

Hanno Möbius

## Heimat im nationalsozialistischen Stadtfilm

Der Titel dieses Beitrags muß als eine sehr überraschende, wenn nicht als eine ungläubhafte These erscheinen. Denn: "Heimat" verbindet man traditionellerweise mit dem Land; die Großstadt gilt als Gegensatz des Landes und damit des Heimatbegriffs.

Doch zumindest die Wunschvorstellung: "die Stadt muß Heimat werden" geht notwendig und zwingend aus der nationalsozialistischen Ideologie hervor. Denn gerade sie war es, die sich im Anschluß an die konservative Zivilisations- und Stadtkritik (Oswald Spengler) vehement gegen die bestehende, moderne Stadt ausgesprochen hatte. Für die Nationalsozialisten vor 1933 ist die Großstadt der gesellschaftliche Ort der Zivilisation, der Intellektualität, des "Jüdischen", des Internationalismus, des Amerikanismus. Berlin ist für sie der Städtename für diese sogenannte Entartung. Berlin ist für sie nicht nur die Verdichtung und Kulmination einer verhängnisvollen Entwicklung, diese Stadt bildet in ihrem damaligen Zustand den unversöhnbaren Gegensatz zum heilen Ländlichen der Provinz.<sup>1</sup> Tatsächlich gab und gibt es den Gegensatz von Stadt und Land/Provinz in ökonomischer, administrativer, sozialer und kultureller Hinsicht; nur die spezifische Sicht des Gegensatzes und seine Bewertung durch die Nationalsozialisten steht hier in Frage. Sie fordert von ihnen eine *politische* Lösung des gesellschaftlichen Gegensatzes im Sinne von Carl Schmitt.

Nach der Machtübernahme 1933 muß folgerichtig der Versuch unternommen werden, die "Entartung" der "Systemzeit" zu überwinden, und damit auch, Stadt und Land zu harmonisieren. Berlin und die modernen Teile der anderen Großstädte mußten wieder "deutsch" werden,<sup>2</sup> die Städte wieder zur "Heimat" werden. Diese Aufgabenstellung bestand sowohl für die nationalsozialistische "Revolution" von Staat und Gesellschaft, als auch für deren mediale Vermittlung. Sie ist damit für den Stadtfilm im III. Reich mindestens eine Forderung, wenn nicht gar eine Verpflichtung.

---

<sup>1</sup>Vgl. Jochen Meyer, Berlin-Provinz. Literarische Kontroversen um 1930. Marbacher Magazin 35 (1985).

<sup>2</sup>"Berlin wird deutsch", so heißt bereits 1933 ein "Rechenschaftsbericht" über die "Erneuerung der Kommunalverwaltung" (Erich Berger).

"Stadt als Heimat" ist eine Zielvorstellung, die im Rahmen des Nationalsozialismus zu einer Propagandaformel wird. In den Filmen des Dritten Reiches, und seien sie noch so unpolitisch gemeint, wird "Stadt als Heimat" zu einem politischen Programm. Diese Erwägung sollte skeptisch machen gegenüber dem vermeintlich unpolitischen Film des Dritten Reiches, wie er, als Gegensatz zu den eindeutigen Propagandawerken, allzu pauschalisierend behauptet worden ist<sup>3</sup>. Manche der zunächst unpolitisch erscheinenden Filme müssen als politische erkannt werden.<sup>4</sup> Auch ein neuer Blick auf nationalsozialistische Filmemacher wie Wolfgang Liebeneiner, die im Nachkriegsdeutschland erfolgreich weiter "unpolitische Filme" gemacht haben, scheint angebracht.

Eine angemessene Würdigung der Filme aus dem III. Reich erfordert zunächst die Überwindung der irreführenden und schematischen Gegenüberstellung von Propagandastreifen und "unpolitischen" Filmen, weil oft das zunächst unpolitisch Erscheinende seine Funktion im politischen Gesamtzusammenhang erfüllt hat. In einem Staat, in der "auch die gute Laune als kriegswichtig" erwünscht galt, so Goebbels<sup>5</sup>, waren viele gesellschaftliche Bereiche in der Gefahr, in den Strudel des Politischen hineingezogen zu werden. Andererseits wird von der Analyse gefordert, die gesellschaftliche - und bei dem Thema Stadtfilm: besonders die kulturelle - Entwicklung in ihrer relativen Eigendynamik wahrzunehmen, wie sie eindrucksvoll von Hans-Dieter Schäfer beschrieben worden ist.<sup>6</sup> Sie muß, darüber hinaus, theoretisch noch reflektierter in ihrer partiellen Abhängigkeit und Auseinandersetzung mit Staat und Partei als Rahmenbedingung jeweils bedacht werden, um die einzelnen Filme zu orten.

Grundsätzlich entsteht hier die Frage, ob die nationalsozialistischen Filmemacher (die sogenannten "Spielleiter") nicht das spezifisch

---

<sup>3</sup>Siehe z.B. Arthur Rabenalt, Film im Zwielicht. Hildesheim - New York, 2. Aufl. 1978.

<sup>4</sup>Rechtfertigungsaufsätze etwa zu Liebeneiner, einem der prominentesten Regisseure des III. Reiches, wie der von Kurt Joachim Fischer (Auf eigenwilligen Wegen: Wolfgang Liebeneiner. In Film und Frau 1958, 10 (7), S.110 ff) sind gezwungen, derartige Probleme nicht zu sehen. Der in dem Zusammenhang "Heimat im Stadtfilm" wichtigste Film der nationalsozialistischen Zeit, *Großstadtmelodie* von Wolfgang Liebeneiner, wird in der bisherigen, grundlegenden Geschichte des Films im Dritten Reich nicht erwähnt. Francis Courtade/Pierre Cadars, Geschichte des Films im Dritten Reich. München 1975. Auch Karsten Witte diskutiert ihn nur am Rand: Karsten Witte, Die Wirkgewalt der Bilder. Zum Beispiel Wolfgang Liebeneiner, in: Filme Nr.8 (1981), S.24 ff.

