

TIM SCHAFFARCZIK

## Ein Fenster zum Pfarrkino

### Historisch-ethnographische Erkundungen im Diözesanarchiv Rottenburg

Nicht Rottenburg, sondern die rund zehn Kilometer entfernte Universitätsstadt Tübingen steht am Beginn meiner Erkundungen zum Phänomen des Pfarrkinos. Dort brannte Ende März 2017 die Außenstelle des Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft aus, die einen Teil der institutseigenen Lehrsammlung beherbergte. Das sogenannte Archiv der Alltagskultur umfasst neben Objekten, Zeitschriften, Dokumenten zur Instituts- und Fachgeschichte und Nachlässen auch Fotografien, Dias, Tonbandaufnahmen und Filme. Während ein Großteil der archivierten Dokumente aus der Brandruine gerettet werden konnte, wurden die audio-visuellen Medien stark in Mitleidenschaft gezogen. Nur ein kleiner Teil konnte geborgen, restauriert und später mit Bestandslisten abgeglichen werden. Darunter befanden sich elf Schmalfilmrollen, deren Herkunft eine Notiz auf den Filmrollen verriet: Das Katholische Filmwerk e. V. mit Sitz in Rottenburg am Neckar.

Die Spur der Filme führte deshalb in das Diözesanarchiv Rottenburg (DAR), das einen umfangreichen Aktenfundus zur Katholischen Filmarbeit bewahrt. Dort lassen sich nicht nur Akten zum Katholischen Filmwerk finden, sondern auch allgemeine Dokumente zum Thema Kino und Film, zu anderen kirchlichen Institutionen und kommerziellen Auskopplungen oder zu den diversen Film-Publikationen. Diese Aufzählung lässt erahnen, wie umfangreich und verzweigt die katholische Filmarbeit in der Nachkriegszeit war. Das in dieser Zeit gegründete Katholische Filmwerk hatte es sich zur Aufgabe gemacht, den Film als Erziehungsinstrument für die einzelnen Kirchengemeinden nutzbar zu machen. Nachdem das Wanderkino in den 1950er-Jahren große Erfolge feierte, setzte das Filmwerk in den 1960er-Jahren auf die Etablierung einer stationären Infrastruktur – das sogenannte Pfarrkino. In diesem wurden die Filme aus der Sammlung des Ludwig-Uhland-Instituts als Beifilme vor dem Hauptfilm gezeigt, um dessen Inhalt tiefer zu erläutern oder weiter zu diskutieren. Das Filmwerk besaß eine große Menge solcher Beifilme, die von anderen Institutionen produziert, im hauseigenen Filmarchiv gesammelt und mit den Hauptfilmen verliehen wurden. Auch wenn nur zwei der elf Filme zweifelsfrei dem Filmarchiv zugeordnet werden konnten, führt ihre Spur weit über dieses hinaus – in die Welt des Pfarrkinos, in der die Faszination an einer innovativen Technik zu Veränderungen in der katholischen Erziehungsarbeit führte. Diese Welt lässt sich mit Hilfe der historischen Ethnographie in abgesteckten Grenzen und aus der zeitlichen Ferne inspizieren. Mit den im Folgenden herausgearbeiteten exemplarischen Erkundungen des Pfarrkinos wird es möglich, immanente Sinnstrukturen zu rekonstruieren, die das Denken und Handeln in der katholischen Filmarbeit gelenkt haben. Zunächst werden

die Anfänge der katholischen Filmarbeit, das Pfarrkino und die historische Forschung in der Empirischen Kulturwissenschaft umrissen, bevor verschiedene Einblicke in die Welt des Pfarrkinos dargestellt und zum Schluss in ihren kulturhistorischen Zusammenhang eingeordnet werden.

## 1. Die Anfänge der katholischen Filmarbeit in Deutschland

*»Es gehört also zu den dringlichsten Aufgaben unserer Zeit, zu wachen und zu wirken, daß der Film nicht ferner eine Schule der Verführung sei, sondern daß er sich umgestalte in ein wertvolles Mittel der Erziehung und der Erhebung der Menschheit.«<sup>1</sup>*

Die Katholische Kirche erkannte das Potenzial von Filmen als Hilfsmittel religiöser Erziehung schon Mitte der 1930er-Jahre. Im Juni 1936 veröffentlichte Papst Pius XI. (1922–1939) die Enzyklika *Vigilanti cura über die Lichtspiele*. In dieser warnte er nicht nur vor dem schlechten Film, der Gelegenheit zur Sünde biete, sondern er hob gleichzeitig hervor, dass gute Filme einen »tiefgehenden moralischen Einfluss auf die Zuschauer ausüben«<sup>2</sup>. Um den guten Film zu fördern und dem schlechten Einhalt zu gebieten, schlug er die Einrichtung zentraler nationaler Institutionen der Filmbildung vor. Er ebnete so den Weg zur strukturierten katholischen Filmarbeit, die zunächst aus der Beurteilung von Filmen hinsichtlich katholischer moralischer Werte und der Beschaffung bzw. der Vermittlung dieser Filme bestand. Die weit verzweigten organisatorischen Strukturen, die Vielzahl der einzelnen katholischen Filminstitutionen und die Vielfältigkeit ihrer Publikationen machen es an dieser Stelle unmöglich, ein detailliertes Bild der institutionalisierten katholischen Filmarbeit zu zeichnen. So wird die Entwicklung anhand einzelner Einrichtungen und ihrer Aufgaben nur umrissen.

