

Olivia Spiridon

Raum aus der Linse: Die untere Donau in frühen Dokumentarfilmen aus und über Rumänien

Bereits für die ersten Filme, die in Rumänien gedreht wurden, kam die Donau vor die Linse der Filmkamera. Zwei kurze Sequenzen, *Übungen der Matrosen der Donauflotte* und *Kriegsschiffe der Donauflotte*, wurden im Juli 1897 unter anderem am Sitz der Redaktion einer Zeitung aus Bukarest, *L'indépendance Roumaine*, gezeigt. Die in der Hafenstadt Galați gedrehten Filme wurden vom französischen Optiker und Fotografen Paul Menu im Auftrag der französischsprachigen Zeitschrift realisiert und im Laboratorium der Firma Lumiere in Lyon bearbeitet.¹ Menu, der im Auftrag der Brüder Lumiere unterwegs war und für die Vorzüge des neuen Mediums warb, hatte kurz davor auch die erste in Rumänien gedrehte Filmszene vorgelegt. Dabei handelte es sich um einen 15 Meter langen Film über die Parade des Königs Karl I. von Rumänien am Nationalfeiertag, den 10. Mai 1897 in Bukarest. Dieser Film ist im Unterschied zu den zuerst Genannten nicht verlorengegangen.²

Der auf Leinwand projizierte Nationalfeiertag ist über seine filmhistorische Bedeutung hinaus ein Indikator für den frühen Einsatz des Films zur Darstellung nationaler Belange,³ ein Interesse, das auch in den anderen beiden Filmen über die rumänische Donauflotte zentral ist. Diese Tradition verfestigt sich in den folgenden beiden Jahrzehnten, sodass die untere Donau mit verfeinerten technischen und darstellungsästhetischen Möglichkeiten immer wieder als Teil des nationalen Territoriums filmisch präsentiert wird.

Der Fokus dieser frühen Filme deutet darauf hin, dass der Film als Medium der Populärkultur bereits in einer Zeit Affinität zur nationalen Thematik hatte, in der er sich von einer Varieté- und Jahrmarktsattraktion zu einer wirtschaftlich erstzunehmenden und

¹ Über die Existenz dieser Filme mit den rumänischen Titeln *Exercițiile marinarilor flotilei de pe Dunăre* und *Bastimentele flotilei de pe Dunăre*, die nicht im Bestand des Rumänischen Nationalen Filmarchivs zu finden sind, gibt die Filmzeitschrift *Cinemagia* Auskunft und verweist auf Ankündigungen der französischsprachigen Tageszeitung *L'indépendance Roumaine*. www.cinemagia.ro/filme/exercitiile-marinarilor-flotilei-de-pe-dunare-30494/ und www.cinemagia.ro/filme/bastimentele-flotilei-de-pe-dunare-29451/. Nach Angaben dieser Zeitschrift soll Paul Menu in der gleichen Zeit, im Juni 1897, die Sequenz *Inundațiile de la Galați* [Die Flut in Galați] gefilmt haben. Über den regen technologischen Austausch zwischen West- und Osteuropa in den Anfangszeiten des Films siehe Țuțui, Marian: *Orient Express. The Romanian and Balkan Cinema*. București: NMP 2011, 102-104.

² Darüber gibt das Rumänische Nationale Filmarchiv (ANF) Auskunft. www.anf-cinematca.ro/10-m1i-1897-defilarea

³ Auch in den USA war einer der ersten und erfolgreichen langen Filme *The Birth of a Nation* im Jahr 1915, der im selben thematischen Zusammenhang steht. Vgl. Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, 239.

künstlerisch ambitionierten Darstellungsform entwickelte. Doch neben diesem ersten gemeinsamen Nenner mehrerer Filme ist eine zweite Gruppe von Filmen ab den 1920er-Jahren auszumachen. Diese rücken den gesamten Stromlauf oder lange Strecken der Donau in den Mittelpunkt. Außerdem etabliert sich das Delta als thematischer Schwerpunkt einer dritten Gruppe von Dokumentarfilmen, die sich seinen Bewohnern sowie seiner Tier- und Pflanzenwelt widmen.

Der Film als neues Medium, das an der Wende zum 20. Jahrhundert Einzug hielt, stellt, gerade durch die technische Herausforderung seiner frühen Entwicklung, eine besondere Art und Weise dar, den Flussraum in der filmischen Imagination zu erzeugen. Für die Selektion und Ausformung filmischer Narrative spielt sicherlich auch die komplexe Infrastruktur aus den Kulissen der Filmkamera eine wichtige Rolle, die im Nachhinein nur schwierig auf Macht- und Kräfteverhältnisse ausgeleuchtet werden kann. So sind zum Beispiel nur noch punktuell Spuren des Einwirkens staatlicher Stellen auf die Filmproduktion sichtbar geblieben und auch die Verquickung staatlicher Institutionen und privater Produktionsfirmen ist nur in Einzelfällen nachvollziehbar. Generell gilt, dass sich Anfang des 20. Jahrhunderts in urbanen Zentren das Etablissement des Filmtheaters etabliert hatte und bereits 1920, mitten in der Ära des Stummfilms, die schäbigen Nickelodeons durch „Unterhaltungspaläste“ ersetzt wurden. Dies war eine Folge der rasanten Expansion der Filmindustrie, die auf eine entsprechend große Anfrage nach Filmen reagierte, sodass die Filmemacher, oft isoliert von künstlerischen Strömungen, zahlreiche Filme produzierten.⁴ Der Film wertet das Gezeigte auch durch die Form des kollektiven Sehens und Erlebens auf. Er zeichnet sich durch narrative Knappheit aus, wie die folgenden Beispiele zeigen werden, denn kaum ein Dokumentarfilm „verbraucht“ mehr als 400 Meter Filmmaterial, etwa eine Viertelstunde Filmzeit.

Von Interesse ist bei der Betrachtung der verschiedenen Dokumentarfilme über die untere Donau, mit welchen Bedeutungen der Fluss als räumliches Ensemble gesehen wird und welche Rolle die Darstellung von Akteuren in den drei Gruppen von Filmen spielt. Mit Blick auf die Funktion der Raumvorstellungen, die diese Dokumentarfilme über die untere Donau aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts prägen, wird die dargestellte Wechselwirkung zwischen menschlichen Aktivitäten und räumlichen Konfigurationen berücksichtigt. Dabei wird nicht von einem gegebenen, unveränderbaren Raum der unteren Donau ausgegangen, sondern von einem, der infolge sozialer Wechselwirkungen erst erzeugt und gegliedert wird.⁵ Es stellt sich

⁴ Monaco, Film verstehen, 243-246.

⁵ Georg Simmel hat einen wichtigen Beitrag zur Reflexion der wechselseitigen Beziehungen zwischen Formen sozialer Wechselwirkungen und Raumgebilden geleistet, der hier auch zum Tragen kommt. Simmel, Georg: Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung. Berlin 1958 (zuerst Leipzig 1908);

auch die Frage, wie die untere Donau im Verhältnis zum Flussganzen, zur „Mitte“ oder „Peripherie“ räumlich semantisiert wird. Auch hier ist die Rolle der dargestellten Handlungen zentral, da sie als Geflecht von beweglichen Elementen den Raum bedingen und formen. Sie lösen die Donau aus der Zeitlosigkeit des ewigen Fließens, verbinden sie mit einer Geschichte, indem sie ihr eine Richtung geben und sie verzeitlichen.⁶

