

Geschichtswahrnehmung: Amateurfilm, Alltag und Architektur

Annette Brauerhoch

„Amateur film footage offers visual testimony which is central to rethinking history and geography. [...] [I]t can reclaim neglected voices and experiences from the past.“¹

Mit sogenannten Home Movies, Amateurfilme meist auf Normal 8 oder Super 8 gedreht, assoziiert man in der Regel private Filme, die Familiäres, Vertrautes und für Außenstehende im Grunde Banales repräsentieren: den Kindergeburtstag, die Hochzeit, den Campingurlaub. Doch was, wenn sich Amateurfilme Gegenständen widmen, die nicht im familiären Bereich angesiedelt sind und sich statt für den häuslichen Innenraum stärker für den Außenraum interessieren: Straßen, Gebäude. Den klassischen Amateurfilm interessieren die Umzüge des Faschings- oder Schützenvereins. Doch welche Spannung entsteht, wenn Filme, die für den privaten Heimgebrauch gemacht wurden, sich mit Öffentlichkeit auseinandersetzen: bebautem urbanen Raum als Bereich von Stadtplanung und -entwicklung. Welche Sorte Film liegt bei Amateurfilmen vor, die keine touristischen Topografien erfolgreicher Urlaubsreisen bilden, sondern Bestandsaufnahmen eines anderen Zuhauses sind: nicht der Wohnung oder des Gartens, in dem sich die Stadien familiärer Entwicklungen abbilden und bewahren lassen, sondern

1 Heather Norris Nicholson: „In Amateur Hands: Framing Time and Space in Home-movies“ in: *History Workshop Journal* 43 (Spring 1997), S. 198–212, hier: 201.



■ AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 (D 1963)

die Wahrnehmungen und Beobachtungen der Stadt darstellen, in der man lebt.

Jeder Familienfilm ist ein Film, der zum Zeitpunkt der Aufnahme für die Erinnerung an die Vergangenheit in einer unbestimmten Zukunft entsteht. Familienfilme (re-)produzieren Familie, produzieren Familiengeschichte. Doch was machen Amateurfilme, die Stadtgeschichte als Architekturgeschichte festhalten, die Geschichtsmomente bewusst in den Blick nehmen in dem Moment, in dem Geschichtlichkeit wahrnehmbar wird? In einer Gegenüberstellung nationaler Dokumentarfilmproduktion

und regionaler Amateurfilmproduktion formulierte der Dokumentarist John Grierson in einem Interview mit der Zeitschrift *Amateur Cine World* emphatisch: „You have a great power in your hands. [...] The small film dealing with local interests is your medium.“² Amateurfilme haben für ihn besondere Bedeutung für das Lokale. Grierson nimmt die Rolle in den Blick, die Amateure als „Bürger“ spielen. Amateurfilmer, die als Informationslieferanten verstanden werden, ergänzen Berichterstattung nicht nur, sondern ermöglichen Einblicke, die anders nicht zu gewinnen wären.³ Orte, Räume und Zeiten werden in einer Weise erkundet und festgehalten, die einem anderen Rhythmus gehorcht als professionelle Produktionen. Man kann es als subjektives Interesse bezeichnen oder als eine Ökonomie, in der private Neugier und Beobachtung ebenso eine Rolle spielen wie der Wunsch aufzuzeichnen, um zu zeigen und zu bewahren. Darin ist der Gestus durchaus vergleichbar mit dem Erfassen und Dokumentieren von Familienergebnissen. Nähe und Vertrautheit bestimmen den Umgang der Kamera mit den Objekten vor der Kamera, sei es das heimische Wohnzimmer, die Kinder und die Familienfeste. Filmmacher, die ein urbanes Umfeld in den Blick nehmen, tun dies in der Regel aber anlässlich eines besonderen Ereignisses, das das Vertraute fremd macht.

2 Zitiert nach Ryan Shand: „Amateur Cinema Re-Located: Localism in Fact and Fiction“ in: Ian Craven (Hg.): *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema* (Newcastle: Cambridge Scholars, 2009), S. 165–166.

3 Nicht umsonst bedienen sich Fernsehsender gerne bei Amateurfilmen für Lokalgeschichten. Die ausgeliehenen Filme werden nach der Auswertung oft vergessen und nicht immer, so Hartmut Birett (AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63), an die vertrauensvollen Verleiher zurückgegeben.

Wie spannt man die Betrachtung von Amateurfilmen in die Felder Architekturtheorie und -geschichte, Filmgeschichte und Amateurfilmtheorie, deutsche Geschichte und Frankfurter Stadtgeschichte ein? Wo kommen die Filme her, welchen Bestand bilden sie aus einem Arsenal unerforschter Materiallage? Was motivierte ihre Entstehung, was war die Ausgangssituation, und von wem wurden sie unter welchen Umständen gesehen? Das sind wichtige Fragen, denen in diesem Rahmen aber nicht weiter nachgegangen wird. Sie bilden Fragen für zukünftige und weitergehende Forschung, die im Bereich Amateurfilmstudien zunehmend sichtbarer wird und an Resonanz gewinnt.⁴ Die meisten Filme sind auf Normal 8, Super 8 oder 16mm entstanden und haben in der Projektion, und selbst noch bei der Sichtung am Schneidetisch, eine Lebendigkeit, die den Digitalisaten abgeht.⁵ Dinghafte Qualitäten, die Eigenschaften der Objekte, die Materialität der Ruinen und Brachflächen nach dem Krieg, die aufgerissene Erde, Stahl und Holz für den Frankfurter U-Bahn-Bau,⁶ die zeittypischen Kaufhausfronten der 1960er Jahre Moderne, der Verfall und die Verletzlichkeit von Altbauten, die im Bockenheimer der 1970er Jahre abgerissen wurden, verbinden sich dann, wenn die Filme als Filme gesehen werden, mit dem Körper des Filmemachers. Die chemische Substanz des Films erlaubt eindrucksvolle Farbqualitäten und sichtbare Unterschiede, je nachdem ob Kodachrome, Ektachrome, Agfa oder Perutz Filmmaterial verwendet wurde. Anders als Spielfilme – ohne Drehbuch, ohne Team, ohne Schauspieler oder Sets – bilden die Amateurfilme von Stadtansichten verkörperte Geschichte der Wahrnehmung von Geschichtlichkeit und Architektur.

Seit *Home Movies* ab Mitte der 1980er Jahre kontinuierlich in den Fokus der Filmwissenschaft gerückt sind, finden sie zunehmend Beachtung und damit neue Forschungs- und Aufführungszusammenhänge. Das vormals Private wird öffentlich. Aus dem familiären Umfeld genommen, bekommen die Filme neue Bedeutungen, eine andere Würdigung: Alltagsrealitäten nicht nur der rituellen Verhaltensformen zu besonderen Anlässen wie Geburtstagsfeiern und Hochzeiten, sondern auch die Geschichtlichkeit von Alltagsgegenständen wie Mobiliar, Klei-

4 Darauf verweisen neuere Publikationen wie z.B. Craven, *Movies on Home Ground*; Siegfried Mattl u.a. (Hg.): *Abenteuer Alltag. Zur Archäologie des Amateurfilms* (Wien: Synema, 2015); Karen L. Ishizuka / Patricia R. Zimmerman: *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories* (Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 2008).