In Deutschland wurde eine zentrale katholische Institution der Filmbildung erst nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs geschaffen, obwohl es Filmarbeit und auch Forderungen nach einer solchen zumindest regional schon vor dem Zweiten Weltkrieg gab. Doch die Umstände der nachfolgenden Jahre ließen eine flächendeckende Beschäftigung mit dem Thema nicht zu. Im Frühjahr 1946 wurde die Kirchliche Hauptstelle für Bild- und Filmarbeit in den deutschen Diözesen (KHBF) als überdiözesanes Gremium für die Filmarbeit in das Kirchliche Referat für Rundfunk und Film integriert. Die Aufgabe des Vereins, der unter dem Vorsitz des ehemaligen Leiters des Katholischen Lichtspielverbandes Anton Koch stand, bestand darin, die gemeinsame kirchliche Filmarbeit zu koordinieren und die päpstlichen Vorgaben umzusetzen. Die sittliche Beurteilung der Spielfilme übernahm als Teil der KHBF seit 1949 die Katholische Filmkommission für Deutschland, die bis heute aktiv ist und ihr Aufgabenfeld im Kern nie verändert hat. Publiziert wurden die Bewertungen in der Zeitschrift *film-dienst*<sup>3</sup>. Damals wie heute bewertete die Katholische Filmkommission nicht nur Filme, sondern hatte zudem die Aufgabe, die Deutsche Bischofskonferenz in Filmfragen zu beraten. Um die Ziele der päpstlichen Enzyklika

1 PAPST PIUS XI., *Vigilanti cura über die Lichtspiele*, Vatikan 1936.

2 Ebd.

3 Die seit 2016 nur noch als Online-Magazin bestehende Zeitschrift *film-dienst* wurde bereits 1947 das erste Mal als Filmdienst der Jugend herausgegeben und ist somit die älteste Zeitschrift für Filmkritik in Deutschland. In der Datenbank, die über die Internetseite abgerufen werden kann, sind Kritiken zu über 90.000 Filmen zu finden. Weitere Informationen unter: <https://www.film-dienst.de/suche/filme> (Stand: 28.06.2021).

auch im Kleinen verfolgen zu können, regte die KHBF die Gründung von Diözesanfilmstellen an, die als Abteilungen der Diözesanbildungswerke (DBW) die kirchliche Filmarbeit innerhalb der Diözesen vorantreiben sollten. Auch wenn die Strukturen der Diözesanbildungswerke nicht überall einheitlich organisiert waren, blieb die Aufgabe der Filmabteilungen stets dieselbe: Sie organisierten Filmvorführungen in den einzelnen Gemeinden und stellten Kopien sehenswerter Filme zur Verfügung. Ihre Interessen wurden in der überregionalen Vereinigung der deutschen Diözesanfilmstellen gebündelt.

Diese beauftragte 1952 ihren Vorsitzenden Dr. Eugen Semle (1896–1965), eine Satzung für einen Verein auszuarbeiten, der die Vermittlung von Spielfilmen an kirchliche Spielstellen als zentrales Organ übernehmen konnte. Im März 1953 wurde das Katholische Filmwerk e. V. (KFW) mit Sitz in Rottenburg am Neckar gegründet, dessen Leitung Semle übernahm. Die Entscheidung, den Sitz des Filmwerks in Rottenburg einzurichten, hatte mehrere Gründe: Zum ersten war der damalige Rottenburger Bischof Carl Joseph Leiprecht (1903–1981, 1949–1974 Bischof von Rottenburg) Referent für das Filmwesen und das Filmapostolat. Zum zweiten verfügte Eugen Semle als Leiter des dortigen Diözesanbildungswerkes über weitreichende Erfahrung sowie die nötigen Strukturen<sup>4</sup> in der Arbeit mit Filmen. Zu guter Letzt besaß das Bistum Rottenburg ein modernes Filmstudio. Zu Beginn beschränkten sich seine Aufgaben auf die Vermittlung kommerzieller Spielfilme in deutscher Sprache, die Synchronisation ausländischer Spielfilme und die Produktion eigener Beiträge<sup>5</sup>.

Bis 1960 wuchs der Aufgabenbereich des Filmwerks rasant. Zur Vermittlung von Spielfilmen kamen die Beratung bei der Anschaffung von technischen Geräten, die Vermittlung von vergünstigten Filmprojektoren, deren Reparatur und Wartung sowie Hilfe bei der Gestaltung von Filmprogrammen<sup>6</sup>. Auch die Mitgliederzahlen stiegen kontinuierlich: So verzeichnete das Filmwerk im Jahr 1960 über 2.500 Spielstellen in ganz Deutschland. Mit der steigenden Zahl an Mitgliedern wuchsen auch die Strukturen: 1956 wurde mit der Materna GmbH ein eigener Filmverleih gegründet, der diejenigen Filme verlieh, die für andere gewerbliche Verleiher ein zu großes finanzielles Risiko darstellten, die aber von der Katholischen Filmkommission als besonders wertvoll für die kirchliche Filmarbeit erachtet wurden. Ebenfalls im Jahr 1956 bezog das bis dahin mehrfach ausgebaute Filmstudio sein neues Domizil. Drei Jahre später wurde das bereits erwähnte Lehrfilm-Archiv eingerichtet, das Erwin Ried<sup>7</sup> im Laufe der 1960er-Jahre zu einer imposanten Sammlung

4 Eugen Semle erkannte das Potential von Filmen für die Seelsorge schon früh und beschäftigte sich bald nach seiner Priesterweihe mit dem neuen Medium. Er versuchte den Film in der Diözese bekannt zu machen, noch bevor es eine kirchliche Infrastruktur gab, und lehrte den Umgang mit diesen für die Seelsorge. Sogar im Zweiten Weltkrieg konnte er seine Arbeit fortsetzen und wurde nach dem Krieg Leiter des Diözesanbildungswerkes in Rottenburg am Neckar.

5 Neben Spiel- und Dokumentarfilmen produzierte das Katholische Filmwerk im Rottenburger Filmstudio den *Spiegel der Zeit*. Die monatlich erscheinende Sendung, die zunächst Zeitschau und dann Monatsschau hieß, vereinte kurze Beiträge zu aktuellen Themen der Kirche, die meist aus dem Umfeld der Diözese Rottenburg kamen. Zwischen 1953 und 1962 sind insgesamt 109 Folgen erschienen, die vor einigen Jahren vom Erzbistum Köln ausgewertet und digitalisiert wurden.

6 Die Aufgaben des Filmwerks sind in einer Broschüre zu lesen, die versucht, neue Mitglieder für den Verein zu werben. Vgl. DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 28 Broschüre Filmwerk, 1 Blatt.