Die rumänische Königsfamilie in frühen Filmen

Mehrere Filme aus dem Bestand des Rumänischen nationalen Filmarchivs (A.N.F.) inszenieren die rumänische Königsfamilie im Zusammenhang mit der Donau. Ein neuen Minuten langer Dokumentarfilm *Călătoria familiei regale pe Dunăre* [Die Fahrt der königlichen Familie auf der Donau]⁷ wurde 1911 im Auftrag des „Cinema Venus“ aus Bukarest in der Regie von Gheorghe Ionescu produziert. Er berichtet von einer Donau-Reise Königs Karl I. (1839-1914) und der Königin Elisabeth von Rumänien (1843-1916), die sie gemeinsam mit dem Kronprinzenpaar Ferdinand (1865-1927) und Maria (1875-1938) und deren ältesten Kindern Karl (1893–1953) und Elisabeth (1894–1956) sowie anderen Gästen Ende April bis Anfang Mai 1911 unternahmen. Zwischentitel verhelfen im Stummfilm zur räumlichen Orientierung, indem sie einzelne Stationen der Reise bezeichnen: „La Călărași“ [In Călărași], „In Ostrov“, „In Brăila“, „In Galați“. Dazwischen wechseln sich ähnliche Sequenzen ab: kleinere, nicht näher genannte Ortschaften und Häfen, alle anlässlich des königlichen Besuchs festlich geschmückt, Ufer- und Wasserlandschaften, mit Wimpeln geschmückte, vorbeifahrende Schiffe oder Schiffe, die in Häfen vor Anker liegen, Menschen, die dem fahrenden Schiffskonvoi zuwinken auf der einen Seite, auf der anderen die Schiffsgesellschaft, welche die jubelnde Menge begrüßt. Auch Szenen mit der Königsfamilie und der Hofgesellschaft bei offiziellen Empfängen durch die lokale Prominenz mit Paraden und Militärkapellen wiederholen sich, des Weiteren Ansichten von Siedlungen mit ländlichem, selten mit urbanem Charakter sowie einige Industriegebäude und Getreidesilos. Historisch bedeutsam ist die etwa

Simmel, Georg: Über räumliche Projektionen sozialer Formen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 304-316; Mahler, Andreas (Hg.): Georg Simmel: Philosophie der Landschaft. Ästhetik der Alpen. Rom, Florenz, Venedig. Stühlingen an der Wutach: Mahler 2014, 7-24; Kuhn, Norbert: Sozialwissenschaftliche Raumkonzeptionen. Der Beitrag der raumtheoretischen Ansätze in den Theorien von Simmel, Lefebvre und Giddens für eine sozialwissenschaftliche Theoretisierung des Raums Saarbrücken (Dissertation) 1994, 31-34.

⁶ De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 343-353, hier 345f.

⁷ Im Folgenden wird im Fließtext die Titelfassung in der Originalsprache verwendet und in Klammern die deutsche Übersetzung oder alternative Titel, die es in manchen Fällen gibt.

eine Minute lange Sequenz, in der die Kamera langsam entlang der herannahenden Brücke von Cernavoda filmt, auf der ein fahrender Zug zu sehen ist.



Die Fahrt der königlichen Familie auf der Donau, 1911, 3' 30''

Die Szene gehört zu den ältesten filmischen Aufnahmen der König-Karl.-I.-Brücke [Podul Regele Carol I.], damals eine der längsten Brücken Europas. In den Fokus der Kamera geraten neben den Vertretern der Königsfamilie auch bürgerlich gekleidete und Militärangehörige, an einer Stelle auch einige in Nationaltrachten gekleidete Mädchen und zwei als römische Soldaten verkleidete Jungen.



Die Fahrt der königlichen Familie auf der Donau, 1911, 5' 30''

Die rumänische Königsfamilie begab sich gern auf Donaureisen, die immer wieder materielle Spuren in Film- und Textform hinterließen. Eine weitere Reise auf der Strecke Oltenița-Turtucaia (Tutrakan)-Silistra-Călărași wurde drei Jahre später, im Mai 1914 Gegenstand des vierzehnminütigen Films *Excursia familiei regale pe Dunăre* [Ausflug der Königsfamilie auf der Donau]. Präsent war die Donau außerdem auch im ersten rumänischen Spielfilm, *Independența României* [Die Unabhängigkeit Rumäniens], der 1912 aufwändig gedreht wurde und in dem namhafte Schauspieler des rumänischen Nationaltheaters historische Gestalten, wie König Karl I. oder den Oberkommandierenden der osmanischen Streitkräfte im Russisch-Osmanischen Krieg, Osman Pascha, spielten. Unter dem Titel *Inaugurarea vaporului Regele Carol II.* [Die Einweihung des Schiffs König Karl II.] wurde am 9. Juni 1936 eine weitere, kurze Donaufahrt in der Gegend von Turnu Severin aufgenommen, an der neben Karl II. und seinem Sohn, der Kronprinz Michael, auch der Präsident der Tschechoslowakei Eduard Benes teilgenommen hat.

Die älteste Beschreibung einer Donaureise der rumänischen Königsfamilie, eine Donaufahrt von Ende April-Anfang Mai 1904, erschien in Textform und wurde von der Königin Elisabeth von Rumänien selbst verfasst. Elisabeth (Elisabeta), die frühere Prinzessin zu Wied, die durch ihre Ehe mit Karl von Hohenzollern-Sigmaringen im Jahr 1869 Fürstin und später, 1881, Königin von Rumänien wurde, war unter dem Pseudonym Carmen Sylva literarisch tätig. In der Titelwahl ihrer Reisebeschreibung – *Rheintochters Donaufahrt* – legt sie von ihrer rheinischen Zugehörigkeit Zeugnis ab. Das Bändchen erschien 1905 in Wunderlings Hofbuchhandlung in Regensburg in deutscher Sprache und unter dem Titel *Pe Dunăre. 27 Aprilie – 3 mai 1904* und im gleichen Jahr in Bukarest in einer illustrierten Ausgabe im Verlag der Ateliere grafice I. V. Socecu in der rumänischen Übersetzung von Alexandru Tzigara Samurçaș.⁸

Diese Reise an Bord der Yacht „Orient“ begann mit einer Eisenbahnfahrt von Bukarest nach Drobeta Turnu-Severin, dann mit dem Schiff Richtung Eisernes Tor und dann wieder donauabwärts bis Sulina, zurück nach Brăila und von dort mit der Eisenbahn nach Bukarest. Eine Gegenüberstellung dieser Reisebeschreibung und der filmisch festgehaltenen Donaufahrten ergibt wesentliche Unterschiede. Zum Ersten bündelt die Erzählinstanz der schriftstellerischen Reisebeschreibung drei Perspektiven: der Dichterin, der fremden Rheinländerin und der Königin von Rumänien. Die literarisch ambitionierte Königin ist

⁸ Der hier verwendete Text wurde abgedruckt in: Zimmermann, Silvia Irina: Unterschiedliche Wege, dasselbe Ideal. Das Königsbild im Werk Carmen Sylvas und in Fotografien des Fürstlich Wiedischen Archivs. Mit einem Vorwort von Hans-Jürgen Krüger. Stuttgart: ibidem 2014, 111-170. Im Folgenden: Carmen Sylva, Rheintochters Donaufahrt.

fasziniert vom Strom, den sie als mächtigen Schöpfer der Natur- und Menschen an seinen Ufern betrachtet. Das Interesse für Einzelporträts und für die Vielfalt an Ethnien und Konfessionen ist groß: Ein Fischer reicht ihr aus seinem Boot eine Beschwerde hoch, in der er gegen die Fischereibestimmungen der Donaukommission klagt. Sie beschreibt ihn eingehend, wie ihm der Hut ins Wasser fällt, als er seine Petition hochreicht, oder Einzelne oder Gruppen auf Booten und Schiffen, wie sie sich mit Zurufen verabschieden.⁹ In der Reisebeschreibung werden auch der Besuch einer lipowenischen Kirche und der Empfang einer Gruppe von Türkinnen aus Hîrşova auf dem Schiff in Erinnerung gerufen, die sich erst in ihrem „Schiffssalon“ entschleiern.¹⁰

Außerdem kommt die Stimme der Deutschen vom Rhein zum Vorschein, die von der Dichte der Grenzen berichtet: „Wir werden in diesen Tagen an fünf Ländern entlang fahren, zuerst zwischen Ungarn und Serbien, dann zwischen Rumänien und Serbien, zwischen Rumänien und Bulgarien, zwischen Rumänien und Rumänien, zwischen Rumänien und Russland, dann zwischen Rumänien und Rumänien [...]“¹¹ Die „Rheinstochter“ beobachtet die Rückständigkeit der Behausungen, das Fehlen von imposanten Bauten wie etwa in der ihr vertrauten heimischen Flusslandschaft und die schwer zu disziplinierende Naturgewalt des Stroms. Die Vielfalt der Bevölkerung und der nationale Mythos der Rumänen interessieren sie gleichermaßen und sie mokiert sich über Letzteren: „Nein, Römer wollen sie sein, nur Römer, alle anderen Beimischungen interessieren nur den Anthropologen und Sprachforscher“, und weiter: „Das Völkergemisch Rumäniens ist des Studiums wert“.¹² Land und Leute kannte Elisabeth nach über drei Jahrzehnten in Rumänien gut, ihr zur Schau gestelltes Erstaunen ist auch als unabdingliche Zutat der Beschreibung entlegener Gebiete zu verstehen.