5 Für den vorliegenden Text fand die Sichtung in beiden Formaten statt, mit Digitalisaten und am Schneidetisch.

6 Zum U-Bahn-Bau gibt es z.B. den Amateurfilm „U-BAHN-BAU (HAUPTWACHE)“ (D 1966) von Wolf / Paulis-Kolmer, der neben seinem Interesse für die mechanischen Abläufe einen Blick für die sogenannten „Gastarbeiter“ hat und sie in langen Einstellungen direkt in die Kamera blicken lässt. Zu sehen ist darin auch das noch nicht überdachte Nordwestzentrum. „U-BAHN-BAU“ (D 1967/1976, Fischer) dokumentiert den Verlauf der Bauarbeiten rund um die Hauptwache, wobei der Film besonders eindrucksvoll die gewaltigen Gerätschaften, die Ausmaße der Baugruben und die Vielfalt an Texturen und Materialien zeigt. Zum U-Bahn-Bau in (Amateur-) Filmen siehe den Aufsatz von Klaus Thomas Edelmann in diesem Band.



dung und Mode, Auto- und Zigarettenmarken, Tapetenmuster und Farbtrends geraten in den Blick und werden nun ‚von außen‘ auch isoliert dinghaft wahrgenommen. Typografien, Inneneinrichtungen und Architekturen kommen in den meisten Familienfilmen als notwendiger Realitätsbestandteil eher beiläufig ins Bild und nicht als gesuchtes Motiv eines gezielten Interesses. Manchmal aber bilden sie Attraktion und Anlass des filmischen Vorgangs, z.B. wenn ein Haus – dann meist das Eigenheim – neu gebaut wird oder eine bekannte Stadtansicht sich durch Baumaßnahmen verändert. Selten bildet Architektur als urbanes Ensemble, als morphologische und physische Struktur einen bewusst erforschten und dokumentierten Raum. Die hier vorgestellten Filme allerdings nehmen gezielt die Stadt Frankfurt in den Blick.

In der Nachkriegszeit rücken nicht nur insbesondere Ruinen in den Alltagsblick, sondern in den darauf folgenden Jahren des Wiederaufbaus, der in Frankfurt besonders schnell eine „amerikanisierte“ Stadt entstehen ließ, auch die „entmischten“ Zonen der Innenstadt, die Zeil und das Verhältnis von traditionsreichen Gebäuden zu neuer Bebauung im unmittelbaren Umfeld, z.B. an der Frankfurter Hauptwache und in der Kaiserstraße. Bockenheim und das Westend gerieten insbesondere zu Zeiten des

„SANIERUNGSAREAL BOCKENHEIM /
AUSZUG BESETZTER HÄUSER / ‚PIERRE‘ /
ABRISS JÜGELSTRASSE“ (D 1972/1973)

Frankfurter Häuserkampf der 1970er Jahre in den Fokus, die Hauptwache und die Nordweststadt mit dem Bau der U-Bahn zwischen 1963 und 1968.

Wenn Siegfried Gideon 1928 davon ausging, dass „nur Film [...] neue Architektur verständlich machen“⁷ kann, stellt sich die Frage, ob dies ebenso für die Ausmaße der Zerstörung – durch die Kriegsfolgen wie auch durch die ‚Architektursünden‘ – gilt. Dem Film diene sich besonders die schmucklose Architektur der neuen Sachlichkeit mit ihren klaren Flächen und starken Kontrasten, den deutlichen Gegensätzen von Licht und Schatten an. Diese Klarheit fehlt den historischen Gebäuden der Frankfurter Altstadt ebenso wie den zum Abriss vorgesehenen versehrten und vernachlässigten Häusern im „Sanierungsgebiet“ Bockenheimer. Die Filme der Amateurfilmer zeigen nicht nur den intakten oder zerstörten Raum, sie erzeugen einen neuen filmischen, in dem sich etwas vermittelt vom Spannungsverhältnis zwischen Beobachtung, erinnerten Bildern, Projektionen und bestürzter, neugieriger oder melancholischer Wahrnehmung. Ihre Filme machen weniger Architektur verständlich als die Bedeutung bebauter Umgebung für die Wahrnehmung von Alltagsrealität. In diese Wahrnehmung ist allerdings die Formierung eines Verständnisses von Architektur als ‚intakt‘ eingeschrieben.

„FRANKFURT ENDE DER DREISSIGER JAHRE“ (D um 1936/1937)⁸

„FRANKFURT ENDE DER DREISSIGER JAHRE“ zeichnet ein Idyll. Der Film wird im Vorspann einer kommerziell vertriebenen DVD als der „wahrscheinlich erste und einzige Farbfilm über Frankfurt aus dieser Zeit“ bezeichnet.⁹ Beschauliche Bilder vermitteln in ruhigem, stetem Rhythmus das romantische Bild einer intakten mittelalterlichen Altstadt, eine der größten Mitteleuropas: Römer, Weckmarkt, Hühnermarkt, Saalgasse. Die berühmten engen Gassen kommen ebenso in den Blick wie die Figuren und Schnitzereien an bekannten Bauwerken und die Giebel und

-
- 7 Siegfried Giedion: *Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton* (Leipzig, Berlin: Klinkhardt & Biermann, 1928), S. 29.
 - 8 „FRANKFURT ENDE DER DREISSIGER JAHRE“ ist der Archivtitel einer Amateurfilmkompilation, deren Farb- und s/w-Teile sehr wahrscheinlich auf verschiedene Urheber zurückzuführen sind. Diese Vermutung geht auf eine Information auf einer Filmdose zurück, welche erst kurz vor Drucklegung und somit nach Vollendung dieses Artikels vorlag. Bei der Bearbeitung des Films wurde von 1939 als Entstehungsjahr ausgegangen. Es steht zu vermuten, dass die s/w-Filmteile schon 1936, die farbigen 1937 entstanden, was der Beobachtung unterschiedlicher Herangehensweisen an das „Idyll“ der Altstadt keinen Abbruch tut. Anm. des Hg.
 - 9 Kodachrome brachte 1935 den ersten 16mm-Schmalfilm auf den Markt. Die Farbqualitäten dieses Films werden immer wieder gelobt, obwohl es kein richtiger Farbfilm war: „Er entspricht vom Aufbau her gar keinem Farbfilm, sondern einem Schwarzweißfilm, der erst in einem sehr komplexen Entwicklungsprozess zu einem Farbfilm wird, mit nahezu unerreichten Bildeigenschaften. Kein anderer Film hat die intensiven Kodachromefarben wirklich toppen können, und was man gerne vergisst: Die Haltbarkeit der Farben ist heute noch unübertroffen [...]“ Vgl. „Kodachrome-Film: Das Ende einer Legende“, veröffentlicht am 27.7.2011, <https://www.fotomagazin.de/technik/kodachrome-film-das-ende-einer-legende> (letzter Zugriff: 7.6.2018).

Erker weniger bekannter Häuser. Die verwinkelten Gassen treffen auf kleine Plätze und große Denkmäler, wie das für den Lokaldichter Friedrich Stoltze. 1939, das Jahr des Kriegsbegins. Davon ist in diesem Film nichts zu spüren. Er weckt durch seine Schauplätze Erinnerungen an Ella Bergmann-Michels Film WAHLKAMPF 1932 (LETZTE WAHL) (D 1932), bei dessen Dreharbeiten sie verhaftet wurde. Bergmann-Michel schaffte mit ihren Bildern ein komplexes Geflecht von Beschaulichkeit und Bedrohlichkeit.