7 Erwin Ried war ab 1951 als Filmvorführer mit einem Wanderkino in der Diözese Rottenburg unterwegs. Von seinen Erfahrungen berichtet er 2008 in einem Beitrag in der Sendung Alpha & Omega der Redaktion Katholische Kirche im Privatfernsehen. Vgl. KiP TV: Alpha & Omega, Vom Areopag bis zum »World Wide Web« – Bischof Fürst über Kirche und Medien, Stuttgart 2008.

kurzer Beifilme ausbaute. Und schließlich ergänzte 1960 eine eigene Produktionsfirma das Portfolio des Filmwerks. Die Tellux-Film-GmbH produziert bis heute Filme und Fernsehsendungen für das öffentlich-rechtliche und private Fernsehen. Neben der strukturellen Erweiterung der kirchlichen Filmarbeit betätigte sich das Filmwerk auch publizistisch: Mit der Schmalfilmtruhe gab es ab 1961 einen eigenen Schmalfilmkatalog im Karteikartenformat und die vierteljährlich erscheinende Zeitschrift *filmrunde* heraus, die Themen rund um die kirchliche Filmarbeit in den Spielstellen enthielt.

Das Katholische Filmwerk hat sich innerhalb von nicht einmal zehn Jahren von einem kleinen Verein zu einer zentralen Anlaufstelle der kirchlichen Filmarbeit in Deutschland entwickelt und sein Aufgabenfeld mit der Gründung des eigenen Verleihs, der Produktionsfirma, der Einrichtung des Archivs sowie dem Neubau des Filmstudios stetig erweitert. Eng verbunden mit dem Filmwerk ist die Geschichte des Pfarrkinos, das Anfang der 1960er-Jahre seine Blütezeit erreichte. Einen nicht zu vernachlässigenden Anteil daran hatte Eugen Semle.

## 2. Die Praxis des Pfarrkinos

*»In den pfarreigenen Räumen wird der Geschmack für den guten Film eher als im Kino gepflegt werden, weil die Filme intern besprochen werden können.«<sup>8</sup>*

Nachdem vor 1945 nur vereinzelt Filmvorführungen in Pfarrräumen stattfanden<sup>9</sup>, entwickelte sich die katholische Filmarbeit nach dem Krieg durch die Arbeit des Filmwerks zu einer festen Größe in der katholischen Erziehungsarbeit. Bis in die 1950er-Jahre hinein fanden die Filmvorführungen in sogenannten Wanderkinos statt, die meist von den Diözesanfilmstellen betrieben wurden. Filmvorführer zogen mit ihrer Ausrüstung durch die Gemeinden der Diözese und führten Spielfilme gegen ein geringes Eintrittsgeld an verschiedenen Orten vor. Dies war aufwändig und meist so teuer, dass viele Diözesanfilmstellen den Betrieb einstellen mussten<sup>10</sup>. Um die Wirkmächtigkeit des Films weiterhin für die kirchliche Erziehung nutzen zu können, suchte das Katholische Filmwerk fest installierte Spielstellen – sogenannte Pfarrkinos – zu etablieren<sup>11</sup>. In dem kurzen Merkblatt »Zur Praxis des Pfarrkinos« schreibt Semle, das Pfarrkino sei »eine kirchliche Spielstelle, die im Auftrag oder wenigstens im Einverständnis des Pfarramtes oder der Internatsleitung für Kinder, Jugendliche und Erwachsene Filme vorführt«<sup>12</sup> Diese allgemeine

8 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

9 Filmvorführungen in Gemeinderäumen fanden vermehrt zu Beginn des Krieges statt. Allerdings waren dies regionale Phänomene, die nicht zentral gesteuert wurden. 1941 gab das NS-Regime der katholischen Filmarbeit den Todesstoß, indem es die Vorführgeräte verstaatlichte.

10 Der Betrieb lohnte sich oft deswegen finanziell nicht mehr, weil die Besucher ausblieben. Die mobiler werdende Freizeitgestaltung und die Einführung des Fernsehens machten die improvisierten Wanderkinos zunehmend unbeliebter. Vgl. Christian KUCHLER, Kirche und Kino. Katholische Filmarbeit in Bayern (1945–1965), Paderborn u. a. 2006, 255–262.

11 Je nach Region ging der Wandel vom mobilen Wanderkino zum fest installierten Pfarrkino unterschiedlich schnell voran. Beide Formen des kirchlichen Kinos existierten in dieser Zeit nebeneinander. In Bayern waren die Wanderkinos der großen Diözesen beispielsweise länger im Einsatz als in der Diözese Rottenburg. Zur Entwicklung des Wanderkinos vgl. KUCHLER, Kirche und Kino (wie Anm. 10), 120–127.

12 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 49 »Zur Praxis des Pfarrkinos« von Eugen Semle, 1 Blatt.

Beschreibung führt er in seiner Denkschrift »Das Pfarrkino. Erwägung zur kirchlichen Schmalfilmarbeit« weiter aus: Neben öffentlichen Spielstellen würden auch nicht öffentliche Einrichtungen wie Privatschulen, Internate, Klöster, Krankenhäuser, Gefängnisse und Flüchtlingslager zu den Pfarrkinos zählen. Außerdem dürften öffentliche Vorführungen höchstens einmal in der Woche stattfinden. Die Bedienung der Filmprojektoren sollten nicht mehr professionelle Filmvorführer, sondern Mitglieder der Gemeinde übernehmen<sup>13</sup>. Diese Charakterisierung grenzte das Pfarrkino sowohl von den mobilen Wanderkinos als auch von den öffentlichen Filmtheatern ab.