Allerdings mischt sich auch eine weitere Perspektive in die Darstellung der unteren Donau, jene der mittlerweile sechzigjährigen Königin von Rumänien, die auf die Leistungen der Hohenzollern-Sigmaringer im fremden südosteuropäischen Land zurückblickt. Denn parallel zur Beschreibung der Landschaft und der Menschen wird der Raum als Territorium der Monarchie Rumänien erschlossen und deren Identität als unabhängiger, moderner Staat geformt: Entlang der Ufer entdeckt die Königin Schauplätze des russisch-türkischen Krieges aus den Jahren 1877/78, in dem Karl I., damals Fürst von Rumänien, auf Wunsch des Zaren Nikolaus das Oberkommando über das russische und rumänische Heer übernommen und die

⁹ Carmen Sylva, Rheintochters Donaufahrt, 166.

¹⁰ Ebd., 153-157.

¹¹ Ebd., 122.

¹² Ebd.

Unabhängigkeit Rumäniens erlangt hatte. Mit der Beschreibung der Denkmäler, die die Ufer der unteren Donau bis in Tulcea säumen, engagiert sie sich erinnerungspolitisch.¹³

Der Stellenwert der Erinnerung an den sogenannten „Unabhängigkeitskrieg“ wird einige Jahre später, 1912, auch durch die Beteiligung am hohen Budget des bereits erwähnten Films über die Unabhängigkeit Rumäniens verdeutlicht.¹⁴ In ihm taucht die Donau als Gedächtnisort in langen Szenen der Flussüberquerung mit Soldaten, Pferden und Kriegsmaterial auf.



Die Unabhängigkeit Rumäniens, 1912, 1 6‘ 40“

Carmen Sylvas Erzählung verweilt auch bei der 1895 fertiggestellten Donaubrücke von Cernavoda, die „Brücke Karl I.“, und nimmt diese zum Anlass, das Verdienst Karls I. um die Modernisierung der Verkehrswege und die Integration des Landes in weltweite Transportnetzwerke zu würdigen. Den Entschluss, König von Rumänien zu werden, habe Karl dann gefasst, als ihm klar geworden sei, dass es auf einer Linie zwischen London mit Bombay liege.¹⁵

In den gleichen Modernisierungs- und Europäisierungsdiskurses münden auch die Ausführungen über die Regulierungsarbeiten am Sulina-Kanal und die fördernde Haltung des Königshauses diesem Projekt der Europäischen Donaukommission gegenüber. Den Ingenieur

¹³ Vgl. Carmen Sylva, Rheintochters Donaufahrt, 131-136.

¹⁴ www.cinemagia.ro/filme/independena-romnieivincent-morisset-4122/.

¹⁵ Zitiert von Zimmermann, Unterschiedliche Wege, dasselbe Ideal, 57.

Charles August Hartley, der von der Donaukommission mit der Regulierung des Sulina-Kanals beauftragt worden war und der die Königsfamilie auf dem Schiff besuchte, nennt Carmen Sylva einen „alten Freund“, der sich über die Jahre oft am Königshof in Bukarest aufgehalten habe.¹⁶ Anhand ihrer Ausführungen wird der ansonsten abgegrenzte befahrene Raum in ein globales Netzwerk von Verkehrsverbindungen projiziert, auf eine der Autorin des Reiseberichts gegenwärtige mind map der weltweiten Zirkulation, in der die Wasserstraße der Donau verzeichnet wird.

Die Reisebeschreibung Carmen Sylvas produziert einen facettenreichen, imaginären Raum. Seine Fremdheit und Exotik gehen – vor dem biografischen Hintergrund der Autorin – aus den hervorgehobenen Unterschieden zur Kulturlandschaft des Rheins hervor. In Kontrast dazu wird der Alltag der Bewohner der unteren Donau dargestellt, die Beschäftigung mit Fischfang und die Verarbeitung des Schilfs, oder die multikonfessionellen Praktiken, sichtbar in den Exkursen über den Altrussischen Ritus der Lipowener und über die Türkinnen aus den größeren Häfen an der unteren Donau, die sich nach islamischen Regeln verhalten. Die Lage in der Peripherie und die Diversität kristallisieren sich als Merkmale der unteren Donau heraus. Die Darstellung dieses Flussabschnitts erfolgt jedoch auch unter dem Blickwinkel eines „nationalen“ Raums: etwa durch die Erinnerung an den Unabhängigkeitskrieg und die Darstellung der Europäisierungsprozesse, die dem Engagement des Monarchen zu verdanken seien. Dieser wird als Handelnder zugunsten seines Lands präsentiert, als Kriegsstrategie und als aktiver Teilhaber an den Problemlösungen zur verkehrstechnischen Modernisierung des Landes.

Gegenüber dem Text setzen die technisch-ästhetischen Möglichkeiten dem frühen Film enge Grenzen: Auffallend sind seine lineare Struktur, die keine narrative Ausgestaltung der zeitlichen Struktur ermöglicht, etwa durch Analepsen, von denen das Textnarrativ häufig Gebrauch gemacht hat. Angesichts der unbeweglichen Kameraeinstellungen kann man in diesem Film noch nicht von Sequenzen sprechen, die zwar eine chronologische, aber mit anderen Elementen verbundene, aufgebrochene Abfolge von Bildern darstellen würden, sondern nur von Szenen, in denen der Fluss der Ereignisse kontinuierlich ist.¹⁷

Die Monotonie der Filmsequenzen ist typisch für die frühe Phase des Films, in der die Faszination in erster Linie der Präsentation „lebendiger“ Bilder galt. Ansichten von Uferlandschaften und Siedlungen entlang des Flusses werden noch unbeholfen durch den Schnitt zusammengefügt, um tote Zeit zu komprimieren, doch dieser bleibt sichtbar, sodass die Nähte zwischen den montierten Sequenzen den Fluss der Bilder stören. Bemühungen, den

¹⁶ Ebd., 161f.

¹⁷ Monaco, Film verstehen, darin das Kapitel über Montage, S. 224.

Fiktionalitätscharakter des Films durch Techniken zur Herstellung von „Nahtlosigkeit“ aufrechtzuerhalten,¹⁸ sind für diese frühen Streifen und das faktuale Genre des frühen Dokumentarfilms untypisch.

Im Film kommt es zu einer Verdichtung der Ereignisse, die seine kurze Dauer – von etwa 10-15 Minuten – vorprogrammiert. Die damit zusammenhängende strikte Selektion der Bildmotive und die technischen Möglichkeiten, etwa wenige, unbewegliche Kameraeinstellungen, deuten im Endergebnis auf die Intention dieses filmischen Narrativs hin, sich den befahrenen Raum in seiner Länge anzueignen: Gezeigt werden in langsamer Vorwärtsbewegung panoramaartige Landschaften des Stroms, der Schiffe, des königlichen Schiffskonvois, die Ufer des Stroms und an den Ufern immer wieder die jubelnde Menschenmenge, aus der selten einzelne Figuren herangezoomt werden.