In „FRANKFURT ENDE DER DREISSIGER JAHRE“ herrscht Beschwörung. Unvermittelt erscheint im architektonischen Idyll nach circa fünf Minuten eine verblüffende Einstellung: von weichem Licht umflort das Gesicht einer Frau, neben ihr ein Kaninchen; ein deutlicher Bruch mit den Stadtansichten. Was bedeutet es einerseits für die Herstellung, andererseits für die Wahrnehmung eines städtischen Ensembles, wenn sich plötzlich ein intimer Moment der Häuslichkeit, das lichtatmosphärisch aufgeladene Bild einer Frau, dazwischen schiebt, die neckisch mit einem Kaninchen schmust? Ein ebenso privates wie ikonisches Bild: das ewig Weibliche in einem historischen Steinensemble. Aber auch: Lebendigkeit, Zärtlichkeit, Bewegung. Welche Spekulationen provoziert diese zufällige oder beabsichtigte Montage über den Ent-



„FRANKFURT ENDE DER DREISSIGER JAHRE“
bzw. „ALTSTADTPANORAMA“ (D um 1936)



■ „RUNDBLICK VOM DOM“ (D ca. 1953)

stehungszusammenhang? Im Lichte der wenige Jahre danach zu beklagenden Zerstörung gerät die Montage zur Vorahnung. Der private Moment als Bruch mit der architektonischen Rundschau lässt die Wahrnehmung von Vergänglichkeit, die dem flüchtigen Moment der Intimität innewohnt, auf das romantisierete Stadtensemble übergehen.

„RUNDBLICK VOM DOM“ (D ca. 1953)

„1945: Ruinen, wohin man blickte, wohin man kam.
Endergebnis, nachdem man ausgezogen war,
die ganze Welt das Fürchten zu lehren.“¹⁰

„RUNDBLICK VOM DOM“ ist ein kurzer, nur eineinhalb minütiger Film, der in einem regelmäßigen Rhythmus hauptsächlich Ruinen erblickt. Als Entstehungsjahr wurde vom Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main ursprünglich 1948 angegeben, ein Zeitpunkt, zu dem das Ausmaß der Zerstörung, das sichtbar wird, nicht weiter verblüffen würde.¹¹ Zentralperspektiven wechseln mit Auf- und Untersichten ab. Vom Domturm aus blickt die Kamera oft in die Tiefe auf Brachgelände, freistehende Mauerreste und wenige verbliebene historische Gebäude wie das Rathaus am Römer: Dorthin kehrt der Blick immer wieder zurück, in einer Geste der Vergewisserung, damit einen zentralen Raum immer wieder aufzurufen. Zwischen die Blicke auf das enorm zerstörte unmittelbare Umfeld schieben sich einzelne Blicke nach oben, zum Giebel des Doms mit seinen gotischen Ornamenten, die sich gegen den Himmel abheben. So entsteht Spannung zwischen einem streng dokumentarischen Blick auf ein Mischterrain von Ruinen und beginnenden Neubauten und einer, wie es scheint, Suchbewegung des Dokumentierenden nach Ordnung. Oben das Ornament, unten vorwiegend Leere und Brache: horizontal und vertikal verlaufende Straßenlinien, die deshalb besonders gut zur Geltung kommen, weil sie nicht mehr von Gebäuden gesäumt werden, die den Blick verstellen. Immer wieder der Blick Richtung Main, er gleißt. Vereinzelt fahren Fahrzeuge, meist Jeeps, durch undefiniertes Territorium, wenige Menschen sind unterwegs. Ein vager Raum, den nun Straßen wie Flüsse durchqueren, flach ausfasernd, quasi eine Renaturierung der in Unordnung geratenen Stadt, in der Architektur keinen Halt mehr bietet. Als historisch gewachsenes Umfeld zerstört und verschwunden. Den Rest bildet ein ungeordnetes Durcheinander. So wan-

10 Alexander Mitscherlich: *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969), S. 61.

11 Im Film sind allerdings auch Neubauten zu sehen, etwa das fast fertige Fernmeldehochhaus (zwischen 1951 und 1956 erbaut), welche auf einen Entstehungszeitraum nach 1948 hindeuten. Auf Anfrage des Herausgebers verglich Herr Tobias Picard vom Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main ein Standfoto mit zeitgenössischen Fotos. „[I]ch habe mir vorhin einige Fotos als Vergleichsmotive angesehen. Es war eines dabei, dass [sic!] den Baufortschritt an der Berliner Straße (Randbebauung) und am Fernmeldehochhaus in dem Stadium zeigt, wie Ihr Standfoto. Unser Bild S7C1998_691 war datiert: September 1953.“ Diese Differenz belegt den immer noch weitgehend unerforschten Bereich der Amateurfilmproduktion und die Bedeutung einer Publikation wie dieser, die einerseits zu einer (Re-)Vision der vorhandenen Bestände anregt und andererseits neue Fragen, z.B. der Provenienz, aufwirft.



■ „RUNDBLICK VOM DOM“ (D ca. 1953)

dert der Blick zu den Relikten, zum gotischen Gesims des Doms, um Halt zu suchen und nicht zu finden, da die ornamentalen Giebel nun Fremdkörper und kein Element eines historisch gewachsenen Ensembles mehr bilden. Das Ornament ragt isoliert und bedeutungslos in den Himmel über einem fast menschenleeren Terrain: ein Tatort.¹²

Der Film ist ebenfalls auf der bereits erwähnten Kauf-DVD enthalten und wird im Beiheft als eine „Schenkung an die Stadt von Touristen“ beschrieben. Über die Entstehung des Films lässt sich nur spekulieren. Er beginnt überraschend mit Bildern eines US-amerikanischen Soldaten in Ausgehuniform auf einem Rollfeld, der die Tür eines Wagens aufhält und salutiert. (Dieses Moment fehlt auf der DVD, außerdem wurde willkürlich eine musikalische Begleitung hinzugefügt.)

12 Diese Beschreibung verwendet Benjamin für die Fotografien Atgets. Eine Übertragung auf den vorliegenden Film bietet sich insofern an, als auch hier das menschenleere Terrain ausgelotet und ausgestellt wird, in einem Blick, der stillstellt und wie ein „Beweisstück im historischen Prozeß“ funktioniert. Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie* (1932), S. 445, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Benjamin_Kunstwerk.pdf (letzter Zugriff: 26.2.2018).



■ „RUNDBLICK VOM DOM“ (D ca. 1953)

Dann erst Umschnitt auf den Blick vom Dom Richtung Westen auf den Römerberg. Wer hatte Zugang zur Aussichtsplattform des Doms? War er zu diesem Zeitpunkt – und welches ist der korrekte Zeitpunkt – für Touristen geöffnet? Welche Touristen kamen nach Frankfurt? Haben wir es implizit mit einem Siegerblick zu tun? Waren die Filmenden US-Amerikaner, die entweder selbst Armeeangehörige waren oder Beziehungen zu solchen hatten? Erklärt das die Szene auf dem Rollfeld? Gehört diese Szene zu einem gänzlich anderen Film? Somit bildet dieser Film nicht nur ein eindrucksvolles Dokument für Geschichte – die Zeit nach Kriegsende und den schnell (wieder) einsetzenden Wiederaufbau –, sondern auch für die Geschichte des Films selbst.