Die Aufgabe des Pfarrkinos sei es, mit Hilfe des Films Anschauung aus dem Leben zur Verkündigung des Glaubens zu geben<sup>14</sup>. Hier ist auch die Gestaltung der Vorführstunden beschrieben, die sich je nach gewähltem Filmformat voneinander unterscheidet. Spielfilmen soll eine Einleitung vorausgehen oder eine Diskussion folgen, für Dokumentarfilme soll eine gemeinsame Auswertung des Films stattfinden und für Unterrichtsfilme die zugehörige Lehreinheit wiederholt werden. Vorgesehen ist nicht nur das Zeigen der Filme, sondern vor allem die Ergänzung durch einen Dialog der Vorführenden mit den Zuschauenden. Die Definition geht also über den bloßen Ort hinaus. Der Begriff Pfarrkino beschreibt sowohl den stationären Vorführort als auch den Ablauf der Vorführstunden. Deswegen wird das Pfarrkino hier als Praxis begriffen. Diese Definition verschiebt den Fokus vom Ort der Durchführung auf die Durchführung selbst. Diese Praxis des Pfarrkinos gilt es aus unterschiedlichen Perspektiven historisch-ethnographisch zu beleuchten.

### 3. Zur empirischen Erforschung historischer Lebenswelten

Die Empirische Kulturwissenschaft<sup>15</sup> versucht kulturelle Prozesse in historischen wie in gegenwärtigen Lebenswelten nachzuzeichnen. Die auf der Basis empirischer Forschung erdachten, mikroperspektivischen Analyseergebnisse bindet sie an übergeordnete historische Kontexte zurück. Gegenüber anderen Disziplinen bietet die kulturwissenschaftliche Betrachtung des Pfarrkinos einen entscheidenden Vorteil: Sie macht das Selbstverständliche in alltäglichen Situationen sichtbar, indem sie implizite Sinnzusammenhänge und -strukturen an die Oberfläche spült. Dazu werden Zeuginnen befragt und Handlungen beobachtet. Wie aber ist das möglich, wenn die Zeuginnen stumm sind? Wenn sich Handlungen nicht mehr beobachten lassen?

Um diese Überlegungen hat sich in der Kulturwissenschaft ein Diskurs entwickelt, der die gegenwartsbezogene Ethnographie auf historische Forschungsfelder zu übertra-

13 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

14 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 49 »Zur Praxis des Pfarrkinos« von Eugen Semle, 1 Blatt.

15 Die Abkehr von der Volkskunde hat in den 1970er-Jahren zu einer Ausdifferenzierung der Fachbezeichnungen geführt. Neben der Empirischen Kulturwissenschaft sind die Bezeichnungen Europäische Ethnologie oder Kulturanthropologie geläufig.

gen sucht<sup>16</sup>. Die historische Ethnographie<sup>17</sup> adaptiert das Werkzeug einer Ethnographin an die Anforderungen der historischen Forschung. Mit dieser Konzeption lassen sich die Interaktionen historischer Akteure als Teile eines symbolischen Beziehungsgeflechts analysieren. Die untersuchten Texte verweisen auf Handlungen und diese wiederum auf Deutungsmuster, die mal mehr und mal weniger kohärent sind, deren Lesarten aber plausibel sein müssen<sup>18</sup>. Um die Wahrnehmungen und Interpretationen der sozialen Welt durch die Akteure sichtbar zu machen, versucht die historische Ethnographie, einen Rahmen in Form von Sinnstrukturen zu rekonstruieren, in dem die Handlungen dieser stattfanden.

Voraussetzung dafür ist das Bewusstsein der Forschenden, dass erstens die eigenen Sinnhorizonte nicht deckungsgleich mit denen der historischen Akteure sind und dass diese zweitens immer nur als Ausschnitt betrachtet werden können. Dazu ist eine detaillierte Quellenkritik genauso notwendig wie eine Reflexion der Archiverfahrung<sup>19</sup>, wie die folgenden drei Punkte zeigen: Zum ersten unterliegt der Inhalt der Akten einer perspektivischen Gewichtung, die verschiedene Personen über die Jahre geprägt haben: Die Verfasserin, die bestimmte Dinge aufschreibt und andere nicht. Die Mitarbeiterin, die Akten wegwirft oder behält. Die Archivarin, die entscheidet, was archiviert wird. Und zu guter Letzt die Forscherin, die manche Schriftstücke interessanter findet als andere. Zum zweiten manifestieren sich in den Akten sowohl Intention und sozialer Hintergrund der Schreibenden als auch spezifische Konventionen des Schreibens und Verwaltens. Sie müssen demzufolge als »Vertextungen sozialer Ereignisse und kultureller Praktiken«<sup>20</sup> in ihrem Entstehungskontext betrachtet werden. Zum dritten können Archivalien die Forschenden durch ihre Materialität beeinflussen, sie können ihren Blick lenken und sie können ihnen bestimmte Sichtweisen auferlegen. Die Materialität gibt aber genauso Aufschluss über die vergangene Nutzung und Wichtigkeit der Akten. Die drei Ausführungen machen deutlich, warum dieser Ansatz einem repräsentativen Anspruch nicht gerecht werden kann. Die Ergebnisse bleiben exemplarisch. Um schließlich erkennen zu können, ob sie plausibel sind, müssen die rekonstruierten Interpretationen kontextualisiert wer-

16 Es wurde vor allem die Frage verhandelt, inwieweit das Archiv als Forschungsfeld zu denken ist und wie die sinnliche Wahrnehmung der Forschenden im Archiv ihren Erkenntnisprozess beeinflussen kann bzw. darf. Zur Felderfahrung im Archiv vgl. Michaela FENSKE, Mikro, Makro, Agency. Historische Ethnografie als kulturanthropologische Praxis, in: Zeitschrift für Volkskunde 102, 2006, 151–177; Gesa INGENDAHL/Lioba KELLER-DRESCHER, Historische Ethnografie. Das Beispiel Archiv, in: Schweizer Archiv für Volkskunde 106, 2010, 241–253. – Im Gegensatz dazu schlägt Jens Wietschorke eine an die Geschichtswissenschaft angelehnte Kulturanalyse vor, die sich weitestgehend abseits sinnlicher Erfahrungen im Archiv bewegt. Vgl. Jens WIETSCHORKE, Historische Ethnographie. Möglichkeiten und Grenzen eines Konzepts, in: Zeitschrift für Volkskunde 106, 2010, 197–223.