Dies geschieht vor allem im Fall der in Trachten und Römeruniformen gekleideten Kinder, die die Reise historisch deuten und die Ufer im Sinne des nationalen Mythos konnotieren. Porträts einfacher Menschen oder die Bilder der multiethnischen Bevölkerung sucht man in diesem Film vergeblich. In näheren Einstellungen kommt die Schiffsgesellschaft vor die Linse der Kamera, vor allem König Karl und Königin Elisabeth, letztere häufig beim Winken vom fahrenden Schiff. In einer langen Sequenz wird die Brücke von Cernavoda vom herannahenden Schiff aus gefilmt. Die Szene wird durch das Zusammentreffen moderner Verkehrsmittel metaphorisch aufgeladen, mit den Bildern einer Eisenbahn, die den Strom auf der Brücke überquert. Dem folgen unmittelbar Aufnahmen des Königs, nach dem die Brücke benannt wurde und der auch bei ihrer Eröffnung im Jahr 1895 anwesend war und – symbolträchtig – die letzte Brückenniete einschlug. So wird der Beitrag der Monarchie zur verkehrstechnischen Modernisierung des Landes in verdichteter Form visualisiert.

Mit verfeinerten Darstellungsmethoden werden Amt und Landschaft im Sinne einer nationalen Identität in einem späteren Film zusammengeführt. Im sechs Minuten langen Dokumentarfilm *Inaugurarea vaporului Regele Carol II.* [Die Einweihung des Schiffs König Karl II.]¹⁹ werden Szenen einer gemeinsamen Fahrt des rumänischen Königs, des Präsidenten der Tschechoslowakei, Edvard Beneš, und des rumänischen Thronfolgers Michael I. gezeigt. Anlass ist die Einweihung des Donauschiffs und die Unterzeichnung eines Abkommens zwischen Rumänien und der Tschechoslowakei, beides wird in dem Intro und der Synopse des Films nicht näher beschrieben. Die Wappen Rumäniens und der Tschechoslowakei – letzteres

¹⁸ Fahle, Oliver: Montage. In: Hagener, Malte / Panenburg, Volker (Hg.): Handbuch Filmanalyse. Wiesbaden: Springer 2020, 49-65, hier 52.

¹⁹ Der Film befindet sich unter den Titeln Jurnal Nr. 7 und *König Karl II.* im Bestand des rumänischen Filmarchivs. Er wurde im Jahr 1936 gedreht.

erkennbar an der Fahne dem Spruch „Pravda vítězí“ (Die Wahrheit obsiegt) – werden angesichts des offiziellen Besuchs kurz eingeblendet.

Auffällig, doch ohne direkten Zusammenhang mit dem Anlass des Films folgt eine längere Szene mit dem Thronfolger Michael, der in die Kamera lacht und anschließend im Profil auf dem Hintergrund des Stroms gezeigt wird. Ein kurzes Spiel mit der Bildschärfe – zunächst ist die Donau im Hintergrund scharf im Bild, danach das Profilbild –, das Einfrieren des Bildes und das Verharren der Kamera in dieser Einstellung sind Strategien, den Gehalt der Szene metaphorisch aufzuladen: Der noch jugendliche Michael scheint in dieser langen Sequenz über seine Rolle als König eines Territoriums zu reflektieren, dessen herausragendes physikalisch-materielles Element die Donau ist.²⁰



Die Einweihung des Schiffs König Karl II., 1936, 4' 30''

Der Strom verschränkt sich mit dem Akteur im Vordergrund, der sich den Fluss auf diese Weise aneignet: Es ist die Donau der rumänischen Monarchie, der Fluss, auf dem Staatshandlungen vollzogen werden. Bezeichnenderweise enthält nur die letzte Sequenz des Films eine Tonspur,

²⁰ Der Film ist im Rumänischen nationalen Filmarchiv auf einer Filmrolle in noch nicht digitalisierter Form und daher ohne time code vorhanden.

sodass eine Militärkapelle und das Jubeln von Menschen im Hintergrund während der Einweihungsfeierlichkeiten zu hören sind. Anders als in der Reisebeschreibung von Carmen Sylva sind in diesen Dokumentarfilmen nicht die Menschen die Handelnden, sie werden meist nur als passives Publikum eingeblendet. Die Hauptakteure sind die Vertreter der königlichen Familie. Die Reise fungiert als Mittel der Repräsentation, die durch den Film und die Infrastruktur der Filmtheater verbreitet und als volksnah vorgeführt wird.

In diesen Filmen ist die Linearität der Fahrt zentral. Die Landschaft wird befahren und sorgsam ausgewählte Elemente durch Aneinanderreihung zu einem einheitlichen Raum konfiguriert. Das Interesse konzentriert sich auf ein Stromsegment ab Turnu Severin oder Călărași, in dem die Donau die Landesgrenze Rumäniens bildet oder durch Rumänien fließt. Der Rest des Flusses wird beim Filmen der Donaufahrt ausgeblendet, und es kommen auch keine Montageverfahren zum Einsatz, etwa Donaukarten, die den Flussraum im Überblick hätten zeigen können. Man begeht und betrachtet einen Raum, der nach der Vorstellung eines Containers gestaltet ist, der Merkmale des Innen profiliert und auf diese Weise Grenzen nach außen generiert. Das Delta mit seinem unübersichtlichen, gefächerten Wasserlabyrinth bleibt auf diesen Fahrten der Königsfamilie außerhalb der Betrachtung, da es mit dem Schema der linearen Fahrt inkompatibel ist. Dominant ist die Vorstellung des Stroms als Band und Bindeglied eines national konnotierten Territoriums.

Das spätere Erzählen im Film basiert auf vermittelnden Funktionen von Kameraführung, Schnitt, Montage, Musik und Erzählerstimme (voice-over-narrator, im Fall der Stummfilme die Zwischentitel),²¹ die hier noch rudimentär sind oder völlig fehlen. Erzählt wird hier durch die parataktische Anordnung der Bilder von einer festen Kamera aus, der Schnitt ist langsam und es gibt keine Abwechslung zwischen langsamen und schnellen Sequenzen. Die Montagetechnik durch den harten Schnitt ist einfach und würde in einem Textnarrativ einem abgehackten Stil in Hauptsätzen entsprechen. Da der Film Bilder nicht sprunghaft mischt oder nach Analogien montiert, erzeugt er nur selten eine metaphorische Ebene oder Polysemie. Der Gestus der Darstellung beschränkt sich auf Präsentation durch den „Zeigefinger“ der Kamera. Die Fahrt des Schiffs als Richtungsvektor verbindet diesen mit der Geschichte des rumänischen Königshauses, formt dadurch den Raum und legt ihn auch zeitlich fest – ab dem Beginn der Regierungszeit Karls I. bis in die Gegenwart.²² Die filmische Narration ist einfach und kreierte einen Tunnelblick, der die Donaulandschaft im Sinne des Nationalen verräumlicht.

²¹ Brösel, Stephan: Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte. Berlin, Boston: De Gruyter 2014, 40-42.

²² Über den Zusammenhang von Bewegung und Richtung, Geschichte und die Erzeugung des Raums siehe Certeau, Praktiken im Raum, 345.

Paradoxerweise unterstützen die dürftige Argumentation und die Simplizität der Strukturen die Herstellung nationaler Gemeinschaften, denn diese Merkmale der Kommunikation setzen einen auf breiter Basis zustande gekommenen Kompromiss unterschiedlicher Interessensgruppen voraus.²³

Filme über den gesamten Flusslauf

Dokumentarfilme, die den gesamten Stromlauf oder lange Stromstrecken zum Thema haben, waren bis in die 1940er Jahre recht selten. Es bedeutete einen recht großen Aufwand, eine Strecke von über 2000 km mit einem Team und schwerer technischer Ausrüstung zu befahren, und solche Filme erhoben den Anspruch, in knapper Zeit, etwa 30 Minuten, eine Großregion in seiner Gesamtheit zu sondieren und weitläufige Entwicklungen sowie Differenzen innerhalb Europas zu illustrieren. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind diese Filme recht selten, und, ausgehend von der Quellenlage, kann man vorsichtig behaupten, dass solche Projekte in den deutschsprachigen Zentren Berlin und Wien initiiert wurden, wo entweder die Filmproduktion technisch und ästhetisch vorangeschritten war oder wo diese Vorhaben zur Präsentation eines einheitlichen Donauraums im Kontext nationalsozialistischer Hegemonialansprüche einfacher auf die Listen förderwürdiger Projekte platziert werden konnten.