<sup>5</sup>Goebbels am 1.3.1942. Zitiert nach: Courtade /Cadars, S.222.

<sup>6</sup>Hans-Dieter Schäfer, Das gesplattene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München 1981

"Städtische" zerstören würden, wenn sie die Stadt als Heimat zeigen könnten. Daß es, mit anderen Worten, keinen genuin nationalsozialistischen Stadtfilm *geben kann*. Dagegen läßt sich fragen: was ist das spezifisch Städtische? In den Stadtfilmen wird uns immer nur ein Bild des Städtischen vermittelt und auch wir haben ein - übrigens individuell verschiedenartiges - Bild des Städtischen. Der ästhetisierende, genauer: neu-sachliche Schnitt im Ruttman-Film *Berlin - die Sinfonie einer Großstadt* vermittelt beispielsweise eine ästhetisierte Vorstellung der Stadt, die artifiziel ist, so wie der nationalsozialistische Stadtfilm mit seiner dagegen eher traditionellen Erzählstruktur künstlich ist. Beide Filmsprachen rufen in uns verschiedenartige *Vorstellungen* von der Stadt als Erfahrungsraum hervor, sie bewirken verschiedene Erkenntnisse und aktivieren unterschiedliche Emotionen. Entscheidend ist zunächst die Feststellung, daß sie jeweils *etwas anderes* zeigen. Die Frage nach dem Wirklichkeitsbezug ist damit noch gar nicht gestellt, sie muß sich anschließen.

Im Blick auf den nationalsozialistischen Stadtfilm läßt sich fragen

1. Wie werden die Bilder ästhetisch produziert? Welche Implikationen hat diese Filmästhetik? Welches Urteil können wir formulieren?
2. Wie stehen die neuen Bilder der Stadt zu den Entwicklungstendenzen der realen Stadt?

Zuvor gilt es, kurz an die realen Veränderungen der deutschen Großstadt nach 1933 zu erinnern, um den Ausgangspunkt der Stadtfilme zu bedenken. Der Angriff der Nationalsozialisten auf die moderne Stadt richtet sich vor allem und gezielt gegen die marxistische Arbeiterbewegung und den jüdischen Bevölkerungsanteil. Tatsächlich war die Arbeiterbewegung als Folge der Industrialisierung entscheidend für die moderne Großstadt, waren die Juden, mit ihren traditionell eingeschränkten Berufschancen auf die Stadt verwiesen, besonders in den intellektuellen Berufen mitentscheidend für die Großstadt. Das Schicksal der jüdischen Bevölkerung ist bekannt; die Auswirkung ihrer Vertreibung und Ermordung auf den Charakter der Städte (und des Landes) waren gewollt. Die Arbeiterbewegung hingegen konnte man nicht einfach vernichten, weil sie als soziale Struktur zu sehr Teil der Arbeiterbevölkerung war. Auch die Nationalsozialisten wollten die industrielle Stadt und die industrielle Zukunft und damit notwendigerweise auch eine Arbeiterbevölkerung. Im Blick auf die Arbeiterbewegung konnte es deshalb nur darum gehen, die marxistische Arbeiterbewegung zu bekämpfen und sie durch die Ideologie der Volksgemeinschaft in den nationalsozialistischen Staat zu integrieren. In der propagandistischen Aufgabenstellung gibt es hier eine Verbindung von Stadtfilm und antimarxistischem Agitationsfilm. Der Film *Hitlerjunge Quex* von Hans Steinhoff (1933) erfüllt diese Doppelfunktion. Bevor er, in Hinblick auf

Heimat, näher vorgestellt wird, sind zwei einschränkende Bemerkungen zum weiteren Gang der Ausführungen nötig.

1. Obgleich die jüdische Bevölkerungsgruppe für die Dekadenz der modernen Stadt mitverantwortlich gemacht wurde, soll der antisemitische Film hier nicht untersucht werden. Er konzentriert sich nicht auf die Stadt als Handlungsort und muß das Thema einer gesonderten Untersuchung sein.

2. Die von nationalsozialistischen Architekten (besonders Speer) zwar gigantisch geplante, aber nur in kleinen Ansätzen verwirklichte, im eigentlichen Sinn "nationalsozialistische Stadt" ist hier nur andeutungsweise thematisiert. Von ihr gibt es nur Trickfilme mit Modellbauten, keine Spielfilme (die ja mit Studiobauten hätten realisiert werden können). Die gigantischen Neubaupläne sahen im übrigen den Abriß riesiger großstädtischer Wohnbezirke vor.<sup>7</sup> An ihre Stelle wären sowohl in der Stadt (das bekannteste Beispiel ist Berlin) als auch auf dem Lande (Parteischule am Chiemsee) gleichermaßen disproportionale Betonbauten entstanden.

*Hitlerjunge Quex* trifft strategisch den Nerv des skizzierten Zusammenhangs von Stadtproblem und antimarxistischer Agitation. Entsprechend groß wurde er herausgestellt und mit einer Ansprache des "Reichsjugendführers" uraufgeführt.<sup>8</sup>

Der Film stellt einer moralisch zweifelhaften Jugendgruppe ("Kommune") eine ordentliche, "positive" (Hitlerjugend) gegenüber. Die Hauptperson entscheidet sich für die nationalsozialistische Jugendgruppe, wird aber bei einem Überfall der Kommunisten niedergeschossen und stirbt. Schauplatz ist zur Hauptsache ein Berliner Arbeiterviertel.

