartailhac, La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander/Espagne (Monaco 1906).

Birett 1980

H. Birett, Verzeichnis in Deutschland gelaufender Filme (München/London 1980).

Birett 1991

H. Birett, Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911 (München 1991).

Birett 1994

H. Birett, Lichtspiele. Das Kino in Deutschland bis 1914 (München 1994).

Birett in Vorb.

H. Birett, Das Filmangebot in Deutschland bis 1930 (in Vorb.). *Der für diesen Band erstellte Katalog wurde mir freundlicherweise vom Autor zugänglich gemacht.*

Butler 1935

E. May Butler, The Tyranny of Greece over Germany: A study of the influence exercised by Greek art and poetry over the great German writers of the 18th, 19th, and 20th centuries (Cambridge 1935).

C

Cassius Dio 1986

Cassius Dio: Römische Geschichte. Übersetzt von Otto Veh, Band 3 (= Bücher 44–50) und 4 (= Bücher 51–60) (Zürich 1986).

Clostermeier 1822

Chr. G. Clostermeier, Wo Hermann den Varus schlug (Lemgo 1822).

Cuvier 1798

G. Cuvier, Tableau élémentaire de l'histoire naturelle des animaux. (Paris 1798).

D

Darwin 1859

Ch. Darwin, On the origin of species by means of natural selection, or the preservation of favoured races in the struggle of life (London 1859). <http://caliban.mpiz-koeln.mpg.de/~stueber/darwin/origin/origin.html> (23.07.2008).

Darwin 1871

Ch. Darwin, The descent of man and selection in relation to sex. 2 vol. (London 1871). <http://darwin-online.org.uk/pdf/1871_Descent_F937.1.pdf> (23.07.2008).

Day 1923

D. Day, Buster Keaton Can Smile After Business Hours, New York Telegraph vom 21 Oktober 1923.

Doyle 2008

A. C. Doyle, The Lost World (London 2008).

F

Fichte 1845/46

J. G. Fichtes sämmtliche Werke. Band 7, (Berlin 1845/1846). <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Fichte,+Johann+Gottlieb/Reden+an+die+deutsche+Nation> (23.07.2008).

FILIP 1966/69

J. Filip, Enzyklopädisches Handbuch zur Ur- und Frühgeschichte Europas (Prag 1966, 1969), 1022.

FILMPORTAL S.V. FILMKOMÖDIE

N.N., Die Filmkomödie der Weimarer Republik. <http://www.filmportal.de/df/f9> (05.08.2008).

FILMPORTAL.DE

www.filmportal.de

FR. H. 1924

H. Fr. (Name leider nicht zu ermitteln), Der Nibelungen-Film, Lichbildbühne, Nummer 17, 1924, 13. (Akten des Bundesarchivs Sig. 12193).

FRANK 1876

E. Frank, Die Pfahlbaustation Schussenried. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung 7, 1876, 162-179.

FUHLROTT 1859

J. C. Fuhlrott, Menschliche Überreichte aus einer Felsengrotte des Düsselthals. Ein Beitrag zur Frage über die Existenz fossiler Menschen, Verhandlungen des Naturhistorischen Vereins der preußischen Rheinlande und Westphalens 16, 1859.

G

GARNIER/AMMANN 1892

C. Garnier/A. Ammann, L‘habitation humaine (Paris 1892).

GARTENLAUBE 1875

Die Gartenlaube. Illustrirtes Familienblatt, Jahrgang 1875, 359 & 642.

GOETHE 1997A

J.W. von Goethe, Faust. Erst und zweiter Teil (München 1997).

GOETHE 1997B

J.W. von Goethe, Italienische Reise (München 1997).

Giesebrecht 1837

A. Giesebrecht, Über den Ursprung der Siegfriedsage. Germania 2 (Hrsg. von F. H. von der Hagen), 1837, 203-234.

H

Heine 1974

H. Heine, Deutschland ein Wintermärchen (Leipzig 1974). <http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=1148&kapitel=1#gb_found> (17.09.2007).

Hoernes 1892

M. Hoernes, Die Urgeschichte des Menschen (Wien 1892).

Hoernes 1909

M. Hoernes, Natur- und Urgeschichte des Menschen (Wien 1909).

Huxley 1863

Th. H. Huxley, Zeugnisse für die Stellung des Menschen in der Natur (Braunschweig 1863).

I

Illustrated London News 1867

N.N., ohne Titel. In: Illustrated London News vom 11. May 1867, 478.