An der Grundidee der eklatanten Unterschiede entlang eines von Grenzen durchzogenen Flusses orientiert sich der Dokumentarfilm *Die Donau. Vom Schwarzwald bis zum Schwarzen Meer*, der 1929 vom Regisseur Hans Cürlis realisiert wurde. Der Stummfilm nähert sich der Donau als einer „alten Völkerstraße“ (7') mit dem Blick des Ethnografen.

Der Kunsthistoriker Cürlis war, gleich nach Ende des Ersten Weltkriegs Leiter des Instituts für Kulturforschung in Berlin geworden und im Auftrag dieser Institution mit der Filmkamera unterwegs. Er setzte sich im 25-minütigen Film das Ziel, entlang des Stroms räumliche Trennlinien in ihrer Wechselwirkung mit den Schicksalen der Menschen aufzuzeigen. Die Gliederung strukturiert den Raum in drei „Becken“ – Alpen, Karpaten und Balkan – und differenziert dann weiter nach nationalen Grenzen, die mit Zwischentiteln wie die „deutsche Donau“, die „Donau in Österreich“, „Das tschecho-slowakische Ufer“, „Die Donau in Ungarn“, „Jugoslawisches Land an der Donau“, „Rumänien“ und „Bulgarien“

²³ Im Kapitel Der Nationalstaat untersucht Andreas Wimmer die Wirkungsmechanismen nationaler Narrative und die Art und Weise, wie diese in Gesellschaften ausgehandelt werden. Wimmer, Andreas: Kultur als Prozess. Zur Dynamik des Aushandelns von Bedeutungen. Wiesbaden 2005, S. 20, 39, 107–154.

ankündigt werden. Zusätzlich behandelt der Film die „Katarakte“ und das „Mündungsgebiet“ als zwei weitere, nicht an Staatsgrenzen ausgerichtete, abgesonderte Landschaften. Im Sinne dieser Grenzen argumentieren auch die Zwischentitel: „So wenig der Strom eine Einheit ist, so wenig sind es die Menschen an seinen Ufern. Eine Kette von Völkern reiht sich auf.“ (1.50) „Es ist das Schicksal der Donau zu trennen, und nicht zu verbinden.“ (2.16) Herausragende Merkmale der einzelnen Regionen und Länder sind etwa im Schwarzwald das traditionsreiche Handwerk, in Österreich die Burgen, Klöster und Kirchen mit Wehrmauern „wie kostbare Perlen“ (7,12-7.50), in Ungarn die Baudenkmäler (ca. 12‘), die mittlere Donau als Schauplatz der Türkenkriege, wo am Beispiel der Donaubrücke von Peterwardein die Bollwerk-Metaphorik aufgerufen wird (ca. 13‘30‘), in Rumänien die „wirtschaftlich wichtigen Ölquellen“ (ca. 20‘) und Bulgarien als „Pforte zum Orient“ (ca. 21‘).

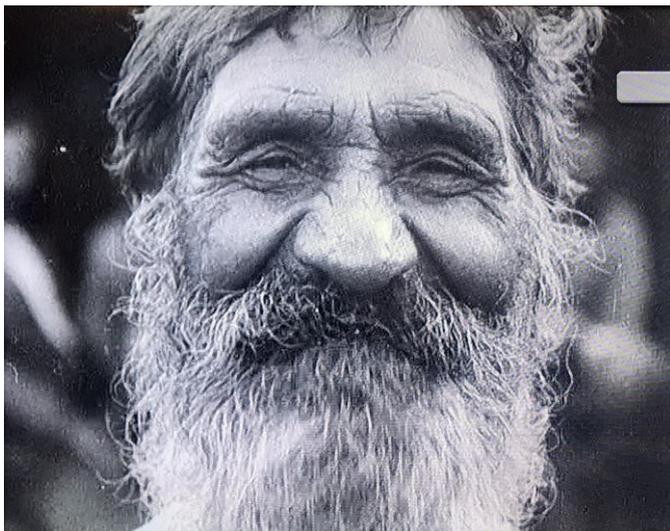
Ungebrochen ist das Interesse für Trachten und Tätigkeiten der Uferbewohner. An der unteren Donau, in Rumänien und Bulgarien werden Bauern bei der Feldarbeit und dem Tabakanbau gezeigt, Frauen beim Spinnen und Teppichweben, Porträts von Priestern, von Türken in exotischen Trachten und von Kleinkindern in ihren Holzwiegen. Demgegenüber kommt die Brücke von Cernavoda nicht vor die Linse. In dem knappen, etwa einminütigen Teil über das „Mündungsgebiet“ werden dicht an dicht Landschafts- und Dorfbilder abgewechselt: Fischer mit ihren Netzen, niedrige Häuser mit Schilfdächern, Imker bei der Arbeit, „endlose Schilfwälder“ und das „Vogelparadies“ des Deltas. Trotz der allgegenwärtigen Grenzen steht der Filmkamera kein Hindernis im Weg: Sie überwindet alle Grenzen und setzt ihre Bewegung Richtung Mündung in schnellem Tempo fort. Der dargestellte Raum behält so seine lineare Struktur, obwohl die Aneinanderreihung von Bildern mit knappen Beschreibungen in den Zwischentiteln die Vielfalt am Strom zum Ausdruck bringt.

Der Dokumentarfilm *Donauabwärts von Wien bis zum Schwarzen Meer* hingegen setzt schon andere, für die nationalsozialistische Ära typische Akzente. Der etwa 35 Minuten lange Film von Leo de Laforgue wurde 1940 von der Wien-Film GmbH produziert. Er betont auch Merkmale, die man auch aus einigen Textnarrativen kennt, so etwa das Motiv des Flusses als Achse, auf der das Zivilisationsgefälle gemessen wird, und das abnehmende Raumwissen in Richtung Mündung: Vor allem nach dem Eisernen Tor nimmt die Beschreibungsdichte der Stromlandschaften ab und mit dem Zerfall der Flussordnung an seinem Unterlauf zerfällt auch

die Ordnung der Erzählung, die vom Informationsgehalt her spärlicher wird und in Orte aus der weiteren Umgebung der Donau ausschweift.²⁴

Der Film greift Requisiten aus dem nationalsozialistischen Repertoire auf, um die Bedeutung der Donau für die Erweiterung des Einflussgebietes Deutschlands hervorzuheben, etwa in Kommentaren („der Nibelungenstrom, Deutschlands große Wasserstraße nach dem Osten“, 18‘12‘‘) oder in Bildern (ein Schiff mit Hakenkreuzfahne wird im Vorbeifahren herangezoomt, 21‘46‘‘). Zwischen der oberen und unteren Donau werden Gegensätze vertieft und mit Vorliebe die Fremdheit der unteren inszeniert: So wird ein auf Ada Kaleh gefilmter alter Türke, der vermutlich inmitten seiner Enkelinnen sitzt, als „türkischer Harem und der Pascha“ präsentiert (29‘31‘‘) und Silistra als „rein orientalisches“ (31‘) beschrieben. Für die größeren Häfen an der unteren Donau, etwa Brăila, ist kaum Zeit übrig, in weniger als einer Minute wird „der große Getreideumschlagsplatz“ und die Stadt mit ihren ländlich geprägten und malerischen Vororten vorgeführt. Dafür bringt der Filmemacher durch raschen Schnitt die Dynamik der energiegeladenen Wasserstraße metaphorisch zum Ausdruck, indem sich Einstellungen auf die Flussströmung und auf die Schiffsmaschinen abwechseln.

Sequenzen über das Delta setzen in den letzten drei Minuten plötzlich ein, als wäre dem Filmemacher die Zeitknappheit bewusst geworden: ländliche Ortschaften mit Wasserkanälen, über die Holzbrücken führen, Boote, das Porträt eines Fischers wird kurz eingeblendet, den man als Lipowenen identifizieren könnte, aber auf den im knappen Kommentar nicht weiter eingegangen wird.