17 Erstmals plädiert Kaspar Maase 2001 für eine historische Ethnographie. Vgl. Kaspar MAASE, Das Archiv als Feld. Überlegungen zu einer historischen Ethnographie, in: Die Poesie des Feldes. Beiträge zur ethnographischen Kulturanalyse, hrsg. v. Katharina EISCH u. Marion HAMM, Tübingen 2001, 255–271.

18 Für eine umfassendere Darstellung von Deutungsmustern in der Analyse historischer Felder vgl. Silke GÖTTSCHE, Archivalische Quellen und die Möglichkeiten ihrer Auswertung, in: Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, hrsg. v. DERS. u. Albrecht LEHMANN, 2. überarb. Aufl., Berlin 2007, 15–32, hier: 26f.

19 Diese zielt nicht darauf ab, wie in der gegenwärtigen Forschung die Erfahrung mit den historischen Akteuren zu reflektieren, sondern vor allem darauf, den Einfluss der Quellen auf den Prozess des Erkenntnisgewinns deutlich zu machen. Dieser ist meist in der Auswahl der Quellen am größten.

20 GÖTTSCHE, Archivalische Quellen (wie Anm. 18), 23.

den. Erforderlich sind präzise Kenntnisse der gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, rechtlichen und politischen Strukturen der damaligen Lebenswelt<sup>21</sup>. Diese Kontextualisierung ist eine (Re)Konstruktion der sozialen Wirklichkeit, neben der noch andere Darstellungen existieren können<sup>22</sup>.

Auch in Bezug auf die hier genutzten Quellen lohnt es sich genauer hinzuschauen: Das Diözesanarchiv bewahrt diejenigen Akten im Generalaktenbestand auf, die Teil des Schriftverkehrs der Diözese waren. Es lassen sich hier also Schriftstücke aus der Verwaltung und den Korrespondenzen der Bischöfe finden. Die Dokumente, die das Filmwerk betreffen, sind entweder Briefe vom Filmwerk an die Diözese oder vice versa. Alle Korrespondenzen, in die die Diözese nicht involviert war, sind im Laufe der Zeit verloren gegangen<sup>23</sup>. Der Quellenfundus weist also immense Lücken auf und beinhaltet zudem eine eingeschränkte Perspektive. Im Allgemeinen vermitteln die Akten die Sicht einer institutionalisierten kirchlichen Filmarbeit. Im Speziellen schreibt Eugen Semle als Direktor des Filmwerks aus bestimmten Gründen an die Diözese oder an Vereinsmitglieder: er nimmt Stellung, präsentiert einen aktuellen Stand, legt Finanzen offen, bittet um weitere Finanzierung oder vermittelt eine Vorführausstattung. Es ist also davon auszugehen, dass er bestimmten Dingen mehr Gewicht verlieh als anderen, um seine Arbeit zu legitimieren und die Finanzierung des Filmwerks weiterhin zu sichern. Die ideologische Färbung und individuelle Intention, die für die Entstehung der Quellen im Konvolut des Filmwerks vorausgesetzt werden kann, schließt bestimmte Sichtweisen aus. Wir erfahren zum Beispiel wenig bis gar nichts zur evangelischen Filmarbeit oder zur nicht-kirchlichen Filmarbeit. Ebenso bleiben die tatsächliche Vorführpraxis in den Gemeindesälen sowie die Rezeption des Pfarrkinos durch Gemeindeglieder weitestgehend im Dunkeln<sup>24</sup>.

Aus dem Aktenkonvolut zum Filmwerk<sup>25</sup> wird hier die schon erwähnte Denkschrift »Das Pfarrkino. Erwägungen zur kirchlichen Schmalfilmarbeit in Deutschland« genauer unter die Lupe genommen. Sie beinhaltet einen umfassenden Bericht über die Möglichkeiten und Chancen des Pfarrkinos innerhalb der kirchlichen Erziehungsarbeit. Eugen Semle adressiert seine neun Seiten umfassende Denkschrift, die auf den 20. Mai 1960 datiert ist, an die Diözesanfilmstellen sowie die einzelnen Spielstellen innerhalb des Vereins – insgesamt also an mehr als 2.500 Spielstellen in ganz Deutschland. In fünf Punkten plädiert er für eine Abschaffung des seiner Meinung nach überholten Wanderkinos und schlägt vor, die dafür vorgesehenen Mittel in Pfarrkinos zu investieren. Der Inhalt ist also gleichermaßen werbend wie programmatisch. Semle selbst erklärt zu Beginn: »Sinn

21 Ebd., 26.

22 Peter L. Berger und Thomas Luckmann beschreiben die Wirklichkeit der Alltagswelt als eine von bestimmten Ordnungsaspekten (wie Sprache, soziale Beziehungen, Routinen, Zeitstrukturen) abhängige Konstruktion. Das bedeutet, dass nicht nur die Wahrnehmungen der historischen Akteure einer konstruierten Wirklichkeit unterliegen, sondern auch die Darstellungen dieser durch die Forschenden. Vgl. Peter L. BERGER/Thomas LUCKMANN, Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, Berlin 1980.

23 Aufgrund einer Neuordnung der Strukturen der kirchlichen Filmarbeit wurde der Sitz des KFW 1973 nach Frankfurt verlegt. Die Akten des Vereins sind weder in Frankfurt noch in Rottenburg zu finden und so ist anzunehmen, dass sie beim Umzug vernichtet wurden.

24 Im Diözesanarchiv existieren überdies durchaus Akten, durch die Forschende auf die Vorführpraxis in den einzelnen Pfarreien blicken können. Diese stammen zum Beispiel aus aufgelösten Pfarrarchiven. Nur in den Generalakten lässt sich dazu nichts finden.