„KAUFHAUSBRAND“ (D 1968)

Amateurfilmproduktion, die Architektur – sei es gezielt, nebenbei, zufällig oder konzentriert und intendiert – in den Blick nimmt, kann offizielle Geschichtsschreibung ergänzen und erweitern, aber auch dezentrieren, wenn Orte und Räume eine Rolle spielen, die in offiziellen Dokumenten weniger in den Blick kommen. Eine Andersgewichtung findet schon durch den zeitlichen Verlauf statt. Amateurfilme geben sich nicht mit der reinen Informationserfassung und -vermittlung zufrieden, sondern geben ihrer Affiziertheit nach, einem Bewegt- oder Betroffenen-, zumindest Sehr-Interessiert-Sein, das in Nachrichten entweder sensationalisiert oder in Dokumentationen abgeschwächt, wenn nicht neutralisiert wird. Diese „eigene Zeit“ ist für Außenstehende fremd und gewöhnungsbedürftig. Nachdem man das Ereignis erblickt, das Gebäude erfasst hat, erlahmt in der Regel das Interesse – dann wohnt man dem Interesse des oder der Filmenden bei und dessen oder deren Bewegtheit, seiner oder ihrer Zeit.¹³ „KAUFHAUSBRAND“ ist ein Film, der seine ganz eigene Zeitlichkeit entwickelt. Schauplatz ist der Feuerwehreinsatz beim



■ „KAUFHAUSBRAND“ (D 1968)

Kaufhaus Schneider auf der Zeil, als dieses im April 1968 in Flammen stand.

folgt man Zeitungsberichten, fanden die als Vorgeschichte der RAF¹⁴ interpretierten „Kaufhausbrände“ in Frankfurt in der Nacht vom 2. auf den 3. April 1968 statt. Betroffen waren der Kaufhof und das traditionsreiche Kaufhaus Schneider, das heute nur noch eine Filiale in Offenbach betreibt. Kurz nach den Bränden wurden in Bockenheim Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll und Horst

.....

- 13 Der Film ist ein Fundstück der Kinothek Asta Nielsen e.V. Im Weiteren wird die männliche Form bemüht, obwohl es sich ebenso um eine Filmmacherin handeln könnte.
- 14 „Dass die Aktion als eine Art Auftakt der Rote Armee Fraktion gesehen werden könnte, wie später oft behauptet, das denkt damals niemand, sagt Franz. Auch der Mittäter und begeisterte Anhänger des „Living Theater“, Thorwald Proll, weist diese Sicht Jahre später in seinem Buch „Wir kamen vom anderen Stern“ zurück. Die Aktion sei unmittelbar dem 68er-Zeitgeist entsprungen, der „Wir wollen alles“-Emphase, dem Widerstand gegen den Vietnam-Krieg und dem praktizierten Marcuse-Wort vom Naturrecht auf Widerstand.“ Anita Strecker: „Baaders Brandstifter“ in: *Frankfurter Rundschau* (3.4.2008), <http://www.fr.de/politik/zeitgeschichte/deutscherherbst/vor-40-jahren-baaders-brandstifter-a-1187114> (letzter Zugriff: 25.5.2018).

Söhnlein festgenommen. Mit dem Amateurfilm liegt ein circa 13-minütiges Dokument vor, in dem nicht nur der Verlauf der Rauchentwicklung und die Bewegungen von Löschfahrzeugen, Kränen, Feuerwehrleuten, Polizisten, Beamten, Passanten und Schaulustigen zu verfolgen sind, sondern auch die Bewegungen der Kamera und des Filmenden. In vielen unermüdlichen *Zoom Ins* und *Zoom Outs* liegt die rastlose Suche nach „Brennpunkten“ im wabernden Geschehen der Rauchentwicklung. Diese allein ist schon ein Spektakel und erinnert damit an die „Ansichten“ des frühen Films, einem von der Filmtheorie als „cinema of attractions“ bezeichneten Interesse des frühen Kinos an Sensationen. Detektivisch spürt die Kamera immer wieder Akteure auf, Feuerwehrmänner an offenen Fenstern, auf Leitern, in Gruppen am Löschfahrzeug, Polizisten und Hausmeister auf dem Dach. Die Kamera versucht (entscheidende) Handlungen zu entdecken, ohne einen Handlungszusammenhang herstellen zu können in einem nicht enden wollenden, amorphen Vorgang der Rauchentwicklung, der wie ein Naturereignis stattfindet. Interessant sind dabei nicht nur die fulminant wabernden Rauchwolken, die mit enormer Energie aus den Fensternquellen, sondern auch der Suchvorgang der Kamera. Die Aufnahmen wurden aus einem dem Kaufhaus Schneider schräg gegenüberliegenden Gebäude gemacht, wobei die Kamera offensichtlich aus dem Fenster gehalten wird; immer wieder stößt sie an den Fensterrahmen, der sich in den Bildrand drängt. Nach fünf Minuten ändert sich die Perspektive. Offenbar ist es dem Filmemacher gelungen, auf das Dach des Gebäudes zu gelangen, von dem aus er filmt. Am Vortag hatte es wohl geregnet, viele kleine Wasserpfützen stehen auf der Dachpappe. Ein Schwenk nach unten zeigt an einem Geschäft, das bis heute existiert, Juwelier Pletsch, die Uhrzeit: 11 Uhr morgens, ein sonniger Tag. Der Filmende hat wohl den ganzen Vormittag damit zugebracht, zu beobachten und in Intervallen zu filmen. So schieben sich Nebenschauplätze in den Blick: das Kaufhaus Hertie,¹⁵ in einem Schwenk erfasst, und Woolworth,¹⁶ direkt gegenüber von



■ „KAUFHAUSBRAND“ (D 1968)

.....

¹⁵ Hertie wurde 2001 zu Karstadt.

¹⁶ Diese Woolworth Filiale wurde 2009 geschlossen, heute befindet sich eine Primark-Filiale in dem Gebäude.

M. Schneider, mit einer Fassade, die an die berühmten Horten-Kacheln erinnert,¹⁷ modernistische Dreidimensionalität.¹⁸

Die vielfachen Schwenks erfassen die damalige Skyline und das Fernmeldehochhaus. Wiederholt bietet sich uns die Ansicht einer Fluchtlinie der sogenannten funktionalistischen Architektur der Zeil. Lange Fassaden, einförmige Fensterfronten. Lebendig ist nur der Rauch. Mitscherlich beklagte die nach dem Krieg vertane Chance, Städte klüger (und weniger von Bodenspekulation und Immobilieninteressen bestimmt) wieder aufzubauen: „wenn Städte Selbstdarstellungen von Kollektiven sind, dann ist das, was uns hier an Selbstdarstellung begegnet, alarmierend.“¹⁹ Und so lässt sich auch der Eindruck formulieren, dass der Rauch nicht nur den Blick verstellt und die Sicht vernebelt, sondern in seiner Bewegtheit und Lebendigkeit einen dynamisierenden Kontrast zur urbanen Leere der Zeil bietet. Entscheidend dafür ist die Dauer des Films, das Verweilen des Filmemachers: In dieser Spanne wird bei der Suche der Kamera nach „action“ wie nebenbei die Erfahrung des Raumes zum Hauptgegenstand.

AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 (D 1963)

AGITATIONSFILM: Sein Titel scheint Bekenntnis und Programm. Er richtet sich deutlich und explizit an ein spezifisches Publikum, das er im *Voice-Over* Kommentar direkt adressiert. Damit weicht er von den meisten Amateurfilmen ab. Eine Titeltkarte am Ende des Films weist die Filmemacher Herbert und Hartmut Birett als Mitglieder des Filmstudios der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität aus, ein von Studenten 1951 gegründeter Filmclub.²⁰ Sicher ist AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 der professionellste der hier vorgestellten Amateurfilme. Er hat einen schnellen

-
- 17 „In der Nachkriegszeit wurden zahlreiche Warenhausneubauten mit der vom Architekten Egon Eiermann entworfenen ornamentalen Aluminiumkachelfassade versehen (an einigen Filialen wurden auch solche aus Keramik angebracht). Diese „Hortenkacheln“ sind an vielen Kaufhausfassaden noch heute sichtbar und stehen teilweise unter Denkmalschutz.“ „Horten AG“, https://de.wikipedia.org/wiki/Horten_AG (letzter Zugriff: 2.6.2018).
 - 18 Ein Blog-Kommentar zum Frankfurter Flare Projekt, Neubau neben dem Palais Thurn und Taxis, vergleicht dessen Retro-Stil mit den Kaufhaus-Fassaden der 1970er Jahre, wie sie der Film „KAUFHAUSBRAND“ sehen lässt: „jetzt kann man schon ein wenig erahnen wie das Endprodukt mal aussehen wird. Irgendwie kann ich mich mit der Fassade nicht so richtig anfreunden, vielleicht weil ich die 1970er Jahre mit viel Sicht- und Waschbeton und den Woolworth-, Kaufhalle-, Hertie-Fassaden miterlebt habe und daher kommen bei mir keine positiven Retrogefühle auf.“ Feed vom 4.3.2018, vgl. <http://www.deutsches-architektur-forum.de/forum/showthread.php?p=597203> (letzter Zugriff: 2.6.2018).
 - 19 Mitscherlich, *Die Unwirtlichkeit*, S. 16.
 - 20 Zur Geschichte des Filmstudios, seinen Arbeitsbereichen, Zielen und Anliegen vgl. http://www.zukunft-bockenheim.de/Studierendenhaus/broschuere2011_final.pdf (letzter Zugriff: 19.7.2018), S. 28–32, und Ivar Rabeneck: „Das Film-Studio an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität“ in: Herbert Stettner (Hg.): *Kino in der Stadt. Eine Frankfurter Chronik* (Frankfurt/M.: Eichborn, 1984), S. 58–64.

Fluss und Rhythmus und setzt die Kamera mit einem Gespür für Bewegung ein. Die Bildmotive sind oft vom Blick auf „sprechende“ Kontraste bestimmt, z.B. steht hinter einer Geschäftsfassade mit der Aufschrift „Juwelen – Gold“ ein halb verfallenes, unbewohntes Haus, aber die aufgesuchten Orte stehen auch für sich und sind berechtigt als eindruckliche Sammlung von Stadtansichten, die nicht ins touristische Repertoire gehören.²¹ Diese werden von den Filmemachern sowie als Blendung verurteilt, wenn es im Kommentar heißt: „Hinter den Fassaden der für den Fremdenverkehr aufgebauten Potemkinschen Dörfer verbirgt sich das hohle Elend einer unterdrückten Arbeiterklasse.“ Die emphatische Verblendungsrhetorik verblüfft. Die Filmemacher, so der Kommentar, seien mit der Absicht nach Frankfurt gefahren, Widersprüche in Wohlfahrtsstaat und Wohlstandsgesellschaft anzuprangern. Der Film scheint mit seiner dominanten Tonspur und dem drastisch in marxistischer Rhetorik formulierten Kommentar stärker noch an der verbalen Entfaltung seiner Gesellschaftskritik interessiert zu sein als an den Stadtansichten, die er ins Visier nimmt. Doch müssen diese ja zunächst aufgespürt und gesehen werden, bevor sie als filmisches Motiv dienen. Die Filmemacher blicken auf Missstände, die architektonisch sichtbar werden und die an Architektur demonstriert werden.



■ AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 (D 1963)

Es kommen Straßen und Gebäude in den Blick, die im konventionellen Sinne keinerlei touristischen Wert besitzen, aber ungemeine Ausstrahlung entfalten – und damit umso größeren Wert für eine Alltagsgeschichte. Der Film proklamiert, er zeige die Rückseite der „Postkartenansichten“: den Verfall, die Armut, das Verwahrloste oder lieblos und schnell Wiederaufgebaute. Es beginnt mit Glockengeläut auf der Tonspur, Weckruf und Wehklage zugleich, bevor unaufhaltsam Maurice Ravels Boléro einsetzt. Aufgerufen wird damit das mechanische Fortschreiten einer Entwicklung, von Geschichte, die sich wiederholt. Die Kamera tastet ab, ohne zu verharren, der Schnitt ist rastlos. Verfallene

21 Gedreht wurde an verschiedenen Orten, Randbezirke wie Rödelheim und Schwanheim wurden ebenso aufgesucht wie das Zentrum um Dom, Alte Oper, Römer und Mainufer.

Fassaden und Gebäudefragmente werden einförmigen Reihenhäusern gegenübergestellt, die zwar neu zu sein scheinen, aber schmal und identisch ausfallen. Manche Bilder scheinen dem Sozialdokumentarismus der Weimarer Zeit entlehnt, erinnern an Slatan Dudows *KUHLE WAMPE ODER: WEM GEHÖRT DIE WELT?* (D 1932). Heute hören wir den *AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63* mit Vergnügen und Interesse an einer Sprache, die historisch geworden ist.

Die Vehemenz der Polemik hat ein Motiv: Der Film entstand als Prüfungsaufgabe während des Studiums von Hartmut Birett an der Universität Frankfurt in den sogenannten drei

P-Fächern: Pädagogik, Politik, Philosophie. Gefordert war ein Vergleich der Rhetoriken zwischen Westdeutschland und der DDR im Rahmen eines Seminars für Erwachsenenbildung: Massenmedien und Volksbildung. Gemacht wurde ein Film, der vorgibt, aus der sogenannten SBZ zu stammen. Der Film ist für heutige Zuschauer eine Schatztruhe. Während das *Voice-Over* moniert, die Gegend um die Kaiserstraße sei für Teile der Bevölkerung „zum Sperrgebiet“ erklärt worden, zeigt der Film eindrucksvolle Bilder prächtiger Gebäude, darunter das sogenannte „Beat Lokal Weindorf“, eines der größten Lokale im Bahnhofsviertel, in dem damals bekannte Bands auftraten.²² Während auf der Tonspur kritisiert wird, dass Kapitalisten nicht davor zurück scheuten, „Reklame selbst in dunklen Hinterhöfen zu installieren“, blicken wir fasziniert auf Straßenzüge, die verschwunden sind, sehen ein Lokal „Treffpunkt“ mit typischer 1950er Jahre Typografie, eine Filiale der Kaufhalle, ein „Haus der Gelegenheiten“ auf der Zeil 37; bis heute eher ein Bereich für „billige“ Waren. Besonders auffällig ist auch die katholische Herz-Marien-Kirche in Sachsenhausen mit einem abgerundeten Schiff aus Glasbausteinen und „Bulleraugen“ an den weiß getünchten Seitenwänden, die an Ernst May erinnert, aber erst Mitte der 1950er Jahre für die Clarentiner errichtet wurde.²³ Schon gleich zu Beginn des



■ **AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 (D 1963)**

²² Vgl. Ted Garner: *Auf den Brettern die die Welt bedeuten* (Norderstedt: Books on Demand, 2011), S. 54.