Donauabwärts von Wien bis zum Schwarzen Meer, 1940, 33‘ 25‘‘

²⁴ Vgl. auch Spiridon, Olivia: Periphere Räume erzählen. Überlegungen zu narrativen Mustern am Beispiel des Unterlaufs der Donau. In: Germanica Nr. 62 (Themenheft Exchanges et transferts culturels entre la Roumanie et les pays de langue allemande de 1889 à nos jours). Lille 2018, 1-14.

Volle Fischernetze, „Prachtexemplare von Welsen und Stören“, die aus Booten an Land gezogen werden, Delfine, die im Boot übereinanderliegen. Der Film endet abschweifend und kommentarlos mit einigen Bildern vom Schwarzen Meer und anschließend, ohne weitere Erläuterung, mit dem Hafen Constanța, wo man in der Ferne das Gebäude des Kasinos erkennt. Die Grundidee dieser Filme ist, die Donau in ihrer Bedeutung als Band vorzuführen, das Vielfalt in einen Zusammenhang bringt (Hans Cürlis), oder als imperiale Wasserstraße Richtung Osten, die im Dienst der hegemonialen Ansprüche Deutschlands steht (Leo de Laforgue). In diesem metaphorischen Zusammenhang wirkt das Delta wie ein Störfaktor: Räumlich ist es schwer überschaubares Dickicht und Wasserlabyrinth, zeitlich eine fortschrittsresistente, aus der Zeit gefallene Region, in der Menschen ursprünglichen Tätigkeiten nachgehen. Das Delta aktiviert so in sich widersprüchliche Vorstellungen eines anderen, zwar dazugehörenden, doch gegensätzlichen Raums. So ist auch zu erklären, dass es zwar in einer typischen Bildlichkeit präsentiert wird, zugleich aber zügig „durchfahren“.

Das Delta in frühen Dokumentarfilmen

Das Befahren des Stroms mit der Filmkamera und die Projektion von Landschaft und Akteuren im langsamen Vorankommen des Schiffs gießen den Fluss in eine lineare Form. Sie geht in diesen Filmen mit der Metapher des Bandes einher, das die Eindrücke verbindet, aber an dem sich doch zugleich Vielfalt und Differenzen artikulieren. Das Schiff mit der Kamera ist durch das Zusammenlegen vieler Räume und das außergewöhnliche „Imaginationsarsenal“ eine Heterotopie,²⁵ denn hier entstehen und akkumulieren sich in der Vorwärtsbewegung immer neue Bilder am Band des Flusses, Menschen entlang des Stroms, ihre Handlungen und Trachten. Durch die Festlegung auf die Figur des Bandes wird der Fluss im Prozess des Filmens „in Ordnung gebracht“ und diszipliniert. Im Delta hingegen wird das Verhältnis zwischen Naturraum und Akteuren umgedreht: Der Strom ist der Beherrschende und die Kamera, mit ihr auch die dargestellten Akteure, befinden sich inmitten der Stromwelt. Dadurch werden Alltagsbeschäftigungen der Deltabewohner und ihre Techniken der Anpassung an den Naturraum aus nächster Nähe eingefangen. Nur selten weichen Filme von diesem Schema ab.

Das „Eintauchen“ der Kamera in die Flusswelt durch starkes Heranzoomen der Fauna und Flora kennzeichnet die ersten Dokumentarfilme über das Donaudelta. Dies geschieht in

²⁵ Foucault bezeichnet das Schiff, das gleichzeitig in sich geschlossen und nach außen offen ist, ein „Ort ohne Ort“ und „die Heterotopie schlechthin“. Foucault, Michel: Andere Räume. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig: Reklam 1990, 34-46, hier 46.

zwei frühen Filmen mit Deltathematik, *Von Ibissen und Reiher* und *Europas letzte Pelikane*, die 1931 produziert wurden und U.F.A.-Produktionen sind. *Von Ibissen und Reiher* wurde in Kooperation mit der Direktion für Presse und Propaganda in Rumänien gedreht, sodass der Film sowohl mit deutscher als auch mit rumänischer Tonspur versehen ist. Beide Filme mit ihren sechs bzw. acht Minuten Länge sind auf kurze und dichte Information über die Vogelwelt des Deltas ausgerichtet, zoomen diese stark heran, blicken zeitweilig aber auch hinter die Kulissen des Filmequipments, um Einblicke in den Aufbau der technischen Ausrüstung zu ermöglichen. So werden die komplizierten Kombinationen von Kameras nachvollziehbar, die in einer Einstellung arrangiert werden, um ein Ereignis aus mehreren Perspektiven zu filmen.

In den folgenden Jahren wurden einige Dokumentarfilme gedreht, die zunehmend auf die Wechselwirkung zwischen Delta und ihren Bewohnern fokussieren. Noch sehr kurze Dokumentarfilme, wie der fünf Minuten lange rumänische Dokumentarfilm *Expediția Traian Săvulescu în Delta Dunării* [Die Expedition Traian Săvulescu im Donaudelta] von 1938²⁶ und der zweiminütige Wochenschau-Beitrag *Land und Leute an der unteren Donau* von 1940 beschränken sich auf die Montage unterschiedlicher Ansichten ohne ein nachvollziehbares Konzept. Sie setzen auf den Effekt exotischer Menschenporträts, von Pflanzen und Vögeln und verzichten bei fehlender Tonspur auch auf erläuternde Zwischentitel.

In den Jahren unmittelbar vor und während dem Zweiten Weltkrieg entstehen einige bemerkenswerte Dokumentarfilme über das Donaudelta. Einige Berühmtheit erlangte der Ort Vîlcov/Vălcov (heutzutage das ukrainische Wylkowe), eine am nördlichen Kilia-Arm gelegene, von malerischen Kanälen durchzogene ländliche Siedlung. Vîlcov, das in der Zeit zwischen den Weltkriegen zu Rumänien gehörte, war Handlungsort des Romans *Der Strom ohne Ende* des Bukarester deutschsprachigen Schriftstellers Oscar Walter Cisek. Sein Roman, der Anfang 1937 im Fischer Verlag erschienen war, erlebte mehrere Auflagen und wurde gut rezensiert.²⁷ Es kann nur spekuliert werden, ob das pittoreske Vîlcov, das in den fast 600 Seiten des Romans Ciseks eingehend beschrieben wird, einen Anstoß für das auf 1939 datierte Filmprojekt des Regisseurs Jupp Rubner gab. Der Film konnte aus Budgetgründen nicht beendet werden und

²⁶ Traian Săvulescu (1889-1963) war ein rumänischer Biologe und Botaniker, der diesen Film im Rahmen einer Expedition ins Donaudelta im Juni 1938 drehte. Der Film besteht aus einer Aneinanderreihung von diversen Landschaften, wie Erdölraffinerien und Getreidesilos, pittoresken Dörfern, Lipowenerporträts, Erntebildern, Pflanzen und Vögeln.

²⁷ Die berühmteste Rezension stammt von Oskar Loerke und sie ist in *Die Neue Rundschau*, 48. Jg., Bd. 1 (1937), 437-447 erschienen. Loerke bezog sich auch im Gedicht *Mit Ciseks Buch Strom ohne Ende* auf den expressionistischen Roman über die Urwelt der „Störjäger“ im Donaudelta, das in Loerkes 1949 veröffentlichten Gedichtband *Die Abschiedshand. Letzte Gedichte* abgedruckt wurde. Weitere Rezensionen erschienen in: *Die neue Literatur* (Berlin 1937, S. 351), *Deutsche Rundschau* (Berlin Juni-September 1937, S. 67), *Die Tat* (Jena 1937, S. 622). Vgl. Fassel, Horst: Einige Belege. Zur Wirkungsgeschichte des Romans „Strom ohne Ende“ von Oscar Walter Cisek. In: *Neue Literatur* (Bukarest), H. 5 (Mai 1977), 93-103.

liegt als Rohmaterial im Rumänischen Filmarchiv unter dem Titel *Aspecte din viața pescarilor din Vîlcov* [Aspekte aus dem Leben der Fischer von Vîlcov]. In Ansätzen schält sich aus einzelnen Szenen des Stummfilms mit einigen wenigen Zwischentiteln und der Montage eines Briefs eine Handlung heraus: Eine Schriftstellerin flüchtet aus der Zivilisation nach Vîlcov, wo sie Inspiration für ein neues Buch zu finden hofft.