Illustrierter Film-Kurier 1925

N.N., Ben Akiba hat gelogen. In: Illustrierter Film-Kurier, 7.Jahrgang 1925, Nr. 225, o.Seitenangabe. Akten des Bundesfilmarchivs Sig. Nr. 1421.

Illustrirter Filmkurier o.J.

N.N., Illustrirter Filmkurier, Nr. 159.

Internetportal Westfälische Geschichte

<http://www.lwl.org/westfaelische-geschichte/portal/Internet/> (s.v. Hermannsschlacht) (01.04.2008).

J

JACOBI 1910

H. Jacobi, Die Geschichte der Saalburgforschung bis zum Jahre 1911, Saalburg-Jahrb. 1, 1910, 1-24.

K

KEIM 1909

F. Keim, Die Nibelungen dem Deutschen Volk (Wien 1909) mit Illustrationen von Carl Otto Czeschka.

KELLER 1854

F. Keller, Die keltischen Pfahlbauten in den Schweizerseen. MAGZ Bd. 9, Heft 3 1854, 5-85.

KOEPP 1905

F. Koepp, Die Römer in Deutschland. Monographien zur Weltgeschichte. Bd. 22. (Leipzig 1905, 1912, 1926).

L

LAFITAU 1724

J.-F. Lafitau, Les Mœurs des sauvages Amériquains comparées aux mœurs des premiers temps (Paris 1724).

LANG 1924

F. Lang, Der heroische Stil im Film, Berliner Börsen-Courier Nr. 69 vom 10. Februar 1924, Sonntagsbeilage, 7. In: Akten des Bundesarchivs Sig. 12193.

LASSWITZ 2002

C. Lasswitz, Homchen-Ein Tiermärchen aus der oberen Kreide (Berlin 2002).

LEANDER 1924

Leander, Der Nibelungenfilm im Astoria. In: Der Drache, Nr. 15, 24.06.1924.

Lippischer Allgemeiner Anzeiger 25.04.1924

N.N., Ankündigung der Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 25.02.1924. Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippischer Allgemeiner Anzeiger 28.02.1924

N.N., Bericht über die Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippischer Allgemeiner Anzeiger vom 28.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippische Post vom 28.02.1924

N.N., Bericht über die Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippische Post vom 28.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippische Zeitung vom 24.02.1924

N.N., Ankündigung der Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippische Zeitung vom 24.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippische Zeitung vom 27.02.1924

N.N., Ankündigung der Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippische Zeitung vom 27.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippische Zeitung vom 28.02.1924

N.N., Bericht über die Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippische Zeitung vom 28.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

Lippische Zeitung vom 02.03.1924

P. Warnke, Vorspruch zur Uraufführung des Spielfilms „Die Hermannsschlacht“ vom 27.02.1924 im Landestheater Detmold In: Lippische Zeitung vom 02.03.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

London 1901

J. London. A Relic of the Pliocene (o.O. 1901). Digitalisierte Version <http://www.readbookonline.net/readOnLine/1703/> (22.02.2008).

LUBBOCK 1874

J. Lubbock, Die vorgeschichtliche Zeit erläutert durch die Überreste des Alterthums und die Sitten und Gebräuche der jetzigen Wilden (Jena 1874). Autorisierte Ausgabe für Deutschland. Nach der dritten Auflage aus dem Englischen von A. Passow. Mit einem einleitenden Vorwort von Rudolf Virchow.

LYELL 1914

Ch. Lyell, The Antiquity of Men (London 1914), Digitalisierte Version dieser Ausgabe mit Einleitung durch R.H. Rastall: <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/gutbook/lookup?num=6335> (03.01.2007).

M

MESSIKOMER 1913

H. Messikomer, Die Pfahlbauten von Robenhausen (Zürich 1913).

MOMMSEN 1885

T. Mommsen, Die Örtlichkeit der Varusschlacht. In: Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften 1885, 63-92; wiederabgedruckt als Separatdruck Berlin 1885 und in: 'Gesammelte Schriften', Bd. 4, Berlin 1906, 200-246.

MORTILLET 1869

G. de Mortillet, Essai d'une classification des cavernes et des stations sous abri, fondée sur les produits de l'industrie humaine (Paris 1869).

MORTILLET 1882

G. de Mortillet, Le Préhistorique, antiquité de l'homme (Paris 1882).

MONTELIUS 1903

O. Montelius, Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa 1: Die (typologische) Methode (Stockholm 1903).

MÖSER 1986

J. Möser, Patriotische Phantasien (Leipzig 1986). <http://gutenberg.spiegel.de/index.php?id=5&xid=3842&kapitel=2&cHash=1&hilite=möser (20.05.2008).