Der Film orientiert sich in seinen Stadtsequenzen geschickt an den sozial-dokumentarischen "Zille-Filmen" der Weimarer Zeit, etwa an Gerhard Lamprechts *Die Verrufenen* (1925), *Die Unehelichen* (1926/27) oder Piel Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929). Diese Zille-Filme wurden (zu Recht) der linken Arbeiterbewegung zugeordnet; ihr Milieu und ihre Darstellungsformen kennzeichnen in *Hitlerjunge Quex* die Erfahrungswelt der "Kommune". Die Gegenwelt der Hitlerjugend ist nicht städtisch geprägt. Ihre Kraft bezieht sie entscheidend einmal aus der Natur (Aus-

---

<sup>7</sup>Speer berichtet von einer Äußerung Hitlers, Ende November 1944: "Für unseren neuen Bauungsplan hätten Sie allein in Berlin achtzigtausend Häuser abreißen müssen. Leider haben die Engländer diese Arbeiten nicht genau nach Ihren Plänen durchgeführt. Aber immerhin ist ein Anfang gemacht!" Albert Speer, Spandauer Tagebücher. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1975, S. 309

<sup>8</sup>Siehe im einzelnen: Gerd Albrecht, *Hitlerjunge Quex*. Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend. Arbeitsmaterialien zum nationalsozialistischen Propagandafilm. Frankfurt, Deutsches Institut für Filmkunde 1983.

flüge in den Wald, an den See, Erlebnis des Lagerfeuers), zum anderen aus der vom "Führer" verordneten Disziplin, Sauberkeit u.s.w. Noch prägt der traditionelle Gegensatz von Stadt und Natur/Land diesen propagandistischen Film. Aber es ist klar, daß die traditionellen Stadtbereiche und ihre filmische, sozial-dokumentarische Ästhetik für den Nationalsozialismus der Vergangenheit angehören, politisch erledigt werden. Die Gegenwelt der Nazis findet filmisch erst in Ansätzen Gestalt. Die Gruppe der Hitlerjugend agiert zwar in der Stadt; ihr Handeln und ihre Zukunftsgewißheit muß sich ästhetisch aber gleichzeitig von den traditionellen Zille-Filmen befreien. Das gelingt durch ein Ausweichen: Die ideologisch entscheidende Szene des Films findet in einer Parkanlage statt. Der Park ist Teil der Stadt und zugleich eine Insel der Natur in der Stadt, wenn auch einer gestalteten Natur. Der Park als Motiv ist strukturell der geeignete Ort für die Botschaft. Nachdem der kommunistische Vater des Quex seine proletarische Lebensgeschichte erzählt hat, kommt es mit dem HJ-Führer zu folgendem Dialog:

*Vater:* (der Vater spricht leichten Dialekt) Wo wär ick also schon hingehörn, zu meinen Klassengenossen gehör ick. Und wo ick hingehöre, da gehört auch der Junge hin.

*HJ-Führer:* Zu Ihren Klassengenossen? Zur Internationale, wollen Sie sagen, was?

*Vater:* Jawohl, zur Internationale.

*HJ-Führer:* Wo sind Sie denn geboren?

*Vater:* Das war in Berlin.

*HJ-Führer:* Wo liegt denn das?

*Vater:* An de Spree.

*HJ-Führer:* An der Spree, jawohl. Aber wo? In welchem Land?

*Vater:* Mensch, in Deutschland natürlich.

*HJ-Führer:* In Deutschland, jawohl, in *unserem* Deutschland. Das überlegen Sie sich mal.

Der Park als städtischer Ort symbolisiert die gewollte Re-Naturalisierung der zivilisatorischen Vorstellungswelt, wie sie für die Arbeiterbewegung typisch war. Das Arbeiterviertel des Vaters mit seinem künstlichen Verkehrsnetz wird überboten von der übergeordneten geographischen Lage der Stadt am natürlichen Flußlauf. Das geographische Faktum ist unbestreitbar. Problematisch ist die Wichtigkeit und die Bewertung dieser Stadtlage. Die Betonung ihrer geographisch-natürlichen Situation zielt auf eine Rückbindung Deutschlands auf Natur. Der Begriff Deutschland soll die selbstverständliche Orientierung sein, nicht im Geographischen, versteht sich, sondern im Politischen. Für eine neue Ästhetik des Stadtfilms bringt dieser jedoch Ansatz kaum Gewinn. Die Frage bleibt offen: Wie

können die bebauten Zonen der Stadt, wie kann der Verkehr, wie kann die Technik auf eine neue, der nationalsozialistischen Ideologie entsprechenden Weise gezeigt werden?

Eine kurze Erörterung des Genres Stadtfilm zeigt die prinzipiellen Bedingungen und Möglichkeiten. Für das Genre ist es entscheidend, daß es aus dem Dokumentarischen lebt. Das gilt auch für Aufnahmen von einer Modellstadt im Studio, denn sie orientieren sich (mit Ausnahme der subjektiv-expressiven Filme sowie der Science Fiction) an dem Erscheinungsbild der Stadt. Es wird uns in diesen Filmen eine Stadt gezeigt, wie sie sein könnte. Genauer: Wie sie, durch die filmische Konzeption, mit Hilfe der Kamera, des Schnitts u.s.w., zwar zum Artefakt einer Bild- und Erfahrungswelt wird, aber vom Zuschauer als möglich angenommen werden muß. Die Spannbreite reicht vom beiläufigen, gleichwohl gewollten Hintergrund bei Außenaufnahmen bis zur Thematisierung der Stadt im Dokumentarfilm bzw. bis zur problemhaften Darstellung des Einzelnen in seinem Verhältnis zur Stadt. Typisch für das Genre sind Mischformen zwischen Dokumentar- und Spielfilm.