Von besonderer Schönheit sind trotz des unfertigen Materials die noch nicht miteinander verknüpften Szenen aus dem Alltag der Deltabewohner, in den die Handlung hätte eingebettet werden sollen: Fahrten durch das Dorf zwischen Häuserreihen und unter Brücken in Booten wie in einem ländlichen Venedig, Frauen und Männer beim Transport von Fisch und Schilf, die Techniken des Fischens mit Netzen, der Fang und das Abwiegen großer Störe, verschiedene Segel- und Ruderboote, mit denen die Fischer bis ins Schwarze Meer hinausfuhren. Die Qualität dieser Fragmente hat wohl dazu geführt, dass sie im Rahmen der Filmwochenschauen der Nationalen Behörde für Kinematografie O.N.C. (Oficiul Național de Cinematografie) gezeigt wurden.²⁸



Aspekte aus dem Leben der Fischer von Vîlcov, 1939, 2' 21''

²⁸ Information aus den Bestandslisten der Arhiva Națională de Filme und www.cinemagia.ro/filme/viata-pescarilor-din-valcov-3136/. Die Zeitschrift Cinemagia informiert auch über die Existenz eines „touristischen Dokumentarfilms Vîlcov“ aus dem Jahr 1937, der jedoch bisher in den Filmarchiven unauffindbar ist.

Die Struktur von Ciseks Roman *Der Strom ohne Ende* könnte auch den etwa elf Minuten langen Dokumentarfilm *Herrscher und Gestalter. Der Strom im Donaudelta* (Regie Ulrich Kayser) beeinflusst haben, der dem Ablauf der Jahreszeiten folgt. Er setzt im Winter mit spektakulären Szenen vom Eisfischen ein, führt die Folgen der Frühjahrsflut für Landschaften und Siedlungen in Luftbildern vor, zeigt anschließend landwirtschaftliche Praktiken im Schwemmland und endet schließlich mit Bildern von der üppigen Ernte. Der auf die Vorführung des Pflanzen- und Tierreichtums ausgerichtete Film wurde laut Synopse des Rumänischen Filmarchivs zwischen Mai 1942 und Dezember 1943 gedreht und ist eine deutsch-rumänische Koproduktion.

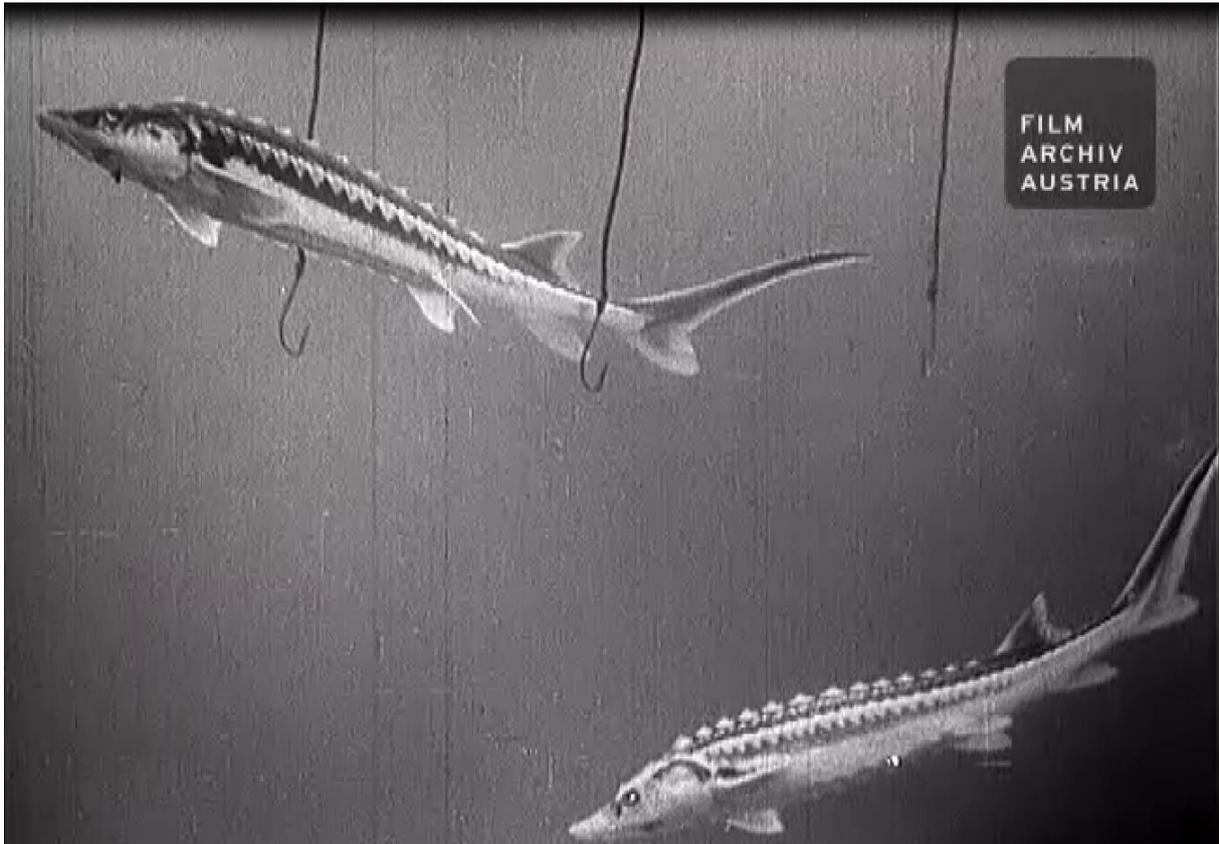
Selektion und Komposition der einzelnen Sequenzen lassen den etwa dreizehn Minuten langen Dokumentarfilm *Fischerparadies Donaudelta* (Deutschland-Österreich-Rumänien 1943) außergewöhnlich erscheinen. Durch den Fokus auf einige lipowenische Fischer, die zum Störfang aufbrechen und schließlich erfolgreich zurückkehren, strukturiert sich der Film zu einem übersichtlichen Narrativ, in dessen Rahmen Praktiken des Stör- und Hausenfangs bis zur Verarbeitung und Verpackung des Kaviars ausgeleuchtet werden.



Fischerparadies Donaudelta, 1943, 7' 10''

Die Fahrt an die Donaumündung bietet den Anlass, Segelboote und Fahrtechnik vor die Linse zu bringen. Gefilmt wird die Errichtung einer mobilen Fischersiedlung, in der die Infrastruktur

für den Störfang untergebracht wird, beginnend mit der Vorrichtung zum Ausbreiten der Netze und dem Aufhängen der verschiedenen Haken bis hin zur Einrichtung einer provisorischen Küche, in der unmittelbar vor der Kamera ein lipowenischer Borschtsch mit sieben Fischarten zubereitet wird. Beeindruckend ist die Filmtechnik unter Wasser, die es erlaubt, die Jagd auf die Störe unter der Wasseroberfläche vom Auswerfen der Haken und Netze zu verfolgen, bis die riesigen Fische ans Boot gezogen und mit Hämmern betäubt werden.



Fischerparadies Donaudelta, 1943, 8' 47''

Riesige Exemplare werden außen ans Boot gebunden. Stimmungsvoll ist auch die von Paul Constantinescu komponierte Musik mit russischen Motiven, die auf die Herkunft der Lipowener hinweist.