Meyers Konversationslexikon 1885-1892

Meyers Konversationslexikon, Autorenkollektiv, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1885-1892.

N

Nachlass Wirsing

Nachlaß Wirsing im Lippischen Landesarchiv Detmold unter der Signatur D 72 mit Materialien zum FIlm *Die Hermannsschlacht.*

N.N. 1928

N.N., Natur und Liebe. In: Kinematograph. Filmkritische Rundschau Nummer 1089, 1928, 21.

Nalbandian 1901

W. Nalbandian, Leopold von Rankes Bildungsjahre und Geschichtsauffassung (Leipziger Studien aus dem Gebiet der Geschichte, Bd. 8,2), Leipzig 1901.

O

Obermaier 1911/1912

H. Obermaier, Der Mensch der Vorzeit (Berlin/München/Wien 1911/1912).

Oral History Research Office 2000

„The Reminiscences of Buster Keaton“ in the collection of the Columbia University Oral History Research Office. Interview from November 1958. Copyright 2000 by the Trustees of Columbia University in the City of New York. webpubliziert auf <http://www.fathom.com/course/10701030/session3.html> (28.09.2007).

P

Paret 1941

O. Paret, Der Untergang der Wasserburg Buchau. Zur Vorgeschichtsforschung am Federsee. Fundber. Schwaben N.F. 10, 1941, 1-50.

Pfennig Magazin 1833

N.N., Der Naturforscher Cüvier, Das Pfennig-Magazin. Das Pfennig-Magazin der Gesellschaft zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse vom 4. Mai 1833, Nr. 1. <http://www.ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/pfennig:18330504/cuevier.htm>. (23.07.2008).

Pfizer 1843

G. Pfizer, Die Nibelungen. Mit Illustrationen von Julius Schnorr von Carolsfeld (Leipzig 1843).

Pinthus 1924

K. Pinthus, Der Nibelungen-Film, Das Tage-Buch, H. 18 Jg. 5, 12.04.1924, 603-605. Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 12193.

Pupikofer 1862

J. Pupikofer, Der Pfahlbau bei Frauenfeld zwischen Niederwyl und Strass. Bericht anden historischen Verein des Thurgaus (Separatabdruck aus den thurg. Beiträgen zur vaterländischen Geschichte) (Frauenfeld 1862).

R

R.T. 1928

R.T., Natur und Liebe (Technische Filmkritiken). In: Die Kinotechnik vom 05. Februar 1928, 84. Publiziert auf www.deutsches-filminstitut.de s.v. Natur und Liebe.

Reinerth 1925

H. Reinerth, Besprechung von: W. Staudacher jun., Führer durch Buchau und das Federseeried (1925). Prähist. Zeitschr. 16, 1925, 217 f.

Reinerth 1927a

H. Reinerth, Zur Pfahlbaufrage. PZ 18, 1927, 111-117.

Reinerth 1927b

H. Reinerth, Die Pfahlbauten des Federseemoores. PZ 18, 1927, 117-123.

Reinerth 1927c

H. Reinerth, Die Insellage der Wasserburg Buchau im oberschwäbischen Federseemoor. PZ 18, 1927, 141-154.

S

Sachbuchforschung 2008

www.sachbuchforschung.de

Schliz 1900

A. Schliz, Das steinzeitliche Dorf Großgartach, seine Keramik und die spätere Besiedlung der Gegend. Fundber. Schwaben 8, 1900, 47-59.

Schmidt 1930

R. R. Schmidt (Hrsg.), Jungsteinzeit-Siedlungen im Federseemoor, mit Beiträgen von Hans Reinerth und Georg Kraft (Augsburg 1930).

Staudacher 1925

W. Staudacher, Gab es in vorgeschichtlicher Zeit am Federsee wirklich Pfahlbauten?, PZ 16, 1925, 45-58.

Staudacher 1926a

W. Staudacher, Die halltstattzeitliche Moorsiedlung im Riedteil Egelsee bei Buchau. Ein Beitrag zur Frage der Zusammenarbeit von Moorgeologie und Vorgeschichte, PZ 17, 1926, 202-217.

Staudacher 1926b

W. Staudacher, Streiflichter zur Vorgeschichtsforschung im Federseemoor. PZ 17, 1926, 251-254.

Stausebach 1814

S.C. Stausebach, Hermanns Schlacht. Ein Gemälde der Tapferkeit und des Gemeinsinns der Chatten im ersten Jahrhundert. Zum besten für Hessens verwundete Krieger (Teutoburg 1814).