25 Im DAR befinden sich im Generalaktenbestand zwei Aktenbüschel zum Filmwerk, die die Zeit zwischen 1953 und 1970 abdecken. Vgl. DAR, Generalakten G1.1, D 2.4d Kath. Filmwerk Rottenburg, 1953–1958. DAR, Generalakten G1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., 1959–1970.

der Werbeaktion war, alle Pfarreien, namentlich solche, die mit fremden Vorführgeräten arbeiten, auf die Möglichkeit aufmerksam zu machen, verbilligt einen Schmalton-Apparat zu beschaffen.«<sup>26</sup> Neben der Intention, die eigenen Filmprojektoren zu bewerben, lässt sich hier auch ein Umbruch erkennen. Die Denkschrift zum Pfarrkino markiert den Wandel vom mobilen zum stationären kirchlichen Kino. Genau diese spürbare Veränderung bringt verborgene Sinnstrukturen an die Oberfläche, weil dort die Legitimation des eigenen Handelns besonders wichtig erscheint<sup>27</sup> – dies zeigen die folgenden vier historisch-ethnographischen Erkundungen.

#### 4. Historisch-Ethnographische Erkundungen des Pfarrkinos

Die Filmarbeit hatte vor allem ein Ziel, wie der erste Einblick in die Denkschrift zum Pfarrkino zeigt: »[M]it den Filmen werden Ansatzpunkte gewonnen, um auf die Besucher belehrend und erzieherisch einzuwirken.«<sup>28</sup> Eugen Semle betont auch an anderer Stelle wiederholt den erzieherischen Charakter von Filmen: Filmarbeit sei zugleich Filmernerziehungsarbeit.<sup>29</sup> Im Gegensatz zum heutigen Verständnis von Erziehung meint dies im zeitgenössischen Duktus die moralische Erziehung Jugendlicher und Erwachsener. Im Fall der kirchlichen Filmarbeit ist also die Vermittlung und Festigung kirchlicher Werte und Normen durch das oder mit dem Medium Film gemeint. Dies geschieht zum einen durch die partizipative Aushandlung von Wertvorstellungen im Dialog. Vielfältige Formen der Besprechung des Spielfilms fördern eine differenzierte Auseinandersetzung mit den Inhalten desselben mehr als der bloße Konsum im kommerziellen Filmtheater. Zum anderen sensibilisiert die Filmarbeit die Christen für den Umgang mit dem neuen Medium Film selbst. Sie regt zur Reflexion des Inhalts im Rahmen kirchlicher Wert- und Normvorstellungen an und stellt Lösungsansätze für konfligierende Inhalte bereit. Der zweite Punkt gilt vorrangig für Filme, die die Filmkommission ablehnt oder von deren Besuch sie abrät. Semle beschreibt die dargestellte Reflexionsarbeit folgendermaßen: »Vielleicht ist bisher zu wenig beachtet worden, daß Filmernerziehung nicht nur darin besteht, die Christen und besonders die jungen Christen gegenüber dem Film kritisch zu machen, also von den schlechten Filmen wegzubringen«<sup>30</sup>. Die Filmarbeit gipfelte so in den oft herangezogenen Dualismus vom guten und schlechten Film<sup>31</sup>, der schon für die Bemühungen der Filmliga<sup>32</sup> konstitutiv war. Auf der einen Seite steht die Vermittlung der Inhalte aus moralisch wertvollen Filmen. Auf der anderen Seite

26 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

27 Vgl. GÖTTSCHE, Archivalische Quellen (wie Anm. 18), 26.

28 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

29 Ebd.

30 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

31 Der Dualismus »guter« und »schlechter« Film wird oft zur Beschreibung der katholischen Filmarbeit in ihren Anfangsjahren (unter Papst Pius XI. [1922–1939]) herangezogen. In zeitgenössischen Quellen ist das Begriffspaar vor allem als theoretisches Konstrukt zu fassen, das Filme aufgrund der sittlichen Eignung ihres Inhaltes klassifiziert. Künstlerische Maßstäbe spielen hier keine Rolle.

32 Die 1951 gegründete Filmliga machte den Gegensatz von guten und schlechten Filmen zu ihrer Existenzgrundlage, indem sie ihre Mitglieder ein Versprechen ablegen ließ, dass sie den guten Film fördern und den schlechten meiden würden. Strukturell war die Filmliga an die KHBf angegliedert und damit Teil der institutionellen katholischen Filmarbeit.



sollten moralisch kritische Filme gar nicht erst gesehen werden. Während also der konträr zu kirchlichen Werten und Normen stehende schlechte Film gemieden werden sollte, konnte der gute Film zur Festigung dieser beitragen.

Dieser aufklärerische Impetus führt in der Theorie nicht nur zu einer Grenzziehung zwischen den beurteilten Filmen, sondern auch – allgemeiner gesprochen – zwischen einer kirchlichen Filterblase und anderen Weltanschauungen. Dies macht der zweite Einblick in die Beschreibung der Funktion des Pfarrkinos für Institutionen deutlich, die nicht in das öffentliche Gemeindeleben eingebunden waren: »Für sie ist unter Umständen der Film als Erziehungsmittel noch wichtiger als in einer Pfarrei, weil er für sie ein Tor zur Welt ist und zwar ein Tor, das sie nach Belieben öffnen und schließen können, auf das sie dann gewiß nicht verzichten werden, wenn sie die ihnen anvertrauten Menschen für eine anders geartete Welt immun machen wollen.«<sup>33</sup> Eugen Semle stellt hier die Wichtigkeit des Mediums Film für nicht öffentliche kirchliche Spielstellen wie Privatschulen, Internate, Gefängnisse, Krankenhäuser und Flüchtlingslager heraus. Diese Institutionen entzogen sich zwar als abgeschlossene Einheiten weitestgehend dem Einfluss der Öffentlichkeit, die Kirche hatte aber durchaus einen privilegierten Zugang<sup>34</sup>. Sie konnten die Insassen auf die von Semle beschriebene »anders geartete Welt« außerhalb der Einrichtungen vorbereiten. Diese soll kritisch betrachtet werden, aber nicht im Sinne einer kritischen Reflexion, sondern im Sinne einer Ablehnung sich wandelnder Denk- und Verhaltensmuster. Die Erziehungschance liegt dabei in der institutionalisierten Ablehnung einer sich wandelnden Gesellschaft mit dem Ziel, den eigenen kirchlichen Habitus zu stärken.