²³ Katholische Herz-Marien-Kirche, Architekt: Josef Ruf, Auf dem Mühlberg 14, Baujahr 1954–1959, Baudenkmal, vgl. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herz-Marien-Kirche_\(Frankfurt-Sachsenhausen\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Herz-Marien-Kirche_(Frankfurt-Sachsenhausen).JPG) (letzter Zugriff: 9.6.2018).



■ AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 (D 1963)

Films kommt der Bieberbau in den Blick, eines der ersten Nachkriegskinos, das 1965 abgerissen wurde. Ein gemaltes Filmplakat wirbt für *PRIVATLEBEN* (F 1962, Louis Malle) mit Brigitte Bardot und Marcello Mastroianni in den Hauptrollen. An der Stelle des damaligen Kinos befindet sich heute das Schuhhaus Goertz.²⁴ Später entdeckt der Filmemacher „im Schatten des Zürich-Hauses“ vernachlässigte, abbruchreife Häuser, die abgestützt werden müssen, und ein Geschäft, das die Aufschrift „Kolonialwaren“ trägt, dem Kommentar zufolge Indiz für menschenverachtende „Sympathien für die Imperialisten“. Der Film sucht sozialistische Parteiplakate

und -embleme auf Mauern und Wänden, findet FDJ und DFU (1960 gegründet), die „barbarisch totgeschwiegen“ würden, während auf dem Domplatz die „Adenauer-Armee“ der unwilligen Bevölkerung ihre Gegenwart aufzwingt.

Als heutiger Zuschauer ist man gebannt von Bildern, die dem Film selbst eher ‚Stichwortgeber‘ zu sein schienen, um seine sprachliche Botschaft zu illustrieren, so zum Beispiel, wenn zu einer Kamerafahrt an uniformen Arbeiterwohnungen entlang folgender Text erklingt: „Die imperialistische Hetzpresse und der Faschistensender Rias wollen uns einsuggerieren, wie gut es die Arbeiter in dem Polizeistaat Adenauers haben.“ Heute rätselt man, ob die Reihenhäuser aus den 1920er Jahren stammen und wo sie sich befinden.²⁵ Schwer zu deuten ist ein Schwenk auf ein Straßenschild „Rathenauplatz“, gefolgt von einem Umschnitt

24 „Das Theater gehört zu den frühesten Kinos der Mainstadt. Es wurde im zweiten Weltkrieg völlig zerstört, durch die neu gegründete ‚Lichtspiel-Theater GmbH Bieberbau‘ (S. Lubliner, Dr. H. Froeche und H. Ulbrich) wieder aufgebaut und Anfang Dezember 1947 mit dem Albers-Film „... und über uns der Himmel“ wieder eröffnet. Film-Echo 5/1965“, http://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Frankfurt_Bieberbau-Lichtspieltheater (letzter Zugriff: 9.6.2018).

25 In einem Brief an das Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main (der Autorin von Herrn Birett zur Verfügung gestellt) führt Hartmut Birett aus: „Wir haben alle uns damals bekannten größeren Ruinen in Ffm gefilmt; im Wesentlichen wohl in Bockenheim, um den Dominikanerplatz herum und nördlich und östlich der Konstabler Wache. Da ich für eine Examensarbeit in Politik (bei Prof. Monsheimer) einen Vergleich zwischen Nachrichten aus der BDR [sic!] und der SBZ (so sagte man damals noch) angefertigt und dabei auch Kommentare von Karl Eduard von Schnitzler gehört hatte, formulierte ich die Texte“. Hartmut Birett erinnert sich nicht mehr, spekuliert, dass die schmalen Reihenhäuser in der Römerstadt gefilmt wurden. Damit fiel ihre Bauzeit in die 1920er Jahre.

auf ein Schild „Kaiserstraße“: Ein Protagonist der Weimarer Republik wird als gemordeter Hoffnungsträger aufgerufen, der, obwohl Industrieller, ein soziales Gewissen hatte und versuchte, Plan- mit Marktwirtschaft zu vereinbaren. Weitere Textpassagen kommentieren Barackensiedlungen als Orte, „wo die Opfer des Wirtschaftswunders dahinvegetieren“. Die Besatzerarmee hingegen würde mit einer „protzigen Siedlung“ versorgt, während „die mit dem Klerus versippte Adenauerclique das Geld für Kirchen zum Fenster hinauswirft“. Für Kultur und Wissenschaft stünden keine Mittel zur Verfügung. Das Volk würde mit Schundliteratur abgespeist, das Geld, das sich die Bürger für den Wiederaufbau der Oper vom Munde abgespart hätten, würde für zweifelhafte Zwecke verwendet. Dieser (schein-)propagandistische Kommentar ist allerdings selbst getragen von Vorurteilen und Widersprüchen, die restaurative Tendenzen der westdeutschen 1950er Jahre reflektieren. Eine Beobachtung, dass eine „entwurzelte Jugend“ ihre Tage in Spielhöhlen verbringe, verbleibt im Vokabular der unmittelbaren Nachkriegszeit und 1950er Jahre²⁶ und ruft eine im Nationalsozialismus verbreitete Trope auf. Auch eine Gegenüberstellung von Schundliteratur und Oper entspricht einem zutiefst bürgerlichen Verständnis von Kultur, unter das auch Vorbehalte gegen das Kino fallen. Diese allerdings werden nicht verbalisiert, sondern machen sich in einem auffälligen Schnitt bemerkbar. Als der Kommentar darauf zu sprechen kommt, dass „billige Buchläden“ das Volk vom Nachdenken abhalten sollen, schließt sich unmittelbar ein Blick auf die 1960/1961 geschlossenen „Wall-Lichtspiele“ in Sachsenhausen an.²⁷ Ein Umschnitt auf die Oper wird begleitet vom Kommentar, dass sie trotz Bürgerspendsen noch nicht wiederaufgebaut sei.

Der Film, heute gesehen, demonstriert auf eindrucksvolle Weise, wie der Kommentar die Wirkung der Bilder nicht beeinträchtigt. Sie bleiben als Spuren von Geschichte lebhaft im Gedächtnis und entmachten die verbale Ebene mit eindrucklichen Aufnahmen von Schauplätzen der Zeit.

26 Vgl. z.B. Aufsätze wie Theodor Richter: „Was tut Deutschland für die entwurzelte Jugend?“ in: *Soziale Welt* 1 (Oktober 1949, Jg. 1), S. 65–68. Darin wird die Jugend als „herrenloses Strandgut“ bezeichnet, das von den „Sturmfluten des Krieges an die zerrütteten Ufer der westdeutschen Zivilisation geworfen“ sei.