Die Geschichte des Stadtfilms bis 1933 kulminiert in der neusachlichen Kamera- und Schnitt-Technik des Ruttmann-Films *Berlin - die Sinfonie einer Großstadt* (1929), der mit seinen schnellen und sich überkreuzenden Schnitten von Verkehrsbildern die Erfahrung von Tempo und Beschleunigung visualisiert. Die Großstadtheftik wird überdreht bis zur Groteske in Ernst Laemmles *Der Teufelsreporter* (1929). Das Tempo bleibt auch in Bildern der Ruhe, vor allem in Robert Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929) präsent, weil die Ruhe (des Sonntags) durch die Rahmenhandlung als Kontrast zum Alltag erscheint. Die Erfahrung und filmische Darstellung von Hektik wird nach 1933 durch die filmische Präsentation einer befriedeten Stadt abgelöst. Die Rekapitulationen von Stadt in einführenden Schnittfolgen geben nunmehr das Bild einer betriebsamen, von der Hektik aber erlösten Stadt (z.B. Wolfgang Liebeneiner, *Großstadtmelodie*, 1943).

Verstärkt wird in diesen Filmen nun die Bedeutung der Ordnungsmacht. In den Stadtfilmen der Weimarer Republik war die Polizei in der Regel kaum in der Lage, die Ordnung wirksam aufrecht zu erhalten. In den Filmen wird sie im allgemeinen, besonders aber in der Weltwirtschaftskrise, als unfähig dargestellt. Wenn Polizisten ihre Aufgabe erfüllen, so sind sie doch durch Versuchungen verunsichert (*Asphalt* von Joe May, 1929). Nach 1933 hat die Polizei filmisch den Verkehr in der Gewalt, mehr noch: sie trägt zur Vermenschlichung der Stadt bei. Prototyp ist der Polizist, der den Verkehr anhält, um ein Schulkind über die Straße zu geleiten. (Problematischerweise schon bei Fritz Langs "M", (1931), dann vor allem in Wolfgang Liebeneiners *Großstadtmelodie* (1943) und Leo de Laforgues *Sinfonie einer Weltstadt* (1943)). Durch (filmische) Verkehrsberuhigung und freundliche

Polizisten entstehen Zonen der Ruhe mitten im Zentrum, nicht nur an der Peripherie und am frühen Morgen und späten Abend (*Berlin-Sinfonie einer Großstadt*) oder am Sonntag (*Menschen am Sonntag*). Das hastige Gehen wird durch geruhsamere Bewegung ersetzt und ermöglicht damit den filmischen Akteuren eine ruhige Betrachtung der Straße, eine größere Überschaubarkeit. Nicht mehr nur der Park und vergleichbare Orte des Rückzugs, wie in der Weimarer Republik und noch im Jahre 1933, sondern das größte damalige Verkehrszentrum, der Potsdamer Platz in Berlin, wird zum Schauplatz einer idyllisierten Handlung: *Das Veilchen vom Potsdamer Platz* (J.A. Hübler-Kahla, 1936). Die Verniedlichung spricht sich bereits im Namen der Hauptperson aus: Die Blumenverkäuferin heißt Mariechen Bindedraht. Die filmische Zurückdrängung der Großstadt und die idyllisierende Handlung<sup>9</sup> sind zwar mit der nationalsozialistischen Stadtauffassung vereinbar, mögen "Heimat" signalisieren. Eine auch nur in Ansätzen erkennbare, neue nationalsozialistische Ästhetik des Stadtfilms begründet dieser Streifen nicht.<sup>10</sup>

Die Tendenz zur filmischen Präsentation einer beruhigten und überschaubar gewordenen Stadt erfüllt sich in Leo de Laforgues *Sinfonie einer Weltstadt*. Schon im Titel ist die Auseinandersetzung mit dem Ruttmann-Film deutlich formuliert. Der Kameramann Laforgue<sup>11</sup> hatte das Material dieses abendfüllenden Dokumentarfilms allein und bei Gelegenheit seit 1936 gedreht und geschnitten, war jedoch aus nicht deutlichen Gründen 1943 an der Filmzensur gescheitert.<sup>12</sup> Erst 1950 wurde der Film, bereichert mit Kompilationen unter anderem aus den Filmen *Die letzte Droschke*, *Unter den Brücken* und *Großstadtmelodie* und mit einem Kommentar, uraufgeführt. Die Zerstörung der realen Stadt machte nun aber einen neuen Titel erforderlich: *Berlin - wie es war*. (Der Film ist seit 1987 wieder im Verleih.)

*Berlin - wie es war*<sup>13</sup> bleibt im Nachvollzug eines Tagesablaufs, in einzelnen Motiven (z.B. Reihung sich öffnender Türen), in einzelnen neu-

---

<sup>9</sup>Vgl. im einzelnen: Uta Berg-Ganschow, Berlin. Außen und innen. 53 Filme aus 90 Tagen. Berlin 1984, S. 97f.

<sup>10</sup>Eine Übersicht weiterer belangloser Streifen mit trivialisierender Stadtdarstellung gibt Boguslaw Drewniak. Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick. Düsseldorf 1987, S.214 ff.

<sup>11</sup>Frühere, kleinere Filme von Laforgue referiert Drewniak als Vorarbeiten zum "Sinfonie"-Film. Drewniak, S.220

<sup>12</sup>Kraft Wetzels, Peter Hagemann, Zensur. Verbotene deutsche Filme 1933-45. Berlin 1978, S. 126f.