Eine Chance für die kirchliche Erziehungsarbeit sieht Semle auch in der Wirkkraft des Mediums an sich, wie der dritte Einblick nahelegt: »Entspricht ein Film-Leitbild, das nicht einmal ein Heiligenbild sein muß, dem christlichen Ideal, dann strahlt davon eine größere Wirkkraft aus als von noch so vielen, gut gemeinten Ratschlägen ernster Erzieher.«<sup>35</sup> Der Diskussion um das Pfarrkino war eine zunehmende Kirchenmüdigkeit der ansässigen Christen vorausgegangen<sup>36</sup>. Konventionelle Bildungsangebote wurden von jungen wie alten Christen genauso wenig angenommen wie der Besuch der Messe. Die 1950er-Jahre waren durch die schnelle Regeneration der Wirtschaft geprägt, die darüber hinaus mit einem nachhaltigen Wachstum verbunden war und so oft zur Beschreibung des soziokulturellen Wandels dieser Zeit herangezogen wird. Das Wirtschaftswunder ermöglichte die Nutzung populärer Vergnügungsangebote für eine breite Bevölkerungsschicht. In den frühen 1950er-Jahren gehörte dazu vor allem das Kino, bevor es ein paar Jahre später dem Fernsehen weichen musste. Diese Anziehungskraft des Films erkannte auch Eugen Semle. Er schrieb Bewegtbildern eine größere Wirkung zu als den bisherigen Erziehungsmitteln, weil der Film die fehlende Erfahrung der Rezipienten mit möglichst realitätsnahen Bildern ausgleicht. Der Film biete »dort die lebendigste Anschauung, wo persönliche Erlebnisse fehlen«<sup>37</sup>. So sollte das Pfarrkino neue Zugänge innerhalb der kirchlichen

33 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

34 Entweder waren die Institutionen in kirchlicher Trägerschaft oder kirchliche Seelsorger waren in Institutionen in kommunaler Trägerschaft eingebunden. Über diese nicht öffentlichen Spielstellen existieren allerdings kaum Aufzeichnungen.

35 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

36 DAR, Generalakten G1.1, D 2.4a »Film, Allgemeines«, Nr. 267 Brief »Schlechte Filme und Filmreklame in Stuttgart« vom 15.12.1953, 1 Blatt.

37 DAR, Generalakten 1.2, 577 Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg., Nr. 29 »Das Pfarrkino« von Eugen Semle vom 20. Mai 1960, 9 Blatt.

Erziehungsarbeit ermöglichen. Die katholische Filmarbeit machte sich die Faszination für das Medium Film zunutze und deklarierte die Erziehungsarbeit durch den Film zum Erlebnis.

Um die neuen Möglichkeiten, die die Filmerziehung eröffnete, gewinnbringend und flächendeckend nutzen zu können, musste das Netz an Spielstellen erweitert werden. Den Vorteil eines eigenen Pfarrkinos für die Pfarreien erläutert Semle ebenfalls, wie der vierte Einblick zeigt: »*Warum aber soll sie sich nicht in Filmvorführungen unabhängig machen, wenn sie dies unter den heutigen Umständen ermöglichen kann? Und dies ist möglich mit Hilfe des sogenannten PFARRKINOS [sic!]*.«<sup>38</sup> Ohne eine eigene Vorführinfrastruktur waren die Gemeinden von der Filmstelle der Diözese abhängig. Diese betrieben meist ein eigenes Wanderkino, dessen Vorführbetrieb allerdings stark von der finanziellen Situation abhängig war. Oft konnten nur die größeren Gemeinden und auch nur in größeren zeitlichen Abständen bespielt werden. Semle bilanziert, man könne »von einer intensiven Filmerziehungsarbeit [...] unter solchen Umständen nicht reden«<sup>39</sup>. Um diese strukturellen Defizite auszugleichen, bot das Katholische Filmwerk eine vergünstigte Vorführ-ausrüstung an, mit der sich Filme unabhängig vom Wanderkinobetrieb zeigen ließen. Gerade kleine Pfarreien profitierten so stärker von den Möglichkeiten der Filmerziehungsarbeit. Im eigenen Pfarrkino konnten die Filme nicht nur regelmäßiger gezeigt werden, auch die inhaltliche Programmgestaltung oblag größtenteils den Gemeinden. Dazu verlieh das Filmwerk Filmkopien zur öffentlichen oder nicht öffentlichen Nutzung in den Pfarrkinos. Gänzlich unabhängig waren die Spielstellen allerdings nicht, denn sie mussten bestimmte Auflagen bei der Vorführung der Filme und zur Unterstützung von Aktionen der Diözese erfüllen. So durfte beispielsweise nur ein Film pro Woche gezeigt werden und die Diözesanfilmstellen konnten Themen für den Spielplan vorschlagen. Dass diese Abhängigkeitsbeziehung ein gewisses Konfliktpotential bot, zeigt ein Brief von Heinrich Berresheim (1908–1993), dem Generalsekretär der Filmliga, an Eugen Semle<sup>40</sup>. Er warnt vor der Entwertung der Diözesanfilmstellen und offenbart dabei die Angst vor ihrer schwindenden Einflussnahme auf die kirchliche Filmerziehung im Kleinen. Denn mit der steigenden Anzahl unabhängiger Spielstellen wurde der direkte Einfluss der Diözesanfilmstellen auf die kirchliche Filmarbeit geringer. Die Einführung des Pfarrkinos offenbart an dieser Stelle einen aufkeimenden Interessenkonflikt in der Programmgestaltung konfessioneller Spielstellen. Verallgemeinert bedeutete das, dass sich die durch das Pfarrkino transportierten Grundsätze kirchlicher Erziehungsarbeit aus den Vorstellungen und Zielen mehrerer Institutionen zusammensetzten. Kirchliche Filmerziehung ist also immer auch – im Großen wie im Kleinen – ein machtvoller Prozess der Aushandlung verschiedener Interessen. Das Pfarrkino als Erziehungspraxis ist demnach nicht als statisches Konzept sondern als Prozess zu denken, der von äußeren Faktoren beeinflusst wird und sich über die Zeit verändert.