Schliemann 1892

S. Schliemann (Hrsg.), Heinrich Schliemann‘s Selbstbiographie. Bis zu seinem Tode vervollständigt (Leipzig 1892).

Schmid 1922

H. A. Schmid, Arnold Boecklin (München 1922, 2. Auflage).

Schnog o.J.

K. Schnog, Die Nibelungen. In: Filme die unvergessen sind. Kopie aus dem Bundesarchiv Sig. 12193.

SULGER 1941

G. Sulger, 60 Jahre im Dienste der Pfahlbauforschung. Lebenserinnerungen und Erkenntnisse (Überlingen 1941).

T

TACITUS 2005

Tacitus: Annalen. Lateinisch/deutsch herausgegeben von Erich Heller, (München/Zürich 2005)(lateinischer Text; in den Annalen sind für Informationen über Arminius die Stellen 1,55–68, 2,9–17, 2,44–46 und 2,88 relevant).

TYLOR 1866

E.B. Tylor, Forschungen über die Urgeschichte der Menschheit und die Entwicklung der Zivilisation (Leipzig 1866).

U

UKENA 1970

P. Ukena (Hrsg.), Ulrich von Hutten. Deutsche Schriften (München 1970).

D'URVILLE 1834/1835

J. Dumont d'Urville, Voyage pittoresque autour du monde. Résumé général des voyages de découvertes (Paris 1834/1835) 2 Bde.

V

VERHANDLUNGEN 1859

Verhandlungen des naturhistorischen Vereins der preußischen Rheinlande und Westphalens, 16. Jahrgang, Neue Folge 6. Jahrgang, 1859, 153.

VELLEIUS PATERCULUS 2004

Velleius Paterculus: Römische Geschichte. Historia Romana. Übersetzt und lateinisch/deutsch herausgegeben von Marion Giebel (Stuttgart 2004) (lateinischer Text mit englischer Übersetzung, für Arminius ist die Stelle 2, 118 relevant.)

Verne 1987

J. Verne, Voyage au centre de la terre (Paris 1987). Nachdruck der Erstausgabe von 1864.

Virchow 1866

R. Virchow, Ueber Hünengräber und Pfahlbauten. Nach zwei Vorträgen zu Berlin (Berlin 1866).

Virchow 1891

R. Virchow, Erinnerungen an Schliemann, Die Gartenlaube 39, 1891, 4, 66-68; ebd., 1891, 7, 104-108; ebd., 1891, 18, 299-303.

Vischer 1919

F. T. Vischer, Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft (Leipzig 1919).

Volksblatt vom 27.02.1924

N.N., Ankündigung der Uraufführung des Filmes „Die Hermannsschlacht“. In: Lippische Zeitung vom 27.02.1924; Quellentext publiziert auf Internetportal Westfälische Geschichte.

von Harbou 1924

T. von Harbou, Das Nibelungenbuch (München 1924).

Vorwärts 1925

N.N., Ben Akiba hat gelogen. In: Vorwärts, No 433, 13. September 1925.

W

W.D. 1927

W.D., Natur und Liebe. Der neue große Kulturfilm der Ufa. Zeitschriftenartikel ohne genauere Angabe vom 24.12.1927. In: Akten des Bundesarchivs/Filmarchivs, Signatur 12113.

Weinland 1878

D. F. Weinland, Rulaman. Erzählung aus der Zeit des Höhlenmenschen und des Höhlenbären (Leipzig 1878).

Wells 1897

H. G. Wells, A Story of the Stone Age. Idler, Mai-Sept. 1897.

Wells 1923

H. G. Wells, Ugh-lomi: Eine Geschichte aus der Steinzeit, übers. v. Clarisse Meitner, ill. von A. Leskoschek (Leipzig, Wien, Zürich 1923).

Wells 1921

H. G. Wells, H. G., The Grisly Folk and Their War with Men, Storyteller Magazine, Apr. 1921. (englische Erstausgabe).

Wells 1982

H. G. Wells, Die Grizzlys, Der Apfel vom Baum der Erkenntnis, übers. v. Lena Neumann (Berlin 1982), 209-228.

Westfälische Zeitung vom 29.02.1924

Bericht über die Uraufführung des Spielfilms „Die Hermannsschlacht“, Westfälische Zeitung vom 29.02.1924.

Z

Zensurkarte B. 9825

Zensurkarte der Filmprüfstelle Berlin, B. 9825 vom 16.02.1925. Abschrift der Zwischentitel. Akten des Bundesarchivs Sig. Nr. 14193.

Zotz 1933

L. F. Zotz, Die deutsche Vorgeschichte im Film. Nachrichtenblatt für deutsche Vorzeit, Jahrgang 9, Heft 4, 1933, 50-52.