<sup>13</sup>Die Fassung von 1943 ist verlorengegangen.

sachlichen Anschlüssen (z.B. Baum/Schornstein) Ruttmanns Film verpflichtet, vermittelt aber insgesamt ein anderes Bild der Stadt. Das entscheidende Mittel dazu ist - neben einer besonderen, ideologiekonformen Bearbeitung der Realität durch Auswahl der Motive - eine ausgebaute Kontrastmontage. Sind schon die verwendeten Verkehrssequenzen vergleichsweise ruhig, so werden sie zudem mit hartem Schnitt durch Naturbilder relativiert und so in einer höheren Einheit aufgehoben: Himmel und Erde einerseits, bebaute Stadt und Parks, Zoo, Naturzonen vor der Stadt andererseits. Die Vielfalt der Stadt wird bildhaft zu Elementen dieser "Sinfonie". Sie zeichnet sich mittels der Motivauswahl (zum Beispiel bei Märkten) durch Reichtum und Fülle aus. Eingelagert sind viele volkstümliche Genreszenen und Bilder mit dem Motiv der Arbeit. Bezeichnenderweise wird jedoch nur handwerkliche Arbeit gezeigt, die außerdem gerade für eine Pause unterbrochen wird. Die ausgestellte Besinnlichkeit der Pausen und die Genreszenen können mit Heimat konnotiert werden, fordern aber als Preis die Zurückdrängung des spezifisch Modernen. Nur durch die rasanten U- und S-Bahn-Bilder entsteht überhaupt der Charakter einer modernen Stadt.

Laforgue war verantwortlich für die Außenaufnahmen zu *Liebeneiners Großstadtmelodie* (1943). Dieser Film ist der Höhepunkt des an der realen Stadt orientierten Filmschaffens im Dritten Reich. Die Handlung führt eine Pressefotografin, die durch Zufall ein aktuelles Foto liefern kann, aus der bayerischen Provinz nach Berlin. Sie schlägt sich mit wechselndem Glück durch und wird schließlich zu einer berühmten Fotografin. Der Film ist zwischen die Pole Provinz und Stadt/Berlin gespannt, entwickelt aber mit der Fotografin zusätzlich und entscheidend ein ästhetisches Problembewußtsein angesichts der Stadt. Es wird auf zwei Ebenen thematisiert: Auf der des Gegensatzes von männlich und weiblich, sowie der der fotografischen Bildästhetik.

Der Gegensatz Provinz - Stadt wird in diesem Film in seinen sozialen und ästhetischen Dimensionen breit entwickelt: Im Habitus der Menschen, im Gegensatz von ländlicher Beschaulichkeit und großstädtischem Verkehr, in der Erfahrung von Masse in der Großstadt. Die dämonisierende Bewertung der Stadt als Versuchung jedoch unterbleibt. Statt dessen ist sie der Ort, der den beruflichen Erfolg der Fotografin ermöglicht. Im Gegensatz dazu hatte z. B. Max Ophüls 1932 in dem Musikfilm *Die verliebte Firma* ein Filmteam gezeigt, das an dem bayerischen Drehort eine Postangestellte als Ersatz für die Hauptdarstellerin verpflichtet. Nachdem es sich diese anders überlegt und die Rolle doch übernehmen will, wird von der Berliner Filmfirma im Beisein aller Betroffenen entschieden, daß die Angestellte an ihr Postamt in der Provinz zurückkehren soll. Auf der Fahrt dorthin er-



wartet sie das Glück in Gestalt des Chefs der Filmfirma. Er will sie heiraten.

Während die Postangestellte in der *Verliebten Firma* sowohl als Provinzlerin als auch als Frau Spielball ist - und der Film im übrigen das Bewußtsein vom Stadt-Land-Gegensatz filmisch in trivialer Weise verschärft - setzt sich in der *Großstadtmelodie* eine Provinzlerin mit Selbstbewußtsein und allen Widerständen zum Trotz gegen den männlich dominierten Fotomarkt durch. Die Emanzipation der Provinz und die Emanzipation einer Frau im nationalsozialistischen Film? Sicher wird die Provinz aufgewertet: ihre Vertreterin behauptet sich in der Stadt und diese ist in ihrer Leistungsfähigkeit auch auf die Provinzlerin angewiesen. Das Verhältnis Land/Stadt klärt sich im weiteren in einer spezifisch nationalsozialistischen Ideologie. Und die Fotografin als emanzipierte Frau? Es wäre kurzschlüssig, das Bild der Frau im Nationalsozialismus von der Propaganda des Staates und der Partei als real zu übernehmen. Die wirkliche Lage der Frauen war viel differenzierter als die öffentlichen Verlautbarungen.<sup>14</sup> Und die Geschichte der Frauenbewegung im Nationalsozialismus verzeichnet bis 1937 eine oppositionelle Frauengruppe mit einer Zeitschrift, die ein emanzipatorisches Programm im Rahmen des Nationalsozialismus vertrat.<sup>15</sup> Sie ging davon aus, daß die germanische Frau "als Kampfgefährtin des Mannes" das gleiche heldische Ideal verkörpert, "ebenbürtig und gleichberechtigt" sei.<sup>16</sup> Ganz aus der Öffentlichkeit verschwunden sind "emanzipatorische" Inhalte auch 1943 noch nicht.

Für das Problem "Heimat im Stadtfilm" ist nun entscheidend, daß in der *Großstadtmelodie* die Bedingungen für eine filmästhetische Darstellung von Heimat am Medium der Fotografie vorgeführt werden. Das gleiche Problem, das sich der Fotografin im Film stellt: Stadt als Heimat zu zeigen, stellt sich auch dem Filmregisseur. Nur eine grundsätzliche Diskussion der filmischen Möglichkeiten von Stadt und Heimat konnte aus der bisherigen Sackgasse herausführen: Weder die Ausblendung der großstädtischen Modernität noch die triviale Idyllisierung konnte eine befriedigende Lösung sein, die moderne Großstadt als Heimat zu zeigen. Seit Jahrzehnten und bis heute wird an der Fotografie als Filmthema

---

<sup>14</sup>Dörthe Winkler, Frauenarbeit versus Frauenideologie. Probleme der weiblichen Erwerbstätigkeit in Deutschland 1930 - 1945. In: Archiv für Sozialgeschichte XVII (1977) S. 99ff.