Insgesamt sollte die Filmarbeit dazu beitragen, kirchliche Wert- und Normvorstellungen zu vermitteln und zu festigen. Dabei kann die Ablehnung schlechter Filme als Chance gesehen werden, den kirchlichen Habitus durch den guten Film nachhaltig zu stärken. Das funktionierte wiederum, weil Eugen Semle den Erlebnischarakter des Films zur Erziehung zu nutzen wusste. Damit möglichst viele Christen in den Genuss dieses Filmerlebnisses kamen, versuchte Semle, die technische Infrastruktur zu dezentralisieren. Dies

38 Ebd.

39 Ebd.

40 DAR, Generalakten 1.2, 577 »Katholisches Filmwerk e.V. Rottenbg.«, Nr. 36, Brief von Dr. Berresheim an Eugen Semle vom 31.05.1960, 2 Blatt.

führt wiederum zu Konflikten zwischen den einzelnen Institutionen, der zeigt, dass das Pfarrkino als Erziehungspraxis als Prozess der Aushandlung gedacht werden muss. Diese Aushandlung geschieht allerdings in fest gesteckten Grenzen. Das Pfarrkino bleibt bis in die 1960er-Jahre hinein Ausdruck sich lange haltender kirchlicher Erziehungspraktiken. Sichtbar wird dies vor allem, weil sich die Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg mit der Gründung der Bundesrepublik, der Währungsreform und dem damit beginnenden Wirtschaftswunder massiv verändert. In den 1960er-Jahren haben die Studierendenproteste mit ihrer Forderung nach einer Demokratisierung der Gesellschaft am Ende einen Wertewandel eingeleitet. Von diesem soziokulturellen Wandel versucht sich die Katholische Kirche in ihrer Erziehungsarbeit abzugrenzen, deshalb kann Semles Denkschrift zum Pfarrkino an der Schwelle zu den aufwühlenden 1960er-Jahren als Antwort auf die sich wandelnden gesellschaftlichen Denk- und Verhaltensmuster gesehen werden.

## 5. Chancen einer historisch-ethnographischen Betrachtung

Die hier exemplarisch vorgestellten Erkundungen rücken die Praxis des Pfarrkinos in ihren kulturhistorischen Kontext und leisten so einen Beitrag zur Erforschung der Idee des Pfarrkinos, wie es sich Eugen Semle vorgestellt hat. Die lückenlose Darstellung ist als »notwendige Konstruktionsleistung«<sup>41</sup> zu sehen, die dem Gegenstand erst seine Bedeutung verleiht. So zeigt sich, dass die Betrachtung von Sinnstrukturen nicht nur abhängig ist von den Funden im Archiv, sondern auch von den Betrachtenden selbst. Diese prägen die Darstellung derselben durch ihre Wahrnehmung der Alltagswelt. Das bedeutet, dass neben dieser Darstellung weitere mögliche Interpretationen des Pfarrkinos existieren. Es ist also möglich, einzelne Sinnstrukturen zu rekonstruieren, eine holistische Darstellung der Lebenswelt lässt sich aber nicht mehr zeichnen. Und so sind aus historisch-ethnographischer Perspektive allenfalls Erkundungen möglich.

Schon vor dem Erscheinen der hier forcierten Denkschrift zum Pfarrkino leitete Papst Pius XII. (1939–1958) eine Wende in der katholischen Medienarbeit ein. In der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre öffnete er den Blick für die kritische Vermittlung von Massenmedien unabhängig von der Bewertung des Inhalts. Er klassifizierte die Filme nicht mehr in »gut« und »schlecht«, sondern stellte die Medienkompetenz der Menschen in den Mittelpunkt<sup>42</sup>. Durchgesetzt hat sich diese Sichtweise allerdings erst nach der Kirchenreform des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962–1965). Zu Beginn der 1970er-Jahre wurde die kirchliche Medienarbeit neu strukturiert und diversifizierte sich von da an zunehmend. Heute steht eine breite Palette der Medienbildung zur Verfügung – von einfachen Texten über Audioaufnahmen und Spielfilmen bis hin zu 360-Grad-Filmen und Virtual-Reality-Angeboten. Sowohl das Katholische Filmwerk als auch einzelne Pfarrkinos existieren bis heute. Und so erweist sich die katholische Medienarbeit immer noch als gewinnbringendes Forschungsfeld. Weitere Darstellungen des Pfarrkinos könnten die historisch-ethnographischen Erkundungen ergänzen und so ein dichteres Netz an Beschreibungen aufspannen – sowohl in historischer als auch in gegenwärtiger Perspektive.

Die eingangs erwähnten Filme aus der Sammlung des Ludwig-Uhland-Instituts boten Anlass, die katholische Filmarbeit in der Nachkriegszeit genauer zu betrachten. So

41 Jens WIETSCHORKE, Historische Kulturanalyse, in: Methoden der Kulturanthropologie, hrsg. v. Christine BISCHOFF, Karoline OEHME-JÜNGLING u. Walter LEIMGRUBER, Bern 2014, 160–176, hier: 168.

42 Für eine detailliertere Ausführung vgl. KUCHLER, Kirche und Kino (wie Anm. 10), 249–253.

fragmentarisch wie die Informationen zu den Filmen sind, so ausschnitthaft ist auch der Blick in die rekonstruierte Lebenswelt, in der sie einst gesehen wurden. Deshalb ist die historische Ethnographie – um es mit Kaspar Maase zu sagen – allenfalls ein Instrument zur »punktuelle[n] Korrektur gängiger Außendeutungen«<sup>43</sup>. Die Archivalien bieten also die Chance, dort ein Fenster zu öffnen, wo die Tür schon lange verschlossen ist.

43 MAASE, Das Archiv als Feld (wie Anm. 17), 261.