27 Vgl. Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hg.): *Lebende Bilder einer Stadt: Kino und Film in Frankfurt am Main* (Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum, 1995), S. 306.



„SANIERUNGAREAL BOCKENHEIM / AUSZUG BESETZTER HÄUSER / ‚PIERRE‘ / ABRISS JÜGELSTRASSE“ (D 1972/1973)

Westend und Bockenheim in den 1970er Jahren:

Häuserkampf und Sanierung

„Wenn zwischen den Häusern, den Strassen und den Gruppen ihrer Bewohner nur eine rein zufällige Beziehung von kurzer Dauer bestände, könnten die Menschen ihre Häuser, ihre Strassenviertel, ihre Stadt zerstören und auf demselben Grund eine andere Stadt nach einem andersartigen Plan wiederaufbauen; aber wenn die Steine sich auch versetzen lassen, so kann man doch nicht ebenso leicht die Beziehungen verändern, die zwischen den Steinen und den Menschen entstanden sind.“²⁸

28 Maurice Halbwachs: „Das kollektive Gedächtnis und der Raum“ (1950) in: Susanne Hauser / Christa Kamleitner / Roland Meyer (Hg.): *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Zur Logistik des sozialen Raumes* (Bielefeld: transcript, 2013), S. 61.



„SANIERUNGSAREAL BOCKENHEIM / AUSZUG BESETZTER HÄUSER /
„PIERRE‘ / ABRISS JÜGELSTRASSE“ (D 1972/1973)

Bockenheim ist einer jener Stadtteile, in dem bis heute engagierte Auseinandersetzungen über soziale Gerechtigkeit von Bürgerinitiativen geführt werden. Da Teile Bockenheims unter Milieuschutz stehen, hatte die Stadt Frankfurt laut der Projektgruppe Zukunft Bockenheim verschiedentlich „die Möglichkeit[,] für sich oder Dritte (Wohnungsbaugesellschaft mit Gemeinwohlorientierung, Genossenschaften) zu kaufen oder eine schützende Abwendungserklärung zu verhandeln. [...] Über 300 Sozialwohnungen, bzw. deren Bindungen[,] werden in den nächsten 2–3 Jahren in Bockenheim auslaufen, das sind die Sozialwohnungen[,] die während der Sanierung entstanden sind.“²⁹

„SANIERUNGSAREAL BOCKENHEIM / AUSZUG BESETZTER HÄUSER / 'PIERRE' / ABRISS JÜGELSTRASSE“ (D 1972/1973)

Wolf Pauls-Kolmer hat in den 1970er Jahren Bockenheim und das benachbarte Westend mehrfach zum Gegenstand seines filmischen Interesses gemacht und dabei bauliche Zustände aufmerksam beobachtet und Veränderungen konzentriert verfolgt. Er vereint einen präzisen Blick für grafische Bildqualitäten mit eleganter Kameraführung, die sich Zeit nimmt für das Gesehene. Die Gebäude sind statisch,³⁰ der Film dennoch bewegt. Die Kamera sucht Orte auf, in denen Bockenheim aussieht wie die Bronx: verfallene Häuser, vermüllte Hinterhöfe, dunkle Fassaden, zerbrochene Glasscheiben, leere Fensterhöhlen. Immer entdeckt der Blick einen Kontrast, der Schönheit birgt: den roten Liegestuhl in tristem Graubraun, im Wind flatternde weiße Wäsche. Langsame Schwenks über Häuserwände, Straßenzüge und Plakatwände: Mikis Theodorakis trat auf, und vom 1. März bis 3. April 1972 gab es die Ausstellung „Profitopolis oder: Der Mensch braucht eine andere Stadt“.³¹ Manche Mauern tragen Klassenkampfpapieren: „Trete den

.....
²⁹ Abonnierter E-Mail-Newsletter vom 8.6.2018.

³⁰ Eine Aussage, die Bruno Latour in Frage stellen würde: Bruno Latour / Albena Yaneva: „Give me a gun and I will make all buildings move! An ANT's view of architecture“ in: Reto Geiser (Hg.): *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research* (Basel: Birkhäuser, 2008), S. 80–89.

³¹ Ganz offenbar übernahm diese Veranstaltung die Ausstellung, die im selben Jahr im Januar in der Münchner Neuen Sammlung stattgefunden hatte, und verweist damit auf ein überregionales Phänomen: die rasante Veränderung des urbanen Milieus unter den Vorzeichen der Bodenspekulation. „Die Tafeln, nach Themen geordnet, informieren über die städtische Notsituation („Verlust der Urbanität“, „Mißachtung der Bürger“), über falsch gesetzte Prioritäten („Dominante: Profit“, „Dominante: Auto“) und ihre Auswirkungen. Ausgehend von den Lebensbedürfnissen („Was braucht der Mensch in der Stadt?“) werden dann wünschbare Leitlinien einer menschenfreundlichen Planung vorgestellt („Städtisches Wohnen mit der Natur“, „Nach dem Maß des Fußgängers“) und ein Modell menschenwürdigen Wohnens entwickelt („Wie der Plan einer Wohngegend aussehen könnte“).“ Helmut Schneider: „Das Elend der Städte. Zu einer Ausstellung in München“ in: *Die Zeit* (14.1.1972), <https://www.zeit.de/1972/02/das-elend-der-staedte> (letzter Zugriff: 10.6.2018).



„SANIERUNGSAREAL BOCKENHEIM / AUSZUG BESETZTER HÄUSER / ‚PIERRE‘ / ABRISS JÜGELSTRASSE“ (D 1972/1973)

Spekulanten auf die Quanten“ oder „Weg mit Spekulantenspeck“.

Es scheint folgerichtig, wenn sich der Film im Weiteren dem bekannten Frankfurter Häuserkampf im Westend zuwendet. Nicht nur Altbauten in der Jügelstraße und ihre anschließende Räumung kommen in den Blick, sondern auch das besetzte Haus im Kettenhofweg 51 mit seinen Bannern, und immer wieder Polizeieinsätze. In der Jügelstraße gab es eine Häuserzeile neben dem Studierendehaus, die dem Neubau der Mensa weichen musste. Sie lag dem

Juridicum gegenüber, vor dem, wie man im Film sehen kann, damals noch Autos parkten. Protestaktionen vor dem Hauptgebäude der Universität werden ebenso eingefangen wie Freizeitaktivitäten beim „KOZ-Uni-Fest“ auf dem Campus. Dazu gehörte auch das Dart Werfen auf das Konterfei des damaligen Polizeichefs Müller. Und ‚Pierre‘ stellte Crêpes auf einem Campingkocher her. Manchmal kommt das „brutalistische“ AfE-Gebäude in den Blick, der sogenannte „Uniturm“, lange das höchste Gebäude in Frankfurt, das 1972 fertig gestellt und 2014 gesprengt wurde.³²

„SANIERUNGSGEBIET BOCKENHEIM.