<sup>15</sup>Christine Wittrock, Weiblichkeitsmythen. Das Frauenbild im Faschismus und seine Vorläufer in der Frauenbewegung der 20er Jahre. Frankfurt am Main 1983, S. 169ff.

<sup>16</sup>ebd., S.179. Das Urteil von Wittrock erscheint überzeugend: "In der Haltung dieser oppositionellen Frauen wird deutlich, wie wenig faschistische Ideologie notwendig mit einem patriarchalen Frauenbild verknüpft sein muß."(ebd., S.173)

beispielhaft und stellvertretend der Film selbst diskutiert, werden filmästhetische Fragen und solche der Filmproduktion erörtert. 1943 kann Liebeneiner auf ein, im deutschen Film bereits entfaltetes Motiv aufbauen. In Lamprechts *Verrufenen* (1925) wird das Thema "Fotografie" noch undeutlich mit Wahrheitsfindung verbunden. In Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1929) werden sowohl gezeichnete Postkarten als auch Fotos mit der filmischen Bildwirklichkeit verglichen, ohne daß diese selbst in Frage gestellt wird. In Volker von Collandes Film *Zwei in einer großen Stadt* (1941) tritt bereits eine selbständige Fotografin auf. Unabhängig von ihr macht der Film eine wichtige Beobachtung zur Wahrnehmung und damit zur Ästhetik der Stadtdarstellung. Die Verliebten erleben die Stadt ganz anders als sonst, "romantisch". Sie verstärken dieses Gefühl, indem sie mit einer (unzeitgemäßen) Droschke in einen Park fahren. Zudem ist es ein ruhiger Sonntag, wie in Siodmaks *Menschen am Sonntag*. Unter diesen Bedingungen wird die Stadt (Berlin) zur Heimat der Verliebten. Das einfache, filmisch vorgeführte Erstaunen über die Differenz von subjektiver Wahrnehmung und Momentaufnahme in *Menschen am Sonntag* wird in Collandes Film teilweise aufgeklärt durch den Hinweis auf die Stimmung als Voraussetzung der Stadtwahrnehmung: Der Regisseur macht sich die Perspektive der Verliebten für die Stadtdarstellung zu nutze.

Liebeneiner bringt das Motiv der Fotografin (*Zwei in einer großen Stadt*) mit dem Problem der Bildästhetik (*Menschen am Sonntag*) zusammen. In Konkurrenz zu ihren männlichen Kollegen soll die Hauptdarstellerin das Sechs-Tage-Rennen fotografieren. Während sich die Fotografen nur für das Finish, also den Wettkampf interessieren, nimmt die Fotografin die atmosphärischen Bilder von der Halle und ihren Besuchern auf. Unzweifelhaft wird hier nicht nur die fotografische Sicht einer Außenseiterin und Provinzlerin thematisiert, sondern auch die Möglichkeit einer "weiblichen Ästhetik".

Ganz entgegengesetzt verhält sich die Fotografin nach Kriegsbeginn. Jetzt sind ihre Stadtbilder von harten Linien, von klaren Licht- und Schattenverhältnissen geprägt, haben sie jede Weichheit und Gefälligkeit verloren. Bilder von den Straßen und Häusern, vom Fußball, vom Theater, von Furtwängler als Dirigenten werden gleichermaßen militarisiert. Nur zwei Motive haben einen direkten militärischen Bezug: Goebbels im Sportpalast und Flugzeugstaffeln am Himmel. Die Totalität des Krieges, von der Erde bis zum Himmel, erfaßt ästhetisch auch die zivilen Motive. Bevorzugtes Mittel ihrer Militarisierung ist die Strukturierung ihrer Bilder durch eine Mittelachse. Der militärische Blick als Basis dieser Filmsprache unterwirft sich nun auch den weiblichen Blick: Angesichts des Krieges, um es in der Sprache der Ideologie zu sagen, sind männliche und weibliche "Volksgegnossen" gleich. Die Kälte dieser Bilderwelt muß jegliche Darstellung der

Stadt als Heimat während des Krieges unmöglich machen (wie ja auch real das fraglos "heimatliche Gefühl" im Kriegszustand verlorengeht). Kann nun die weibliche Ästhetik der Fotografin die Stadt in der Friedenszeit als Heimat zeigen?

Zunächst visualisiert sie, wie schon erwähnt, den tradierten Gegensatz von Provinz und Berlin in zum Teil subtilen Beobachtungen. Das zweite Konstrukt der Stadtdarstellung ist die Kreislauftheorie, gleichfalls eine tradierte, auch im Film aufgegriffene Idee der Stadt. In der *Großstadtmelodie* stammt sie nicht von ihr, sondern von einem Begleiter: "... Das Herz schlägt, die Lungen atmen. Aber wir merken es nicht, wir träumen höchstens ... Tja, so schläft noch die Großstadt und träumt und in ihrem Innern kreist ihr Blut und das Leben geht weiter." Diese Stadtvorstellung eignet sich für die Aufreihung verschiedenster Motive. Sie konstruiert zwar bereits eine Einheit, die aber relativ isoliert von der gesellschaftlichen und politischen Umwelt existieren kann: Berlin ist hierin noch nicht mit dem Reich zu einer Einheit verschmolzen.