Erstaunlich ist, dass auch in diesem Film Victor Pietschmanns mitwirkt, der „Manuskript“-Autor der beiden Dokumentarfilme *Herrscher und Gestalter. Der Strom im Donaudelta* und *Fischerparadies Donaudelta* war, die beide in zeitlicher Nähe gedreht wurden. Pietschmann hat nämlich mit seinem 1938 veröffentlichten Band *Die Donau. Deutschlands*

*anderer Schicksalsstrom*²⁹ dem hegemonialen Diskurs der Nationalsozialisten das Wort gesprochen. Er hat die Donau als „Hauptschlagader und Lebensverteiler“ und als, „wirklichen Strom Großdeutschlands“ in die Pflicht genommen, seine Rolle nicht nur als „sturm- und wetterfreie Wasserstraße“, sondern auch als „Kulturträger“ wahrzunehmen. Pietschmanns Buch hat auch die Bedeutung des Deltagebiets angesichts seiner „höchst ertragreichen Fischerei“ hervorgehoben.³⁰ In den Filmen jedoch, vor allem in *Fischerparadies Donaudelta*, stehen das Leben der Fischer und zauberhafte Landschaften ohne Einbindung in ein Nutzbarkeitskonzept vor der Filmkamera. Die Filmemacher waren ästhetisch vor allem mit der Erprobung von Filmtechniken unter Wasser, der Erzeugung von Dynamik durch den schnellen Schnitt und den Effekten musikalischer Einlagen beschäftigt.

Die Nutzbarmachung des Stroms steht im Mittelpunkt von *Das Schilf im Donaudelta – ein zukunftsreicher Rohstoff*, ein Dokumentarfilm der Nationalen Behörde für Filmografie Bukarest (O.N.C.) und der Deutschen Wochenschau „im Auftrage der I.G. Farbenindustrie A.G. Berlin“, der 1944 realisiert wurde.³¹ Im Bestand des Rumänischen Filmarchivs ist der Film ohne Tonspur vorhanden. Nicht Menschen und ihre Tätigkeiten, sondern die Rohstoffe und ihre Verwertung sowie der Handel mit Produkten aus dem Delta spielen im Film eine Rolle.

Das Motiv des Fließens, das den Film durchzieht, stellt das Verbindungselement von Landschaft und makroökonomischen Prozessen dar und vermittelt die Idee der Transformation vom Anfangs- zum Endprodukt. Das Fließen bildet eine Struktur des Films, in die auch andere Materialien zu einer Erzählung verwoben werden. Der Film beginnt mit großräumigen Landschaften im Wechsel mit Detailaufnahmen: Flüsse, auf denen Baumstämme befördert werden, Fördertürme und Raffinerien, in Nahaufnahmen fließendes Öl, Weizenfelder und Weizen, der zum Abtransport in Eisenbahnwaggons und Schiffe abgefüllt wird. Das Fließen und die Bewegung im schnellen Tempo macht langatmigen Einstellungen mit Karten der Donaumündung Platz, auf denen das Schilfvorkommen eingezeichnet ist, und mit Skizzen von Querschnitten des Bodens, Ablagerungen, Bodenschichtungen, der Bildung von Biotopen und der Ausdehnung der Schilfgebiete. Erst zum Schluss findet das Pittoreske des Deltas durch einige wenige Aufnahmen von Dörfern und dem Kanallabyrinth Eingang in den Film.

²⁹ Erschienen in der Reihe Ostmark-Schriften. Pietschmann, Victor: Die Donau. Deutschlands anderer Schicksalsstrom. Jena: Eugen Diederichs Verlag 1938.

³⁰ Ebd., 52, 57, 60 und 50.

³¹ Darüber informiert der Vorspann des Dokumentarfilms aus dem Bestand des Rumänischen nationalen Filmarchivs (A.N.F.), wo der rumänische Filmtitel *Stuful în Delta Dunării* von der deutschen Version etwas abweicht. Anscheinend wurden eine wissenschaftliche und eine populärwissenschaftliche Version des Films hergestellt.

Wie in den auf Flora und Fauna fokussierten Dokumentarfilmen vom Anfang der 1930er Jahre fehlen auch in *Das Schilf im Donaudelta* die Menschen als Akteure und Mitgestalter der Umwelt. Schiffe und Eisenbahnen als Transportmittel, das maschinelle Abfüllen von Getreidesilos und die Flüsse als Beförderer von Holz sind dagegen die Richtungsvektoren, die den Raum formen und auch zur Ausgestaltung einer Geschichte beitragen. Ist die gängige räumliche Metapher des Deltas das andersartige, von der Außenwelt isolierte Gebiet, erschafft der Film über die Nutzung natürlicher Rohstoffe und Produkte die Vorstellung einer Welt, in der sich die Ressourcen in ständigem Fluss befinden und entlegene Regionen sich den Notwendigkeiten einer von Maschinen betriebenen und wissenschaftlich fundierten Welt unterordnen müssen.

Die industrielle Indienstnahme des Stroms stellt ein neues Paradigma im Umgang mit dem Delta dar, doch das prägende Bild dieser Gegend wird von der Darstellung alltäglicher, zeitlos erscheinender und in Wechselwirkung mit dem Strom hervorgegangener Praktiken bestimmt. Das Delta ist das Gebiet, wo das Andere, Fremde, Originäre seinen Platz hat, sodass es wie eine Heterotopie und, durch das Brechen der herkömmlichen Zeit, wie eine Heterochronie³² funktioniert. In dieser Rolle ist das Delta mit dem Ursprungsgebiet des Stroms, der als europäische Mitte definiert wird, eng verbunden. Es stellt dessen Peripherie (den europäischen Rand) dar und wird als solche auch medial hergestellt. Der Strom – oder die Strömung – als Gradmesser für die Fließgeschwindigkeit von Zeit tendiert im Delta gegen Null. Die Donau als Wasserstraße, die der Technologie moderner Fortbewegungsmittel dient, ist vom Fahren über eine gleitende Oberfläche mit einem sich verlangsamenden Zeitfluss gekennzeichnet. Das Delta hingegen ist von Handlungen geprägt, die außerhalb des Zeitflusses stehen: die mühsame (oder auch entspannte?) Fortbewegung in einer Sorte Stocherkahn durch die Kanäle, die unveränderten Techniken des Fischfangs oder der Bau von Behausungen aus gestampfter Erde und Schilf.

Ein Blick auf die Filmemacher zeigt den hohen Anteil an Kooperationen bei der Produktion dieser Filme, was darauf deuten kann, dass man die Präsentation des Deltas als eines „anderen Raums“ Europas für vielversprechend hielt und mit einer guten Nachfrage rechnete.

In Dokumentarfilmen über das Delta fungiert das Gebiet als Messinstrument für die Distanz des westlichen modernen Lebens zur ursprünglichen Lebensweise Europas, die sich an den Rändern möglicherweise in ihrer originären Form erhalten hat. Dieser Sichtweise entspricht auch das völlige Abtauchen der Kamera in die flüssigen, unzugänglichen Landschaften des

³² Foucault, *Andere Räume*, 43.

Deltas und die Bewunderung für das Leben seiner Einwohner in unmittelbarer Wechselwirkung mit dem Fluss. Bezeichnend ist eine Sequenz aus *Fischerparadies Donaudelta* in der Regie von Ulrich Kayser: Auf einem Boot aufgestellt, nähert sich die Kamera langsam einer Holzbrücke. Auf deren Bogen stehen zwei Fischersfrauen, auf der Schulter jeweils mit einem Tragjoch, auf dem zwei Wassereimer balancieren. Im Wechselspiel von Gleichgewichten und Symmetrien durchkomponiert, beginnt die Sequenz aus der Ferne mit der pittoresken Ansicht der beiden Frauen. Sie endet direkt vor ihnen, sie mittlerweile übergroß auf der Brücke wie auf einem Podest, die Kamera aber unten, wie vor einem Denkmal der Ursprünglichkeit.



Fischerparadies Donaudelta, 1943, 12' 20''

Demgegenüber rufen Dokumentarfilme über längere Stromabschnitte oder den gesamten Flussverlauf die untere Donau als national codiertes Teil eines Flusses oder als besonderen Teil eines durch Differenzen unterteilten Bandes auf, das die Mitte des Kontinents mit seiner Peripherie verbindet. In diesen Filmen spielt die Fahrt (der Kamera) flussabwärts eine zentrale Rolle. Das Schauen registriert den Raum und formt ihn als Linie auf einer Karte, die hier und da von einem Porträt oder der Darstellung einer Tätigkeit eingekerbt wird. Doch meistens bleibt in diesen Filmen die Kamera im Bereich der unteren Donau mehr auf Distanz und taucht selten in Uferlandschaften ein, um komplexere Raumvorstellungen hervorzurufen.