„ABBRUCHREIFE HÄUSER UND HÄUSERABRISS“ (D 1975)

Die erste lange Einstellung auf eine Brachfläche, die von abbruchreifen Häusern gesäumt wird, etabliert eine Differenz zwischen den achtlos vorbei laufenden Passanten, die das Grundstück keines Blickes würdigen, und der Aufmerksamkeit der Kamera. Im Umschnitt kommen die Häuser näher in den Blick und die

32 „Der AfE-Turm war ein 116 Meter hohes Hochhaus in Frankfurt am Main. Er gehörte zum Campus Bockenheim der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität und beherbergte bis März 2013 die Büros und Seminarräume der Fachbereiche Gesellschaftswissenschaften, Erziehungswissenschaften und Psychologie. Die Abkürzung AfE bedeutet *Abteilung für Erziehungswissenschaft*, jedoch zog diese Abteilung nie in das Hochhaus ein, da sie vor Eröffnung des Gebäudes bereits wieder geschlossen wurde. Das Gebäude stand seit Mai 2013 leer und wurde am 2. Februar 2014 gesprengt. An dessen Stelle wird bis 2020 das Hybridhochhaus One Forty West errichtet.“ „AfE-Turm“, <https://de.wikipedia.org/wiki/AfE-Turm> (letzter Zugriff: 17.6.2018).



Arbeit eines Plakatklebers, mit dessen Produkten eine zweite Differenz etabliert wird zwischen plakativen Werbeslogans auf bunten Ausstellungsflächen und düsterem Umfeld der Verwahrlosung: „Alles Gute für Daheim“ verspricht Wienerwald, während die leeren Fensterhöhlen konterkarieren. „Zu sich selbst finden in Griechenland“ fordert Dr. Tigges vor tristen Hinterhöfen. Ein Plakat, nicht bunt und intakt, spricht von „Volksmacht und Sozialismus“: Es ist ziemlich zerfleddert und schmal. Ein großflächiges Plakat „Vertrauen und Freude am Leben“ geht im langsamen Schwenk der Kamera in die Ansicht von traurigen Resten abgestellten Mobiliars, kaputten Sperrmülls über. Diese Gegenüberstellungen, so plakativ sie in der sprachlichen Darstellung sein und wirken mögen, sind zwar leitmotivisch, gehen aber im Begriff nicht auf, sondern vermitteln sich in einem mit großem Gespür in Szene gesetzten filmischen Rhythmus.

Dafür, dass sich die Komposition in Polemik nicht erschöpft, sorgen Pauls-Kolmers aufnahmebereiter Blick – er denunziert weniger, als dass er den Dingen ein neues Zuhause gibt – und das filmische Material, das eine ästhetische Verbindung mit den farblichen und stofflichen Quali-

„SANIERUNGSGEBIET BOCKENHEIM. ABRUCHREIFE HÄUSER UND HÄUSER-ABRISS“ (D 1975)

täten der Dingwelt eingeht, sodass daraus ein haptisches Verhältnis wird. Roter Liegestuhl in grau-braunem Hinterhof, gelber Kotflügel vor verwitterter Wand, das Funkeln eines Spiegels vor einem Müllhaufen. Die langen Einstellungen und langsamen Schwenks erzeugen Dauer, die den für unwürdig erklärten Gebäuden in ästhetischer Aufmerksamkeit Würde verleiht. Aus vormaligen Innenräumen werden Außenflächen, ein ehemaliges Treppenhaus hinterlässt diagonale Muster an der Wand. Der Film nimmt aber auch die Spuren derer auf, die vereinzelt noch in den Häusern verweilen und den „Entmietungen“ letzten Widerstand leisten. Hinter nassbraunen Fassaden, zersplitterten Holzrahmen findet Alltag statt: Kinder spielen, Wäsche flattert, Gartenzwerge ‚zieren‘ das Wohnzimmerfenster. Diese vierminütige Bestandsaufnahme bildet den Prolog zu massiven Abrissarbeiten, die nun folgen. Auch diese entfalten eine ganz eigene Qualität der Beweglichkeit. Mechanik und Größe des Baggers treffen auf Stein und Holz. Mit fließenden Bewegungen der Kamera und wechselnden Einstellungen werden die zerstörerischen Arbeiten zum Tanz erhoben. Im Geröll befindet sich immer noch Schönes: ein umgestürzter samtgrüner Sessel, ein breites Sofa, das sich gegen die Steinhaufen zu behaupten scheint. Plötzlich erfasst die Kamera in einem Linksschwenk die Beton-



glasfassade des Juridicums: Vorzeichen für die Bauten, die da kommen werden. Nachdem die Abbrucharbeiten erfolgt sind und von den Häusern nur noch Geröll zu sehen ist, erhebt sich dahinter einsam und isoliert der Heizungsturm. Ein Umschnitt auf ein Einbahnstraßenschild signalisiert eine deutliche Haltung, der gekippte Aufnahmewinkel nicht nur eine expressionistische Anleihe, sondern durchaus eine bedeutungsvoll ins Bild gesetzte Schiefelage.

Den hier vorgestellten Amateurfilmen ist eines gemeinsam: Sie alle unterscheiden sich von ‚klassischen‘ Dokumentarfilmen durch eine wechselseitige Körperlichkeit: die des Filmenden geht eine Verbindung mit der Körperlichkeit der wahrgenommenen Dingwelt, der bebauten Umwelt, ein. Die Filme haben einen Rhythmus, den man als Zuschauer deshalb wahrnimmt, weil die Aufnahmen keinen externen Vorgaben folgen, sondern eigenen Wahrnehmungen. Die Kamera, nah am Körper, reagiert, wir verfolgen die Reaktionen mit, sei es beim „RUNDBLICK VOM DOM“, beim „KAUFHAUSBRAND“ oder den Abbrucharbeiten in Bockenheim in „SANIERUNGSGEBIET BOCKENHEIM. ABBRUCHREIFE HÄUSER UND HÄUSERABRISS“. Einzig AGITATIONSFILM. FRANKFURT 63 weicht davon ab. Das ist schlüssig insofern, als er der Amateurfilm ist, der eine professionelle Reportage imitiert, professionelle Vorbilder hat und von Mitgliedern eines studentischen Filmclubs realisiert wurde. Hier faszinieren die Stadtansichten von Frankfurt in einer unwiederbringlichen Bestandsaufnahme von Barackensiedlungen, Ruinen, 50er-Jahre-Typografien, historischen Denkmälern und Wiederaufbau. In Differenz zum strengen, durchdachten Bild- und Schnittrhythmus dieses Films lassen die anderen Filme die Prozesshaftigkeit der Wahrnehmung spüren, die sich in Wiederholungen zeigt: Blicke, die immer wieder zurückkehren zu einem Objekt, Raum oder Vorgang, und darin ständig neue Gegenwarten (v)ermitteln. Professionelle Dokumentarfilme über städtebauliche Veränderungen zeigen Unterschiede zwischen einem Gestern und Heute eher faktisch, als abgeschlossenen Akt oder Vorgang, den es zu repräsentieren gilt. Die Amateurfilme zeichnen sich durch Offenheit und Unabgeschlossenheit aus, die Geschichtlichkeit als kontinuierlichen Prozess der Wahrnehmung im Rhythmus der Aufnahme vergegenwärtigen. ■

■ „SANIERUNGSGEBIET BOCKENHEIM.
ABBRUCHREIFE HÄUSER UND HÄUSER-
ABRISS“ (D 1975)