Die entscheidende, auf die Stadt bezogene Botschaft des Films wird von der Fotografin - und nur von ihr - verkündet. "Überhaupt die Berliner, hier gibt es so viele verschiedene Stadtteile und Menschen. Es ist eigentlich gar keine Stadt, mehr wie ein Land mit Provinzen und Völkerschaften und ganz verschiedenen Arten von Menschen." Die Fotografin erhält den Auftrag, zum 700. Jahrestag der Stadtgründung (1937) die Bilder für den Jubiläumsband zu liefern. Es soll ein Buch werden "über das Land Berlin, über seine Landschaften, Völkerschaften, Stimmungen und Gesichter und vor allem über die Berliner, dieses unerforschte Volk." Berlin als Land mit seinen Provinzen und Völkerschaften ist das Konstrukt, das die von der nationalsozialistischen Ideologie geforderte Einheit von Stadt und Reich verbürgen kann. Berlin ist damit keine Stadt im bisherigen (diskreditierten) Verständnis mehr: Berlin ist von den deutschen "Stämmen" besiedelt worden, die nun das "Volk der Berliner" bilden. So gesehen ist die Stadt ein Abbild des Reiches im kleineren Maßstab. Die Deutschen aus den Provinzen können sich in Berlin repräsentiert sehen: Berlin faßt das Reich in einem räumlich verkleinerten Modell zusammen. Walter Benjamin beschreibt die Stadt zur Zeit der Weimarer Republik als eine "Großstadt, in der seit langem alle deutschen Stämme, seit kurzem alle europäischen Nationen einander treffen..."<sup>17</sup> - eine Vorstellung zunächst der räumlichen Repräsentanz, deren Internationalität 1933 einen entscheidenden Bruch bekommen wird. Wichtig für die Stadt und dies im Gegensatz zum Land, ist nach

---

<sup>17</sup>Walter Benjamin, "Wat hier jelaucht wird, det lache ick", in: Gesammelte Schriften Bd. IV,1. Herausgegeben von Tillman Rexroth. Frankfurt/M.1972, S.537

Benjamin jedoch der zeitliche Aspekt: Berlin ist der Ort, wo deutsche Stämme und europäische Nationen "sich vermischen und mit steigender Umdrehungsgeschwindigkeit aneinander sich abschleifen."<sup>18</sup> Benjamins sprachliches Bild erinnert an die Spirale auf der rotierenden Scheibe, die durch die Geschwindigkeit zum Strudel wird: Sie symbolisiert in den Stadtfilmen vor 1933 den großstädtischen Wirbel. Die Beruhigung im Film nach 1933 verbannt dieses Bild und kehrt räumliche Darstellungselemente wieder stärker in den Vordergrund.

Die Fotografin aus Bayern bringt ihre Botschaft nach Berlin: Durch sie, die *Provinzlerin*, kommt die *Stadt* zu dem Verständnis ihrer "richtigen" Struktur und Rolle. Das Bewußtsein der Fotografin wird zur ideologischen Grundlage des Jubiläumsbandes und damit des städtischen Selbstverständnisses. Die Fotografin wird mit ihrer Botschaft zur Stifterin eines "wahren" Berlin-Verständnisses. Sie wird zur Berolina, der Allegorie von Berlin, die hier von der Versteinerung ihres Denkmals befreit wird und lebendig unter die Mitbewohner tritt. Zum Berliner, so hieß es an anderer Stelle im Film, wird man nicht geboren (wie etwa im bayerischen Heimatort), sondern man wird es. Dieses, im übrigen ortsübliche, eigentlich fremdenfreundliche Selbstverständnis, wird hier zur Abschließung der Stadt und des Reiches umgepolt. Im Kontext des Films ist jedem Zuschauer bewußt, daß die neue Einheit von Stadt und Reich nur Deutsche umfassen soll, und von diesen nicht die Berliner Juden, marxistische und andere Gegner des Systems, Homosexuelle u.s.w.

Visualisierbar allerdings ist diese Konstruktion (wie auch die des Blutkreislaufs) nur insoweit, als sich ihr ein Bildmaterial zuordnen läßt. Der Fotoband, den die Fotografin im Film präsentiert, bleibt jedoch verdächtig im Hintergrund. Während die Stadtfotos der Kriegszeit die ganze Leinwand einnehmen, sind jene aus den Friedensjahren auf einer Stellwand im Bildhintergrund angebracht, so daß sie nur als kleine Bilder zu sehen sind und ihre Ästhetik nicht erkennbar wird. Der Regisseur hatte im übrigen auch in den historischen Jubiläumsbänden, auf die ja im Film rückwirkend verwiesen wird, kein Vorzeigeobjekt für eine nationalsozialistische Bildästhetik der Stadt als Heimat im Frieden vorgefunden. Die wenigen zeitgenössischen Fotografien dort sind im üblichen Imponiergestus von marschierenden Kolonnen und nationalsozialistischer Architektur gehalten.<sup>19</sup> Die Parade durchs Brandenburger Tor von 1934 gehört schon zur Kriegsästhetik der Stadt, einzig die wenigen schlendernden Passanten vor dem Olym-

---

<sup>18</sup> ebenda

<sup>19</sup> M. Arendt, E. Faden, O.-F. Gandert, *Geschichte der Stadt Berlin. Berlin 1937*; Hans Grantzow, *700 Jahre Berlin. Berlin 1937; 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt. Berlin 1937*.

pia-Stadion sind ein Hinweis auf Muße und Frieden. Entgegen der Absicht Liebeneiners und trotz der weit differenzierten Thematik gelingt es in der *Großstadtmelodie* nicht, die Stadt als Heimat in den Friedensjahren der nationalsozialistischen Herrschaft zu zeigen. Nur in der Kriegsästhetik ist der Film produktiv. Die Ansätze einer "weiblichen Bildästhetik" werden angesichts des Krieges - fallen gelassen.

Die programmatischen Vorstellungen der Fotografin in *Großstadtmelodie* hätten in der Verschiedenartigkeit der Stadtbewohner eine Visualisierungschance gehabt, die allerdings für das komplexe Thema "Stadt als Heimat" nicht tragfähig gewesen wäre. Die Fotografin hätte in der Stilisierung der Bewohner zu landsmannschaftlichen Typen ("die Berliner Provinzen") die Stadt zur gleichen Einheit bildhaft zusammenschließen können ("Volk der Berliner"), wie Leni Riefenstahl in ihrem Film zum Reichsparteitag 1934 *Triumph des Willens* die Vertreter der einzelnen Provinzen in Dialogen wehevoll zelebriert, um eine Einheit zu versinnbildlichen. Dort wurden unter der einheitsstiftenden Devise "ein Volk, ein Führer, ein Reich" verschiedene, als Vertreter "deutscher Stämme" herausgestellte Teilnehmer aufgerufen:

"Kamerad, woher stammst du? - Aus Friesland. - Und Du Kamerad? - Aus Bayern. - Und du? - Vom Kaiserstuhl. - Und du? - Aus Pommern. Und aus Königsberg. Aus Schlesien. ... Und von der Saar." Ort der Weihehandlung ist das Parteitagsgelände, das filmisch in Gegensatz zu Alt-Nürnberg gesetzt wird. In dem Film führt der Weg der Nationalsozialisten von der altdeutschen Stadt zur neuen, der nationalsozialistischen Bewegung angemesseneren Versammlungsstätte. Sie soll während des Parteitags für alle Deutschen die gemeinsame Stätte sein und nicht mehr die historisch gewachsene Stadt Berlin. Auf dem Parteitagsgelände werden stellvertretend alle "Gäue" und "Stämme" zusammengeführt: die symbolische Inszenierung einer Zentralstadt, die symbolische Inszenierung von Heimat. Die *Brutalität in Stein* (Alexander Kluge) des Nürnberger Parteitagsgeländes kann als Vorwegnahme der nationalsozialistische Zukunftstadt Germania gesehen werden, die nach dem "Endsieg" und nach dem weitgehenden Abriß Berlins errichtet worden wäre.

Diese auf das Repräsentative angelegte Inszenierung von "Volksgemeinschaft", Stadt und Staat läßt den Zeitaspekt zugunsten der Räumlichkeit zurücktreten, nimmt aber auch - paradoxerweise - den Repräsentanten ihre Eigenheit. Die Vertreter der deutschen "Stämme" auf dem Nürnberger Gelände sprechen alle hochdeutsch und sind auch als Menschen kaum unterscheidbar. Der Dialekt wird in den Stadtfilmen der NS-Zeit zurückgedrängt, wird fast verdächtig und negativ mit sozialer Unterschicht gekoppelt. Allenfalls sprachliche Abschleifungen sind zugelassen. Benjamin hält die Ganovensprache des Lumpenproletariats und darüber hinaus das

Argot für "die eigentliche Pflanzschule des (städtischen) Dialekts. Das gibt von der unübersehbaren Mannigfaltigkeit seiner Ursprünge den rechten Begriff: Mannschaftsstube und Skattisch, Kaschemme und Schulklasse, Leihhaus und Sportpalast steuern das Ihre bei."<sup>20</sup> Sofern diese Orte im Film der NS-Zeit noch vorkommen, haben sie diese Funktion nicht mehr. Der Sportpalast ist in der *Großstadtmelodie* anfangs noch Kulisse. Im Bild der Fotografin aus der Kriegszeit sehen wir Goebbels bei seiner Rede für den totalen Krieg, vor einem extra ausgesuchten, in Reih und Glied gebrachten Publikum. Die nationalsozialistischen Vorstellungen von Sauberkeit und Ordnung nehmen dem Stadtfilm die Lebendigkeit und die Möglichkeit einer ästhetisch befriedigenden Darstellung von Raum und Zeit. Es ist kein Zufall, daß uns die Bilder der Fotografin in *Großstadtmelodie* nur von weitem gezeigt werden.

Noch weiter entwirklicht, ja der Räumlichkeit entzogen, ist "Heimat" in den weihnachtlichen Konferenzschaltungen der Wehrmacht im Deutschlandsender während des Krieges. Die Schlesier, Franken, Ostpreußen u.s.w. melden sich jetzt von allen Fronten:

"Biskaya, Leningrad, die Kaukasusfront, die U-Bootfahrer im Atlantik, Catania. Hier ist die Mittelmeerfront und Afrika, Heeresgenesungsheim aus der Tatra."<sup>21</sup> Die Soldaten kommen mit ihren Angehörigen nur noch in der Weihnachtsringsendung, d.h. medial zusammen. Heimat wird nun für den Rundfunk inszeniert. Angesichts der Trennungen der Menschen, angesichts der zerbombten deutschen Städte, angesichts der Angst vor neuen Angriffen wird Heimat in derartigen Sendungen um so mehr beschworen, als sie real kaum noch erlebt werden kann. Sowohl Laforgues Film (wenn er gezeigt worden wäre) als auch *Großstadtmelodie* verkörpern und produzieren, neben vielen weiteren Stadtfilmen während des Krieges, ein falsches Bewußtsein. Sie zeigen heile Städte, während die realen bereits weitgehend zerstört waren. Während die Städte in Trümmer fielen, blieb (und bleibt) doch die Erinnerung: nicht mehr *Sinfonie einer Weltstadt* heißt Laforgues Film, sondern *Berlin - wie es war*.



<sup>20</sup> Benjamin, a.a.O., S.537

<sup>21</sup> Weihnachtsringsendung 24.12.1942, zitiert nach: Hans Jürgen Syberberg, Hitler. Ein Film aus Deutschland. Reinbek 1978, S.189